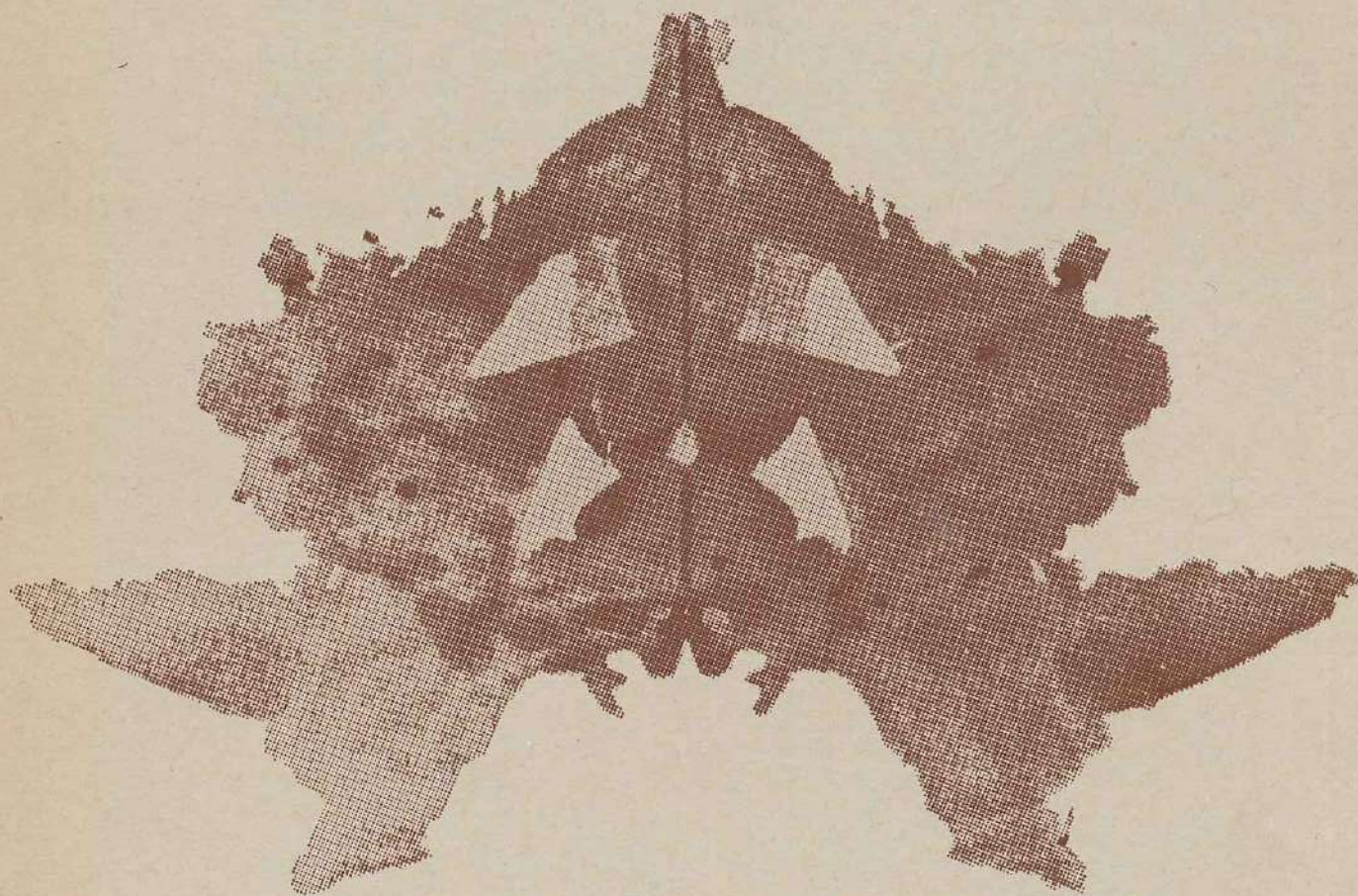


TTT

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK
NORDISK TEATERTIDSSKRIFT NR. 10 - 1969

Udgivet af ODIN TEATRETS FORLAG

TEATERPSYKOLOGI DET SCENISKE SPRÅK



FUMAROLI · BERGLER · GLÜCKSMAN · BELO · GRAVERSEN · DECROUX · LECOQ · ESSLIN · FO

ILLUSTRATIONERNE

i dette nummer af TEATRETS TEORI OG TEKNIKK er
velvilligt ydet af:

ANDELSBANKEN, Holstebro
BONYTT, Oslo
DET DANSKE TEATER, København
FYENS STIFTSTIDENDE, Odense
TORE GILJANE, Oslo
ARNE HALD, Holstebro
HOLSTEBRO KLICHEANSTALT, Holstebro
MORGENAVISEN JYLLANDS-POSTEN, Viby J.
KRISTELIGT DAGBLAD, København
DIR. J. MØLLER KRISTIANSEN, Holstebro Garnspinderi, Holstebro
C. INGEMANN NIELSEN, Holstebro
ODENSE TEATER - SKUESPILLERSKOLEN, Odense
BERTHE QUISTGAARD, København
STATENS TEATERSKOLE, Oslo
PEDER VINGTOFT, Holstebro
AALBORG STIFTSTIDENDE, Aalborg
ARHUS TEATER - SKUESPILLERSKOLEN, Århus

Holstebro Landmandsbank A-S

en vestjysk bank - for fremtiden

TTT

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK

NORDISK TEATERTIDSSKRIFT

Ansv. redaktør: Eugenio Barba

Medarbejder: Else-Marie Laukvik

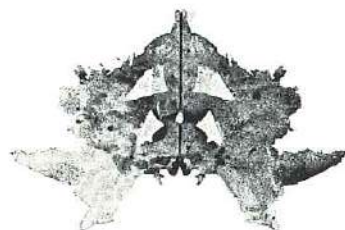
Redaktionssekretær: Hanne Birgitte Jensen

Oversættelse ved:

Marianne Ahrne
Hanne Birgitte Jensen
Else-Marie Laukvik
Ingemar Lindh
Martin Nag
Lis Plætnér
Atle Toftegård



TEATERPSYKOLOGI DET SCENISKE SPRÅK



KLUMBER - BERGLÉN - GLÜCKSMAN - HELD - GRAVERSEN - DECROUX - LECOQ - ESSLIN - FO

Omslaget: Rorschach-prøve.

Redaktion, ekspedition og annoncer:

Odin Teatrets Forlag, box 118,
DK-7500 Holstebro, Danmark,
tlf. (07) 42 42 12,
tlg.adr. TELABOR.
Bank: Holstebro Landmandsbank,
konto nr. 130064-9.

Teatrets Teori og Teknikk udgives af
Odin Teatrets Forlag.

© Odin Teatrets Forlag.

INDHOLD

Marc Fumaroli Den demaskerede skuespiller	s. 2
Edmund Bergler Om skådespelande och rampfeber	s. 14
Josef Glücksman Skuespilleren og nevrosene	s. 17
Jane Belo Trance på Bali	s. 21
Gert Graversen Socialpsykologisk træning og teatret	s. 32
Etienne Decroux Mimkonsten bör också betala skatt	s. 34
Jacques Lecoq Om mimens udvikling	s. 38
Martin Esslin, Dario Fo, Mino Vianello Politisk engagement i teatret	s. 42
Dario Fo Gramelot	s. 46

ANMELDELSER

Teatervidenskabelige studier - Red. Svend Christiansen	s. 48
The New Underground Theatre - Robert J. Schroeder	s. 49
The Best Off-Off-Broadway - Michael Smith	s. 49
Drama på scen - Ingvar Holm	s. 49
New Theatre Forms - Stephen Joseph	s. 50
Le Théâtre 1969-I - Arrabal	s. 50
Refuserat - Fyra pjäser - Lars Ardelius, Sven Delblanc, P. C. Jersild, Björn Runeborg	s. 50
Le Théâtre populaire, pourquoi? - Emile Copfermann	s. 51

Den demaskerede skuespiller

AF MARC FUMAROLI

Marc Fumaroli. Fransk teaterkritiker. Underviser ved universitetet i Lille. Opholder sig for tiden i USA, hvor han gæsteforelæser ved University of New York.

Teatret er i en krisesituation. Endnu en gang. Men denne gang synes det mere alvorligt end nogensinde. Hvorfor? Fordi ingen taler derom, undtagen med dæmpet røst. Officielt er de faglige teatertidsskrifters numre tykkere end nogensinde og bruger alle deres kræfter på at gøre os opmærksomme på et imponerende antal af grupper, smågrupper, genier og talenter rundt om i verden, alle sprudlende af vitalitet og endog af ideer. Officielt er man endda stolt over, at et massepublikum, eller i det mindste et folkeligt publikum, her og der er begyndt at besøge teatrene. Hvis man endnu ikke er nået dertil, gør man sig alle de nødvendige anstrengelser for at nå til dette resultat en dag. Hvordan kan man tale om, at nogen er syg, når et så barmhjertigt og så talrigt personale våger over patienten dag og nat, og når et så imponerende antal besøgende kommer for at vise ham deres begejstrede sympati?

Illesindede ånder vil uden tvivl indvende, at så megen omhu, et sådant røre og et så talrigt personale måske ikke ville være nødvendigt, hvis der var tale om en sund og velkonstitueret person. Og de ville endog gå så vidt, at de ville påstå, at hele denne opfindsomhed og livsudfoldelse fra teaterfolks side kun er en mere eller mindre snedig måde at bortlede opmærksomheden – og først og fremmest deres egen – fra en pinlig og upassende kendsgerning: ikke alene er der en syg, men ingen interesserer sig i virkeligheden for ham, thi alle er mere eller mindre bevidst overbeviste om, at vedkommende allerede er død og dømt til hurtig opløsning.

Når nu »Gud er død«, hvorfor skulle teatret så overleve? Der er ingen tvivl om, at der er sammenhæng mellem Gud og teatret. Teatret er Guds søn. Den dramatiske kunst har sin oprindelse i liturgien, og da den frigjorde sig for at blive et selvstændigt æstetisk væsen, må man sige at dette allerede er et afgørende tegn på gudernes eller Guds død. Når guderne eller Gud ophører med at være deltagere i et soningsritual, og når de samtidig bliver tilskyndelser til en dramatisk kunst, hvis formål er at behage, så er det allerede ude med dem. Den tid er ikke fjern, hvor deres død, der maskeres af fasterne og teatrets sminke, vil afsløres af sand-

hedens kolde lys. Tragediens patos, den græske såvel som den elisabethanske, er i virkeligheden allerede en forringelse af det hellige: der er kun et skridt fra Aiskylos til Euripides, fra Shakespeare til Addison. Enhver stor religiøs forandring svarer til en voldsom opblussen af teatret; gudernes død i den græske »polis« svarer til tragediens opblomstring; den middelalderlige kristenheds guds død svarer til barokteatrets udfoldelse. Hver gang priser en dramatikunst, der endnu funkler af glansen fra den liturgi, som den er i færd med at løsrive sig fra, en sidste gang de guder, der vil gå til grunde, den stiller dem til skue en sidste gang; men at stille guderne til skue er det samme som at erkende, at de er blevet til lydige og anvendelige agerende, der står til disposition for digteren – iscenesætteren; det er det samme som at behandle dem som overdådigt udsmykkede døde, mod hvem man en sidste gang retter sin tilbedelse.

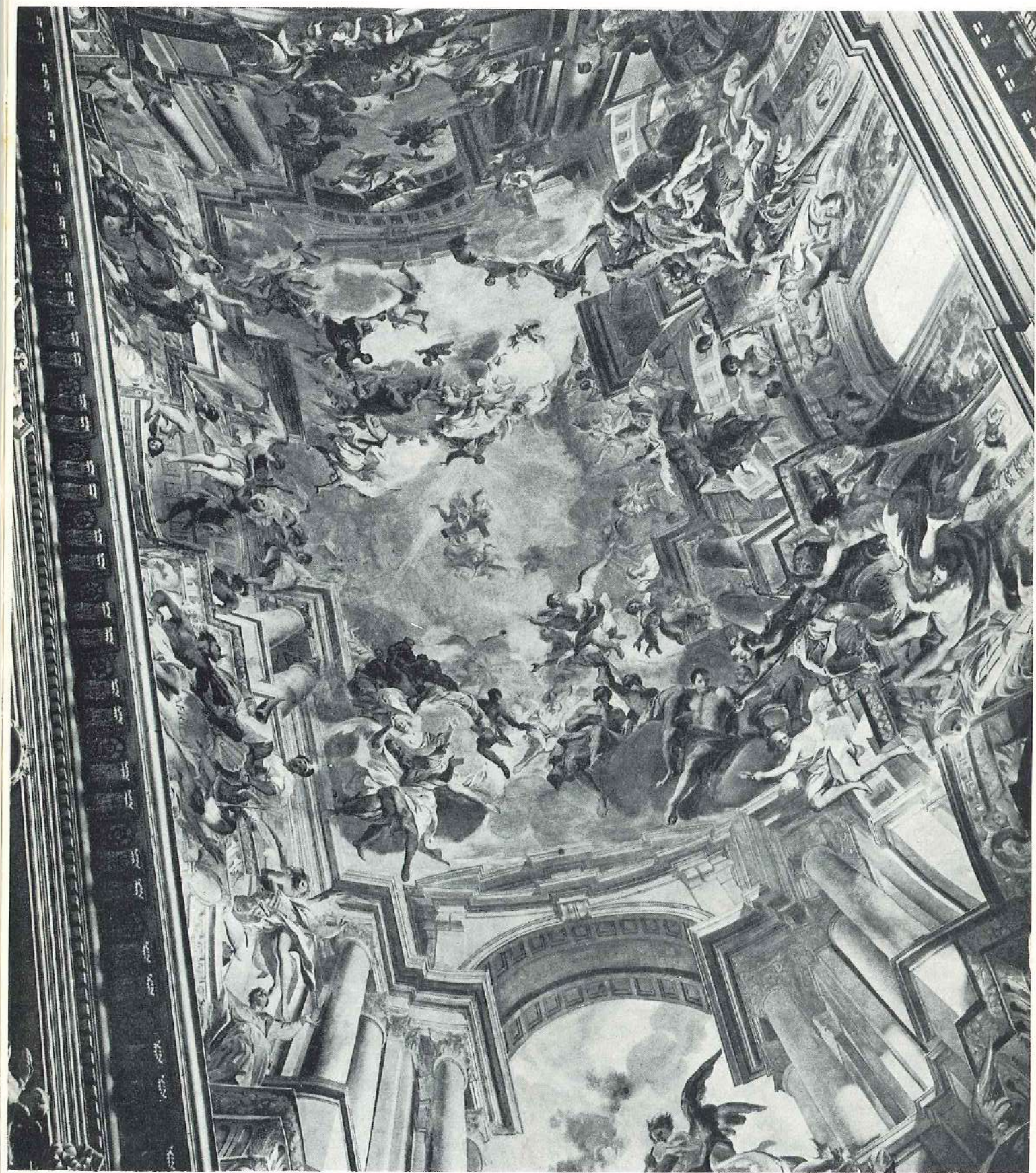
Den græske tragedie bliver bestemmende for nedvurderingen af de dionysiske og elysiske riter, efterhånden som det religiøse element, som den overtager, bliver del af et ceremoniel, der befinder sig helt i den æstetiske sfære. På samme måde afgør baroktragedien værdiforringelsen af den katolske messe: i baroktragedien er der stadig, ja, der er altid tale om et offer, nemlig heltens; men dette offer fremvises til tilskuernes velbehag og eftertanke, ikke mere som en religiøs handling.

Teatret er Guds søn, og dets tilblivelse er tegnet på faderens død, som det længe skjuler. Men hvad sker der, når det bliver indlysende, at denne søn, som først loyalt har viet sine evner til at dække over faderens afmagt, til sidst afslører sig som hans sikreste morder og begraver? Så skal illusions-teatret opfordres til at forsvinde for at give plads for en ny begyndelse, en ny sandhed, der, i det mindste midlertidigt, kaster det gamle teater på kulturens kirkegård.

På det tidspunkt, hvor det antikke teater, der forøvrigt er blevet reduceret til grandguignolagtige og sado-masochistiske skuespil, er blevet ude af stand til at overbevise om blot en æstetisk troværdighed, viser den kristne gud sig i historiens horisont. I det øjeblik, hvor de hedenske skuespillere ender med at fornedre sig til obscæne gøglere og gladiatorer, viser en ny menneskerace sig, martyrerne. Disse spiller uden tvivl også, midt i cirkus og på skafotterne, men de identificerer sig fuldstændigt og indtil døden med deres rolle, de hengiver sig ubetinget til det offer, som er blevet opstillet som møn-

GUD ER DØD

Efter religionskrigene i det 17. århundrede er middelalderens teologiske bygningsværk definitivt lagt i ruiner. Katedralernes og korstogenes Gud har mistet hele sin sandsynlighed. Den døde Guds arvtagere, katolikker og protestanter, slås om fordelingen af hans jordiske efterladenskaber. Og for at skjule den gamle Guds død tager de kunsten til hjælp. Mens det protestantiske Europa udvikler en strålende musikalsk kunst, skaber det katolske Europa, idet det følger Roms eksempel, en usædvanlig teaterkunst. Kultstedet bliver teater, liturgien efterligner hofoperaernes pragtfulde foldelse. Jesuiterordenen er skaberen af denne religiøse tryllekunst, der skjuler Guds død under stukornamenternes pragt og ceremonierne sanseløse veltalenhed. Denne illustration er et fotografi af loftet i Sankt Ignatius-kirken i Rom, bygget mellem 1626 og 1685 for at fejre kanoniseringen af jesuiterordenens grundlægger. Skaberen af dette loft er den jesuitiske fader Andrea Pozzo, der måske er malerkunstens største illusionist. Han fremstiller her forherligelsen af Sankt Ignatius, der modtages i himlen af Jesus, bærende korset. Fornemmelsen af loft er ophævet og i dets sted har fader Pozzo, takket være en svimlende beherskelse af de optiske effekter, åbnet et illusorisk rum indrammet af øjenforblindende arkitektur. I dette rum følger engle- og helgenlegioner, draget af den guddommelige tiltrækningskraft, Sankt Ignatius' opstigning mod Kristus. Det at tilskueren befinder sig under dette optiske kunststykke gør i sig selv, at han ikke kan unddrage sig dets indvirkning: han ønsker også at føle sig båret op i denne stigende spiral, hvis udspring er Gud. Denne chokvirkning på den motoriske følsomhed skal altså bevise Jesuiterordenens kraft til at føre sjælene til Gud. Det var i det mindste det, som jesuitermaleren og teatermennesket fader Pozzo ville. Det kedelige er blot, at selv om denne proces har fundet sted i tilskueren, så beviser det i det højeste hans følsomhed og modtagelighed, altså kunstnerens tekniske virkningsfuldhed, men ikke Guds eksistens. Det er et typisk eksempel på, at en teatermæssig erfaring søger at give sig ud for at være en religiøs erfaring.



Forherligelsen af Sankt Ignatius af Andrea Pozzo.

ster for dem af Kristus på korset. Og deres offer, der i samtiden gentager Jesus' oprindelige offer, er i virkeligheden grundlaget for messens symbolske offer: de liturgiske symboler får deres gyldighed og uigendrivelige alvor fra martyrerne. En ny liturgi retfærdiggøres altså af martyrenes blod, og over for disse ubestikkelige agerende, som er ét med deres offerrolle i imitationen af Kristus, forstår man kirkefædrene Augustins, Tertullianus eller Cyprians ironi og foragt for de hedenske gøgleres groteske grimasser, præstemakværk, dæmoniske karikaturer af guder, der længe har været døde, og i hvis navn de foregiver at udøve deres kunst. Det som den gryende kristenhed tordner imod, er den fundamentale dobbelthed, som er selve princippet i det antikke teater, den dobbelthed som kirkefædrene kalder djævlensbe-
sættelse.

I den forbindelse kan det nævnes, at der er et billede, der særlig tydeligt viser denne gøglerdoublthed, som de kristne teologer klagede over: det er billedet af Antikrist malet af Signorelli i Capella di San Brizio, i Duomo d'Orvieto, (et freskomaleri, der blandt andre er berømt på grund af det selvportræt af Signorelli, som findes deri, og som for Freud blev anledning til en vigtig opdagelse). Midt i fresken står Antikrist på en sokkel som på en scene som en tragisk maske over en vid rød toga, og bagved masken og kostumet en sufflør, Satan, hvis forarm smelter sammen med Antikrists. Satan er på samme tid sufflør og iscenesætter for Antikrist, hvis tomme øjne kun er optaget af at lytte til denne fremmede stemme, som dikterer ham hans ord og de bevægelser, der skal kommentere disse. I baggrunden ser man som et samtidigt syn falske mirakler og lidelser, der fremtræder som lige så mange skuespil, organiserede af denne djævelske Kristus, denne teatrets og illusionens Kristus, og på himlen ser man ærkeenglen Sankt Mikael gentage den bevægelse, med hvilken han i tidernes morgen havde styrtet Satan ned fra de himmelske højder.

I denne apokalyptiske sammenhæng får freskens centrale figur hele sin symbolske betydning: tidernes ende er set i billede af den teatraliske dobbelthed, der er identificeret med arvesynden. Den rolle som sufflør og instruktør, som Signorelli tildeler Satan, er nøjagtig den samme som tildeles Satan i første Mosebog over for Adam og Eva: synden er først og fremmest fornægtelsen af en oprindelig identitet til fordel for en dobbelthed, som Satan har skabt og drager fordel af. Det vil sige splittelsen af individet i en maske («persona») og en beregnende vilje, som skjuler sig bag masken og udnytter denne.

Eksistensen af masker forudsætter, at det sociale liv er opdelt i et begrænset antal roller, der overdrages ved fødslen og som er relativt bestandige, og som generationernes skiftende individualiteter glider ind i og tilpasser sig, så godt det kan lade sig gøre. Det er dette »så godt det kan lade sig gøre«, der i virkeligheden sammenfatter den kløft, der er mellem masken og den, som bærer den, spillerummet mellem det splittede individs to sider, de muligheder for virtuositet og for sønderrivelse, som en struktur af denne art rummer. Men denne ordning af de sociale roller, dette relativt lukkede dramatiske »system«, sikres og retfærdiggøres af en mytologi og en teologisk dramaturgi, der går mere og mere i glemmebogen, men som er nødvendig for systemets sundhed. Når denne mytologi har mistet for meget af sin troværdighed, og når guderne, som til syvende og sidst er bestemmende for hele adfærdssystemet og de sociale roller, begynder at udviskes, så viser teatret sig som terapi for denne teologiske sygdom, som ortopædi for de svækkede guder. Teatret ikke blot genopliver de oprindelige myter, som de egentlige reli-

giøse ritualer ikke længere formår at holde oppe, med et kunstigt og falsk liv, men det indgyder også et kunstigt liv i de sociale roller, for hvilke det er en erstatning.

Den teatraliske dobbelthed er altså karakteristisk for en civilisation, når den begynder at lyve for sig selv. Den tror allerede ikke længere på sine guder, men den bevarer vitalitet nok til at ville fastholde det dramatiske system, som guderne har grundlagt og er ansvarlige for. Tvivlen og listen, forstillingen og kløften søger tilflugt under de sociale og retslige masker, som er overleveret af en ærværdig tradition, og ved storslåede iscenesættelser bevarer disse roller (og deres mytologiske arketyper), der udgør en civilisations grundstamme, en kunstig troværdighed.

Teatrets masker og det æstetiske drama har været forbillede for de sociale og retslige masker og deres spil, da de uddøende guder ikke længere selv var i stand til at være det. Det er den samfundsbevarende rolle, som teatret har spillet i sine blomstringsperioder, i Grækenland, i Rom, i baroktidens Europa og i det viktorianske England. Det er først for ganske nylig, at teatret er begyndt at fornægte sig selv, at sætte i scene for tydeligt at fremvise sine egne illusionsnumre og at række ned på de masker og den lovbundne dramaturgi, som var selve dets liv og væsen.

For at forstå, hvad der sker i dag, og hvorfor teatret ligger for døden, må man endnu en gang se tilbage på vor tidsregnings III. århundrede, på det tidspunkt, hvor den antikke civilisation var i rivende forfald, og hvor dens teater sammen med den bukkede under for kirkefædrenes angreb. Tertullianus og Augustin forstod, at det gjaldt om at angribe den teatraliske dobbelthed som kunst- og civilisationsprincip for derved tydeligt at vise den indre brist, som fik den hedenske civilisation til at gå til grunde. Overfor gøglerne stillede fædrene de kristne martyrer. Og med rette. Thi opløsningen af den antikke verdens religiøse rødder gjorde hver af dets individer til en frivillig eller ufrivillig »histrio«¹⁾, der spillede en samfundsmæssig rolle, hvis oprindelige indhold forlængst





Sankt Bartolomeus' martyrium af Ribera.

MARTYRERNE PÅ BALET

I sidste tredjedel af det 16. århundrede havde jesulterne fremmet udviklingen af en blomstrende billedbeskrivelse af martyrerne med det formål at ophidse katolikkerne mod kætterne og tyrkerne. Ikke alene fordi protestanterne anså martyrdyrkelsen for at være afgudsdyrkelse, men også fordi billeder af lidende mennesker havde en vis pædagogisk værdi ved at anspore iagttageren til også at lide og dø for den katolske tro. Martyr betyder i virkeligheden vidne, og den franske filosof Pascal har beundringsværdigt rigtigt sammenfattet den katolske opfattelse af martyrerne, når han skriver: »Jeg tror kun på de vidner, der går så vidt, at de udgyder deres blod for sandheden«.

I modreformationens første fase er fremstillingerne af martyrerne grusomme indtil det sadistiske; det gælder om at ryste følelserne i deres grundvold og opildne viljerne, (f. eks. Sankt Bartolomeus' martyrium af den spanske maler Ribera). Men fra 1648 (Vestfalien-traktaten) etableres en vis ligevægt i Europa, modreformationens krigeriske fase er slut. Fra da af bliver martyrbillederne smagløse og teatraliske. De er ikke mere opfordringer til handling eller ufortøvet efterfølgelse, men kun skuespil, der skal bruges til at minde tilskueren om, at han er romersk katolik, og at disse helgener og helgeninder er døde for at han en skønne dag kunne lære den rette tro at kende. Kirken kræver

ikke mere soldater, men blot tilhængere. Et typisk eksempel på denne smagløshed er statuen af Sankt Agnes på bålet (1660) af Ercole Ferrata, elev af Bernini. Statuen er stærkt påvirket af de teatraliske fremstillinger med helligt motiv, som havde haft stor succes i Rom lige fra 1636. Det er ikke mere en helgeninde, men en skuespillerinde, der for erindringens skyld forestiller helgeninden, der af hedenske bødler udsættes for flammerne for at hun skal tilbagekalde sine ord. En sanselig tillokkelse snarere end en religiøs følelse udgår fra dette værk. Og det er netop, hvad kunstneren har tilstræbt: takket være denne sanselige tillokkelse vender han opmærksomheden mod statuens betydning, og det tillokkende bliver bevis på det betydningsfulde. Det er reklamekunst i ordets moderne betydning: den religiøse idé er forsynet med et erotisk billede. Ganske vist er kunstnerens tekniske kunnen de moderne reklametegneres uendeligt overlegen, men det skjulte overtalelsesprincip er det samme. Lad os også tilføje til dette værks forsvar, at hos den kultiverede iagttager kan det ikke undlade at fremkalde en forestilling om Fugl Fønix og vække tanken om en metaforisk sammenligning mellem flammernes sejrende helgeninde og Fugl Fønix, der genopstår af asken. Vi står her over for en værdiforringelse af såvel den religiøse følelse som af kunsten, men inden for en intellektuel struktur, som bevarer en vis sammenhæng.

var gået tabt, i et socialt spil, hvis arketypiske mønster nu kun var genstand for en overfladisk og rent intellektuel tilslutning. Tvivlen, skepticisismen og ironien fordærvede reglerne i et spil, som ikke længere havde nogen guddommelig parallel i den tomme himmel, som teatret nu kun var en vrængende og udtømt substitut for. Og på grund af et velkendt psykologisk reaktionsfænomen vendtes tvivlen, skepticisismen og ironien til vold, brutalitet og forfølgelse af dem, der var i stand til at sige **sandheden** om krisen, da de havde fundet et nyt religiøst ståsted. De hedenske forfølgere, som Acta Sanctorum fortæller om, troede ikke længere på deres roller som præfekter, dommere, stedfortrædere for den teatralisk guddommeliggjorte Kejser og søgte gennem forfølgelsen en sidste bekræftelse på deres egne roller; hvorimod martyrerne skabte et nyt religiøst drama, hvis nye lov blev indskrevet med blod på deres krop, Lovens nye Tavle. For martyrerne var der ikke mere tale om dobbeltheden, deres rolle var identisk med deres rolles udspring; den var ikke længere en maske, der var overleveret af en opslidt tradition og holdt i live af en blodfattig vilje, den var rent individualistisk og afskåret fra sine guddommelige kilder, (lad os se bort fra de vise stoikere og platonikere, som den kristne »fornægtelse« dog ikke skånede), martyrernes rolle var udtryk for den holdning som Sankt Paul definerede således: »Det er ikke mere mig, der lever, det er Kristus, der lever i mig«.

Identifikationen mellem martyrerne og den lidende Kristus er fuldstændig; det er ikke en efterligning, en gen-fremstilling, det er en betingelsesløs identifikation med den nye lovs oprindelse. Der er ikke mere et ydre og et indre, der er ikke mere nogen lovbunden eller teatralisk **fiktion**, den nye lov manifesterer sig direkte og viser sig i det torterede køds sår; et nyt historisk sprog skabes gennem offeret, der følger det oprindelige lige til dets forkynderes død. »Blødet råber til himlen og til menneskene«.

Augustin, Tertullianus og Lactantius er de første teoretikere, der behandler »grusomhedens teater« (det vil sige udslettelsen af teatret som forløber for en ny guds tilsynskomst). »Grusomhedens teater« er en selvmodsigelse, eftersom grusomheden er tegn på sandheden, der er hentet ved dens kilde, dens første fremvælden, som er en **strøm af blod**.

Utalige er de martyrer, som er utålmodige efter at dø for at kunne ophæve den tragiske splittelse mellem deres krop og den ophøjede rolle, de ønsker at tildele den. Nogle af dem, Circoncillionerne, der fordømmes af kirken, netop fordi de naivt afslører denne skjulte side af martyriet, provokerer hedningerne for så hurtigt som muligt at komme til at lide døden. I virkeligheden er også martyriet, trods al den respekt den indgyder os, et kunstgreb, et blodigt kunstgreb der skal tjene til at overvinde kløften mellem »det gamle menneske« og »den nye Adam«. Og løsningen på spørgsmålet om denne kløft udsættes gennem martyrdøden til det hinsides! Hvad der endnu tydeligere end Circoncillionerne afslører kristendommens iboende teatraliskhed (her ses bort fra mystikernes tradition, som udgår fra en helt anden analyse), det er Sankt Ignacius' **Åndelige Øvelser**, hvis mål er følgende afsindige raffinement af teatraliskhed: inderliggørelsen af en maske og en allerede eksisterende rolle, nemlig Kristi biografi, i en psyke og en krop, som gennem en imaginær forvandling skal ende med at legemliggøre den. Sankt Ignacius er den mest bemærkelsesværdige »teaterlærer«, man nogensinde har set, og i virkeligheden stammer alle teaterskoler, som har set dagens lys siden da, heri indbefattet Stanislavskis, fra denne hellige kilde. Barokkens teaterholdning (der selv er stærkt påvirket af de første århundreders martyrs mere naive og mindre civiliserede teatraliskhed) stammer fra de **Åndelige**

Øvelser, som giver den en metode til at identificere sig med handlinger og tilstande, som bliver mere og mere fremmede for den. Som Croce så afgørende har vist, er hele baroktidens civilisation en maskecivilisation, og den mest fremtrædende af alle maskerne er selve Kristus-masken, som de kristne bærer med mere eller mindre sandsynlighed og naturlighed alt efter deres talent og evne til at praktisere de nødvendige »øvelser«.

Det ville ikke være vanskeligt at vise, at Artauds »grusomhedens teater« kun er en forarmet og ubevidst genoplivelse på den kristne dekadences område af den oprindelighed, der allerede var forfalsket af kirkefædrene og martyrerne, en polemisk genoplivelse med sigte mod den alt for åbent uægte oprindelighed hos Sankt Ignacius og hans utallige moderne efterkommere. Grotowski skitserer selv i sin bog²⁾ en radikal kritik af Artaud som teaterteoretiker og viser, at for ham såvel som for de kristne martyrer er sejren over splittelsen forblevet ved forsættet, et frugtbart forsæt, men utilstrækkeligt til alene at overvinde »det maskerede menneske«. Man kunne sige, for at anskueliggøre Grotowskis tanke i det billedsprog, som vi anvender her, at Artaud var en moderne Circoncillion, der flygtede ind i trancen og den bevidste grusomhed, hvad der er udtryk for en fundamental mangel på evne til at overvinde det dilemma, som han var sig tapert bevidst.

Hvem tør sige, at teatret er død uden straks at skynde sig at udbryde »Leve teatret!« Hist og her begynder den tragiske vished dog at blive taget alvorligt under overvejelse: I **Giganti della Montagna (Bjergets Giganter af Pirandello)** af Giorgio Strehler var udtryk for det; en sørgeceremoni til ære for det afdøde teater. Men straks tilføjer man, og Strehler falder måske selv for fristelsen: det er et bestemt teater, der er død, det som vi lige har genopfundet og opdaget er levende nok. Og ligesom man i Renæssancen opfandt illusionsteatret for igennem flere århundreder at skjule Guds død, sådan ser man i dag Sisyfos i en hastigt skiftende iscenesættelse, der improviseres i overensstemmelse med modens omvæltninger fra uge til uge, og hvis formål det er at skjule teatrets død i dette ords uheldeligt barokke betydning. Det var naturligvis det, Pirandello gjorde: det døde teater anbringes på scenen som på en katafalk, og det er selve teatrets død, der med et fantastisk taskenspiellerkneb skal skjule sandheden om sig selv. Et andet dygtigt stykke taskenspiellerkunst er den berøgte fremmedgørelse, der, under foregivende af sandhed, gør den teatraliske dobbeltheden fuldstændig og anstrænger sig for at gøre den udholdelig på et tidspunkt, hvor den ikke mere kan bæres. Det er hykleri i anden potens, der stiller sig selv til skue og ved dette raffinement vil opfattes som alvor.

Men Brecht er også, om ikke opfinder af, så i det mindste den officielt anerkendte ansvarlige for en anden terapi, der anvendes på teatrets lig for at få det til at se levende ud, en terapi hvis egentlige fædre er jesuitterne, med den forskel at disse ikke så meget tænkte på at redde teatret ved hjælp af ideer som på at redde ideerne gennem teatret. Men i virkeligheden er princippet det samme: eftersom vi mangler tro, så lad os bruge de ideer, som »Vox populi, vox Dei« ustandselig gentager, og derved skabe et bånd mellem os og publikum. »Brechtismen« er ifølge Brecht dette: lad os sætte den ideologiske journalistik i scene i det traditionelle sceniske rum ved at sætte alle sejl til. Eller også lad os indgyde aktuelle ideologiske temaer i dramatiske værker, der er overleveret os fra fortiden. Det er klart, at for Brecht, der er en ægte kunstner, om ikke en ægte revolutionær, var det et middel til at få teatret til at leve »endnu en lille stund, hr.





Helstflugningen af Johannes Døberen - fragment af et billede af Giovanni di Paolo, Siena-skolen, det 15. århundrede.

EN STRØM AF BLOD

(Illustrationen s. 8).

To stænger er blevet røvet ud af fængselsvinduet, der fungerer som skarpretterblok, men som på en mærkelig måde også er blevet et alter. Bøddelen, der er præst uden at vide det, har lige hugget hovedet af Johannes Døberen. En romersk soldat lægger med en omhu, som var det en hellig handling, hovedet på et fad, for han skal bringe det til Herodes.

Scenen er et ritual med dobbelt betydning: for det første har det en umiddelbart indlysende betydning: det er en sort messe, et djævelsk offer, som Herodes i sit hovmod yder til ære for sig selv. For det andet har det en skjult betydning: det er foregribelsen af offeret på korset og den kristne messe, der er tilbudt om Kristi blod og legeme. At den religiøse følelse her er forankret i de mest oprindelige dybder af følelsesheden kan man finde bevis for, blot ved at se at maleren, da han malede denne traditionelle scene, ubevidst lader en meget tydelig synsassociation af kastration skinne igennem. For at fornemme denne scenes religiøse dimension må man også huske, at Sankt Katerina af Siena i samme periode begejstredes for en dødsdømt, som havde han været Kristus, ledsagede ham på skafottet og kyssede hans afhuggede hoved, alt imens hun vædede det med glædes- og smhedstårer. For hende som for Giovanni di Paolo er den dødsdømtes ydmygelse og hans blods udtømmelse tegn på den guddommelige tilstedeværelse. Der kan ikke være nogen Tilstedeværelse eller Hellighed uden brud, sønderrivelse eller blodsudgydelse.

Dette billede er et bevis på, at Gud er levende i Siena i det 15. århundrede.



Sankt Ignatius af Loyola.

SANKT IGNATIUS AF LOYOLA (1491-1556)

Sankt Ignatius er sommetider blevet sammenlignet med Lenin. Sammenligningen duer ikke, men er såre fristende. Lenin skabte et parti, der på én gang var militat og kirke, og som sikrede den russiske revolution mod kontrarevolutionære angreb. Sankt Ignatius skabte i det 16. århundrede, på et tidspunkt, hvor den katolske kirke var truet fra alle sider, dels af den protestantiske splittelse, dels af de tyrkiske angreb i Middelhavsområdet, en religiøs orden af en helt ny karakter, hvis umiddelbare og åbenlyse mål ikke alene var kontemplation, men også handling i kirkens og Guds tjeneste. Ordenens medlemmer, der er underkastet en streng disciplin, optræner moralsk og intellektuelt til overalt og under alle omstændigheder at være virksomme soldater i kampen for Romerkirkens genoprettelse og fremgang. - Jesuitterne, der var fremragende pædagoger, fik i løbet af få år eneret på undervisningen af børn fra de betydningsfulde kredse i det katolske Europa. Som prædikanter udformede de en ny slags kirke, der kunne samle masserne og direkte lade dem høre Guds ord. Som skriftefædre for konger og fyrster spillede de en politisk rolle på det europæiske plan og vier sig undertiden med held til arbejdet med at forstærke enheden i den katolske blok. I deres egenskab af udmærkede skribenter og videnskabsmænd trængte de ind i de intellektuelle miljøer i det katolske Europa. Som prædikanter udformede de en ny retning af den katolske tro. Som missionærer lykkedes det dem at vinde indpas i Kina, hvor de skaber en praktisk syntese af konfucius'ske og katolske ritualer; hvis modstanden fra andre religiøse ordener og det pavelige forbud ikke havde afbrudt deres forehavende, ville Kina sandsynligvis i dag have været katolsk. Den kinesiske kejser, der blev stærkt betaget af pater Ricci, en strålende astronom, var for sit vedkommende parat til at acceptere kompromis'et. Vi kender også deres forbausende landevidninger i Sydamerika. Man må sige, at jesuitterne lige fra begyndelsen af det 16. århundrede har været det katolske Europas ballast og drivkraft. - Hvorfor fik de denne forbausende handlekraft, denne forbløffende evne til at tilpasse sig hvorsomhelst og under alle forhold? Alt dette fik de fra en lille bog, skrevet i 1548 af Ignatius af Loyola, deres grundlægger, hvori han giver summen af sine erfaringer som en handlingens og mysticismens mand. Bogen hedder »Åndelige øvelser«. Øvelsernes originalitet i forhold til andre arbejder om mysticismens teknik, består i, at de kuldaster den sædvanlige metode; de andre mysticistiske fremgangsmåder stræber efter at frigøre mennesket fra den jordiske foretagsomhed for at lede ham imod tilbedelsen og hengivelsen til Gud. Sankt Ignatius vil gøre kontemplationen til en omvej, der fører til handling. - For ham er Gud den styrende vilje i det historiske forløb, og handlingsmennesket må lære at give alkaid på sin egen vilje for hengivent, men mandigt at identificere sig med den guddommelige vilje. Det kristne menneske er for Sankt Ignatius en soldat, gennem hvilken Gud handler i tiden. Forbilledet for denne handling, der er sat i gang af den guddommelige vilje og ikke af en særskilt vilje, er Kristus. De vigtigste tekniske forskrifter i »Øvelserne« tager altså sigte på at den kristne skal nå frem til en identifikation med Kristus, der er den faderlige viljes udøver. - Disse forskrifter taler stærkt til fantasien: det gælder især om mentalt at iscenesætte de vigtigste begivenheder i Kristi liv, at se dem med alle deres detaljer (genskabelse af stedet), at levendegøre dem med alle vore sanser (sanseskoncentration), at være til stede i disse væsentlige scener for at genopleve dem som forbilleder for handling og tankevirksomhed. Enhver kristen bør blive egerende med den største af alle agerende som forbillede, nemlig Kristus. Og han må bevise sin efterfølgelse i den historiske virkelighed. Når han i fantasien har genoplevet Kristi liv, bør han genopleve det i tiden lige indtil offeret og døden på korset. - Man ser, hvilken livskraft jesuitterne har kunnet se af denne metode, og man ser også hvor stor indflydelse den har haft på kunsten. Kontrareformationens maleri, skulptur og arkitektur bliver under jesuitternes direkte eller indirekte indflydelse troens hjælpetropper: De opbyggelige billeder bliver en omvej, som ånden må følge for den handling. Især teatret modtager en afgørende påvirkning fra jesuitterne, som ønsker at gøre scenen til en parallel til den åndelige scene, som »Åndelige Øvelser« havde foreskrevet. Hele barokkunstens livskraft bærer præg af den jesuitiske indflydelse: en fantas, der er opflammet af Kristi og martyrnernes eksempel, understøtter en vilje, der stræber mod handling og som er ubøjelig, fordi den føler sig identisk med den ubøjelige og guddommelige vilje.

bøddel«. For størstedelen af hans disciple drejer det sig som oftest om at pynte lidt på en kedsommelig ideologi til storforbrug med laset, men endnu fængslende flitterstads fra et teater, som man bryder sig pokker om.

Forøvrigt er det aktuelle ideologiske teater, der er glemsomt selv over for sin brechtske oprindelse, alvorligt truet på sin venstrefløj af gadedemonstrationen. Denne gadedemonstration stræber, på grund af et afdriftsfænomen, som man endnu ikke har studeret tilstrækkeligt, efter at blive et organiseret skuespil, nok formløst, men et skuespil, der er dømt til den teatraliske dobbelthed på grund af den opmærksomhed, der rettes mod det fra journalistikken, radioen og fjernsynet.

En anden kunstig genoplivelsesmetode, som synes langt mere effektiv, er at gøre som filmen og knytte teatret til den erotiske dramatik, hvis store mestre er Sade og Krafft-Ebing. Der er der i det mindste en gud, så primitiv som man kan ønske det og ekstra livskraftig, fordi den så længe har været undertrykt: Eros eller måske Dionysos. Det er vanskeligt at placere folk som Arrabal eller Jean-Jacques Lebel, der, når lejlighed byder sig, fristes til at vise deres smag for det ideologiske teater eller gadedemonstrationen. Men alligevel skulle deres tilbøjelighed snarere føre dem i retning af erotisering af teatret. De kunne skabe en slags Commedia dell'arte, hvis scenarier skulle bygge på de forskellige varianter af seksuelle perversiteter ved at påberåbe sig den freudske fortrængning eller Georges Batailles transgression. Det ville iøvrigt være mere hæderligt, for at retfærdiggøre Arrabals scenarier eller Lebels happenings, at minde om Grand Guignol-traditionen, om »gotic tale« overført til Boulevardteatret eller om strip-tease-cabaretten i »Crazy Horse Saloon«-stilen end at tale om nogensomhelst teori.

Men ligesom det ideologiske antiteater er stærkt truet på sin venstrefløj af gadedemonstrationerne, der er i kameraernes søgelys, er også det erotiske antiteater truet på sin højrefløj af særforestillingen for lukkede døre eller af den pornografiske film (herunder medregnet dens variant »underground«). I sammenligning med en særforestilling i rosa eller blå balletstil eller nøgenseancer med partnere i kød og blod eller endog i sammenligning med en god pornografisk film

er det arrabalske drama og de lebelske happenings kun fattigmands voyeurisme. På dette område sejrer den professionelle prostitution, der understøttes af rige mæceners formue, altid over nostalgiske amatørers lusede improvisationer over erotisk selvbetjening. Og så skal man endda være lykkelig, hvis ægte torturseancer med professionelle SS'ere ikke skal komme og konkurrere effektivt med de scener, hvor den sado-masochistiske neo-naturalisme tilbyder et naivt publikum slagtervarer.

Under alle omstændigheder har det politiske teater og det freudiansk-pornografiske teater, hvad enten de anfører ideologiske eller erotiske forbilleder, et hovedtræk fælles, som i det væsentlige gør dem identiske med det famøse borgerlige teater, som de rækker ned på uden at vide, hvad det drejer sig om: de påberåber sig begge en systematisk og forudbestemt dramaturgi, og de kræver af såvel skuespillere som tilskuere, at de skal gøre sig til ét med dette færdigprodukt som vi, trods vor uvilje, må give prædikatet »kulturelt«. Det er en »mass media« kultur, men trods alt en kultur i den betydning at den er bygget på en ubodelig skilsmisse mellem dens selvstændige og forstenede eksistens og dem, som taler om den og omsætter den i handling uden nogen alvorlig indre trang. I bedste fald appellerer et teater, der bygger på iscenesættelse af en ideologi eller af erotik, til et område af tilskuernes psykiske erfaring og virkelighed og bekræfter på den måde hans »sindssyge« under påskud af at befri ham fra den i en fremtid, der altid forbliver usikker.

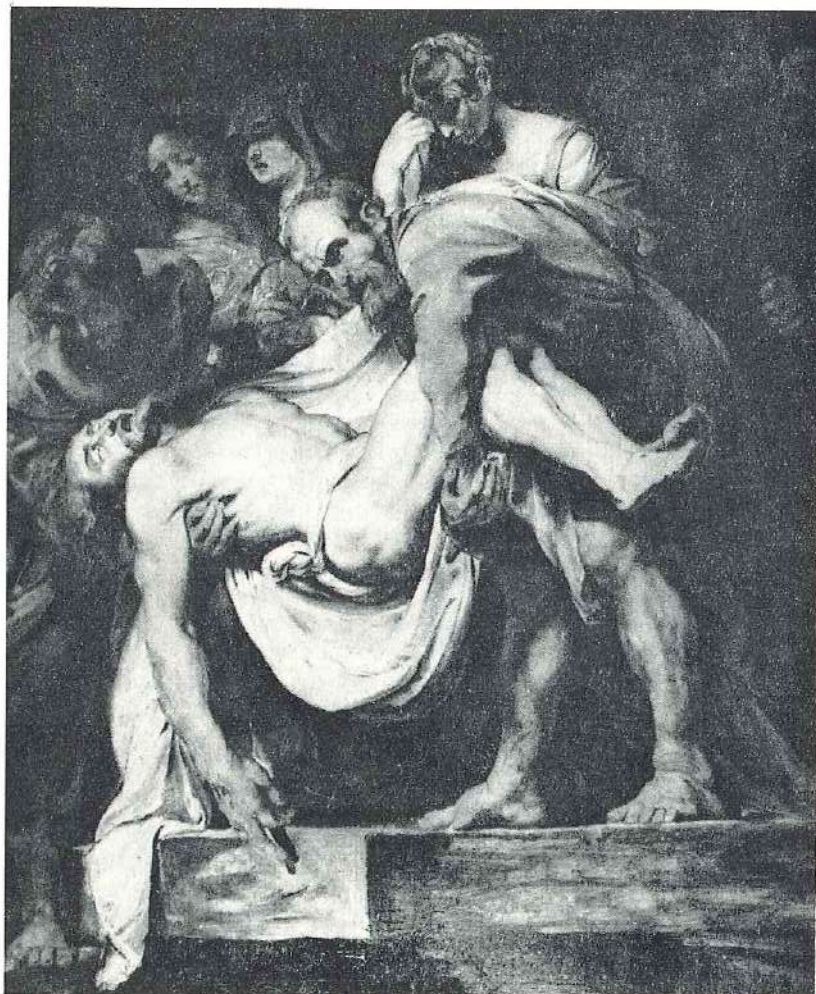
Endelig har vi set the Living Theater gennemrejse Europa og ligesom Euripides' Bakkantoptog sprede extase, begejstring og rædsel omkring sig. Hvorfor denne fortryllelse? The Living Theater har æren af at bringe alle ideer på torvet på én gang: det spiller det ideologiske kort ud samtidig med det erotiske, det hælder snart mod Grand Guignol og erotiske afskyeligheder (Frankenstein), snart mod manifestet eller endog mod den ideologiske demonstration (Mysterier) eller det lykkes det med en kraftanstrengelse at kombinere de to: så har man noget, der bærer navnet **Antigone**, det vil sige Sofokles gennemset og korrigeret af Dracula, og Brecht tilpasset af W. Reich og T. Leary.

The Living Theater er ikke, til trods for hvad man skulle

REMBRANDTS ANATOMITIME SET SOM MODSÆTNING TIL RUBENS' KRISTI GRAVLÆGGELSE

Rembrandt og Rubens stammede begge fra Nederlandene. Men Rembrandt er født og har gennemløbet sin udvikling i den del af Nederlandene, som havde befriet sig fra det spanske og katolske åg for at blive en uafhængig stat, Holland. Rubens er født og opvokset i det katolske Flandern, der var regeret af en spansk guvernør. Rembrandts berømmelse nåede, mens han levede, næppe ud over Amsterdam, og der døde han endog i elendighed og glæmsel. Rubens var en personlighed af europæisk format, lige så meget diplomat som maler. Og hans malerkunst, der er et typisk udtryk for barokken, stiller sig villigt i fyrsternes og Romerkirkens tjeneste. Omend Rembrandt ikke kunne lade være med at beundre maleren Rubens' overordentlige tekniske færdighed, måtte alt i mennesket Rubens' personlighed og i den officielle veltalenhed, i hvis tjeneste han stillede sit talent, byde ham stærkt imod. Man kan føle kontrasten mellem de to livsværker ved at stille Anatomitime (Rijksmuseum, Amsterdam, dateret 1656) ved siden af Rubens' Kristi Gravlæggelse (Liechtenstein-samlingen, Vaduz, ikke dateret, men malet senest kort før 1640). Rubens' billede er en efterligning af et berømt maleri af Caravaggio, der behandler samme motiv (Rom). Men den flamske maler ændrer scenen ved at lægge vægt på den teatraliske patos, der kan fange en tilskuers sanser. Josef Arimathias, der bærer Kristus, vender sig direkte mod tilskueren, som ville han opfordre ham til medlidenskab og anger. Billedet svarer til en prædiken om Kristi død, som alle mennesker er skyldige i, eftersom han, der er Gud, er død som et menneske blandt mennesker for vore synders skyld. Kristi legeme, der er så tungt, at det synes at skulle drage disciplene og de hellige kvinder ned i gravens gabende afgrund, hvor tilskueren allerede befinder sig, svarer til en oratorisk udrivelse af voldsomste virkning. Alt i dette billede tilstræber at vise tilskuerens skyld og nødvendigheden af hans omvendelse til den katolske tro. - Anatomitime synes at være Rembrandts tiltænkende svar på den slags gejstelige propagandasmerer. For det første vil billedet intet bevise: det søger ikke effektiviteten, det begrænser sig til at vise en gruppe mennesker hentet fra dagliglivet i Amsterdam med en kunstnerisk frigjorthed, der foragter praleri. Det er ikke en tale eller prædiken, det er en kendsgerning, et maleri, som er vidnesbyrd om en anden kendsgerning, nemlig doktor Deymans anatomitime. Vi befinder os ikke i den tvivlsomme situation, som en tilskuer må føle sig i, når han er underkastet et hemmeligt overtalelsesforsøg; vi kan frit betragte og tænke hvad vi vil ud fra den kendsgerning, som er stillet os for øje. Allerede denne oplevelse er befriende. Denne kendsgerning er et videnskabeligt forsøg, der foretages under ledelse af en videnskabsmand: alt foregår i forstandens klare lys, vi iagttager og konstaterer. Kroppen, som ligger der for vore øjne, er ikke mere en retorisk figur, hvis imaginære vægt skal tvinge os til anger. Det er en vis mængde stof, hvis struktur doktoren er i færd med at analysere for sine studenter. Hvis Rembrandt alligevel har villet indsmugle en anden mening i dette billede, er det måske denne: liget har de samme morfologiske, typisk flamske træk som Rubens' mandskroppe; Rembrandt foretager på denne rubenske krop den samme analyse, som doktoren har udført på sit lig, han fremstiller dermed, ikke en retorisk frase, men døden uden fraser, trist og beskidt. Og man kan af dette billede uddrage en religiøs erkendelse, der ligger langt over den, som Rubens med alt for megen foragt for vor intelligens ville indgive os. Kontrasten mellem liget (tingen, genstanden) og doktoren, der roligt forklarer, hvad det er lavet af, taler for sig selv. Det er ikke nødvendigt at understrege meningen. Den levende ånd og det døde kød er her konfronterede, og det er vores sag at uddrage vore slutninger heraf om menneskets natur.

Rubens: Kristi gravlæggelse.



Rembrandt: Anatomitime.



have troet efter denne strålende syntese, standset på halvvejen. For at trænge endnu længere »Ned til det ukendtes bund for at finde noget Nyt« har the Living Theater i Avignon og i U.S.A. forsøgt at skabe det største mesterværk: at forene den ideologiske gadedemonstration med den ultra-erotiske happening ved at gå ud på gaden og aktivisere det ikke-eksisterende publikum ved at klæde sig af og elske for øjnene af det, alt imens de agerende midt under orgasmerne råber »Stop krigen« og »Black Power«. Trods denne yderligtgående sammenblanding, som gør Living Theater uendelig sårbart over for de intellektuelle moderetninger og den internationale »avant-garde« slogans, er det den forbindelse, som det søger at fastholde og fuldkommengøre, mellem dets nomadetilværelse og de forestillinger, det viser, der gør, at Living Theater er et betydningsfuldt fænomen i den aktuelle krisesituation. Den forståelige begejstring, som Living Theater vækker, kommer af, at enhver af dets forestillinger synes at være en fest, som stammen holder for sin egen skyld ligesom ethvert primitivt samfund og for såvidt også ethvert civiliseret, – en fest som tilfældigvis overværes af tilskuere, der er kommet fra nabolandsbyerne, men som under alle omstændigheder ville finde sted, også uden dem. The Living Theater er altså frem for alt en livsform, hvori teatret er integreret som en slags hygiejnisk »potlach«, og dets vægring ved at skille teaterlivet fra stammelivet forankrer the Living Theaters forestillinger i dets kollektive livs virkelighed og giver dem en ubestridelig ægthed. Det kedelige er blot, at eksperimentet så at sige ikke lader sig gentage: de talrige mere eller mindre hippieagtige stammer, der oversvømmer de fem kontinenter holder også fester, men de er ikke så heldige at have så bemærkelsesværdige og uegennyttige professionelle teaterfolk blandt sig som Beck og Malina.

Alligevel er the Living Theaters forestillingers oprindelig et udpræget indavlsfænomen; i spillets detaljer og i den for hyppige gentagelse af de samme forestillinger kan man uden vanskelighed læse stereotypien, bevægelsernes mekaniske karakter og især den enkelte skuespillers adspredte dobbeltholdning overfor det kollektive partitur.

Da er det, at en herre, klædt i sort som direktøren for et begravelsesvæsen, er begyndt at aflægge os mere og mere hyppige besøg fra Øst. Han kommer og besøger os med en lille sennepsfarvet bog, hvori hans tanker bliver indført under en beskedent titel: *Towards a Poor Theatre*. Han er undertiden alene, undertiden ledsaget af dem, som han kalder sine »medarbejdere«, som en kirurg der taler om sit følge. Også de er beskedne folk, der tilbyder et begrænset publikum foruroligende forestillinger, som alle straks kvalificerer som avant-garde, sandsynligvis ironisk ment, thi man finder deri nøjagtig det modsatte af, hvad der almindeligvis går under dette navn blandt os.

Når ballonfarerne i Jules Vernes romaner finder ud af, at deres gasballon er revnet, kaster de al ballasten over bord for at forsøge at genvinde højde. I en nødsituation foreslår Grotowski først lige så kirurgiske redningsforanstaltninger. Han fjerner alt det, som i teatret er arvegods fra barokteatret, maskinisternes, dekoratørernes og musikernes teater, hvis mere eller mindre åbenlyse ærgerrighed lige fra Teatro Barberini i det 17. århundredes Rom til Wagner i Bayreuth og hans utallige mere eller mindre bevidste disciple i det 20. århundrede, har været at skabe en syntese af alle kunstarter i et *gesamtkunstwerk*. Tilbage er kun det væsentlige: et rum, skuespillere og tilskuere. Lad os i forbifarten nævne, at denne »forarmelse« af skuespillets materielle betingelser intet har at gøre med den moderne ynkverdiggørelse, der bare er det omvendte af pragtudfoldelse. At erstatte guld med bly, fløj

med sækkelærred ændrer intet ved forestillingens væsen: det afslører i det højeste den dårlige samvittighed, der må plage et teater, der kun formår at forny sig på overfladen. Grotowskis fattigdom er ikke en stil, men en etisk holdning, en askese.

Intet kan altså mere forhindre tilskueren i at koncentrere sin opmærksomhed om skuespilleren. Og den samme askese som viste sig i scenens renselse for alle tilfældige elementer, gentager sig her. Hele arven fra barokskuespilleren, kostumer, sminke, masker, retorisk »actio« baseret på imitationen såvel på det stemmemæssige som på det bevægelsesmæssige område, alt hvad der i virkeligheden tjener til at »iscenesætte« noget andet end skuespillerens egen krop og danner hans opdigtede dobbeltgænger, alt dette er strengt og radikalt fjernet af Grotowski. Heller ikke her må man forveksle denne asketiske vilje med de moderne udslag af barokteatrets sidste forfaldstid: det er ikke tilstrækkeligt at anbringe et hvilket som helst individ på scenen, der måtte have lært at opføre sig over for et publikum som man gør på gaden blot for at slippe uden om retorikken. Thi gaden er fuld af dårlig retorik i uigenkendelig kladdeform, men dog retorik. Avantgarde-teatret glemmer alt for ofte, at fornægtelsen af den akademiske retorik kan munde ud i dagligdagens retorik, der er så meget mere uudholdelig som den anser sig selv for at være udtryk for spontanitet.

Værket er der, det eksisterer. Det bringer styrken i en stringent form i samklang med en uudslettelig livskraft, som det henter i den kendsgerning, at det sammenfatter samfundets og den enkeltes eksistensberettigelse. Dette værk er en handling, som har været under overvejelse i lang tid og som endelig udføres fuldt bevidst uden tøven eller forbehold. Denne handling, der udspringer af levende menneskekroppe, er indskrevet i dem og over dem, dens bestemmelse er at blive oplevet af dødelige tilskuere. Vi er her i hjertet af Grotowskis dramatiske kunst: hans forestilling om skuespillerhelgenen.

Dette paradoksale begreb forsoner i sig to udtryk, som lige siden antikken uophørligt har stået som modsætninger og ustandselig har fortrængt hinanden uden nogensinde at kunne forenes. Dette levende begreb, skuespillerhelgenen, må nødvendigvis minde om et af de centrale motiver i barokteatret, nemlig beretningen om **Sankt Genest, skuespiller og martyr**, der flere gange er behandlet i det 17. århundrede, af jesuitterne på latin, af Lope på spansk og af Rotrou på fransk. Genest begynder som professionel skuespiller, virtuos i fortolkningen af roller, der beskytter ham mod at kende sig selv. En dag bringes han til at spille rollen som en kristen, der er viet til martyriet, for kejser Diocletian. Og den dag identificerer denne hedning sig så fuldstændigt med sin kristne maske, at denne viser ham hans rette kald; han tager sin rolles tro til sig, pådrager sig kejserens vrede og dør som martyr. Oprindelig var denne hagiografiske beretning en fuldendt illustration til kirkens lære om teatrets væsen: modsætningen mellem komedianten Genest, der er berøvet sit eget jeg, og Sankt Genest, der er vendt tilbage til sin oprindelige identitet som Guds søn gennem sin identifikation med Kristus, tjente som sindbillede på kontrasten mellem den hedenske teatraliskhed og kristendommen. I det 17. århundrede eksisterer denne betydning endnu, men kun tilsyneladende. Thi selve det på teatret at fremstille denne historie om en skuespiller, der giver afkald på teatret, skabte nok en æstetisk svimlen, der var forførende dejlig for baroktidens følsomhed, men fordærvede også i bund og grund den oprindelige mening med denne omvendte skuespillers martyrium. Sankt Genest kunne virkelig kun fremstilles af en skuespiller, for hvem

denne rolle blot var endnu en maske. Og derved blev selve maskefaldet temaet i en hellig maskerade. Barokteatret nærmer sig her sin yderste grænse, sit uoverstigelige problem: på barokscenen bliver endog sandheden tilskyndelse til en iscenesættelse af illusionen og løgnen.

Det er ikke tilfældigt, at navnet **Sankt Genet, skuespiller og martyr** i vore dage er kommet til ære og værdighed gennem Sartre, der bruger det som titel på sit omfangsrige essay om Jean Genet; det er ikke blot en åndfuldhed: grundbegrebet »uredelighed« tillader filosofen i et nyt sprog at genoplive den gamle gejstlige analyse af teatret som stedet for en dæmonisk splittelse mellem at være og at synes; og Jean Genet, den sidste af de store dramatiske digtere i barokteatrets tradition, bliver for Sartre symbol på den umulighed det er for skuespilleren der er bundet til sin maske, at nå frem til ægthed.

Den både teoretiske og historiske betydning af Grotowskis værk kommer netop af, at han forsøger at slippe helt væk fra det gamle dilemma, som fortsat hviler tungt på det moderne teater som en uafrystelig forbandelse, fordi dets forbillede og problematik i virkeligheden stadig er barokteatrets, og det dør af denne konflikt. Grotowskis skuespiller forsøger ikke længere at konkurrere med virkeligheden, enten for at efterligne den eller for at bevise at efterligning er umulig. Han går ud fra det **der er**, uden ydre henvisning til noget fortidigt eller fremtidigt, ideelt eller materielt. Det som **er** vil sige hans levende krop i rummet sammen med andre levende kroppe. Og når han én gang har gennemført den askese, der er nødvendig for barokkulturens arvtagere for at nå frem til blottelsen af dette at **være der**, når han blot én gang har følt sig i stand til at påtage sig denne tilstand uden anger eller samvittighedsnag, da kan han lade sig selv spille i en tilstand af skabende passivitet, han kan lade de reelle kræfter spille, som **er der** i hans krop og i hans psyke, og som higer efter at manifestere sig. Skabelsestilstanden er en tilstand af hellighed, når den går ud fra denne mangel på intellektuel forsættelighed, denne viljeløshed og denne fornægtelse af tilpasning, for at lade ske hvad der må ske.

I denne tilstand skifter selve illusionen mening. Hos Stanislawski f. eks. holder skuespilleren en kunstig blomst i hånden med lige så stor bevægelse, som havde det været en rigtig blomst. Hans erindring søger tilbage til det biografiske øjeblik, hvor han har holdt en rigtig blomst i sin hånd, og han gen-skaber dette øjeblik. Hos Brecht holder skuespilleren den kunstige blomst i hånden uden nogen synlig bevægelse, i en symbolsk holdning, som henviser tilskueren til tanken om en verden, der er berøvet sin oprindelige friskhed.

Hos Grotowski holder skuespilleren intet i hånden, men han leger med sin hånd som om den er en blomst, hvis stængel er hele hans krop, og dermed anskueliggør han, at den manglende blomst er legemligt til stede i hans kærlighed. Illusionen anvendes ikke mere som et middel, den afvises ej heller systematisk, men opfattes i sig selv som en handling, et skabende grundlag for skuespillerens **væren til stede**; skuespilleren søger ikke at bedrage tilskueren med hans eget behov for at bedrage sig selv.

Man kunne føle sig fristet til at opstille Rembrandts mesterværk »Anatomitime« – med dets polemiske sigte mod barokkens teatraliskhed under alle dens former – som et symbol på Grotowskis forestilling »Den standhaftige Prins«. Men symbolet ville være ufuldstændigt dækkende: thi Rembrandts kirurg ofrer for at afsløre sandheden om det Rubenske legeme det liv, den varme og det frie spil, som trods alt – selv overført til barokkens formsprog – levendegjorde Rubens' nøgne legemer. Man måtte finde et sindbillede, der

hverken ofrede livet eller sandheden. Og det er betegnende for nyheden i Grotowskis værk, at et sådant sindbillede ikke eksisterer. Hos Grotowski er teatrets blottelse ikke et »ecce cadaver«, men et »ecce homo«, det er en overvindelse af de problemer, som renæssancens hedensk-kristne kultur har givet os i arv: han viser os mennesket i dets helhed, levende, nutidigt, med alle sine sanser rettet mod livet »hic et nunc«, et menneske der igen vender sig mod sine skabende kræfter, der var blevet ødelagt af de sociale, juridiske og kulturelle rollers forstening.

1) Ordet **histrío** stammer fra toskansk, hvor det betyder mimedanser, eller måske fra navnet på en berømt etrusk danser, som hed Hister.

2) TTT 7, Towards a Poor Theatre, side 117.

Le THEATRE en Pologne

mensuel consacré au théâtre polonais

chaque numéro contient des informations courantes sur la vie théâtrale en Pologne, des revues de la presse théâtrale polonaise et des publications relatives au théâtre, une chronique des premières, un article ou un essai consacré aux problèmes du théâtre ainsi que de nombreuses illustrations

spécimens sur demande

abonnements:

Autriche: Verlags- und Kommissionsbuchhandlung Rudolf Fischl, Wien I, Schönlaterngasse 13 ★ Belgique: Agence et Messageries de la Presse, 34 Rue du Marais, Bruxelles 1 ★ Canada: European Publishers Representatives, Inc., 36, West 61st Street, New York, N. Y. 10023 ★ Danemark: Munksgaard Ltd., Prags Boulevard 47, København S ★ R.F.A.: W. E. Saarbach GmbH, 5 Köln 1, Getrudestr. 30 ★ Finlande: Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu 2, Helsinki ★ France: Nouvelles Messageries de la Presse Parisienne, 111, Rue Réaumur, Paris 2e ★ Pays-Bas: Meulenhoff and Co. N.V., Beulingstraat 2, P.O. Box 197, Amsterdam C ★ Italie: Libreria Commissionaria Sansoni S.P.A., Via Lamarmora 45, Firenze ★ Japan: Maruzen Company Ltd., 8 Tori-Nichome, Nihonbashi, Tokyo, P.O. Box 605, Tokyo-Central ★ Norvège: Narvesens Litteratur Tjeneste, P.O. Box 115, Oslo ★ Suisse: Pinkus and Co., Zürich 1, Froeschengasse 7 ★ Suède: AB Nordiska Bokhandeln, Drottninggatan 7-9, Stockholm 1 ★ Etats-Unis: European Publishers Representatives, Inc., 36, West 61st Street, New York, N.Y. 10023 ★ Pologne: Entreprise d'Exportation et d'Importation »Ruch«, Warszawa, ul. Wronia 23.

publication du Centre Polonais de l'Institut International du Théâtre paraissant depuis 1958

Varsovie (Pologne), ul. Moliera 1

Om skådespelande och rampfeber

AV EDMUND BERGLER

Edmund Bergler (född 1899 i Östrik - död 1961 i USA) har været ansat ved universitetet i Wien og blev efter immigrationen til USA i 1938 tilknyttet New York Psychoanalytic Institute. Edmund Bergler har publiceret adskillige bøger og afhandlinger om psykologi.

© The Psychiatric Quarterly Supplement - 1949

Ett mycket egendomligt faktum kan antecknas inom skådespelarpsykologin: populära och psykoanalytiska tolkningar sammanträffar. I vanliga fall står dessa båda »förklaringar» mot varandra, och denna diskrepans bidrar ganska mycket till den populära missuppfattningen att analys är en hånets och sofismens vetenskap, som bara vill konfundera lekmannen. Vad beträffar skådespelandet tycks emellertid den makroskopiska synen identisk med den mikroskopiska. Det är visserligen sant att analysen använder flera intellektuella uttryck som förklaring men när de reduceras till ren engelska så samtycker både den folkliga uppfattningen och den analytiska »tolkningen» om att skådespelaren bubblar över av exhibitionism, eftersom detta är den föregivna basen för hans talang och kall. Båda är överens om att skådespelaren vill visa upp sig och är en »pajas».

Frågan uppstår: Är den folkliga uppfattningen så klarsynt, eller är den vedertagna analytiska tolkningen så naiv? Under tecknade författare tror det senare.

Först och främst representerar spel en sublimering. Men sublimering är ett högst komplicerat fenomen i vilket den ursprungligen förträngda önsksningen aldrig direkt kommer i förgrunden. Tvärtom är det som förefaller vara »slutprodukten» resultatet av en serie psykiska omvägar, kompromisser, motkompromisser, som uppnåtts under »samvetsstridens» förlopp. Enligt författarens mening¹⁾ är det sublimerade varken den ursprungliga id-önsksningen eller försvaret mot id-önsksningen, utan försvaret mot försvaret mot en konflikt som historiskt sett hade sitt ursprung i en id-önsksning. Med andra ord, sublimering är inte barn utan barnbarn till den ursprungliga konflikten - ett barnbarn som gjorts oigenkännligt genom plastikkirurgi till på köpet. Härav följer att var och en som i sublimering ser ett direkt uttryck för förträngda tendenser är lika långt från spåret som den som förväxlar barnbarnet, förskönat genom plastikkirurgi, med farfaderns bror.

De »fem lagren» i sublimering är: Lager I, **slutresultat** av en infantil **pregenital** och **libidiniserad** konflikt; Lager II, första super-ego förebråelsen och vetot; Lager III, första försvaret från det omedvetna egot; Lager IV, förkastelse av försvaret, ett andra veto från super-egot; Lager V, andra försvaret från det omedvetna egot, obestriddligt därför att det är inneslutet i termer av vad som socialt gillas och accepteras.

Kraften bakom denna seger över super-egot härleds ur den sublimerandes **inre aggression**. Härav följer att neurotiker är

dåliga sublimerare helt enkelt för att distributionen av aggression är ofördelaktig: Nästan all aggression koncentreras i super-egot som använder den till att prygla egot med. Vid hälsa, eller vid artificiellt framkallad hälsa (framgångsrik analys), är maktbalansen annorlunda, nu använd i två syften: Att uttkämpa »samvetsstriden» på ett mera framgångsrikt sätt och uppnå realistiska mål som ingår i individens kamp för en plats i solen.

I skådespelarens fall är händelsesekvensen som följer Hans (hennes) önskan då han ger sig in på sublimering är **inte alls exhibitionism**, utan en modifierad slutprodukt av den motsatta tendensen: **voyeurism** (tittande). Författaren har upprepade gånger²⁾ betonat att en del av den skopofila instinkten kan användas som försvar mot den andra. Detta är sant trots det faktum att voyeurism **ensamt** (enligt författarens åsikt) är en avledning av en ursprunglig drift³⁾ och exhibitionism bara ett försvar; sedan båda etablerats används den ena som försvar mot den andra.

Det material som går in i Lager I av skådespelarens (eller skådespelerskans) sublimering är **inte** den »ursprungliga» voyeurismen. I litteraturen är man överens om att voyeurism först är narcissistisk själv-voyeurism. Bara sekundärt inkluderas andra föremål i voyeurismen. Härav följer att voyeurismen i Lager I (»Jag vill titta på min mors bröst, kropp - senare fars penis») redan är en eftergift åt den verklighetsavskräckande narcissistiska koncentrationen på sig själv. Detta bekräftar det föregående påståendet att det »material» som träder in i sublimationen **inte** är en direkt id-önskan.

Schematiserat visar skådespelarens sublimering medan han spelar dessa fem lager i ultra-rapid under det analytiska mikroskopet: Lager I, »Jag vill vara en voyeur på mor, far (senare på intimiteter dem emellan)»; Lager II (första super-ego vetot), »Du har inte rätt att titta på mor, far»; Lager III (första försvaret från ett omedvetet ego), »Jag är varken voyeur eller intresserad av att vara det; jag vill visa upp min egen kropp»; Lager IV (andra förebråelsen från super-egot), »Att överträda uppfostringsbud genom exhibitionism är också förbjudet»; Lager V (det omedvetna egots andra försvar), »Jag är varken aggressiv i exhibitionism eller en voyeur. Jag vill vara en snäll pojke (flicka), vara socialt inriktad och ge andra människor nöje.» Detta femte lager och **bara** detta lager är sublimering.

Jämför det naiva i föregående förklaringar om exhibitionism med denna slutsats: Att skådespelaren uppför sig som en »pajas» är i **försvar**. Han är omedvetet glad att dra uppmärksamheten till detta faktum (även om han gör sig löjlig) därför att exhibitionism är hans inre sköld och försvar mot den djupare förträngda voyeurismen. Han tar, åter omedvetet, gärna »skulden för det mindre brottet»⁴⁾.

Vad räddar skådespelaren av sina tidigare önsksningar? Han ville bli voyeur; han fick som »billigt köp» - exhibi-

tionism. Denna substitutiva njutning har emellertid en liten räddande gunst: Vi vet från Freud att alla exhibitionister åtnjuter ett dubbelt nöje. Vid sidan av det direkt exhibitionistiska uppnås också ett voyeuristiskt nöje genom omedveten identifikation med åskådaren. Genom sin voyeurism tittar han på sig själv.

En motsägelse kvarstår: Hur är det möjligt att sublimeringen i skådespeleri inkluderar rester av den ursprungliga önskan som t.o.m. föregår Lager I, dvs., **narcissistiskt självbe-tittande**? Detta händer aldrig vid sublimering. Ändå tycks det hända här. Motsägelsen är falsk som den följande diskussionen visar. Det är sant att skådespelaren genom omedveten identifikation med åskådaren tittar på sig själv. **Men skådespelaren representerar inte sig själv utan snarare den roll han spelar.** Hans tittande som substitution (via åskådaren) är inte själv-voyeurism utan snarare tittande på andra.

Detta anknyter till de genetiska aspekterna av problemet. I alla manliga och kvinnliga skådespelares barndom som författaren har analyserat (något över ett dussin) var en specifik situation för handen. Fastän indicierna är för små för att man skall kunna generalisera är de stora nog för att man skall kunna misstänka mer än ett slumpartat sammanträffande. **Denna situation inbegrep tittande på någon sexuell scen som lämnade dessa barn så skyldiga och förvirrade att de förminskade sin skuld genom att dra slutsatsen att »allt detta inte är verkligt utan lek.»** I stället för att fly in i avpersonalisering flydde de in i ett aktivt upprepande av det passivt upplevda »overkliga«. **Det overkliga – det skuldförminskande alibit – blev ledmönstret.** Inte ens det var tillräckligt: alibit förstärktes genom exhibitionism som sattes in i stället för det ursprungliga tittandet på andra.

Detta förklarar skådespelares vanliga »Improduktivitet»: De skapar inte de karaktärer som de personifierar, de bara spelar dem. Alibit betyder: »Författaren är skyldig, inte jag.» Skådespelarens produktivitet visar sig bara i återskapandet (och det finns originalitet i olika versioner) av en karaktär. Ändå tillåter återskapandet skådespelaren att verka oskyldig vis-à-vis sitt inre samvete: **»Andra gjorde det.»**

Det ligger ironi i konstaterandet att »för skådespelaren är låtsasvärlden riktig.» Ironin är att bakom denna »lek» ligger hela fasan hos barnet som räddade sig självt från en »otrolig» fasa, som det upplevt genom tittande, genom att devaluera den till en »pjäs». Enligt författarens åsikt är ingen analys av en skådespelare som drabbats av rampfeber fullständig och säkrad från ett senare uppdykande av symptomet utan att man arbetar ut denna infantila voyeuristiska fasa. Detta betyder att åtminstone »täckminnena» måste återfinnas.

För att citera ett exempel: En skådespelerska hade upptäckts av sin mor när hon var tre och ett halvt år gammal och kikade genom nyckelhålet på ett gästande porsintimiteter hemma hos hennes föräldrar. Modern förebrådde skarpt barnet, som efter att ha dragit sig tillbaka svarade: »Varför, vad är det för fel med det? Jag ville bara se hur de lekte – tittar inte du på min lek med stenblock?» Naturligtvis är ett sekundärt »täckminne» inbegripet här; de ursprungliga voyeuristiska scenerna går tillbaka till det orala stadiet som bara kan rekonstrueras från oral fruktan.

I allmänhet är vi relativt sällan i position att **uttryckligen** kunna slå fast i en viss typ av strävanden vilka **specifika** situationer som tvingade dess medlemmar in i det speciella själv-valda yrket. I skådespelarnas fall kan vi, tror författaren, göra just detta. Två specifika erfarenheter och deras bestämda förlängningar möts: Ökad barnskopofili konfronterad med specifika voyeuristiska upplevelser har en traumatisk effekt. För att motverka den effekten förklaras den observerade

scenen vara »overklig». Denna »overklighet» som passivt upplevts utvecklas senare aktivt och gör den lille tittaren till en stor exhibitionist med det inre alibit: »Jag är inte skyldig.»

När kommer rampfeber? **Varje** skådespelare har ett stort paket av det att bära. Ytligt sett gäller fruktan exhibitionismen: Att glömma replikerna, att »fastna», att göra sig löjlig. Djupare analys bevisar att detta är en yttlig hägring och ett försvar.

Erfarenhet av alla typer av människor som lider av fruktan har övertygat författaren om att **neurotisk** fruktan bara hänger samman med **psykisk masochism**⁵⁾. Under trycket av ett samvetsveto utförs ett intrapsyiskt konstgrepp av den intrapsyiske »advokaten», det omedvetna egot, för att hjälpa sin »klient i svårighet». **Skulden** accepteras men för det »mindre brottet», **pseudo-aggression**; och **scenen förläggs utåt.** Härav följer att den neurotiske som lider av fruktan uppför sig som om han vore skyldig till »aggression» och faran låg utanför. Allt detta »manipuleras» naturligtvis utan hans medvetna vetskap.

Vi ser att den neurotiker som har rampfeber tycks vara rädd för exhibitionistiska faror: I grunden för att **visa fram** nederlag (glömma repliker, göra sig löjlig etc.). Men nu ser vi i sublimationstabellen att exhibitionism i spel motsvarar Lager III, det första aggressiva försvaret. Det är därför helt på sin plats att om super-egots »vedergällning» sätter in i neurosen, försöker egot utkämpa detta slag, inte i den inre fästningen utan på de yttre murarna – på den avlägsna försvarslinjen. Detta är vad som verkligen sker!

Med andra ord: Genom att ta på sig skulden för **pseudo-aggression**⁶⁾, undviks den huvudsakliga faran, behovet att redovisa för psykisk masochism, den »dödliga faran».

Vad som ligger till grund för denna masochistiska fruktan kan bara upptäckas om man har någon vetskap om infantil fruktan. Hela »septetten» av babyfruktan⁷⁾ kan mobiliseras: fruktan för att svälta, ätas upp, förgiftas, kvävas, huggas i stycken, drickas upp, kastreras.

Allt detta låter mer eller mindre »långsökt». Emellertid överensstämmer det med kliniska fakta. Författaren analyserade en gång en hämmad radioskådespelare som var rädd att stå ansikte mot ansikte med mikrofonen. Han hade givit upp sitt yrke, arbetade i underbetald ställning i ett annat fält och tvingades indirekt av sin hustru att börja i analys. Det visade sig att flykten från mikrofonen föregicks av flykt från scenen. Patienten hade börjat sin karriär som scen-skådespelare och hade »bytt» på grund av neurotiska, inte realistiska skäl, till radio. På teatern utvecklade han patologisk rampfeber och var rädd för att glömma sina repliker; med det föregivna skälet att undgå faran gick han över till radion där rollerna kan läsas. Han fruktade televisionens kommande där den »fördelen» skulle gå förlorad. Många element i hans neuros – förutom de tydligt skopofila – pekade i riktning mot en oral regression; dessa kan inte omtalas av diskretionsskäl. För våra nuvarande syften är två av patientens påstående viktiga. Det första var ett minne som hängde samman med början av hans rampfeber, eller snarare en blick av ett »intryck» som patienten kallade det – men ändå viktigt nog för att förträngas. Tanken var denna: »Det kom för mig en kväll medan jag var på scenen och väntade på min stick-replik att om man ser på de två gallerierna i mörkret påminner de en om en öppen mun färdig att »uppsluka en!». Det andra påståendet som denna gång inte var förträngt var en beskrivning av inlärandet av en roll under den fas i analysen där han på nytt kunde återuppta sin radiokarriär. Patienten sa: »Medan jag lärde mig min roll hade jag känslan av att någon vill tvinga någonting ned i min strupe och att jag gör

våldsamt motstånd.» Patienten satte inte denna observation i samband med det faktum att »smälta« sin roll var hans »bröd og smör« som **påtvingades** honom av den »grymme« analytikern i överföringsrepetitionen.

Den vacklande basen till skådespelarens sublimering förklarar varför **varje** skådespelare lider av – åtminstone – spår av rampfeber. Skådespelaren (av båda könen) är **en av de »räddaste«** människor man kan möta i något yrke: T.o.m. hans försvarsexhibitionism spelas **incognito**; han har aldrig helt återhämtat sig från sin infantila fasa, och är aldrig säker på **om hans inre samvete skal acceptera försvarsmystifikationen**. Härav följer att den vanliga anklagelsen mot skådespelare att de »inte har någon personlighet«, att de är »tomma säckar« som kan modelleras till vilken form som helst, via hysterisk identifikation, inte är berättigad. Att ständigt gömma sig bakom någon annans »personlighet« är deras huvudsakliga inre försvar; det faktum att de kan lugna sig själva genom »incognito exhibitionism« är snarare ett heroiskt exempel på att vissla i mörkret – eller, mer exakt, i den dunkla scenbelysningen. T.o.m. tittarsituationen spelas om fast tvärtom: Åskådarna är i mörkret som det tittande barnet en gång var som baby. Härav följer att skulden slängts om: »Andra, inte jag, tittar.«

Skådespeleri och rampfeber har, enligt författarens åsikt, tolkats oriktigt som båda hänförde sig till exhibitionism och oedipal kastration. Inte mindre felaktiga, åter enligt författarens åsikt, är tolkningarna som hänför sig till tre typiska

händelser i några skådespelares och skådespelerskors liv: deras homosexualitet⁸⁾, deras masochistiska äktenskap⁹⁾, och deras psykopatiska drag¹⁰⁾. Alla tre är oralt betingade. Särskilt grotesk är flykten in i skilsmässa och »affärer«. Som med alla psykiska masochister som lever under »allmänhetens ögon«, kommer den masochistiska skådespelaren och skådespelerskan i större trassel på detta sätt än genom rampfebern som är deras »privata helvete«.

1) Först konstaterat i: **Om femlagerstrukturen vid sublimering**. Psychoan. Quart., 14:1, 1945. Tryckt igen i: **Samvetsstriden**, Ch. VIII, Washington D.C., 1948.

2) Först konstaterat i: **Depersonalisationsmekanismen** (i samarbete med L. Eidelberg.) Int. Zeitschr. f. Psychoan., 1935. Fortsättning i: **Ytterligare depersonalisationsstudier**. Opublicerat manuscript.

3) E. Simmel har påpekat att voyeurism är en oral avledning.

4) Att acceptera skulden för det »mindre brottet« vilket resulterar i en inre förflyttning av skulden tycks författaren typiskt för varje neuros. Se **Grundneurosen**, Grune & Stratton, New York, 1949.

5) Se **Grundneurosen**, Kap. 3 (De nio grundpunkterna för varje neuros) och Kap. 7, sid. 87-97. För ytterligare utveckling se: **Boken om fruktan**, Linacre Press. Under utgivning.

6) Enligt författarens åsikt har neurotiker i sin neurotiska sektion av personligheten bara pseudo-aggression till sin disposition. Se **Samvetsstriden**.

7) Se: **Grundneurosen**, sid 19 följ.

8) Se: **Grundneurosen**. Kap VI, No 12-13 (Manlig homosexualitet och lesbisk).

9) Se: **Skilsmässa hjälper inte** (Harper 1948) och **Konflikt i äktenskapet** (Harper 1949).

10) Se: **Grundneurosen**. Kap VI, No 1 (Den orala karaktärsneurosen).



TTT7

Jerzy Grotowski

Towards A Poor Theatre

263 pages, 97 illustrations, d. kr. 51

– it strikes me as by far the most coherent and profound theatrical aesthetic the post-war theatre has produced.

Irwing Wardle
The Times

Odin Teatrets Forlag – Postbox 118 – DK-7500 Holstebro, Danmark.

Skuespilleren og nevrosene

AV JOSEF GLÜCKSMAN

Josef Glücksmann er fast engasjert som lege på Nasjonal Teatret i Praha. Denne artikkelen er tidligere blitt trykt i Acta Scaenographica, 3/4 IX.

Nevrosene hører til de sykdommer som hyppigst bringer et menneske til legen. Knappt noe menneske unngår nervøse plager under sitt livsløp. Årsaken til dette er å finne i dagliglivet med alle dets forskjellige problemer, mas og strev. Diagnosene blir ofte feilaktig stilt. Pasienten blir avvist med en kort forklaring om at det hele bare skyldes en nervøs plage. Men hans sunnhets-tilstand blir ikke nærmere undersøkt, og dermed mister han tiltroen til legen og begynner å gå fra den ene legen til den andre.

Hvad kunstnermiljøet angår, kan man blant lekfolk stadig treffe på det syn at skuespilleren ikke er »et normalt menneske«. Kort sagt, på en eller annen måte må skuespilleren »skille seg ut fra sine omgivelser«.

La oss forsøke å ta dette opp til en nærmere teoretisk vurdering med henblikk på et kunstnermiljø.

Nevroser eller psyko-nevroser er et alment sosialt problem som med sin problematikk griper langt ut over legevitskaps grenser – i den senere tid har også kybernetikken søkt etter en nevrose-modell.

Man har diskutert strukturen i nevrose-begrepet, og det finnes en hel rekke definisjoner, men jeg vil trekke fram én som ble fremsatt av Knobloch i 1956: **Nevroser er en forstyrrelse i menneskets tilpasning til sitt miljø, særlig det sosiale.** De er fremkalt funksjonelt. De manifesterer seg både gjennom sjelelige symptomer (en sykkelig angst, mindreverdshetsfølelse, tvangstanker osv.) og rent kroppslige symptomer (hodepine, forhøyet puls, hjertebank osv.). Personligheten som helhet blir ikke alvorlig berørt. Men la oss først forklare nærmere noen fundamentale begreper som ofte blir misforstått.

Nevrose er en sunnhets-forstyrrelse som har en begynnelse, et forløp og en slutt, og som kan gjenta seg.

Psykose derimot, er en skade på sunnhets-tilstanden som krever særlige tiltak fra omgivelsene fordi det ofte kan innebære et visst faremoment.

Psykopati er en mer eller mindre varig sykdoms-tilstand, men slett ikke uforanderlig. En nevrotiker behøver ikke å være og er som regel ikke psykopat.

Nevropati, nevropatisk konstitusjon, nevropatisk felt er betegnelser for nevrotiske forstyrrelser.

En nevropat er et menneske med en medfødt disposisjon for anormale reaksjoner som er direkte forbundet med forstyrrelser i det indre (vegetative) nervesystem.

Et menneske som befinner seg i en vanskelig livssituasjon, som han også ofte selv kan være i stand til å løse, kan oppleve et sjelelig sjokk, og vi taler da om **reaktive psykoser**. Det er sunnhetsforstyrrelser på overgangen mellom nevroser og psykoser.

Den sjelelige aktivitet er ikke en selvstendig prosess, men er betinget av menneskets tilknytning til omverdenen. Pavlov og andre forskere senere, har viet nerve-virksomhetene stor oppmerksomhet. Pavlov fremholdt at man først og fremst måtte studere det felt av nervesystemets fysiologi som forbinder organismen med dens omkringliggende miljø (ikke forbindelsen mellom de enkelte deler av organismen).

Når det gjelder nevrosen²⁾ har man inngående studert forstyrrelsene i samspillet mellom det første og det andre signalsystem (Ivanov-Smolenskij³⁾). Det andre signalsystem utvikler seg under innflytelse av menneskenes sosiale livsform. Nettopp de sosiale bånd var årsaken til at den menneskelige tale oppsto – det andre signalsystem.

Fysiologi og psykologi beskjeftiger seg med undersøkelser av følelsene eller **emosjonene**. Emosjonene plasserer vi for eksempel i mellomhjernen område. Emosjonenes fysiologiske prosesser danner bånd mellom den høyere og den lavere nervevirksomhet. Det er ennå meget vi ikke vet om emosjonene. Men det er en kjennegjening at de regulerer og sikrer grunnleggende livsbehov. De fleste reguleringer sikrer det indre eller det vegetative nervesystem (sympatikus og parasympatikus) og kjertlene med den indre sekresjon (ved å gi hormon-stoffer til blodløpet). Emosjonene representerer subjektive opplevelser, som følger de sjelelige prosesser, og som gir uttrykk for menneskets individuelle forhold til omgivelsene. Avhengig av vår opptreden kan de virke stimulerende eller hemmende, behagelige eller ubehagelige. Emosjonene kan også miste forbindelsen med de impulser som har fremkalt dem. En anormal emosjonell reaksjon fremkaller tilstander som angst eller indre spenning, slik vi føler det, når vi undertrykker tanken på en eller annen ubehagelig ting. Den ubehagelige situasjon blir skjøvet til side, men angsten som den fremkalte, blir igjen. Vi er reddet og vet ikke hvorfor. Det er et nevrotisk symptom.

Ved hjelp av emosjonene kan vi tilpasse oss forskjellige livssituasjoner. Med intense følelser gjennom ord som blir talt eller sunget, kan en skuespiller oppnå en viss virkning hos tilhørerne. Hvis skuespilleren hengir seg til emosjonelle bevegelser og ikke er i stand til å øve kontroll over deres omfang, faller han i affekt.

Affekt er primære emosjoner. Stemmens klang og tonefall, ansiktsuttrykk og gestikulering appellerer meget til oss. Latter, vrede og gråt virker smittende. Emosjonene forhøyer puls-frekvensen, øker blodtrykket ikke bare hos skuespilleren, men også hos den følsomme tilskueren.

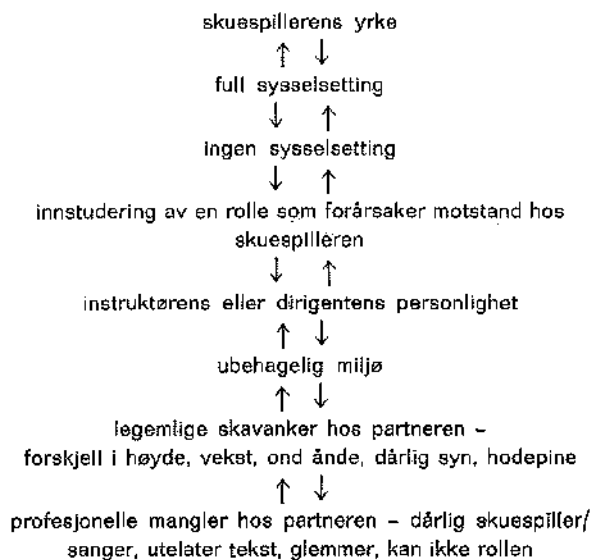
Som sagt, plasserer vi følelseslivet i et felt som tilhører mellom-hjernen virksomhets-sfære. Dette området er blitt fullt utviklet under barndom og pubertet. Det virker først og fremst på det såkalte indre eller vegetative nervesystem og står i en intim forbindelse med kjertlene for indre sekresjon (under innflytelse av hormon-stoffer).

Det tøylesløse i denne følelses-sfære ser vi tydelig hos barn som ler og gråter spontant. Ved en god og riktig oppdragelse i puberteten og årene etterpå, kommer dette område stadig mer under innflytelse av hjernebarken²). Vi lærer å beherske oss, vi tilegner oss den rette sosiale takt og tone, vi blir karakterfaste mennesker som det menneskelige samfunn kan stole på. Hvis ikke oppdragelsen er tilstrekkelig sikker, resulterer det i en følelses-virksomhet uten kontroll, og det unge mennesket blir sosialt uoppdraget (f. eks. ler i et upassende øyeblikk). Denne «svakhet» kan utvikle seg til å bli i konflikt med loven (han streifer omkring, går ikke på skolen, kommer ikke hjem, lyver, stjeler osv.).



La oss nå sette opp et skjema over de viktigste indre og ytre faktorer som kan skape nevrosen hos skuespilleren. Vi utelater en hel rekke påvirkninger fra skuespillerens privatliv, samt innflytelser som de fleste mennesker blir utsatt for.

Oversikt over de faktorer som innvirker på den skapende prosess og som eventuelt fremkaller nevrosen hos skuespilleren:



Slike eksisterende faktorer kan naturligvis innvirke gjentatte ganger, i dagvis, og kan gli over i hverandre eller få en overdimensjonert betydning gjennom påvirkninger fra pri-

vattilivet (familie-bekymringer, økonomiske og sosiale problemer osv.).

Skuespilleren som har en utpreget trang til «hjernearbeid», får ofte benevnelsen «en intellektuell skuespiller». Han er flink til å lære roller, og hans faglige prestasjoner er ofte profesjonelt sett meget gode. Men ofte mangler det, synes vi, en følelsesmessig understrøm. Utførelsen forekommer oss å være altfor perfekt, akademisk tørr, beregnet selv i de minste detaljer og helt i samsvar med instruksjonen.

På den andre siden har vi skuespillere som erstatter manglende følelsesmessig kapasitet med forsøk på å oppnå suksess i salen gjennom overspill (de gråter virkelig, de spiller slik at – som det heter i skuespillerkretser – kulissene rister, og følgelig kan utførelsen ende i det konvulsiviske, i det uanstendige, i affekt).

Vi kan selvsagt inndele skuespillere, som alle andre mennesker, i forskjellige typekategorier. En skuespiller vil lettere kunne gjenskape på scenen de skikkelser som står ham nærmest typemessig sett. Kunsten i skuespillerens arbeid består i å kunne skape skikkelser som er helt forskjellige og i motsetning til skuespillerens egen type. Her vil det vise seg hvordan skuespilleren på en skapende måte kan gjøre bruk av de erfaringene han har samlet. Det er grunnen til at enkelte stagnerer eller stivner fullstendig, hva spille-muligheter angår, de spiller – og det ofte meget godt, en bestemt type, nettopp den som står deres egen nærmest.

Enkelte skuespillere har sine spesial-områder. Får en slik skuespiller i oppdrag å skape en helt annertedes skikkelse, lykkes det ikke og resultatet blir dårlig. Noen instruktører kan av og til gjennom sin instruksjon «innekserere» slike skuespillere, men resultatet blir som regel utstudert inntil det unaturlige. Vi må ikke forveksle dette med problemene i forbindelse med en skuespillers aldersmessige sårbarhet, når man krever at han skal gå over fra å spille elsker-roller til å spille karakter-roller osv. Dette er ikke avhengig av skuespillertypen, men av aldersgrenser, og gjelder for begge kjønn. En annen sak er det at enkelte skuespillere ikke godtar alderens påvirkninger og tror at de kan spille elsker-roller helt til sin død. Men dette skyldes forføngelighet og manglende selvkritikk. Det gjelder også for begge kjønn.

Oftre er det slik at en moderne skuespiller ikke identifiserer seg med rollen. Mange sminker seg heller ikke og realiserer ikke alle detaljene. Men rent naturlig manifesterer det største og eiendommeligste skuespillertalent seg, nettopp gjennom innlevelsen i rollen. I den rolle man spiller, viser man fram i større eller mindre grad det ytre, men i sitt spill og i sin tale må skuespilleren dekke den han skal fremstille. Vi gjenkjenner f. eks. Høger³) på ansikt og stemme, som er og blir «hogersk», men i hans skuespillermessige gjennomføring av den gitte rollen tror vi ham på dét, at han den aften virkelig fremstiller herr X.Y.

I et teatremiljø oppstår det ofte konfliktsituasjoner. En skuespiller er meget sårbar når det gjelder uttryksform og måten å opptre på i forhandlinger med ham og hans kolleger. Av samme grunn er han i stand til å være ytterst urettferdig mot en annen kunstner, når han føler at denne legger hindringer i veien for ham i hans kunstneriske karriere. I teatrene er man vitne til uhøflighet, intriger, smiger og kollektivfølelsen blir ofte krenket ved et regulært kameraderi innenfor de profesjoner som er representert i teatrene. Det gjelder først og fremst i forholdet mellom den tekniske stab og skuespillerne. Som vi ser, er det ingen mangel på konflikter i teatrene. Konflikt fører til nevrosen – og når nevrosen har nådd en bestemt intensitetsgrad og situasjonen forekommer uløselig, resulterer det i et nervøst sammenbrudd. Det kan

utvikle seg til å bli en direkte trusel mot selve menneskeorganismens grunnleggende behov, og dette medfører tilstander av angst. I slike tilfeller er en psykoterapeutisk behandling påkrevet. Dens prinsipp består i at pasienten erkjenner og innser avhengighetsbåndet mellom ytre impulser og sine egne nevrotiske symptomer, for deretter å bli i stand til å fjerne de skadelige påvirkninger og i neste instans å klare å tilpasse seg og gjenfinne en følelse av sikkerhet.

Jeg husker mange konflikter som jeg, som bedriftslege ved Nasjonal Teatret, har måttet løse. Skuespilleren så i legen den eneste som kunne løse konflikt-situasjonen til hans fordel, også når det var tale om en skuespillermessig avgjørelse, f. eks. besettelse eller ikke-besettelse av en bestemt rolle.

La oss sette opp en oversikt over nevrotiske symptomer som ofte manifesterer seg i befolkningen og hos skuespillere.

Struktur i befolkningen:

1. nevrasteni
2. depresjon
3. hysteri
4. simulering
5. angstfølelse
6. hypokondri
7. fobi
8. obsesjoner

Struktur hos skuespillere:

1. hypokondri
2. nevrasteni
3. hysteri
4. simulering
5. depresjon
6. angstfølelse
7. fobi
8. obsesjoner

Det er mulig at yrket og en viss nødvendig labilitet i det vegetative nervesystemet, har hatt innflytelse på denne inndeling.

Ved min inndeling av nevrotiske symptomer holder jeg meg til en struktur som Knobloch og hans kollektiv har funnet fram til. Det er tale om hodepine, migrene, søvnforstyrrelser og søvnløshet, søvnighet om dagen osv.

Hypokondriske symptomer manifesterer seg ofte hos skuespillere, og det på forskjellig måte. Snart suggererer de seg selv til å tro at de har alle slags sykdommer som de har hørt om, og snart er de redd for døden fordi en kollega på samme arbeidsplass er død. Overfor en hypokondrer med legen ta seg i vare for ethvert upassende ord om sykdom.

Nevrasteniske symptomer forekommer også ofte hos skuespillere. Her gjør en tretthetsfølelse seg gjeldende, man blir trekt så altfor lett. Vedkommende opplever alt eksaltet. Hver begatell blir et problem for ham, og alt irriterer ham (f. eks. ubetydelige mangler ved kostymet eller rekvisittene osv.). Han klager over vanskeligheter med å huske teksten i et bestemt skuespill, og at han nettopp i det skuespillet og på det bestemte stedet får en fullstendig følelse av makteløshet og ikke vet hvordan han skal fortsette. Slike tilfeller kaller vi **plassfeber (Platzfieber)**. I en opera kan det dreie seg om det stedet der den høye tone mislykkes. Mislykkes sangeren to ganger, anbefales det ham så vidt mulig, å unngå dette sted. I et drama kan det knytte seg til hukommelses-brudd eller en maltraktering av teksten på et bestemt sted. Hvis feilen gjentar seg, blir det nesten umulig å unngå den. Nevrastenikere klager over forskjellige følelser som smerter, susing, kløing på forskjellige steder av kroppen, søvnforstyrrelser

og hodepine, hjertebank, forhøyet puls, kalde hender og føtter, blekhet, rødme. Vi kjenner nevrasteniske tilstander som medfører en nervøs spenning eller et fullstendig bortfall av nervøs spenning, som kan utvikle seg til ren apati. Spennings-tilstander oppstår vanligvis på arbeidsplassen i forholdet mellom skuespilleren og teatersjefen, instruktøren, dirigenten, mellom kolleger osv. Det er nok med en liten kontrovers – og vedkommende nevrasteniker begynner å ta seg til hjertet, som hamrer i ham, han skjølver voldsomt, blir rød – for så atter å blekne. Når det gjelder nevrasteni forbundet med apati, er det ofte enebarn som er plaget av dette i og med at de i barndommen er blitt oppdratt med en overdreven omsorg. De kan ha talent av en gjennomsnittlig karakter, men som familien og omgivelsene forstørker, og den vordende skuespiller blir oppmuntret på en ukritisk måte. Han utvikler seg til et ømfintlig og sårbart individ, får tendenser i retning av depresjon og går jevnt og sikkert over i de hypokondres rekker. En instruktør eller dirigent kan ikke bebreide slike skuespillere noe som helst uten at det får visse følger. Det samme gjelder kritikk. Enhver kritikk av vedkommendes skuespiller-arbeid blir tolket som en uberettiget, bevisst trakassering av hans skuespiller-navn. Med slike skuespillere oppstår det vanskeligheter både på legekontoret og på arbeidsplassen.

Hysteriske symptomer er i høy grad mangfoldige og kan være både legemlige og sjellege. I dag betrakter vi hysteri som en nervesykdom, og vi må behandle den som sådan.

Endring av en bestemt situasjon i en skuespillers liv kan fremkalle et hysterisk anfall. Jo mer vedkommende vet om sykdommen, desto mer raffinert forløper anfallene. Det kan føre til skade på synet, til tilpasningsvansker. Anfallet kan vare noen sekunder eller noen dager. For omgivelsene er et slikt anfall på arbeidsplassen ikke noe behagelig syn, og jo flere deltagere der er, desto mer dramatisk blir anfaller. Jeg er mange ganger blitt tilkalt til scenen under prøver i anledning av et slikt anfall. Jeg husker en kvinnelig solist, som da hun fikk høre at hun ikke var satt opp til premieren, fikk et anfall og mistet stemmen, ble fullstendig hes. Etter at hun var følt til ro, rettet alt på seg uten at det var nødvendig å henvende seg til en halsspesialist.

Hysteriske symptomer behøver ikke alltid å kunne ut i et hysterisk anfall, som for en lekmann kan fortone seg som et epileptisk anfall. Jeg kjenner skuespillere som lider av hysteriske forstyrrelser, men som undertrykker dem, skjuler dem. Hysteriske symptomer er hyppigere hos menn enn hos kvinner.

Vi taler om **depressiv nevrose** når depresjonen er i første stadium av sitt utbrudd. En depresjon blir en sykdom hvis den varer mye lenger enn den burde i forhold til den årsak som har fremkalt den. (F. eks., en skuespiller har hatt fiasko for et år siden, men han går fremdeles rundt og plager seg selv med tanken på dette, er sørgmodig, og utenfor teatret unngår han både fornøyelser og venner).

Angst-symptomer kjennetegnes en markant nevrotisk forstyrrelse. Skuespillerne gjennomlever angst-tilstander, plages av symptomer i hjertet, i fordøyelsen, i seksualitet osv. F. eks., en skuespiller er redd for å få infarkt, hjertebank tolker han som en alvorlig sykdom, fordøyelsesbesvær som kreft osv. Psykoterapi er her et effektivt hjelpemiddel. Jeg husker en skuespillerinne som hadde den største angst for å ha seksuell omgang på en forestillingsdag. En gang hadde hun det likevel, og vedkommende gjennomførte ikke forestillingen av bare pur angst.

Vi kunne nevne veldig mange symptomer på nevrotiske forstyrrelser. Psykoterapi står aller fremst hva helbredelses-

metode angår. Gjennom den undersøker vi de virkelige årsaker som har ført til nervesykdommen. Derfor understreker jeg på ny at en lege må behandle nevrotiske skuespillere meget taktfullt. Samtidig med en psykoterapeutisk behandling, har praksis lært meg at det gjelder om å klare opp i situasjonen i samarbeide med ledelsen for de skuespillermessige saker i teatret, - å bli et forbindelsesledd mellom skuespilleren og teaterledelsen. Derved kan man unngå en hel rekke ubehageligheter av sosial karakter og samtidig verne vedkommende mot fortsatte forstyrrelser i hans helse, først og fremst i hans stemme-struktur. Hvis man ikke makter slike situasjoner, vil det ha dårlige følger for et fortsatt godt samarbeid.



For en teaterkunstner er et sunt stemmeorgan av avgjørende betydning, og vi skal se litt nærmere på forbindelsen mellom nervesystemet og stemme-strukturen.

Ganske kort om anatomi. Når det gjelder samspillet mellom de fine muskelbevegelser som fungerer i utforming av stemme og tale, er det utsatt for påvirkning fra mellomhjernens områder, hjernen og hele det ekstra-pyramidale system. Selv sagt også det indre eller det vegetative nervesystem - sympatikus og parasympatikus. Om morgenen har sympatikus størst betydning og er - som Garde har påvist - årsak til morgen-forstyrrelser. Om natten hersker parasympatikus. Jeg skrev til å begynne med at stemmen kan og må uttrykke emosjonelle inntrykk. Hele hypothalamus-området innvirker på toneklang, styrke og farge i stemmen.

Nervenes innflytelse på en ukorrekt og ufunksjonell stemmeføring manifesterer seg vanligvis ved spenning i stemmebåndene, vibrasjons-forstyrrelse og blokkering av stemmebåndene. I 1929 behandlet Amersbach en nervesykdom i strupen og luftveiene og understreket vanskeligheten med å skille psykogene forstyrrelser fra organiske. En hel rekke forfattere har beskjeftiget seg med disse problemer (Luchsinger, Guttmann, Pomme, Perellá). Sokolowsky fremhever at psykogene forstyrrelser i stemmebåndenes bevegelse alltid er tosidig betinget.

I fremste rekke blant nerveforstyrrelser i stemmen er **fonasteni** (svækkelse av stemmen). En sanger kan klage over at han ikke klarer å oppnå en vakker stemme eller stemmevarighet på vanlig måte. Men man finner ingen sykkelige forandringer i strupehodet. Årsaken til fonasteni kan være uriktig stemmeteknikk, men som regel er det tale om nerveforstyrrelser fordi vedkommende har sunget i indisponert tilstand, især i nervøs tilstand, med overbelastning på stemmebåndene. Stemmen blir fort trett, den blir ru og hes. Ved sang blir oftest mellomhøyden skadet, derest den øverste høyden. Stemmen knekker i overgang fra forte til pianissimo, den «sprekker» (Seeman, 1953).

Spastisk afoni opptrer hos en nevrotiker som ikke klarer å få fram stemmen, bare en hes hvissing, av og til med et plutselig skarpt gjennombrudd en viss tid. Ved **spastisk afoni** kan det endog komme til bortfall av vibrering i stemmebåndene.

Helbredelses-prosessen blir i betydelig grad vanskeliggjort når en skuespiller av en eller annen grunn får en stemmeskade som berører det neuro-dynamiske aspekt - han kan ikke lenger utføre sitt arbeide. Angst for å miste stemmen og dermed yrket, vanskeliggjør helbredelses-prosessen fordi det vegetative nervesystem på en uheldig måte innvirker på de spastiske faktorer. Foruten vanlig terapi må man anvende psykoterapi for å gi skuespilleren tilbake troen på at han kan bli frisk. En helhets-behandling er langt mer virkningsfull enn laryngologiske tiltak. En godt gjennomført psykoterapi og

skuespillerens tillit til legen, er gunstige forutsetninger. Den syke begynner å se impulsene fra den ytre verden i sammenheng med sine nevrotiske symptomer, begynner å tilpasse seg og friskner til litt etter litt.

Om nå er tidspunktet inne for det ovenfor nevnte samarbeid mellom legen og teaterledelsen. Når legen framlegger skuespillerens vanskeligheter og plager, f. eks. for operasjefen, kan man finne en løsning. Hvis man undervurderer denne situasjon, overser den eller ikke vil løse den, begynner det å få innvirkning på vedkommendes skuespillerarbeid. Ettersom skuespilleren leverer dårligere arbeidsresultater (en følge av nevrotiske vanskeligheter), begynner han å bli mindre brukt, noe som bare øker konflikt-situasjonen. Blir så stemme-strukturen nervøst beskadiget, begynner katastrofen. Hvis legen kategorisk lar være å bryte inn i denne skadelige sirkel, blir skuespilleren arbeidsudyktig for lang tid eller avslutter sin kunstnerkarriere før tiden. Vi har sett nok av eksempler på det.

- 1) Ved studiet av nevrosenes problematikk vil vi støte på to hovedretninger som begge undertiden henviser til Pavlos lære om den høyere nervevirksomhet. Tilhengere av den ene retning har nedfelt sine synspunkter i *Personality and Psychotherapy* (Dollard, Miller), mens den andre retningen er representert ved Eysenck m. fl. Eysenck har eksperimentelt bevist det flytende i overgangen fra en normal tilstand, gjennom disposisjoner til nevrose (neuroticismus) og frem til selve nevrosene. Knobloch har analysert dette synspunkt ved et studium av nevrosenes vegetative trekk.
- 2) Med det første signalsystem menes den signalvirksomhet som nervesystemet formidler fra den umiddelbare forandring både i det indre (kroppslige) og det ytre (geografiske) miljø. Det andre signalsystem representerer den språklige virksomhet i organismen, både i sine fonetiske og i sine kroppslige uttrykk. (Red.)
- 3) Fysiologene bekrefter at hjernebarken i våken tilstand utfører en hemmende virkning på den subcortikale virksomhet, dvs. emosjonene. Når visse centra i hjernebarken minsker sin bremsing på de subcortikale centra, så frigjøres følelsesvirksomheten. Noe liknende er tilfelle når visse centra i hjernebarken befinner seg i en delvis hemmet tilstand som f. eks. lethet, drømmeri, tretthet, sykdom, noe som forårsaker en predomans av det første signalsystem over det andre. PAVLOV: «Synklogen av den cortikale tonus frigjør den virksomhet i de subcortikale områder som vi kaller følelser og emosjoner, som i normal våken tilstand er mer eller mindre hemmet av hjernebarken». (Red.)
- 4) Kjent telegkisk nålevende skuespiller.

Litteratur:

- Amerbach, K.: Die Nervenkrankheiten des Kehlkopfes und der Luftröhre. Handbuch, Springer 1929.
- Garde, E. J.: La voix. Presse universitaires de France, Paris 1954.
- Garde, E. J.: Apports de l'expérimentation clinique, pathologique et thérapeutique. Troubles fonctionnels de la voix. Rev. Laryng. 76, 1955, 749.
- Biehl, B., Klebelsberg, D., Seydel, V.: Med. Welt 32, 1954-1957, 1966.
- Bochnik, H.-J.: 5 gg. Dtsch. Ges. f. Verkersmed., 1964.
- Guttmann, R.: Die dysarthrische Sprachstörungen. Hölzner. Widen-Leipzig 1911.
- Henner, K.: Specialni neurologie. Statni zdravotnicke nakladatelství. Praha 1958.
- Kiml, J.: Tonova stimulace - příspěvek k léčbě spastické afonie. Čes. otolaryng. 646-50, 266-272, 1957.
- Knobloch, P., Wolf, E., Knoblochova, J., Svab L.: Neurozy. Statni zdravotnicke nakladatelství, Praha 1966.
- Kolektiv autoru: Psychiatrie praktického lékaře. Statni zdravotnicke nakladatelství. Praha 1961.
- Klimkova - Deutschova, E., Macek, Z.: Neurasthenie a pseudoneurasthenie. Statni zdravotnicke nakladatelství. Praha 1958.
- Luchsinger, R., Arnold, G. E.: Lehrbuch der Stimm- und Sprachheilkunde. 1. a 2. vyd., Springer 1949, Wien 1959.
- Luchsinger, R.: Schalldruck- und Geschwindigkeitsregistrierung der Atemluft beim Singen. Folia phoniat. 3, 25, Basel 1951.
- Perellá, J.: Dysphonies fonctionnelles. Phonoponose et hononévrose. Folia phoniat. 14, 150-205, Basel 1962.
- Pomme, J.: Classification des dysphonies. Rev. Laryng 76, 778-784, Bordeaux 1955.
- Sedlackova, E.: Les dysphonies hypercinétiques des enfants, causées par surmenage vocal. Folia phoniat. 1248-60, Basel 1960.

TRANCE PÅ BALI

AV JANE BELO

Jane Belo, amerikansk kulturanthropolog, har opholdt sig flere år på Bali og blandt andet skrevet bogen «Dance and Trance in Bali», hvorfra følgende fragment er hentet.

© Columbia University Press, New York - 1960

For å karakterisere balinesernes daglige atferdsmønstre, må man bruke ord som veloverveid, yndefull og rolig. Følelser kommer ikke så lett til uttrykk. Verdighet er av stor betydning, og reglene for sømmelighet blir nøye overholdt. Samtidig viser de stor mottakelighet for og evne til å kunne gå inn i trance, - tilstander hvor bevissthetsnivået blir endret og manifesterer seg i atferdsmønstre som springer ut fra et dypere lag av personligheten.

Materialene som ligger til grunn for denne avhandling, ble samlet i 1930 årene, på et tidspunkt hvor vi allerede gjennom flere år hadde hatt anledning til å erverve oss kunnskaper om øya Bali og stifte bekjentskap med de ledende personligheter, innefor det område som vår interesse hadde innkretset, - og deres innbyrdes forhold, samt forholdet mellom de forskjellige templer som de var knyttet til.

Mange år er gått siden den gang. Den annen verdenskrig, den japanske invasjon og okkupasjon av Bali, deretter de urolige tilstander som fulgte etter deres tilbaketrekning og gjenopprettelsen av ro og orden under den Indonesiske Republikk. Alt dette utgjør en rekke av hendelser som har vært hindrende for denne undersøkelsen og publiseringen av den.

Men til tross for alle de forandringer som har funnet sted i de senere år, kan man konstatere at det seremonielle liv på Bali eksisterer uforandret og blir utøvet med samme grad av intensitet som tidligere.

Alle variasjoner av ytre atferd i trancetilstand er kulturelt stilisert. De bærer preg av et kulturelt mønster. Ved seremonielle anledninger vil mange mennesker vanligvis falle i trance. De blir grepet av voldsomme krampetrekninger, forblir i en viss tid i en urolig tilstand, har vanskelig for å bevege seg og blir delvis bevisstløs og får hukommelsestap. Når trancen resulterer i voldsomme og ytterliggående tilstander, kan det minne om det utbrudd av udisiplinerte reaksjoner som kan oppstå ved kremasjoner og i store folkemengder hvor reglene for vanlig sømmelighet blir fullstendig opphevet¹). Andre derimot som kommer i trance, er mer passive. De sitter urolige helt til gudens ånd trer inn i dem, men da oppfører de seg med helt endret personlighet og blir krevende og bydende.

Ruth Benedict, som utformet det klassiske skille mellom apollisk og dionysisk kulturform²), gikk meget nøye gjennom vårt materiale og kom til den konklusjon at denne distinksjon ikke var gyldig når det gjaldt balinesisk kultur. Deres vanlige ro og beherskelse likner den apolliske, mens derimot hensettingen i trancetilstandene, som er akseptert og anerkjent i balinesisk kultur, minner mer om den dionysiske.

I følge deres religiøse tro ville gudene (*déwa*) som levde «der oppe» (*ring loewoer*), komme ned for å bebo helligdommene i templene når de ble påkalt under de religiøse høytider. Der kunne de tre inn i små gudebilder (*tapakan*) eller i andre verdifulle gjenstander, som f. eks. en edelstein (*artja*). Eller de ble rett og slett betraktet som nærværende i helligdommen når det ble ofret til dem. Når gudene steg ned, ble de etterfulgt av demoner (*kala, boeta*), og til disse ble det også gjort ofringer, men utenfor templets porter. Ofte fantes det hellige masker knyttet til templet, og også disse ble betraktet som besjelet av guddommelig nærvær. Hvis menneskelige vesener falt i trance, oppfattet man det som et tegn på at en gud, en himmelsk nymfe (*widia-dari*), eller en demon, var trådt inn i dem. Således var mønstret det samme enten det var en ting eller et menneske som ble mottaker for guddommens nærvær.

Enkelte individer som gikk inn i trance, kunne ha en *taksoe* eller en lederånd som talte gjennom dem og som var i stand til å etablere kontakt med deres forfedres sjeler. I templene var det ofte et tempel som var viet til *taksoe*, gudenes talsmann. Skillet mellom guder og forfedre var ikke tydelig, og i mange landsbyer hadde det eldste templet (*poera poeseh*) som sin største helligdom, et alter viet til landsbyens grunnlegger og hans hustru. Etter det jeg erfarte, trodde man aldri at hindutreenigheten *Shiva, Brahma* og *Vishnu* som man priste i bønnene, trådte inn i mennesker i trance. Det samme gjaldt *Surya* - solen - hvis trone sto i det nordøstlige hjørnet i så mange templer. Særlig viktig i forbindelse med trancene var gudene som tilsvarte heksen *Rangdas* hellige maske, som stammer fra hindugudinnen *Durga* og dessuten den hellige masken til dragen *Barong* - hennes motstander, en skikkelse som muligens er kommet med tidlig buddhistisk innflytelse³).

TYPER AV TRANCE PÅ BALI

1. **Trance-doktorer.** Innfødte doktorer og spåmenn som i sin praktiserende virksomhet brukte trancen som et middel, nød en sosialt etablert posisjon og var et meget utbredt fenomen. De ble kalt *balian ketakson*, avledet fra ordet *taksoe* (lederånd, talsmann) for å skille dem fra de boklærde doktorer som ble kalt *balian wisada* eller *oesada*, og som praktiserte ved å konsultere palmebladbøker.

Balian ketakson's rolle i den balinesiske kultur likner meget på den rolle som en shaman hadde i andre kulturer. Det begynte med at en mann eller en kvinne ofte fikk symptomer på hysteri, korte perioder av bevisstløshet, tilstander av fullstendig kraftløshet fulgt av ukontrollerte krampetrekninger, stivhet, gråt, og av og til ville vedkommende tale et uforståelig språk. I slike tilfelle sendte man bud etter en *balian ketakson*. Gjennom ytringene i trancen kunne fra tid til annen gudene slå fast at det var trådt en ånd inn i pasienten og at denne også skulle begynne å praktisere som



Kvinnelig trance-doktor.

trance-doktor. På denne måte ble praksisen overført fra doktor til doktor. Mange pasienter ble imidlertid behandlet uten at denne diagnose ble stilt, selv om de viste de samme symptomer.

Man trodde at vedkommende som var i trance var i stand til å etablere kontakt og tale med ens forfedres sjeler. Ofte kunne rollene være snudd om slik at sjelene ville snakke som barn og tale til sine etterkommere som om de var for-eldrene.

Når pasienten var i stand til å påta seg rollen som *balian*, ville hans personlige vansker forandre seg til vansker som var felles for alle i hans kultur, og hans symptomer ville bli rituelle symptomer som de andre ville finne betryggende⁴).

2. Seremonielt praktiserende medier. Også disse mediene ville begynne sine roller som følge av ekstatiske trance-tilstander eller etter en sykdom. En gruppe medier som var fast knyttet til templene, ville så bli konsultert, og dersom gudenes ytringer gjennom dem var gunstige, ville den nye bli opptatt i deres gruppe og derved bli et fast praktiserende medium. Han eller hun ville bli betraktet som representant for en spesiell gud, og denne guden ville tre inn i ham ved seremonielle anledninger på samme måten som de trådte inn i de hellige gjenstandene i templene når de ble påkalt. Man ventet ikke at disse gudenes representanter skulle falle i trance annet enn ved seremonielle anledninger, og som regel pleide de heller ikke det når de først var tatt opp i gruppen. Således ble denne tendens til sosial avvikelse brakt under kontroll og belønnet med samfunnets godkjennelse. Mediet utviklet en sekundær personlighet som ble æret innen det

religiøs-kulturelle mønster, og hans sosiale status økte. Det fulgte selvtillfredshet med den økte status, og han fikk dess-uten anledning til å uttrykke ubevisste ønsker, som f. eks. når en kvinne optrådte som en mann, eller når en fattig bonde optrådte som en prins.

3. Rangda og Barongs fremstillere⁵. Selv om de som bar *Rangdas*, (heksen) og *Barongs* (dragen) masker først og fremst var plukket ut som dansere, hendte det også at disse falt i trance. Disse maskene som man oppbevarte i templene og som man også ofret til, var gudenes representanter og de ble ment å ha åndelig makt (*shakti*). Når danserne falt i trance, ble de noen ganger helt villie, styrtet ut fra den vanlige danseplassen og ut i folkemengden mens de trampet på offergavene så vel som på musikantene for så til slutt å falle om bevisstløse. Man trodde ikke at det alltid var den guden som masken representerte, som var trådt inn i dem. I enkelte tilfeller trodde man de var besatt av en annen ånd. Identifikasjonen med maskenes ånder fulgte danserne inn i trancen, hvor de fortsatte skikkelsenes kulturelt stiliserte atferd også etter at maskene var blitt fjernet.

4. Medier som kjemper og sårer seg selv. *Barongs* (dragen) tilhengere ville av og til når de falt i trance, angripe *Rangdas* (heksen) maske med kniver. Men gjort maktesløse av hennes magiske kraft, ville de falle skjelvende til jorden. Dragen ville så komme og vekke dem opp igjen, og de ville reise seg og med ville hyl begynne å angripe seg selv med de skarpe knivene. Dette minner om det amok-psykotiske mønster som man har fått beskrevet fra det samme området. En underbevisst aggresjon som først ble rettet utad, men siden mot en selv. Etter en periode med voldsom aktivitet, med hopp og med hugging mot sine egne bryst, ville de kjempe voldsomt imot når man forsøkte å avvæpne dem. De kunne få krampe eller de ble fullstendig kraftløse slik at de måtte bæres som filledukker inn i templet hvor de ble gjenopplivet. Innførelse i disse roller var ikke betinget av foregående sykdom. Bateson og Mead har sammenliknet denne trance-tilstand med den stimulering og frustrasjon som et barn kan gjennomgå som reaksjon til morens holdning, og som kan føre til et vanskelig temperament⁶).

Heksens rolle kan sammenliknes med morens, og dragens med farens rolle. Mediene i denne type trance-aktivitet kunne fortelle om en overveldende følelse av raseri som på ingen måte var vanlig, og som en ikke møter i de andre typer av trance. Hele forestillingen besto i en fordrivelse av de onde makter, trolldom og av demonenes trusler. Det var betryggende og befriende angstfølelse både hos mediene og tilskuerne.

5. Tilfeldige medier. Enkelte personer kunne bli dypt personlig engasjert når de deltok i tempelseremoniene, med det resultat at de falt i trance. Dette gjaldt ofte prester fra et beslektet nabotempel og som var til stede under seremo-nien for å representere sin guddom. Disse prestene som således viste evne til å falle i trance, ville aldri falle i trance i sine egne templer fordi de der hadde ansvaret for at det religiøse ritualet ble utført. Det var også kjent at andre individer som ikke var prester, kunne danse seg inn i en trance-tilstand under de seremonielle dansene som hørte med til ritualet og ta en dolk og kjøre den i seg selv. Disse menneskene hadde ikke noen klart definert rolle. Det kunne være menn eller kvinner. Ofte var det eldre kvinner som på denne måten oppnådde selvtillfredsstillelse og utløsning av følelser som lå på et dypere plan. De dro ofte rundt fra tempel-høytid

til tempel-høytid i det nærmeste distrikt for således å øke anledningene til å falle i trance. Disse menneskene ville ikke under sitt intense engasjement uttrykke religiøs hengivenhet eller åndelig opplevelse. Av og til kunne man i disse krisene observere noe som var analogt med seksuell opphisselse. Man kunne anta at seksuelle følelser på et dypere plan ble satt i virksomhet.

6. Barn som trance-dansere. Unge piker som ble trance-dansere viste heller ikke noe tidligere sykdomsbilde. De ble valgt på grunn av deres evne til å falle i trance og i denne tilstand danse på en måte som ble karakterisert som umulig å utføre dersom ikke en gud var trådt inn i dem, i og med at de ikke hadde noen tidligere trening. De danset på en søvngjengeraktig måte. Av og til balanserte de på menneskes skuldre idet de bøyde seg langt fremover og bakover uten å falle ned. Enkelte kunne danse på glødende kull uten å brenne seg. Som guder ville de oppføre seg som bortskjemte og vanskelige barn. Ved begynnelsen og slutten av sine forestillinger ville de være i dypere trancetilstand med mer ukontrollerte bevegelser – automatiske rytmiske bevegelser som var knyttet til et kulturelt mønster, kom til syne – og dessuten forbigående tilstander av fullstendig makteløshet.

Disse barna spilte, så lenge de var aktive trance-dansere, en meget viktig rolle i samfunnet. De måtte imidlertid stoppe når de nådde puberteten. De viste ingen tegn på nevrootiske eller psykotiske forstyrrelser hverken før eller etter at de ble vlet til dansen, og de var i stand til å danse hver eneste kveld i en måned dersom landsbyen krevde det. Det er lett å forstå hvordan disse barna symboliserte det rene og guddommelige for tilskuerne. Barnas individuelle motivering for å gå inn i trance, forblir uklar. Når deres rolle var etablert, ble de, for de høytidelige anledningene, kledd i forgylte stoffer og utstyrt med overdådige hodeplagg. Det var en selvfølge at de ble sentrum for beundring og stor oppmerksomhet. En tydelig selvtilfredshet var naturlig forbundet med rollen, og det må også ha vært en ekstra tilfredsstillelse i det å kunne godta eller avslå som stimuli de forskjellige sanger som tilskuerne sang til dem, og at voksne menn knelte slik at de kunne danse på deres skuldre osv.

Filmer av disse unge pikene i trance ble vist til Dr. Milton H. Erickson som har foretatt et livslangt studium av hypnotisk trance. Samtidig ble filmene også vist til en person som han på forhånd hadde hypnotisert og satt i trancetilstand. Til tross for den forskjellige kulturelle bakgrunn, var pikenes atferdsmønster lett gjenkjennelig for Dr. Erickson så vel som



Rangde's maske og sakrale kostyme.

for den hypnotiserte. Den hypnotiserte kunne peke ut når pikene »faldt i søvn«, når trancen ble dypere og når de »våknet opp«, ved å bedømme deres ansiktsuttrykk og bevegelser. Dr. Erickson fremhevet også det han kalte »unitære« bevegelser, som typisk for trance tilstanden, d.v.s. bevege armen som et hele, og »økonomi av bevegelser« som betyr at man kun anvender den del av kroppen som er absolutt nødvendig for bevegelsen. Han gjorde oss også oppmerksom på hvordan pikene reorienterte seg ved å føle underlaget når de kom ut av trancen. Hverken for Dr. Erickson eller for den hypnotiserte var der tvil om tilstandens ekthet.

7. Folke-trancer. Der eksisterte i fjellområdene på Øst-Bali en spesiell form for trance under hvilken de opptredende ble til et dyr eller en livløs ting – en ape, en gris, en slange eller et grytelokk. Dette var virkelige folketrancer og tilskuerne tok aktivt del ved å synge folkesanger som inneholdt hentydninger som de opptredende kunne godta eller avslå. De opptredende var i en tilstand som liknet hypnotisk trance. Karakteristisk for disse trancene var at til sine tider kunne den opptredendes arm være påvirket på en annen måte enn resten av kroppen. Den kunne enten forbli følelsesløs etter at han kom ut av trancen, eller det kunne hende at noen ganger bare armen ble påvirket av innledningsritualet.

TRANCE-ERFARINGER

Vi ba den velkjente psykiater Dr. P. M. van Wulfften Palthe, som på den tid var sjef for den psykiatriske helsetjenesten på Java, om å komme til Bali og gi oss sin mening om disse personene som falt i trance. Han skrev senere avhandlingen »Over de Bezetenheid« (Om besettelse?), hvor han skiller mellom to typer besettelser: den typen hvor noe fremmed er kommet inn i personligheten og får medlet til å føle at en makt som er forskjellig fra »jeget« er til stede og danner en samtidig integrasjon; og den typen hvor der er en midlertidig, men fullstendig forandring av personligheten og hvor personen tror at han blir forandret til et annet vesen eller ting. Den første type besettelse identifiserer han med typiske schizofrene symptomer, personlighetsspaltning; den andre med symptomer på hysteri, noe han sier alle normale individer har tilbøyelighet til i stress-situasjoner. Han sammenlikner alle variasjoner av trance som han så på Bali, med denne siste formen – tempelmediene som gudene trådte inn i, de unge pikene og folketrancene på Øst-Bali. Han snakker om den nedsatte bevissthet, krisen og den dramatiska realisering av et levende begrep som fenomener av hysterisk karakter uten å antyde at de opptredende må betraktes som hysterikere. Han fremhever især den hysteriske mekanismen som vi merket oss i folketrancen **sanghyang seripoetoet**: To menn sitter overfor hverandre og begge har en stokk i hånden. Disse stokkene er forbundet med hverandre ved hjelp av en streng, og på denne er det festet to dukker som kan beveges fram og tilbake. Folk som sitter omkring mennene synger en sang og de to utfører rytmiske bevegelser, først med hele kroppen og senere bare med armene som holder stokkene. Etter alle mulige seremonier faller mennene i dyp trance med pupillene åpne og uten reaksjon. Dukkene utfører et helt skuespill med sterkt erotisk tilnærming. Det hele blir stoppet ved at folk griper fatt i mennene og hindrer armenes bevegelser. Det varer da ikke lenge før mennene kommer ut av trancen, men armene som var en del av skuespillet, gjennomgår krampeaktige rykninger. Man kan si at armen er blitt atskilt fra resten av kroppen, mannen kan ikke styre den på noen måte og ser på den som en fremmed ting som ikke tilhører ham, og som han heller ikke

har noen følelse av. Armen er forblitt i trancen, og den må bringes ut av trancen med en dertil egnet seremoni. Ved å holde den over røk og ved å stryke og dusje den, begynner den langsomt å tilhøre kroppen igjen og kan nåes ved vilje-impulser. I dette tilfellet er der en slående likhet med den hysteriske krampe og ufølsomhet i et lem hvor viljens kontroll er koblet ut, på tross av at der ikke foreligger noen anatomisk lesjon. Det faktum at denne tilstand varer ved selv etter at bevisstheten fullstendig er vendt tilbake, atskiller dette tilfellet fra det vi av og til ser under hypnotisk suggesjon. Det kan best sammenliknes med post-hypnotiske utførelser av ordrer som er gitt under hypnose, men det er ikke helt analogt.

Dr. van Wulfften Palthe fremholdt og illustrerte ved hjelp av fotografier atferdssymptomer som **Totstellreflex** – fullstendig ubevegelighet og avslapning under trancen; **Beweging-storm** – en storm av bevegelser med generell muskelstramning og avslapning, den symbolske bruk av kniven ved angrep mot seg selv, kampen mellom de forskjellige grupper av dansere med fullstendig kollaps ved begynnelsen og slutten av trancen. Han betegner alle disse menneskene som normale, og ikke som patologiske tilfeller, men han tror ikke at alle innen denne kulturkretsen kan falle i trance.

Bare individer som avviker fra de andre i landsbyen, ved en livlig fantasi, stor følsomhet og vanligvis en noe infantil psykisk struktur, er i stand til å nå den tilstand av nedsatt bevissthet som er nødvendig for å oppnå forandringen.

Bateson og Mead har fremsatt at det de kaller **awayness**, et skifte fra en tilstand av oppmerksomhet og konsentrasjon til en tilstand av tomhet, blottet for følelser, er karakteristisk for hele denne kulturen⁸). De betrakter trancen som et beslektet fenomen og dermed også karakteristisk for den bali-nesiske kultur og egenart. De fremhever at trancene til **balian** eller landsbyens synske, begynner med **awayness** og deretter går over til en tilstand hvor den synske viser følelser som ellers ikke blir vist unntatt i skuespill – tårer og intense uttrykk for sorg og kamp. Alle disse stadier blir gjennomlevet indtil atter tomhet og **awayness** tar over.

Trancetilstander var på Bali ikke bare akseptert, men også av sosial betydning. Imidlertid gjenstår spørsmålet om de skal betraktes som normale eller abnorme.

I 1934 utga Ruth Benedict den nå så berømte artikkel **Anthropology and the Abnormal**⁹). Her beskriver hun hvordan visse personlighetstrekk som i vår kultur blir betraktet som abnorme, kan være høyt skattet i andre kulturer og derfor ikke lengre blir betraktet som abnorme; og hvordan individer som viser disse trekk, er bygget inn i kulturens institusjoner og på denne måten blir sosialisert. Hun sier videre:

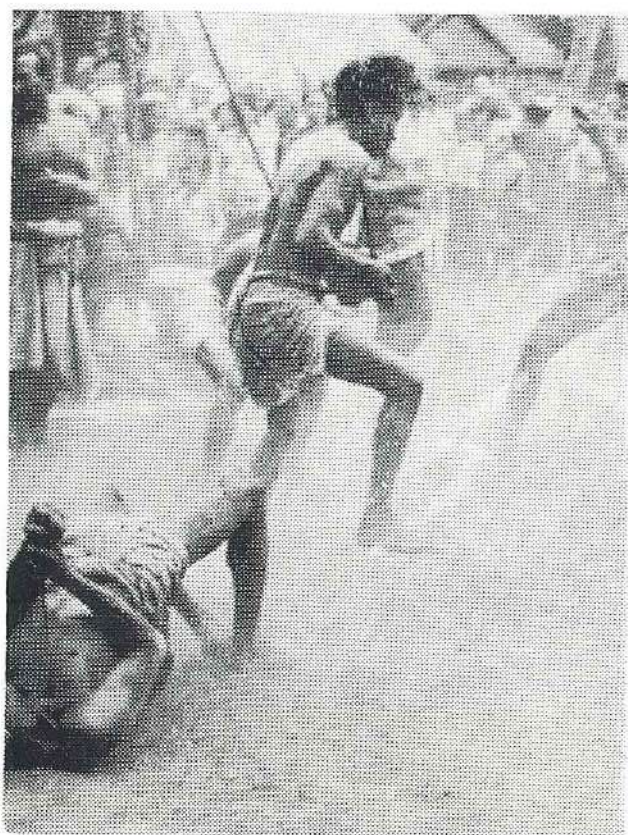
»Det spiller ingen rolle hvilken »abnormalitet« vi velger som eksempel; typen som viser stor ustadighet, **sadisme**, **stормannsgalskap** eller **forfølgelsesvanvidd**. Der finnes nye beskrevne kulturer hvor disse individer kunne leve i fred og aktelse og tilsynelatende uten å være til byrde eller fare for samfunnet. De mest kjente av disse er trance og **katalepsi**. I vår kultur derimot er selv en lett **mystisisme** betraktet som en **villfarelse**. Men de fleste folkeslag har betraktet **voldsomme psykiske manifestasjoner** ikke bare som normale og ønskelige, men også som tegn på **verdifull og høy begavelse**.«

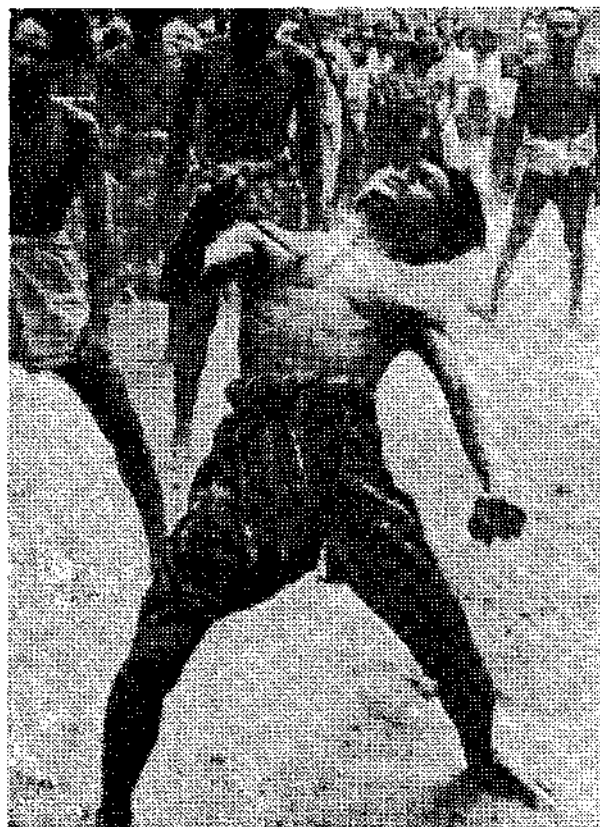
I en avhandling om det normale og unormale i primitive kulturer refererer George Devereux til shamanisme blant indianere, blant folk i Sibir og andre steder. Han oppsetter følgende teori:

»Shamanens konflikter ligger snarere i de ubevisste deler av hans etniske personlighet enn i den idiosynkratiske delen av hans ubevissthet. Det etniske ubevisste er den del av det



Heksen Rangda holder i sine arme kroppen til en av Barong'ens tilhængere.





Barong spillet bruger alle former for Balinesisk dans og drama: maske-danse, forfinede og voldsomme danse, klovneepisoder, talte og sungne dialoger og Gamelan gong-orkestre. Den mest populære version viser episoder fra kampen mellem Java kongen, Erlangga fra det ellevte århundrede og den hæslige heks, Rangda, hvis mægtige overnaturlige kræfter i balinesisk drama personificerer alt afskyeligt og dødbringende. Rene danse episoder og øjeblikke med befriende slapstick komik veksler med anspændte scener, hvor Rangda og hendes tilhængere plyndrer graver, sluger døde småbørn og forbereder at bringe ulykke over hele Bali's befolkning. Stykkets klimax indtræder da Barong'en, et godgørende uhyre på menneskets side - men ikke desto mindre et uhyre - tager kampen op med Rangda. Når det ser værst ud for Barong'en farer hans hjælpere - en gruppe unge mænd som er særlig disponerede for at falde i trance - til. De angriber den uhyggelige heks med deres dolke, men hendes magiske klædning beskytter hende mod dem. Så falder de i trance, vender deres dolke mod dem selv og forsøger at gennembore deres eget bryst. Men Barong'ens gode magt beskytter dem mod at sår sig selv.



Side 26 øverst: Det dramatiske møde mellem den onde heks, Rangda, og det gode uhyre, Barong. Rangda bærer en magisk klædning, der gør hende uovervindelig.

Barong'ens forsvarere, der er blevet skuffede i deres anstrengelser for at dræbe Rangda, falder i trance og vender deres dolke mod sig selv. Nederst til højre: to krigere er ved at komme ud af trancen.





Barn under forberedelsen til trance.

ubevisste som de fleste individer i en gitt kultur har til felles.¹⁰⁾ Det blir overlevert på samme måte som selve kulturen. Shamanens konflikter og symptomer har et konvensjonelt uttrykks-mønster. Hans symptomer blir rituelle handlinger som de normale medlemmer av stammen finner betryggende. Ofte, men ikke alltid, er hans konflikter de samme som dem de andre medlemmer av hans gruppe har, bare at de kommer voldsommere til uttrykk. De inneholder den samme del av personligheten, det etnisk ubevisste. Shamanen er i stand til å behandle pasientenes idiosynkratiske konflikter ved å om-danne dem til kulturelt konvensjonelle konflikter og rituelle symptomer. I mange primitive grupper er shamanen en som hadde vært syk, men som var blitt behandlet av en annen shaman. Devereux tror ikke at disse var blitt helbredet, men snarere at det var foregått en omstilling uten innsikt. Han

fortsetter å betrakte en shaman som en meget nevrotisk eller psykotisk person. Han refererer til Kroeber¹¹⁾ og Lintons¹²⁾ synspunkter. Disse mener at en shaman bare er litt mindre gal enn en åpenlyst psykotisk person, og han utfordrer Ackerknechts¹³⁾ mening om at en shaman, fordi han til en viss grad var blitt tilpasset, var «overnormal».

På Bali var det ikke vanlig å bruke ordet shamanisme. Men vi finner paralleller i det faktum at de mennesker som «praktiserte» trance ofte hadde vært syke og for dette var blitt behandlet enten av en innfødt doktor (*ballan*) som falt i trance og kunngjorde at en gud var trådt inn i pasienten, eller av en gruppe medier i en seremoniell seanse, som beskrev under trancen at en gud var trådt inn i pasienten og at denne skulle bli en av dem.

På denne måten ville pasienten oppnå sosial anerkjennelse.

Hans indre spenning avtok fordi han fikk muligheten til å avreagere til visse tider og på visse steder og derved forbli normal ellers¹⁴). Ifølge Devereux ville dette si at konfliktene ble overført fra den idiosynkratiske underbevissthet til den del av underbevissthetsnettet som var tilknyttet hans etniske personlighet. Han ville utvikle konvensjonelle konflikter og rituelle symptomer. Dette mønster kunne man tydelig iakttas hos de balinesere som ble talsmenn for gudene, eller hos dem som under trancen ble voldsomme og tok dolker og forsøkte å stikke seg selv. De gjorde dette bare ved seremonielle anledninger eller i forbindelse med dramatiske fremførelser der de grusomme maskerte skikkelsene til **Rangda** (heksen) og **Barong** (dragen) var med¹⁵). Der er ingenting i det samlede materiale som peker hen på at deres tilfeller ble forverret med tiden.

Devereux gir eksempler fra Mohave-kulturen hvor de helbredende shamaner til slutt blir hekser. Han analyserer det som hendte på følgende måte: Deres opprinnelige konflikter er sannsynligvis forbundet med aggresjon. Derfor blir det første forsvar mot denne impuls, en reaksjon: den gryende shaman fornektet sine sadistiske tendenser og – idet han snur det hele om – spesialiserte han seg på å helbrede. Så, når dette forsvar begynner å bli slitt, kommer der et nytt gjennombrudd av aggresjon som tvinger helbrederen til å bli heks. Til slutt tvinger skyldfølelsen Mohave-heksen til å begå selvmord ved at han får slektningene til sine ofre til å drepe ham¹⁶).

På Bali hersket der en utbredd tro på **léjak**, hekselignende vesener som levende menn eller kvinner kunne omskape seg til for derved å kunne påføre sine ofre sykdom og ulykker. Man trodde at de omdannet seg til hekser ved hjelp av svartekunst, ved å lese hellige bøker baklengs, danse i veikryssene eller på gravplassene og ved å ofre til onde guder. Det fantes utallige tilfeller hvor folk kom til oss og sa at de var mistenkt for å være i stand til å kunne omskape seg til **léjaks**, men der var ingen tilfeller hvor noen tilsto at de drev med trolldom. Forvandlingen av personligheten i trancetilstand ble ikke sett på som et steg i retning av onde gjerninger. I mange templer fantes masken til heksen **Rangda**, en kvinne. Når den maskerte skuespiller som personifiserte henne, alltid en mann, falt i trance, ble dette tatt som bevis på maskens kraft. Men der ble aldri satt noen forbindelse mellom skuespillerens opptreden i trance og personlig evne til trolldom.

På den tid da denne undersøkelsen ble gjort var det omkring to hundre pasienter på sinnssykehuset. Vi kjente til flere tilfeller som også burde vært under behandling, men som gikk fri. Disse ble omtalt som **boedoh** – gale. Derimot kjente vi personlig til ca. 150 mennesker som ved jevne mellomrom falt i trance, men ingen av disse ble på noen måte betraktet som gale. Det er imidlertid sikkert at noen av disse ville i andre kulturer bli ansett for å lide av hysteri for mange av de symptomene de viste, ville falle inn under denne rubrikk. Disse anfallene som var bestemt av tid og sted og som var integrert i religionen og på den måten gitt mening og sosial verdighet, kan godt ha hatt stor betydning som terapi. Individer som ble påvirket til å bli medier, kunne, dersom de var unormale, finne sine vansker lindret ved denne offentlige rolle.

Selv om trance-dans og personifisering av gudene ga folk på Bali et utløp for nevrotiske tendenser, så er det meget tvilsomt at flertallet av mediene på Bali var unormale. Mange var, når de ikke var i trance, psykologisk uatskillelige fra sine medborgere. De unge pikene som danset i trance og som kunne opptre hver kveld i over en måned, syntes til alle andre tider å være fullstendig normale barn. Og mange av

de unge menn som ville «følge dragen» og gå til angrep på heksen og deretter vende dolkene mot seg selv og således utføre dette drama som var så viktig for det etnisk underbevisste, kunne senere slutte helt med dette og gå over til å føre et helt normalt liv. Psykologiske prøver som ble gitt til en gruppe av trance-dansere og samtidig til en gruppe vanlige mennesker, viste ingen forskjell mellom gruppene.

DUKKE-KOMPLEKSET

Når folk falt i trance i templet, var det ikke alltid så lett å avgjøre om de spilte eller om de virkelig befant seg i trance. Der var ikke noe fint skille mellom de to tilstandene. Balineserne viste et stort talent for dramatisering og dette kom rikelig til syne hos mediene. På Bali ville ikke bare mediet opptre som om det spilte en rolle, men en skuespiller ville også opptre som om han var i trance.

For å forstå dette forhold må en ha en idé om det vi kaller dukke-komplekset, og som er så viktig både på Bali og Java. Et skyggespill **wayang kulit**, hvor man benyttet lærdukker som ble holdt opp mot et opplyst lerret, ble brukt til å fremstille mytologiske hendelser. Dette var av stor rituell betydning, og mange andre former for dukketeater er avledet fra dette. Det ble brukt vanlige dukker og dukker som var utskåret i relieff.

De største dramatiske fremførelser skjedde i palassene til sultanene på Java. Disse fremførelsene ble kalt **wayang wong**, og det er mange eksperters mening at også disse har sin opprinnelse i **wayang kulit**. Hvis man noensinne har sett en slik fremførelse, gitt av høyt kvalifiserte skuespillere, vil man aldri tvile på at det er dukken som er skuespillerens inspirasjon. Stiliseringen av bevegelsene, kroppens stilling i profil mot tilskuerne, ansiktets ubevegelighet – alt dette minner om dukkenes fremstilling av mytologiske vesener. Videre kommer



Javanesisk wayang kulit dukke.

denne ideen med dukkene fram i ritualer og magiske utøvelser hos folket. På Java var det vanlig å konstruere en dukke ved hjelp av en øse og en riskurv, og ved forskjellige fremgangsmåter kunne man få den til å bli bebodd av en ånd. Når dette var skjedd, kunne dukken danse og ved hjelp av tegn gi svar på de spørsmål en stilte den, som en clairvoyant.

På Bali var **Sanghyang déling**-fremførelsen en liknende utvikling. Her ville to trøddukker med en tråd gjennom seg, danse ved hjelp av den ånden som hadde tatt bolig i dem. Og der finnes utallige andre eksempler.

Når det var tid for innhøsting, laget man en dukke av risstrå, og denne skulle representere risgudinnen og i hennes navn ta imot offergaver. Ved talrike hjemlige seremonier, fra det øyeblikket et barn var 12 dager gammelt, ville en figur av palmeblader (**sanggah oerip** – rett oversatt: livets helligdom) komme tilsyne blant offergavene for å representere den nyfødtes ånd. Når personen døde og ble begravet, var det i noen distrikter vanlig å utføre et siste renselsesritual ved å lage en slik dukke og binde den til et tre utenfor den døde hus.

Ved kremasjonshøytidlighetene var det vanlig at det blant alle de forskjellige dukkene, var en spesiell **adegan** som skulle motta og tjene som bolig for den frigjorte sjelen.

Ved tempelfester ble »himmelske nymfer« bedt om å komme ned som gjester og ta plass i små palmebladsdukker (**gegaloeh**). Man lot ofte disse dukkene utføre en dans idet kvinner eller unge piker holdt dem i armene.

Det var ikke bare på Java at danserne ble opplært til å likne dukker. Men på Bali ble den dukkeliknende mimikken ikke gjennomført så strengt. Imidlertid var de stiliserte bevegelsene, de uttrykksløse ansiktene i de tradisjonelle dansene, den fullstendige mangel på personlige egenskaper hos innehaverne av de store rollene, det samme. Effekten ble øket når skuespillerne bar masker.

En stor del av den formelle dans på Bali ble utført av barn. De ble i en alder av seks eller syv år utvalgt av landsbyens bestående dansegruppe. De gjennomgikk et meget hårdt treningsprogram, ble deretter kledd i fine forseggjorte drakter og ble så satt til å opptre offentlig, men bare så lenge de var barn. Når de ble for gamle, det vil si når de ble ca. 14 år gamle, måtte de slutte å opptre, og en ny gruppe ble trent opp for å erstatte dem. Jeg tror at grunnen til at man valgte barn til dansere og deres store popularitet, ligger i den upersonlige måten de tolket sine roller på. De var unge og tilstrekkelig påvirkelige til å bli trent til et fast tradisjonelt

mønster, og der var en uskyldighet i deres opptreden som faller helt sammen med det ideal som balineserne har når det gjelder dans. Når man så dem opptre kunne man nesten tro at de var dukker og ikke levende vesener.

Dukke-komplekset kan således forklares på følgende måte: Dukkan representerer en ånd. Et skuespill er opprinnelig fremstilling av ikke-menneskelige ånder. Gjennom dramatisk tolkning er skuespillere og dansere som dukker fordi de opptre i en ånd som ikke er deres egen. Ved samme tolkning av livet og dødens mysterier, er et barn som en dukke for det er på en mystisk måte bebodd av en ånd. På samme måte er en dukke som et barn. Den er liten og elskelig og dens oppførsel er uberegnelig. Små barn er de beste og mest dukkeliknende dansere. Når folk falt i trance, oppførte de seg som barn. De kunne gråte, rope på mor og far og de kunne uttrykke uforutsette ønsker og de ville ikke gi seg før de fikk disse oppfylt. Samtidig som de var guder, ville de oppføre seg som barn. På mange måter er gudene selv som barn.

1) Jane Belo, *The Balinese Temper, Character and Personality IV* (1935) side 120-146.

2) Ruth Benedict, *Patterns of Culture* (Boston, 1934), side 78-79.

3) Jane Belo, *Bali: Rangda and Barong*, Monographs of the American Ethnological Society, XVI (1949), side 18-39.

4) For diskusjon av en slik fremgangsmåte se George Devereux, *Normal and Abnormal; the Key Problem of Psychiatric Anthropology*, i »Some uses of Anthropology«, (Washington, The Anthropological Society of Washington, 1956), side 23-48.

5) Se TTT 3/4, om Artaud og det balinesiske teater.

6) Gregory Bateson og Margaret Mead, *Balinese Character; a Photographic Analysis*, New York, New York Academy of Sciences 1942; Special Publication 11.

7) P. M. van Wulfften Palthe, *Over de Bezetenheid*, Geneeskundig Tijdschrift voor Nederlandsch-Indië, Afd. 36, Deel 80 (1940), side 2123-53.

8) Gregory Bateson og Margaret Mead, *Balinese Character, a Photographic Analysis*, side 4.

9) Ruth Benedict, *Anthropology and the Abnormal*, Journal of General Psychology, X (1934), 69-80.

10) George Devereux, *Normal and Abnormal; the Key Problem of Psychiatric Anthropology*, i Some uses of Anthropology, Washington, D.C., The Anthropological Society of Washington, 1956.

11) A. L. Kroeber, *The Nature of Culture*, (Chicago, 1952).

12) Ralph Linton, *Culture and Mental Disorders* (Springfield, Ill., 1955).

13) G. H. Akerknecht, *Psychopathology, Primitive Medicine, and Primitive culture*, Bulletin of the History of Medicine XIV, 1943.

14) Jane Belo, *The Balinese Temper, Character and Personality, IV* (1935).

15) Jane Belo, *Bali: Rangda and Barong*, Monographs of the American Ethnological Society, XVI (1949).

16) George Devereux, *Normal and Abnormal; the Key Problem of Psychiatric Anthropology*.

Interscena 69

Review of Scenography and Theatre Technique.

Published four times yearly by the Institute of Scenography.

Praha 2, Vinohradska tr. 2, CSSR.

Edited by Miroslav Kouril and Premysl Maydl.

Collaborators: Ackerman (Great Britain), Akimov (URSS), Ailio (France), Babiet (France), Badenhausen (GFR), Burian (USA), Cselenyi (Hungary), Darie (Cuba), Feher (USA), Grotowski (Poland), Gussman (GDR), Hont (Hungary), Kunin (URSS), Leblanc (France), Nono (Italy), Otto (Switzerland), Perten (GDR), Polieri (France), Svoboda (CSSR), Unruch (GFR), Veinstein (France), Villiers (France).

Distributed in Scandinavia by Odin Teatret, DK-7500 Holstebro, Denmark.

STUDIO II

Nordisk Teaterlaboratorium for Skuespillerkunst er netop blevet udvidet med et STUDIO II. Dets medlemmer, Ingemar Lindh (Sverige), Yves Lebreton (Frankrig), Giselle Pélisson (Frankrig), Marie Lexa (USA) har alle mimeuddannelse fra »Ecole de Mime de Etienne Decroux« i Paris.

Uden at forlade Decroux' fundamentale forskningsområde - kropsudtryk - vil gruppen også arbejde med vokale eksperimenter.

STUDIO II's aktivitet vil være koncentreret om:

1. Forskningsarbejde med henblik på opsætning af forestillinger.

2. Pædagogisk arbejde, det vil sige undervisning i mime.

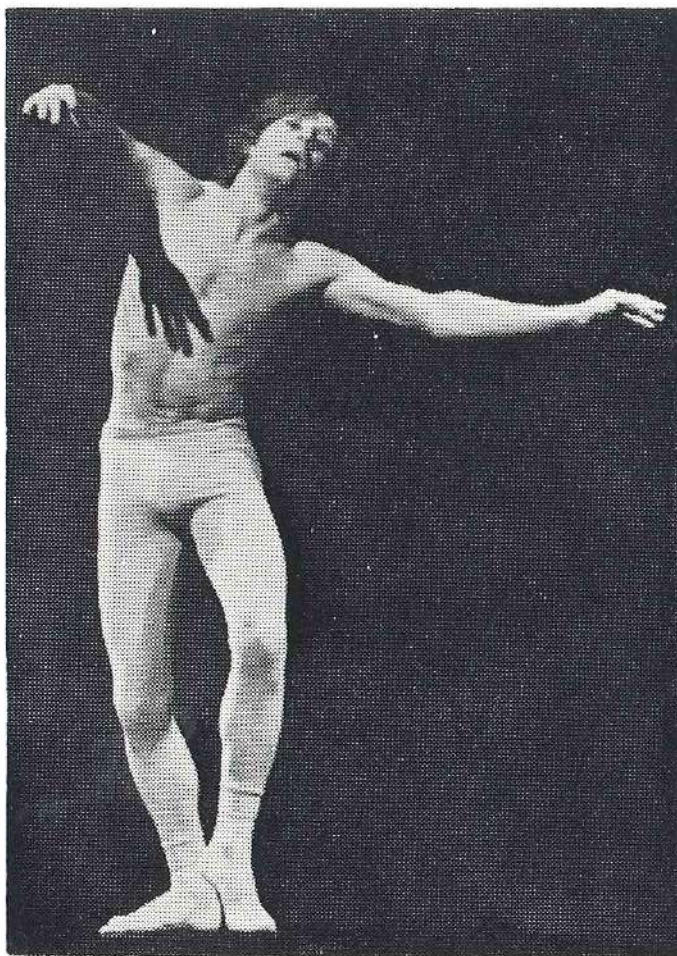
STUDIO II vil give regulære kurser parallelt med at man arbejder med børnedramatik, og desuden planlægger man at åbne en mimeskole i Holstebro.

For videre information er alle interesserede velkomne til at tage kontakt direkte med STUDIO II.

STUDIO II

NORDISK TEATERLABORATORIUM
FOR SKUESPILLERKUNST

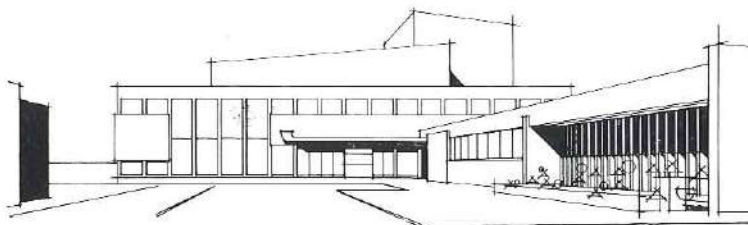
Box 118, 7500 Holstebro, Danmark.



**TEATER
UDSTILLINGER
KONCERTER
KONGRESSER
SPORT M. V.**

1. KL. RESTAURANT

OPLYSNINGER HOS



HOLSTEBRO HALLEN A-S

Socialpsykologisk træning og teatret

AF GERT GRAVERSEN

Gert Graversen, født 1936, cand. psych. i 1963. Foretaget flere studierejser til USA. Indtil fornyligt ansat som afdelingsleder ved Teknologisk Institut i København. Arbejder nu som freelance konsulent indenfor de i følgende artikel nævnte områder.

Socialpsykologisk træning er efterhånden ikke noget nyt begreb, men stadig aktuell og stadig mere efterspurgt - af mange gode grunde. Den væsentligste er den, at man her beskæftiger sig med det for hvert enkelt menneske så helt fundamentale spørgsmål: hvordan har jeg det med mig selv og mit forhold til andre? Den socialpsykologiske træning, eller sensitivitetstræningen, som den også kaldes, beskæftiger sig også med hvordan gruppen, organisationen, systemet fungerer mest hensigtsmæssigt og effektivt, men det, der er den primære årsag til denne træningsforms succes, er netop behovet hos den enkelte for at søge svar på spørgsmålet: hvem er jeg, og hvordan kan jeg gøre min tilværelse lykkeligere og have succes i mit forhold til mine omgivelser.

Princippet i socialpsykologisk træning er helt kort det, at man som i et laboratorium eksperimenterer med, uddrager erfaringer og vinder indsigt i følelser, adfærd og dens konsekvenser, når man interagerer, arbejder sammen, konkurrerer, slås, hjælpes, elsker, hader osv.

Området for træningen er med andre ord de helt fundamentale og helt jordnære mellemmenneskelige problemer, som vi dagligt har inde på livet. Hvad der adskiller et 14 dages træningslaboratorium fra 14 tilfældige dage plukket ud af den daglige tilværelse er to ting. For det første en bevidst arrangeret situation, der befordre en høj intensitet af oplevelser og erfaringer, og for det andet en bevidst bestræbelse på at skabe den størst mulige indlærings effekt for deltagerne i laboratoriet.

Det er ikke her hensigten at søge at give en udtømmende beskrivelse af metoder og teknikker i socialpsykologisk træning. (Formålet med artiklen er noget i retning af at give en idé om anvendelsesmulighederne indenfor teatret, men herom senere). Nogle få ord til illustration af de mest anvendte træningsteknikker vil imidlertid nok være påkrævet.

Mest udbredt er anvendelsen af den ustrukturerede gruppe, oftest kendt under navnet T-gruppen, hvor T står for træning. T-gruppen består af 8-14 deltagere plus en træner, som almindeligvis er psykolog. Gruppen mødes til fastsatte tidspunkter over en tidsbegrænset periode, f. eks. fire timer hver dag i ti dage. Gruppen er (i starten) ustruktureret derved, at der ikke er pålagt den nogen konkrete opgaver, at der ikke på forhånd er etableret nogen ledelse eller regler for, hvordan arbejdet i gruppen skal gribes an. Ligeledes er deltagerne som regel ukendte for hinanden, hvilket yderligere bidrager til fornemmelsen af at befinde sig i et psykologisk ingenmandsland, hvor alt eller intet kan ske, og hvor »vi ikke får andet skæg eller alvor, end det vi selv lever«.

Den ustrukturerede T-gruppe har vist sig at være en særdeles effektiv indlærings situation, når det drejer sig om at lære, hvordan man selv fungerer i sociale situationer, og hvor man skal sætte ind med bestræbelser på at opnå større kompetence på dette område. Ligeledes har den vist sig effektiv til at illustrere gruppepsykologiske lovmæssigheder og mulighederne for at påvirke og styre disse.

Det er oplevelsen af dynamikken i og udviklingen af gruppen samt analysen af egen indvirkning herpå, som deltagerne lærer af. Det er for deltagerne en meget intens og oplevelsesmættet situation, ofte også pinefuld. En væsentlig betingelse for en T-gruppens succes er, at den er i stand til at skabe et åbent og tillidsfuldt klima, hvor man kan arbejde konstruktivt med følelsesbelastede situationer.

En særlig form for T-grupper er maratongruppen, hvor deltagerne opholder sig i samme rum uden afbrydelse i længere tid - op til 30-40 timer. Det er tilladt at gå alene på wc, men herudover er gruppemedlemmerne tvunget til at leve i gruppesituationen i betydelig længere tid, end de normalt er vant til. Mad bringes og indtages i lokalet. Føder man trang til at sove, foregår dette ligeledes på stedet. (Maratongrup-

per bør finde sted i lokaler med rigeligt med magerlige stole, sofeer, bløde gulytæpper, frisk luft).

Maratongruppen tjener det samme formål som T-gruppen, men det er næppe vanskeligt at forestille sig hvilke ekstra elementer, der forekommer i maraton'en. (Lukkede døre og maratonlignende situationer synes for øvrigt at være et særdeles yndet emne for den senere tids litteratur, ikke mindst i dramatikken, og her er måske en af de tråde som forbinder teater og socialpsykologisk træning).

Ved siden af, eller som supplement til den ustrukturerede T-gruppe arbejder man også med mere strukturerede gruppesituationer, hvor gruppen skal løse konkrete opgaver. På denne måde får man mulighed for at fokusere afgrænsede fænomener som beslutningstagen, konfliktbehandling, kreativitet, for at nævne nogle. Ligesom i T-gruppen er procesanalysen her et centralt led i indlæringsprocessen.

I sin oprindelse var den socialpsykologiske træning primært en metode til at skabe større indsigt i og forståelse af gruppens dynamik samt til at træne den enkelte deltager til mere hensigtsmæssig adfærd som medlem af en gruppe. Træningen har stadig dette formål, men har i de tyve år den har været anvendt, stadig udvidet sit anvendelsesområde. En udbredt eksperimenterende holdning hos fagets udøvere sammenholdt med et stadig større erkendt behov hos mange forskellige samfundsgreber for bistand fra adfærdsvidenskaberne, har bevirket en stærk ekspansion af metoder og teknikker såvel som en udvidelse af de formål metoderne kan tjene.

Hvor det traditionelle formål med træningen i første række har været at forbedre den enkeltes duellighed i sociale situationer, som allerede på forhånd var veldefinerede, appellerer dens metodik nu mere og mere til grupper, som søger nye livsformer, nye måder at leve sammen på, nye muligheder for personlig udfoldelse nye normer og nye værdier. Hvor spørgsmålet i den traditionelle udgave er: hvordan bliver jeg en bedre leder, terapeut, rådgiver, lærer, ægtefælle, lyder det i mere revolutionært tilfælde: hvordan skaber jeg en ny og bedre verden for mig selv og andre, eller måske knap så altruistisk: hvordan kan jeg gøre mit eget liv mere meningsfyldt og hvordan kan jeg bryde med de normer, der hindrer mig deri.

Den eksperimenterende og kritiske holdning, der er karakteristisk for den unge, aktive generation afspejles i høj grad i sensitivitetstræningen og dens udvikling. Og de mange nyskabelser og progressive eksperimenter, der er udsprunget af sensitivitetstræningen gør det efterhånden betænkeligt at tale om denne træningsform som et og samme begreb. Dette nævnes her for at tage forbehold overfor den opfattelse, at de følgende beskrivelser af socialpsykologiske eksperimenter er identisk med sensitivitetstræning. Det er de ikke, selv om de har elementer til fælles.

Blandt de mere progressive metoder, der er udviklet kan nævnes »body movement«, non verbal kommunikation, expressiv dans, leg, happenings, fantasi, meditation og sanselopvågning. Hvor de tidligere i artiklen nævnte træningsformer bevæger sig indenfor det tilvante kommunikationsmedium, sproget, er de her nævnte karakteriseret ved, at man sprænger denne barriere som sproget ofte er og bruger andre måder at udtrykke sig på, andre måder at have kontakt, andre måder at sans og opleve på.

Det er en almindelig erfaring, at disse øvelser er særligt følelses-mæssigt engagerende for de deltagende, som ofte oplever noget i retning af en helt ny dimension hos sig selv.

Lad mig give et eksempel på et ganske enkelt eksperiment, som kan foretages uden nødvendigvis nogen sagkyndig bistand. Parvis går man en tur på 10-20 minutter, og den eneste regel er, at man ikke under turen må tale sammen. Når gruppen samles igen kan man delagtiggøre hinanden i, hvad man har oplevet under spædsreturen. En helt generel erfaring ved denne situation er, at oplevelsen af kontakten til partneren er langt stærkere og mere presserende, end tilfældet er når man har mulighed for at benytte sig af sproget som kommunikationsmiddel. Man opdager i hvor høj grad sproget kan benyttes som et middel til

et undgå kontakt. Her, hvor man er henvist til bevægelsen, mimen, øjenkontakt og fysisk kontakt opleves forholdet til den anden stærkere og mere umiddelbart. Det der »tales« om er koncentreret om du og jeg, her og nu.

Et andet eksempel: en gruppedeltager, som ønsker en response fra gruppen, placerer sig midt i kredsen, eventuelt med lukkede øjne, og hvert af de øvrige gruppemedlemmer udtrykker gennem fysisk kontakt, hvad de ønsker at kommunikere til modtageren. For mange er det en ny oplevelse at erfare, hvor meget mere nuanceret man kan udtrykke følelser gennem fysisk kontakt end gennem ord, og for mange i vores kultur er det en oplevelse, at fysisk kontakt som udtryksmiddel ikke kun er begrænset til seksuelle formål.

Indlærningseffekten af de her beskrevne øvelser er stærkt diskuteret blandt fagfolk og populariteten skyldes vel også først og fremmest, at man gennem disse oplever nye muligheder for personlig udfoldelse og vækst og nye perspektiver i mellemmenneskelig kontakt. Behovet for selvudfoldelse og et rigere, mere meningsfyldt forhold til andre, som ikke blot gør sig gældende i den yngre generation, finder næring og inspiration i gruppepsykologisk eksperimenteren. Og ligeledes kan socialpsykologisk indsigt og træning ofte afklare mange af de problemer, man støder på i en periode, hvor ændring og udvikling af den måde vi lever sammen på, er stærkere end nogensinde.

De samfundsgrupper, der gennem længst tid har gjort brug af sensitivitetstræning i deres uddannelse, er ledere, terapeuter, undervisere og rådgivere. I den senere tid har også andre grupper som politikere, studenter, aktivister og kollektivistiske grupper taget træningen i anvendelse. Skabende kunstnere og heriblandt teatrets folk har mig bekendt ikke været opmærksomme på denne træningsform, eller i hvert fald hidtil ikke vist den megen interesse – med en enkelt undtagelse, nemlig Christianshavns gruppeteater i København.

Jeg har et par gange i løbet af det sidste halvår haft lejlighed til at arbejde med Christianshavnsgruppen. Gruppen henvendte sig med ønsket om sensitivitetstræning. Da et længerevarende kursus af praktiske grunde ikke lod sig gennemføre, og da gruppen i forvejen var godt samarbejdet, arrangerede vi i første omgang et kortere to dages laboratorium. Nogle måneder senere etableredes endnu et kursus af tre dages varighed. Det er ikke min hensigt her at beskrive forløbet af disse workshops, langt mindre at forsøge at give nogen vurdering af gruppen og dens arbejdsform. Det følgende må betragtes som nogle indtryk, jeg har haft gennem min kontakt med gruppen. Det må bemærkes, at jeg på forhånd så godt som intet kendte til gruppeteater, eller teater i det hele taget, når det drejede sig om arbejdet bag kulisserne. Vi, en kollega og jeg, havde lejlighed til at overvære gruppens almindelige træning nogle aften før den første workshop.

Det, jeg først hæftede mig ved, var i hvor høj grad gruppen arbejdede med problemstillinger, der var parallelle til dem, sensitivitetstræningen beskæftiger sig med. En målsætning for gruppen syntes at være (den var ikke explicit formuleret) at skabe høj grad af åbenhed og tillid, den gjorde det muligt for den enkelte fuldt ud at eksperimentere, at turde være sig selv og give udtryk for sig selv i arbejdet. Man lagde mere vægt på den personlige investering og ærlighed i sin udtryksform end på den tekniske formåen. Den personlige udvikling og udviklingen af gruppen var det primære mål. Forestillingen, kommunikation til publikum, syntes sekundær og skulle i det mindste være en konsekvens af, hvad der var udviklet som en livsform i gruppen.

Gruppens værktødsøvelser mindede ofte til forveksling om non-verbale teknikker, der bruges i forbindelse med sensitivitetstræning. Dette var enkle socialpsykologiske situationer, der demonstrerede f. eks. tillid, kontakt, tiltrækning og frastødning. Gruppens forestilling »Jamen« gav mange eksempler på sådanne enkle, primitive og fundamentale menneskelige gruppeadfærdformer, som kunne bruges som skoleeksempler i socialpsykologien. De, der kender stykket, vil huske den

åndelige torturscene, hvor ofret bliver kommanderet fra vid og sans af sine bødler. En parallel til denne scene kendes som laboratorieøvelse – populært kaldet Hitler-øvelsen, hvor træneren i militærkommandostil beordrer gruppen til at rejse sig op, sætte sig ned, rejse sig op, rykke to pladser til venstre, en plads til højre, ned, op osv. indtil gruppen nægter at adlyde. Øvelsen giver anledning til behandling af autoritetsproblemet. Jeg har aldrig selv benyttet øvelsen. Jeg er bange for reaktionen.

En af de ting, der kendetegnede Christianshavnsgruppen, i forhold til andre grupper, jeg har arbejdet med, var dens udprægede villighed til at eksperimentere og prøve nye ting, hvilket næppe kan undre, gruppens normer taget i betragtning. I det hele taget havde gruppen let ved at gå ind i den arbejdsform, der er befordrende for udbyttet af et træningslaboratorium.

For mig var det en meget tilfredsstillende opgave at arbejde med gruppen, og på flere områder, f. eks. det nonverbale udtryk, var det i højere grad os der lærte af teatergruppen end omvendt.

Men hvad har så Christianshavnsgruppen fået ud af kontakten med psykologien? Jeg vil undlade at vurdere dette kvantitativt og nøjes med at påpege nogle områder, hvor træningen syntes at kunne bidrage i gruppens arbejde.

For det første en udvidet indsigt i og forståelse af de ting, der foregår i gruppen. En større bevidsthed overfor de gruppepsykologiske fænomener. En betænkelighed jeg havde i starten var, om denne større bevidsthed skulle udvikle sig til en overdreven reflekterende holdning, der gik ud over impulsiviteten og ekspressiviteten. Det syntes ikke at have været tilfældet.

For det andet optræningen af mere hensigtsmæssige arbejdsformer, når det drejede sig om gruppebeslutninger og andre problemløsnings-situationer. Gruppensamarbejds teknikker og indsigten i, hvad der kræves for at en gruppe kan fungere effektivt og tilfredsstillende, er ofte et af de mere konkrete resultater af sensitivitetstræning.

En tredje ting er konstruktiv behandling af spændinger og konflikter i gruppen. Den hyppigste årsag til, at mange grupper ikke klarer deres opgaver, ikke når deres mål, er en manglende evne til at arbejde konstruktivt med konflikter. Konflikter kan ikke undgås i en progressiv, aktiv gruppe. Det er således ikke spørgsmålet om at undgå konflikterne, men at acceptere dem og udvikle hensigtsmæssige måder til at bruge dem og behandle dem på.

En realistisk opfattelse af gruppens muligheder var også en af de ting, vi arbejdede med. En gruppe med så høje idealer og store krav til sig selv som Christianshavnsgruppen, må nødvendigvis komme ud for frustrationer og skuffelser, når ting ikke lykkes efter hensigten. En erkendelse af og accept af, at vi er mennesker med fejl og begrænsninger gør det lettere at bære.

Dette er nogle af de centrale ting, vi kom ind på i gruppetræningen. Hvorvidt problemstillingerne i Christianshavnsgruppen er repræsentative for andre gruppeteatre, eller for teatret i det hele taget, ved jeg ikke. Men den kontakt, jeg har haft med denne gruppe, tyder på, at et nærmere samarbejde mellem teater og psykologi kunne blive frugtbar.

LITTERATURANVISNINGER:

- Bradford, Gibb and Bennis: *T-Group Theory and Laboratory Methods*, John Wiley & Sons, USA, 1967.
Schein, Edgar H., Bennis, Warren G.: *Personal and Organizational Change Through Group Methods: The Laboratory Approach* John Wiley & Sons, Inc. New York, 1965.
Schulz, William C.: *Joy Expanding Human Awareness*, Grove Press, Inc. New York, 1968.
Graversen, Gert: Om sensitivitetstræning. Dansk Psykolognyt, nummer 24, 15. december 1968 (22. årgang).

DAG OG TID

Riksorgan for kommentar og debatt – partipolitisk uafhængig

Noregs friaste og mest allsidige avis for debatt om kulturelle og politiske emne.

Pris: Kr. 56 pr. år. Studentar: Kr. 40.

Adr.: Kr. Augustsgt. 14, Oslo 1.

I tiden 11.-16. april 1969 fant et nordisk seminar sted på Odin Teatret i Holstebro. Dets emne var »DET SCENISKE SPRÅK«. Blant personene som ledet seminaret var Etienne Decroux, Dario Fo, Jacques Lecoq, Martin Esslin, Mino Vianello, Ingemar Lindh og Knud Schønberg.

De følgende materialer er stenogrammer fra arbeidsseansene og debattene.
Angående »DET SCENISKE SPRÅK« se også TTT 9.

NORDISK SEMINAR APRIL 1969 ODIN TEATRET

Mimkonsten bör också betala skatt

AV ETIENNE DECROUX

Mannen av folket som fått kännedom om en dålig handling säger till upphovsmannen:

»Om alla gjorde som du, hur skulle det gå?»

Kan? säger i korthet:

»Om du vill veta det moraliska värdet av din akt, fråga dig om uttalandet som förklarar det skulle kunna gälla som universell maxim.»

Jag säger:

Om du vill veta det artistiska värdet av din mim, fråga dig om enbart principerna i din mim skulle räcka till att göra konsten i allmänhet till vad den är.

Med andra ord:

Om principerna i din mim vore de enda principerna i de andra konstarterna, i vilket skick skulle dessa då vara?

Med andra ord:

Principerna gemensamma för de andra konstarterna är de de samma som i din mim?

Teckning, skulptur, målning, musik och litteratur har ett visst antal liknande principer.

Har vår mim dem? Den bör ha dem.

Gaston Baty tyckte om teatern då han i den såg föreningen av alla konstarterna, men han tänkte på konstverk: det litterära verket, teckningens, arkitekturens, målningens, dekorans och ibland musikens och skulpturens verk.

Konsterna liknar varandra genom sina principer, inte genom sina verk.

Mötet på scenen med andra konstarters principer, det är vad vi vill.

Mötet på scenen med andra konstarters verk, det är vad vi vägrar.

Med andra ord:

Vad beträffar de andra konstarterna vill vi: adaptera deras gemensamma principer och avvisa deras verk. Vår mim gör anspråk på de rättigheter och skyldigheter som är gemensamma med de andra sköna konsterna. Tiden saknas mig i dag för att tala om de gemensamma punkter vi har eller önskar ha med varje konstart sedd för sig.

Jag kommer bara att tala om de gemensamma punkterna med konsten i allmänhet.

Detta ger mig frihet att ta exempel från en särskild konst- art om det gäller en princip gemensam med dem alla.

VETENSKAPEN I ALLMÄNHET

Kemin sönderdelar.

När den förvärvat de enkla kropparna, kan den:

1. använda endast en av dem.
2. låta dem följa på varandra i ordning **efter sin vilja**: i följd, vid sidan av varandra, ovanpå varandra.
3. sammansätta vissa av dem, till en helhet, men dosera **efter sin vilja: blandning, kombinationer**.

Kemisten böjer sig inte framför »det fullbordade faktum«.

Placerad framför ett block som naturen har gjort, plockar han sönder det.

Om det finns i detta block komposition, söker han de enkla kropparna. Med andra ord: delar upp det.

Jag tror att på alla områden gör vetenskapsmannen som kemisten, det att han går mot det enkla.

KONST I ALLMÄNHET

Jag tror att all konst, värd namnet, förfar på liknande sätt.

Om den skiljer sig från vetenskapen är det annorstädes.

Mimartisten befinner sig inför en komposition som vi kallar: förflyttning av människokroppen eller en del av den.

Om vår artist är sitt namn värdig bör han försöka upptäcka elementen i denna komposition, isolera dem från varandra, åtminstone i tanken.

Han kommer att upptäcka först fyra saker, som är:

1. den förflyttade kroppsdelens
2. vägen som kroppsdelens tagit (planen)
3. förflyttningens hastighet
4. kraften som förbrukats under denna förflyttning.

Om vi bara betraktar huvudet, låt oss förmoda att man i en viss rörelse genom analys upptäcker att där finns tre vägar blandade: 1. rotation åt höger, 2. lutning åt höger, 3. bakåtlutning.



Denne og de to følgende sider: Etienne Decroux demonstrerer under seminaret.



Om vi separerar dem, tillåter oss detta att sätta dem i den ordningsföljd som behagar oss. Exempel på ordningsföljder:

- 1.2.3. - 2.3.1. - 3.1.2.

- 1.3.2. - 2.1.3. - 3.2.1.

Detta gör sex ordningsföljder.

Om det på ditvägen finns sex ordningsföljder, anar man att det i returen finns lika många.

Men i åskådarens tanke är tur och retur ofta sammanbundna så att de formar en enhet.

Detta är fallet med applåden: man tror sig se tre rörelser i tre slag där det finns sex. Man glömmer att handen lyfts innan den klappar.

Var och en av de sex returerna kan gälla för en enda ditväg.

Således $6 \times 6 = 36$.

Vi har alltså 36 rörelser och de är tagna från en enda rörelse, den som människan gjort spontant.

Det är fördelaktigt att gå till väga på detta sätt emedan kronologin avslöjar preferensernas rangordning för oss.

Om två barn kommer att drunkna och ropar »hjälp«, skulle jag rädda min son först eftersom det är honom jag föredrar.

Låt oss tänka oss tre tiggare: Den förste ser på mannen innan han sträcker fram handen. Detta säger oss vad han föredrar. Den andre sträcker först ut handen och det är först därefter han ser på mannen. Detta talar om en annan förkärlek. Vad beträffar den tredje som sträcker fram handen samtidigt som han ser på mannen, ger han oss ingen möjlighet att veta vad han föredrar: om det är saken han kan få eller mannen han ber.

Om jag ser mot golvet och först därefter till vänster om mig så är det för att i tanken föremålet att se nästan alltid är på golvet och inte lika nödvändigt åt vänster.

Om jag hör någon ropa »en snigel«, så skulle jag snarare titta i den ordningen än först åt vänster och sedan neråt.

Men om jag på samma gång och i en rörelse ser neråt och

åt vänster, kommer man inte att få reda på vad mitt huvudintresse riktar sig mot etc.

Då det fysiska är symbol för det moraliska är ordningsföljden viktig: utan att ha något att se på, endast genom att tänka gör jag som om jag tittade.

Att ha separerat det som är blandat har andra fördelar men jag ska inte räkna upp dessa här.

Det är emellertid lämpligt att notera att kan man separera kan man också förena det man har separerat men i det man behärskar doserna i stället för att vara slav under sina vanor. Jag har bara talat om vägen som följs av ett organ.

Hastigheten har sitt ord att säga.

Arten av en hastighet (långsamhet eller fart) tillägger en mening till förflyttningen.

Inne i samma vägsträcka kan hastigheten ändras (tennisboll).

I de tre vägar som är: 1. rotation till höger 2. lutning åt höger 3. bakåtlutning, som är från en enda rörelse: var kommer långsamhet, var snabbhet?, kombinationerna mångfaldigas.

Kraften kommer i sin tur in i spelet på samma sätt.

Vi har en känsla av att komma in i det oändliga.

ORGANENS ORDNINGSFÖLJD

Tills nu har vi inte vad organen beträffar betraktat mer än ett av dem då vi tagit huvudet som exempel. Nu måste vi veta ordningsföljden av organen.

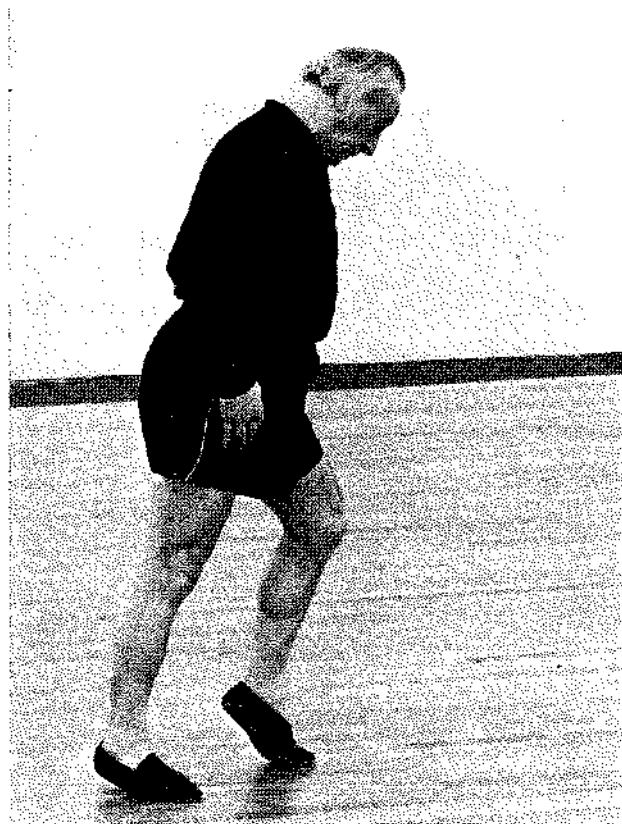
1. - Samtidigt:

Alla startar samtidigt och bevarar sina inbördes förhållanden. Exempel: hela kroppen lutar åt höger som en stång.

2. - Annan samtidighet:

Alla startar samtidigt och rör sig i förhållande till varandra, som det ofta händer inom sporten: till exempel hos tyngdlyftaren.

3. - I följd (succession) i egentlig bemärkelse:





I en bakåtlutning till exempel: först lutar bara huvudet, sedan halsen, sedan bröstkorgen, sedan midjan, sedan bäcken, sedan låret.

När kroppen rör sig på detta sätt får den en att tänka på tågets rörelse när det svänger, en vagn efter den andra, eller på en ledad insekt.

Kroppen som motsvarar pianots klaviatur har uppdelats i lika många organ som benen (skelettet) tillåter. Alltså artisen strävar efter att spela med sin kropp som pianisten på pianot.

Separerande när han vill, förenande när han vill och ännu mycket mer.

Jag tror mig ha visat att vår mim med sitt sätt att arbeta har en gemensam punkt med den objektiva vetenskapen och de sköna konsternas vetenskap när denna förtjänar sitt namn.

De ovanstående förklaringarna ger intryck av att man engagerar sig i det oändliga.

Det är detta intryck man har när man ger sig in i till exempel: matematiken, litteraturen, den klassiska dansen och framför allt musiken.

Dem som detta oändliga oroar, har som logisk plikt att vara oroliga och lika inför musikens oändlighet. De som frågar hur lång tid det behövs för att studera mim med en sådan metod har rätt till detta svar: Lika mycket tid som det behövs för att bli andreviolinist.

De som säger att jag fodrar hjältar när jag kräver att man ger sig in på en sådan väg bör säga att man fodrar hjältar när man kräver att man ger sig in på den väg som leder till att bli andreviolinist.

De som ironiskt frågar:

»Ska det vara nödvändigt att komma ihåg allt det för att uttrycka en känsla?»

»Allt det» för dem: det är tekniken – de bör ironiskt fråga sig om andreviolinisten »måste komma ihåg allt det» när han uttrycker en känsla.

De som tror att tillämpad på mimen, sönderdelning följde av

sammansättning, paralyserar, avkyler det själsliga uttrycket bör tro att den nämnda metoden, som är musikens, paralyserar, avkyler det själsliga uttrycket genom ljuden.

De bör således anklaga musiken för att vara en »känslös» konstart. Man måste göra klart för sig: Av många människor ges musiken som exempel och betraktas som konsternas drottning, för alla är den å ena sidan den mest tekniska och å andra sidan den trognaste återgivaren av själens rörelser. Jag vågar påstå att jag framlagt ett stridbart argument och, liksom jag säger ofta, som kan slå ihjäl en ox.

Erfarenheten har tyvärr lärt mig att motståndaren som hör det, hör det med örat och inte med själen. Ingen vågar motsäga det med ord, ingen vågar erkänna det i sitt innersta.

Man sluter ögonen framför det sedan går man vid sidan av det och slutligen tänker man inte mer på det. Och som om jag inget sagt fortsätter motståndaren sin dröm. Drömmen om en mimkonst som en sömnig Apollon skulle skänka sina två kära vänner: lathet, i kvinnans roll, anspråk i mannens.

En dröm om en feodal konst: »Människor med kvalitet, säger Molière, vet allt utan att ha lärt sig något.» Min motståndare kräver mer: Han vägrar att veta.

Ty det man vet läggs till själen, det är en främmande kropp för honom.

Men min motståndares själ är väluktande.

Hans doft ska räcka till att hänföra publiken. När man är en *homme-né* befriar »att vara» från »att göra». Och jag som trodde mig vara purist. Min motståndare blir det när jag inte väntar det. »Man får inte förväxla saker och ting», säger han till mig, inte förväxla musiken med mimen, skulpturen med mimen osv.» Naturligtvis inte. Naturligtvis inte. Likväl, skulle det inte vara underligt att varje skön konst liknar de andra genom principerna och att mimen fritagen från teknik inte skulle likna någon annan konstart.

Enligt min motståndare är mimen en konstart för sig.

Med vilken rätt? De sköna konsterna betalar skatterna och min motståndare vill att mimen ska vara befriad från dem.

Om mimens utvikling

AV JACQUES LECOQ

Det eksisterer en tydelig forskjell mellom de ulike sorter mime. Da jeg for et øyeblikk siden ble spurt om mimen var mulig i teatret, vilje jeg ha svart med spørsmålet: hvilken mime? På samme måte som malerkunsten har sin ekspresjonisme, impresjonisme osv., har mimen også sine forskjellige retningslinjer.

Gjenoppgavelsen av mimen i Frankrike, stammer fra Jacques Copeau og hans teater *Le Vieux Colombier* i 1913, hvor man innhentet de første «kroppslige» erfaringer med og for skuespilleren. Copeau prøvde både å vekke til live en ny form for *Commedia dell'Arte* og å skape et religiøst teater. Samtidig hadde han også blikket rettet mot orientalsk teater, f. eks. det japanske *No* teater.

Det var utfra disse erfaringer at Etienne Decroux begynte som mimiker. Han var elev hos Copeau, men har fulgt en meget personlig linje og har utarbeidet en mime med en veldig presis struktur. Noe som dere også har kunnet bemerke under hans demonstrasjoner.

Foruten Decroux hadde Jacques Copeau mange andre elever, og blant dem var Louis Jouvet og Charles Dullin¹). Jean-Louis Barrault som var elev av Dullin, ble også påvirket av et annet fenomen: Antonin Artaud²).

Etter det har vi møtet mellom Barrault og Decroux som

mimer på to vidt forskjellige måter. Decroux's mimestil er av en strengere formell karakter, med kubistiske bevegelser, mens Barrault anvender bølgeaktige runde bevegelser hvor den formelle side bygger på åndedrettet. Disse to retningslinjer kunne man definere som: **den dynamiske**, representert ved Barrault, og **den statiske**, representert ved Decroux.

Marcel Marceau ville opprinnelig være skuespiller og arbeidet hos Dullin hvor Decroux underviste. Dullin sa til Marceau: Bli mimiker, du passer ikke som skuespillert, hvorpå Marceau begynte som elev hos Decroux og senere frigjorde seg fra hans teknikk ved å arbeide på egenhånd og søke etter en «skikkelse» inspirert av Charlie Chaplin. Til å begynne med imiterte han Chaplin. Men han var også påvirket av den japanske pantomime som igjen var et resultat av den påvirkning som det japanske *No* hadde hatt på Copeau. Og således ble solisten Marceau født. Blandt Marceau's elever var Gilles Ségat som vi kjenner fra hans film *Marionettisten*. Marceau har gjort mimen kjent over hele verden, men også Barrault i filmen av Marcel Carné: *Les Enfants du Paradis*³), har bidratt til dens popularitet. I mange land har det dukket opp etterlignere av Marceau, som har anvendt hvite masker og hvis sceniske uttrykling var knyttet til deres personlige temperament.



Jacques Lecoq i arbeidet med deltagerne. Neste sider: Jacques Lecoq demonstrerer sine masker.



De første erfaringer med masker ble gjort hos Copeau. Det var han som begynte å anvende masker, den nøytrale masken innbefattet. Det var for å trekke oppmerksomheten bort fra skuespillerens ansikt, og for å gjenfinne kroppens funksjon. Man må ikke glemme at man på den tiden oppdaget kroppen gjennom sporten. Det var i slutten av forrige århundre at sportens tidsalder begynte. Den sportsmessige teknikk begynte å utvikle seg først gjennom en styrketeknikk som kom fra Tyskland, dertil kom en analytisk teknikk fra Sverige, mens en naturlig teknikk oppsto i Frankrike. Vi har altså Amorose i Tyskland, Ling i Sverige og Georges Hébert i Frankrike. I *Le Vieux Colombier* arbeidet man med Hébert's teknikk, også kalt den naturlige teknikk.

På den andre siden hadde man også rent stemmemessig et annet fenomen hos Copeau. Det var stemmeøvelser som ble utført med masker og i kor. Der fantes muntlige kor-pantomimer som man kalte *figurations mimées*. Copeau's datter Marie-Hélène Dasté og hennes mann Jean Dasté, som begynte desentraliseringen i fransk teater, har fortsatt tradisjonen med kor-pantomime med masker.

Det var hos Jean Dasté, at jeg begynte som skuespiller i 1945 og ble konfrontert med »arven« fra Copeau. Dertil har jeg også beskjeftiget meg med sporten og dens dynamikk,

samt fysisk rehabilitering av handicappede. I Italia fikk jeg det »italienske sjokk«, og jeg fortsatte mine studier, men nå med den italienske pantomimestil i søkelyset. Det jeg ble konfrontert med der, var hva man kan kalle en »naturlig« pantomime. Deretter kom mitt møte med Dario Fo, Teatro Piccolo di Milano og Ruzzante i Padua.

Dansens utvikling har også hatt stor betydning for mimen, særlig gjennom Labanne, og Schlemmer på Bauhaus i Tyskland hvor det ble gjort mimiske erfaringer av stor betydning angående abstraksjon av gestene og anvendelse av stiliserte masker.

Commedia dell'Arte har hatt stor betydning for mimens utvikling og da spesielt med Gaspard Debureau i det 18. århundre, som skapte Pierrot skikkelsen. Den eksisterte før, men det var han som ga denne skikkelsen dens endelige karakter. Han erstattet den italienske harlekin med en ny onskapsfull og usympatisk harlekin, meget stivt stilisert, og som man fremdeles kan gjenfinne på Tivoli i nåtidens pantomimer.

Fra denne Pierrot går en linje av arvtagere. Etter Gaspard Debureau⁴⁾, den første Pierrot, kommer hans sønn Charles Debureau, Rouffe, Cévryn og Georges Wague (som døde for noen år siden); møtet mellom Barault og Georges Wague, møtet





mellom Marceau og Georges Wague, og herfra stammer hele den påvirkning fra det 19. århundre, også med Gilles Ségat i **Marionettisten**, som angir slutten på de store mimikere. Det eksisterer fremdeles et ekko av dette med den tsjekkiske mimiker Sladek, som er meget begavet, men som også tilhører den samme tradisjon og som avslutter den. Der møter vi virtuosene.

Nå gjelder det å gjøre noe annet. Man må skape på nytt, ta opp igjen fra bunden det som mimen kan gi, ved å ryste, skake mimen slik at den ikke utkrystalliserer seg for hurtig og slik at den kan gi en viss impuls til dansen og teatret, tatt i betraktning at begge disse to kunstarter stadig søker nye veier. Dersom man kan kalle mimen en overgang til dansen eller teatret, forhindrer ikke det at vår tid også ønsker

mimen i seg selv. Og mimen eksisterer som en egen kunstart i dag. Men enhver mimepersonlighet har sin egen personlige måte å mime på. Fordi mimikeren er en skapende utøver, som en forfatter og en poet. Enhver mimiker åpenbarer sin egen personlige verden. Det som ikke forandrer seg og som de alle har til felles, er lovene og selve prinsippet bak bevegelsene, og det er nettopp det det gjelder å kjenne og gjenfinne i oss selv, med en kropp som er klart forberedt og som åpner mulighetene for en forandring som går ut over det daglige liv, d.v.s. over på et kunstnerisk plan.

1) Se TTT 8, Pedagogikk.

2) Se TTT 3/4, Artaud.

3) Se TTT 5, Myten om Commedia dell'Arte.

4) Se TTT 6, Myten om Commedia dell'Arte.

Politisk engasjement i teatret

Dette utdrag er fra en av diskusjonene om politisk engasjement som ble holdt under seminaret

MARTIN ESSLIN:

Det forekommer meg at spørsmålet om skuespillerens politiske engasjement, i en viss betydning er galt formulert. For, di en skuespiller er en reproduserende kunstner. Jeg vil belyse dette med et analogt tilfelle. En fotograf som fotograferer en fotballkamp, må han nødvendigvis være fotballentusiast? Man har inntrykk av at det hersker stor forvirring i tankegangen hos skuespillere nå for tiden, angående skuespillerens og forfatterens oppgave. For eksempel: Brecht betraktet Charles Laughton som en meget stor skuespiller, og han bønnfalte Laughton om å spille hans Galileo. Men Charles Laughton var en meget reaksjonær småborgerlig mann som da han oppdaget at Brecht var kommunist, noe som i det hele tatt ikke hadde falt ham inn mens han arbeidet med stykket, forlot Galileo-forestillingen etter en uke, og derved voldt Brecht en av de største skuffelser i hans liv. Brecht snakket aldri med ham senere, og han snakket aldri med Brecht igjen. Men selve poenget er at Brecht hadde absolutt rett når han betraktet Laughton som den ideelle Galileo. Og om jeg selv som regissør hadde valgmuligheten til å skape en venstre-orientert forestilling, noe som jeg gjerne vil gjøre og med full overbevisning, ville jeg heller velge en skuespiller som Sir Laurence Olivier, hvis jeg kan få ham, enn en annen skuespiller som har samme politiske oppfatning som jeg selv, med det mål for øye å gjøre forestillingen mest mulig virkningsfull. Fordi de fleste skuespill består av tekster, og tekster skal tolkes, og det er virkelig et spørsmål om dyktighet når det gjelder kunsten å fortolke. For meg er definisjonen på en skuespiller: at han kan bringe hvert eneste fragment av stykket som er blitt tildelt ham, nærmest mulig det som var hensikten, og at han er i stand til å gi alle tekster den best mulige tolkning.

For å avslutte denne provoserende inn gripen ville jeg gjerne fremstille som eksempel, et meget berømt stykke, nemlig Peter Brooks forestilling *US¹*). Peter Brook og en gruppe skuespillere var alle dypt engasjert når det gjaldt Vietnam, og de sa at de ville improvisere fram et skuespill over dette emne. De hadde den lengste prøvetid i *The Royal Shakespeare Company's* historie, og de arbeidet virkelig oppriktig. Resultatet var at selv om de alle hadde improvisert deres egne synspunkter angående Vietnam, så hadde den forestilling som ble skapt, kun ett budskap, og det var ikke av politisk karakter. Det kan uttrykkes slik: Vi vet ingenting om Vietnam, og vi beklager det dypt.

Det eneste man kan avlede fra denne forestillingen, er at visse mennesker i England beklager at de ikke vet nok om hvordan det føles å være i Vietnam.

DELTAGER:

Men da vil de gjøre noe når de blir klar over dette, og kanskje Peter Brook provoserte det fram.

MARTIN ESSLIN:

Som jeg sa, er dette ganske provoserende, men jeg tror det kommer veldig nært til selve spørsmålets kerne, fordi de sier ganske riktig: De skulle ha visst mer om det, og de skulle ha gjort mere med det, og dette forekommer meg å være et veldig viktig poeng. Etter at de har spilt en forestilling hvor alle sier: Ah, hvor fryktelig at vi ikke vet noe om Vietnam!, går publikum ut og sier: Hvorfor i all verden står de på scenen og sier at de ikke vet noe om Vietnam!

Vi har her et interessant konkret eksempel. Jeg tror at Dario Fo, med hans enorme vilen og innsikt i situasjonen i Italia og hans evner til å «organisere» opplysninger om hva som foregår i fabrikkene, kan være i stand til å gjøre det. Men Dario Fo er en stor forfatter, og her kommer jeg tilbake til mitt utgangspunkt, som besto i at dette ikke er skuespillerens, men forfatterens funksjon. Teatrets politiske funksjon ligger hos forfatterne, kanekje også hos regissøren, men minst av alt hos skuespilleren. Vi kommer nå tilbake til problemet med skuespillerens faglige dyktighet, fordi den politiske virkning hos skuespilleren, er mer avhengig av hans dyktighet som skuespiller, og ikke nødvendigvis av hans informasjon og skolerhet på det politiske område.

Naturligvis finnes det skuespillere som er meget dyktige skuespillere og samtidig politisk engasjert. Men jeg kjenner mange skuespillere som er politisk engasjert og som vil lage politisk teater, og som gjør stor skade fordi de er veldig dårlige skuespillere. Heri består paradokset. Når det gjelder tilfellet med faglig dyktighet, er de ideologiske overbygninger for denne dyktighet, ikke av så stor viktighet; og dette forekommer meg å være det marxistiske synspunkt, fordi fra et materialistisk synspunkt, er den beste politiske skuespiller, den som har den største politiske virkning. Det faktum at han tror på en politisk sak, hører ikke hjemme noen steder, det er kun falsk bevissthet.

DARIO FO:

På neapolitansk og på veneziansk betyr *mariolo* en gutt som er «bastard», et uekte barn, og skuespilleren som spilte jomfru Marias rolle, var alltid en *mariolo*. Betydningen av dette er at den som spiller, ikke er noen særlig god person. I antikken fra Ovid til Petrarca har man alltid angrepet skuespillerne. *Hypocrites*²⁾ hadde en dobbelt betydning på gresk, mens det i dag kun betyr en eneste ting. Enda værre er det hvis man sier *hypocrites jugulares* når man henvender seg til skuespillerne. Med Ovid blir det enda mer paradoksalt. Det finnes en kjent dialog av Ovid som handler om en bordell-mammas råd til en prostituert. Bordellmammaen sier til den prostituerte kvinne: Du må late som, og du må spille at du er redd. Hvis du virkelig er redd, må du finne på noe som kan få deg til å overvinne redslen. Fremfor alt må du spille. For skuespilleren er en hore, og horen skal være en skuespiller.

Dette var mentaliteten som kom fram i antikken overfor skuespillerne. Samfunnet i antikken anvendte skuespillere som et negativt middel. Det er sant som Esslin sier, at det finns dårlige skuespillere blant dem som er politisk engasjert. Men det finns også glimrende skuespillere som ikke bare i



Lærmaskene som Jacques Lecoq anvender i sitt arbeid. Maskene er utlørt av Amieto Sartori, den italienske maler og billedhugger som samarbeidet med Giorgio Strehler og Marcello Moretti (se TTT 6) for forestillingen *Harlekín*, tjener av to herrer på Piccolo Teatro di Milano.

politisk forstand er uten nevneverdig verdi, men også rent menneskelig. Når det gjelder de profesjonelle skuespillere som jeg kjenner i Italia, og jeg snakker om de som virkelig er gode, det er kanskje tilfeldig, men de fleste av dem er hører. Jeg kan nevne en hel rekke, fra Gassmann til Buazzelli. De aksepterer å spille Shakespeare én dag, senere Brecht, og så en reaksjonær tekst dagen etter. De er med til å spille inn reklame i fjernsynsprogram med slagere, og deretter gå i protestmarsj mot Vietnam.

Jeg kommer nå tilbake til spørsmålet om skuespilleren skal være engasjert eller ikke. Å være engasjert betyr å være et sivilisert menneske, å være sivilisert menneske i samfunnet, – og her ligger selve dilemmaet. For å være gode skuespillere, skal man være hører? Nå har jeg snudd opp ned på spørsmålet, og jeg lar det falle.

MARTIN ESSLIN:

Hverken det ene eller det andre, for spørsmålet er falskt. De skal kun være gode skuespillere, i samme betydning som en arkitekt er en som bygger gode hus. Hans private anliggender, om han er jomfru eller om han er politisk uærlig det er interessant, også viktig, for mitt personlig forhold i livet overfor ham. Men som kritiker kan jeg ikke si at Mino Buazzelli var dårlig i Brechts *Galileo Galilei*, iscenesatt av Giorgio Strehler. Til og med Brecht anerkjente ham. Dette er virkelig å la det hele bli til noe paradoksalt, selve spørsmålet.

MINO VIANELLO:

En av våre kolleger her nevnte Grotowski, og jeg ville gjerne gjøre det samme. Jeg tror at Grotowski har fattet selve kjernen i dette problemet. Å være politisk engasjert for en skuespiller betyr ikke at han skal spille en rolle i en forestilling som representerer hans politiske synspunkter, men bare at han skal være fullstendig klar over stykkets mening, hvilket også medfører slutten på skuespillerens tradisjonelle rolle i teatret. I tidligere samfunn var skuespilleren – og hvert enkelt samfunn hadde selvsagt sin spesielle type skuespiller – hovedsakelig opptatt av hva hans egen rolle besto i, rent fysisk, materielt og intensjonsmessig sett.

Nå derimot, betyr det å være politisk engasjert å ha et globalt syn på stykket og fatte sin egen rolle funksjonelt i forhold til de andre rollene i stykket. Derfor betyr det også slutten på primadonnaer. For det andre innebærer det også at han må ha en klar forståelse av forholdet mellom det skuespill han skal spille i og samfunnet og det publikum som han henvender seg til.

Dertil har vi det andre viktige punkt som Dario Fo allerede har nevnt, og som vi har kretset rundt flere ganger. Det er en ganske innviklet problemstilling og den synes meg uunnværlig. Men i vårt samfunn er en kunstner tvunget til å akseptere en situasjon som i følge min definisjon er ganske flertydig.

Når man skriver en bok, er man nødt til å forhandle med forleggeren, som på sin side tar markedet i betraktning for å tjene penger på boken. Det er helt logisk. Det er en del av systemet. Av den grunn finnes det ingen grunnleggende forskjeller – eller det finnes kun vesentlige makroskopiske forskjeller mellom det italienske, svenske og det amerikanske samfunn. I dagens samfunn må kunstneren nødvendigvis underkaste seg markedets lover. Derfor befinner han seg nødvendigvis også i en situasjon som er flertydig – og han må akseptere den. Men han må kjempe innenfor denne situasjon.

DELTAGER:

Det første punkt som forekommer meg å være viktig, er det som Dario Fo nevnte. I går ble det sagt at teatret alltid

er politisk, og vi vet at kompromiss er ikke politikk. Det er ikke av interesse om det er politisk eller ei, fordi teatret er politisk. Videre snakket vi også om det å være siviliserte mennesker og det å være skuespillere. Det er fundamentalt. Det finnes ikke noe annet å gjøre hvis det ikke finnes dette grunnlag, det er min mening. Det betyr at skuespillere som selger seg selv, interesserer meg ikke personlig selv om de er gode. Martin Esslin snakket om regissøren, at han er ansvarlig for forestillingen, ikke bare teknisk. Jeg er uenig i dette. Jeg tror at forestillingen tilhører gruppen og ikke bare regissøren alene. Det forekommer meg at gruppeteater, det moderne teater, er den eneste riktige måten å lage teater på. Hva betyr det å være skuespiller i det nye gruppeteater? Det er å være et hjul i et maskineri. Skuespilleren som menneske er inne i maskineriet. Hvis det ikke er ham, så er det alltid en annen som kan ta hans plass. Om han prostituerer seg, kaster vi ham vekk og tar en ny. Dette mener jeg er noe som særpreger skuespillere og da særlig de yngre skuespillere.

MARTIN ESSLIN:

Jeg tror at vi er kommet et langt stykke på vei i denne diskusjonen, fordi vi nå har kommet fram til et veldig viktig punkt. En av deltagerne sa at Grotowski fremhever at skuespilleren i fremtiden må utvikle en enorm ansvarsfølelse overfor sitt arbeid. Jeg mener nøyaktig det samme.

Teatret er i selve sitt vesen en politisk sak, og det aller viktigste i politikk er sannhet, riktigheten av hva man sier. Av den grunn er jeg overbevist om at det nettopp er i en ansvarlighet overfor emnet og, som Vianello sier, i skuespillerens plikt til en sann analyse av det skuespill som han medvirker i, – at skuespillerens virkelige ansvarlighet og engasjement ligger.

Men vi hindres av en babylonsk forvirring når det gjelder termer. Fordi politisk engasjement for visse mennesker oppfatter som engasjement ifølge gitte politiske retningslinjer, partier eller organisasjoner. Vår tids schizofreni består i det faktum at de fleste organisasjoner og partier av dette slag, og dette er årsaken til studenter-opprørene, setter gruppens interesser, riktigheten og rettferdiggjørelsen av en tidligere retningslinje – høyere enn sannheten. Dette er min erfaring fra reiser til Polen og Tsjekkoslovakia. Der er det nemlig veldig vanskelig å si hvem som er venstreorienterte. Er det stalinistene eller maoistene? – Eller de såkalte revisjonistene som er imot både stalinister og maoister? De er alle kommunister. Vanskeligheten der består i å finne hva som er den rette linje for det politiske engasjement.

Jeg kommer nå tilbake til Mino Vianello og Marx igjen. Det ekte politiske engasjement består i å ha en vitenskapelig holdning, som Brecht så ofte snakket om, nemlig å analysere en sak uten forutfattede meninger, og det er det engasjement som Grotowski snakker om. For en skuespiller er det å være en virkelig god skuespiller, det samme som å være fullt og helt engasjert i selve rollens sannhet.

Jeg er enig i at vårt samfunn er schizofrent, og det har mange årsaker. Men når jeg sier at en doktor er en doktor, og en arkitekt er en arkitekt og at de samtidig har et privatliv, så er ikke det et uttrykk for schizofreni. Det representerer hva Marx kalte: Samfunnets utvikling som fører til en større arbeidsfordeling. For å illustrere med en analogi, kan jeg gi følgende eksempel.

Hvis en doktor ikke var schizofren i denne betydning, ville han eventuelt nekte å behandle et menneske som han mislikte eller foraktet rent moralsk. Eller en arkitekt ville bygge et hus for en kapitalist på en slik måte at det hele ville rase sammen. Dette ville etter min oppfatning ikke være

uttrykk for homogenitet selv om det er moralsk riktig, fordi for doktoren består homogeniteten i hans totale akseptasjon av yrkets faglige etiske regjer.

Jeg kjenner ikke Buazzelli personlig. Men på samme måte som jeg trygt ville overlate meg selv i en god kirurgs hender, til tross for at jeg vet at han står i forhold til sin hus-hjelp, så er det også ærlig talt uten interesse for meg om Buazzelli er en hore eller ikke. Det som interesserer meg er om han idet han spiller Galileo under Strehlers instruksjon, og man må ikke glemme at Strehler også har noe med det å gjøre, om han gir en sann fremstilling av Brechts Galileo. Det er alt som interesserer meg.

Jeg tror ikke at samfunnet, ikke engang det idealsamfunn som vi alle drømmer om, kunne eksistere hvis ideer som totalitet og homogenitet skulle føres til en slik ytterlighet som vi snakker om, og som det er blitt skreket opp om her. Dette forekommer meg å være totalitarisme, og det var nettopp i Nazi-Tyskland at man sa: Ah, ja, den mannen er en ypperlig skuespiller, men han er jøde og derfor har han ikke lov til å spille.

Hvem har sagt at dere skal sette opp kriterier for å avgjøre om en skuespiller skal ha lov til å spille eller ikke? – Hvis det ikke er hans faglige dyktighet som skal bestemmes? I Amerika blir negrer nektet å spille fordi man sier at de

er »svartinger«. Hvis de er gode skuespillere burde de ha lov til å spille.

Dette er etter min oppfatning det resultat som kan frembringes av den farlige totalitære siden av den slags ideologi, som er naiv, barnslig og idiotisk.

1) Se TTT 8.

2) »Det græske ord *hypokrites* har gjennomgått en interessant utvikling med mange forskjellige betydninger. I den joniske dialekt som Homer brukte, var det avledet fra et verb som betød noe i denne retning: å uttrykke en avgjørelse, basert på dyp ettertanke, kunnskap og intuisjon, som svar på et spørsmål – og spørsmålet skulle ikke være et kaldt, logisk spørsmål, men et spørsmål som var like mye preget av pågåenhet som en utfordring fra et menneske til et annet. Fra denne betydningen utviklet det seg til det å forklare, reddegjøre og fortolke, og ordet ble spesielt brukt til tydninger av drømmer og orakler hos Homer, og mye senere på attisk hos Aristophanes og Platon. En videre betydning av ordet utviklet seg innen den attiske dialekt til å bety »å snakke i en dialog, å spille en rolle på scenen«. Således ble substantivet *hypokrites* brukt for å betegne sceneskuespillerne fra ca. 500 år f. Kr. Ved slutten av det 4. årh. f. Kr., i Demostenes taler, begynte det å få en negativ betydning, det å spille en falsk rolle, å bedra. Det var denne betydningen av ordet som ble anvendt i den græske oversettelsen av Det Nye Testamentet, hvor Jesus beskriver fariseerne, og det er den samme betydning som ligger i det nutidige engelske ord *hypocrite*, det vil si hykler.«
(*Hypokrites and Analyst* av David Holt, Guild Lecture No. 145, May 1968).

Denne og de to følgende sider: Dario Fo demonstrerer.



GRAMELOT

AV DARIO FO

Som eksempel på hvordan politiske og sosiale forhold kan påvirke skuespillerens uttryksmåte, kom Dario Fo inn på gramelot, som han også ga eksempler på gjennom forskjellige demonstrasjoner.

Gramelot er et fransk uttrykk som opprinnelig ikke betyr noe som helst. Det er kun en onomatopoetisk lyd. Det betyr å snakke med lyder uten å benytte seg av et eneste ord som har en logisk mening. Gramelot ble til på grunn av det taleforbud som ble innført for skuespillere i Italia. I middelalderen fantes det ikke gramelot i og med at det hersket mye friere forhold for skuespillerne. De aller første eksempler på gramelot kunne man finne hos håndmarionettene, ca. 1450-1500. Den som manipulerte disse hånddukker hadde i sin munn et lite stykke tre, meget tynt i midten, som på fransk heter *pivette*, og *schiscia* på italiensk. Dette instrumentet hindret tungens bevegelse med det resultat at den som spilte med dukken, snakket på en slik måte at det ble

heilt uforståelig for publikum. Man kunne høre lydene, men ikke de enkelte ord. Fremdeles den dag i dag finnes det i Napoli hånddukketeatre hvor man benytter seg av *pivette*.

Dette taleforbud mot skuespillerne ble innført samtidig med at to andre viktige begivenheter fant sted. Konsiliet i Toulouse i 1460 og konsiliet i Trento i 1545, - hvor den katolske kirke bestemte å innføre en mye hardere kurs, og en hel rekke friheter som folket hadde hatt før, ble nå tatt fra dem. På konsiliet ble det blant annet forbudt for skuespillere å spille på scenen, og de fikk heller ikke spille religiøse og hellige tekster. Marionettene og hånddukkene fikk fortsatt lov til å spille, men med *pivette*.

Hva var kirken redd for? Ideene som teatret bragte med seg! Vi må ikke glemme de politiske tilstander i Italia på den tiden. I Lombardia f. eks. fantes både spaniere og franskmenn. I Firenze satt hertugen som franskmennene hadde innsett som hersker i byen. Franskmennene og spanierne fordelte seg imellom Napoli-riket og Sicilia. Fremdeles fantes det små regioner på Sicilia og i Calabria hvor araberne holdt



til, og ca. 50 små hertugdømmer som var støttet av Østerrike, Tyskland, Frankrike og Spania.

I denne perioden fantes det ikke en eneste stor maler, forfatter eller skuespiller i Firenze. De hadde alle reist sin vei. Det eneste område som representerer en unntagelse, var Venezia-området. På grunn av de herskende omstendigheter mistet Italia på denne tiden alle sine skuespillere, arkitekter, musikere og diktere.

Det var ikke fordi franskmennene, og da særlig adelen, hadde oppfordret de italienske skuespillere til å komme dit. Leonardo da Vinci tilbød seg i 10 år før han ble tatt imot, og Andreini²⁾ måtte vente i 5 år før han kunne komme til Paris. Han måtte først vandre i Bøhmen, Østerrike og helt opp til Tyskland før han til slutt havnet i Paris. Det samme gjelder for italienerne som finns i Tyskland eller i Sverige i dag. Det er ikke tyskerne eller svenskerne som inviterer dem, men det er italienerne som tilbyr seg fordi de sulter hjemme hos seg selv.

Ideene som disse skuespillerne bragte med seg, var ikke konformistiske, men tvert imot temmelig revolusjonære. De bragte med seg Machiavellis taler som bygget på menneskets selvstendighet overfor enhver autoritet, – cartesianske ideer, Campanella, Gironi og Corregio. Kort sagt alle de ideer som kunne virke faretruende og ubehagelige for herskerklassen, – og det var grunnen til at man hadde forbudt skuespillerne å snakke.

Det finnes noen brev på fransk av Andreini, den kjente skuespiller og leder av en Commedia dell'Arte trupp, hvor han avslører sin store politiske innsikt og sine evner som politiker. Sammenlignet med den »kultur« som skuespillerne på den tiden hadde, så er skuespillerne i dag rene »analfabeter«. Vi skal nå gå tilbake til **gramelot**, men denne paran-

tesen var nødvendig for å forstå omstendighetene som fremkaite dette spesielle fenomen.

Italienerne har aldri spilt på **gramelot** i Italia. I hvert fall finnes det ingen dokumenter som kan stadfeste det, kun et eneste tilfelle hvor det står skrevet som en slags oldaskalla: **gramelot**. Det er et skuespil av Molière. I dette stykke finner vi tjeneren som later som om han er en herre. Og han forteller i det vide og det brede om hvordan man oppfører seg i den fine verden, klærne som man ifører seg, frisyren, hvordan man gestikulerer og hvordan man går.

(Her demonstrerer Dario Fo for deltagerne).

Jeg har selv i to av mine forestillinger anvendt **gramelot**. Den ene i form av »falsk« spansk i det skuespill hvor Christoffer Columbus står anklaget i retten. Han blir blant annet beskyldt for å ha stjålet pengene fra vekten som først hadde fått øye på Amerika – hvilket også er historisk sant. Han sitter i et hjørne i rettsalen og vet ikke hvordan eller hva han skal svare. Han begynner først å stamme, og så fortsetter han . . .

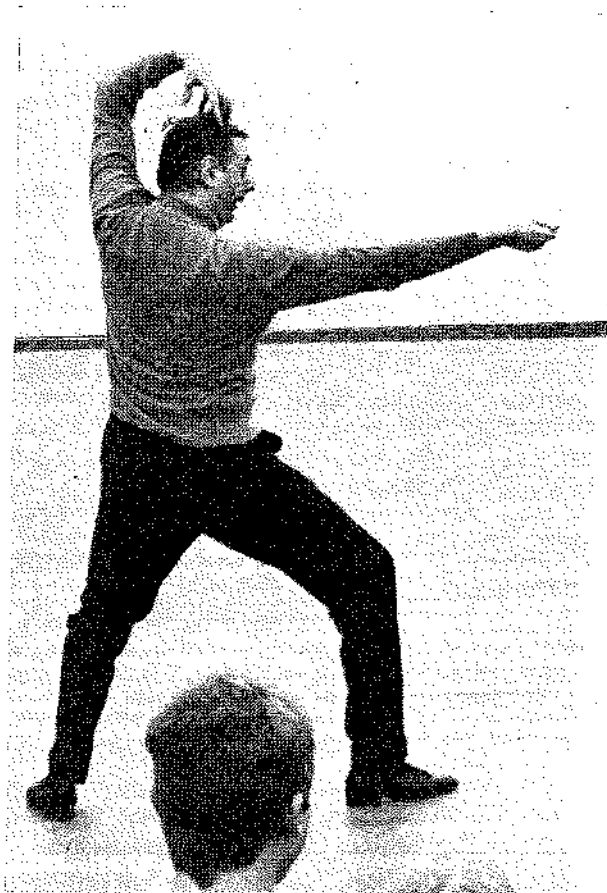
(Demonstrasjon av Dario Fo).

Det andre tilfellet med **gramelot** er i forestillingen **Hiv damen ut**. Det er en klovn som forteller som en amerikansk tekniker om hvordan en veldig innviklet maskin ser ut.

(Demonstrasjon av Dario Fo).

¹⁾ Det var det økumeniske konsiliet i Trento – Italia – (1545-1563) som gjennomførte en dyptgående reform innenfor den katolske kirke og restaurerte dens svekkede disiplin. (Red.)

²⁾ En av de mest berømte Commedia dell'Arte skuespillere, leder av Gelosi-Truppen – se TTT 6.



OSVALD I DRAGT SOM LUDVIG SA*)

Teatervidenskabelige Studier, I. Udg. af Det teatervidenskabelige Institut, Københavns Universitet. Red. af Svend Christiansen. 135 s., kr. 19,-.

Faget teaterhistorie er omtumlet her i landet. Først meget sent kom **Torben Krog** til at virke som professor i København, og ved hans afgang har man ikke kunnet klare at besætte stillingen. Som så ofte har der øjensynligt været noget intrigeagtigt ved sagen. I Århus findes intet professorat, men der har været et lektorat i dramaturgi, der er en amanuensis i teaterhistorie og flere poster ved siden af.

Det er et spørgsmål om ikke et af de to universiteter – og for den sags skyld også Odense Universitet, der har nogen forbindelse med byens teater, – skulle overveje at indføre en undervisning i dramatik, som ikke blot er historisk men også gennemføres praktisk (sådan som det

i øvrigt fortjenstfuldt men uprofessionelt skete under lektor **Tage Hind** i Århus), helst af en kyndig teatermand.

Trods det lidt øjendommeligt udne ved fagets placering, dyrkes det altså alvorligt ved de to universiteter.

★

Det er på denne baggrund interessant, at instituttet i København har ønsket at dokumentere sig ved denne publikation. Den kan bl.a. tjene til at forstå, hvordan man opfatter og afgrænser faget. Ved den i denne forbindelse interessante disputats, **Anne E. Jansen** (det var hende, der aftenen før sit forsvar af afhandlingen måtte love opponent, professor **Billeskov Jansen** ikke at søge professoratet i teaterhistorie), skete en konfrontation mellem teaterhistorien og den tilgrænsende dramahistorie og endnu fjernere litteraturhistorie, der repræsenteres af **Anne E. Jansen**.



Ferdinand Hindgreen som Jeppe i den berømte dragt.

Det var under en opposition ex auditorio af museumsinspektør **Klaus Nørlund** fra teatermuseet i Hofteatret. Man mærkede klart opponents hensigt – ganske skarpt at understrege områdernes grænser.

Man kan da måske sige, at vi her i landet har tre opfattelser om dette fag, for det første den ældre drama- og litteraturhistoriske, dernæst den klart teaterhistoriske og endelig den dramaturgiske. Det er de to sidste, der praktisk eksisterer på vore universiteter, den teaterhistoriske i København og den dramaturgiske i Århus.

Formentlig må de tre opfattelser i praksis glide en hel del sammen, og jeg kan ikke forestille mig en ypperlig dyrker af faget, som ikke er indført ganske grundigt i alle tre grene.

★

Den foreliggende lille bog under redaktion af fagets nuværende førstemand ved universitetet i København, amanuensis **Svend Christiansen** (formelt ligger det under professoren i dansk litteratur, dr. F. J. Billeskov Jansen) viser klart arten af studier i København: Teaterhistorien opfattes som historie om, hvad der i praksis og teori er foregået på og om teatre.

Faget får derved i høj grad den historiske rekonstruktions karakter. En teaterhistoriker må ad mange veje søge at genskabe, hvad der foregik, f.eks. hvordan en iscenesættelse var, hvordan den og den spillede, hvordan scenerummet så ud, hvad dekorationen var etc. etc. og hans kildemateriale er omfattende, både noget rent fysisk som efterladte dekorationer, dragter etc., og beretninger, der er at finde i alt slags skriftligt materiale, f.eks. regnskaber, regiprokoller osv.

I denne nydelige bog findes afhandlinger om en berømt musiker og teaterleders arbejde i Danmark og Rusland, om et engelsk arbejde med et forsøg på at skabe et annotationssystem for tale og mimik, om en bestemt dragt fra Det kongelige Teater, om en førsteopførelse af et Strindbergskuespil og endelig om den naturalistiske iscenesættelse og skuespilkunsten i USA.

Man ser, at alt er veldefineret inden for teaterhistorien, som den dyrkes ved dette universitet.

★

Det er velskrevne og interessante afhandlinger allesammen. Af særlig interesse forekommer mig **Kela Kvam** om Dødens danske førsteopførelse. Det er et typisk grundigt og detaljeret stykke teaterhistorie, hver scene, ja næsten hver bevægelse synes rekonstrueret (hovedkilden har da også været **Henri Nathansens** instruktionsbog), kritikken kritiseres, **Reumert** og **Bodil Ipsen** belyses, man har været med. Det er den slags, der næsten må siges at være til praktisk hjælp f.eks. for den aktuelle teaterkritik, stillet over for nyopførelse af skuespillet.

Svend Christiansens beretning om Austins søg fra 1806 er grundig og myndig og siger adskilligt mere end det kuriøse, især om tidens spillestil og om forbindelsen mellem retorikken og skuespilkunsten.

Den mest tilgængelige og morsomme artikel



Denne bevægelse - fra venstre skulder ned over højre lår og hastigt straks opad i armens fulde længde - kunne fordobles, så hånden vendte tilbage til sit udgangspunkt i samme fejende bevægelse. Den hed »The Sweep«, fejen.

er Klaus Niiendams om Holbergs Jeppedragt. Det kongelige Teater har deponeret Jeppedragten på Teatermuseet, **Osvold Helmuth** var den sidste, der bar den. Men Klaus Niiendam er faktisk tilbøjelig til at tro og nær ved at overbevise om, at det er den oprindelige, i hvert fald fra Holbergs tid.

Mærkeligt nok synes teaterhistorien her ikke at kunne benytte sig af tekstanalyse eller af isotoper og sligt, ja pollen i en bondebragt, hvadbeholder? - talt i alvor: Skulle ikke stoffets karakter og analyse af en eller anden art kunne bidrage til de rent historiske undersøgelser?

Nok om det, det er en morsom ting og sikkert er det, at den er 220 år gammel. Det er dog ganske fornuftigt at bo i et land, hvor hundrede tusinder af mennesker har set en dragt, som blev båret da Holberg levede.

Hvor meget mærkeligt må der ikke være foregået i sindet på et dejligt levende menneske som **Osvold Helmuth**, da han trak i denne **græge Vadmels bonde Kiol og grøn Vest med røde Baand** (som det hed i en liste fra 1763), der i de sidste generationer var båret af **Phister, Olaf Poulsen og Henrik Malberg**.

Det gode skrift følges vel af flere. Og teaterhistorien og dramaturgien får forhåbentlig gode kår og god fornyelse ved begge universiteter eller ved flere.

Teatret ser jo ud til at leve lystigt videre. Dets historie, teori og praksis er gode emner.

Jens Kruuse.

*) Trykt med tilladelse af Jyllands-Posten.

UNDERGRUNDEN ETABLERES

»The New Underground Theatre«, ed. Robert J. Schroeder, Bantam Books, 211 s., 1,25 dollars.
»The Best of Off-Off-Broadway«, ed. Michael Smith, Dutton Paperback, 256 s., 1,95 dollars.

Det er tydeligt at den amerikanske undergrundskunst er ved at komme op til overfladen: Undergrundens tidsskrifter trykkes i kæmpeoplag, undergrundens musikere og sangere dominerer plademarkedet, undergrundens teaterinstruktører og dramatikere tages til det kommercielle teaters barm (enkelte som Tom O'Horgan og Paul Foster modtages endda med åbne arme på Kgs. Nytorv i en af den europæiske finkulturs højborg) og off-off-Broadway dramatikere

publiceres i billigbogs-antologier med kæmpeoplag hos anerkendte forlag som Bantam Books og Dutton.

Det er en spændende og i og for sig naturlig udvikling, fordi kunstens nye strømninger altid har spredt sig nede fra - fra kunstnerne - og op efter og udefter mod konsumenterne. Tiden nærmer sig, hvor undergrunden ikke mere kan pynte sig med denne kulturelle in-titel, men må anerkende sig masseudbredelsens voksenansvar og overlade fornyelserne til dybere liggende spiringslag, der er endnu mere off-off.

Men læser man de 15 tekster i de to nyeste antologier af off-off-dramatik, står det klart, at undergrundskulturens etablering endnu er en sandhed med modifikationer. Nok har kafé- og kirketeatre i New Yorks Lower East Side kunnet præsentere en 100 nye skuespil om året i den sidste halvdel af tresserne, men det er påfaldende, at det ofte er de samme dramatikernavne, som dukker op i disse antologier. Således møder vi **Sam Shepard**, **Maria Irene Fornes** og **Ronald Tavel** i begge de ovenfor nævnte antologier. Det er nok rigtigt som undergrunds-teatrets fører **Michael Smith** siger i et meget oplysende og dækkende forord til »The Best of Off-Off-Broadway«: »det er i hvert fald en kvantitativ renaissance«.

Men på baggrund af sådan to billigbøger kan man få et meget godt indblik i de dramatiske rørelser i New Yorks sidegader. Selv om dette nye, frit associerende teater næppe kommer helt til sin ret på tryk, fordi det i højere grad end tidligere tiders teater bygger på udførelsen, iscenesættelsen, det talte sprogs musik og kroppens gymnastik. Men kan f. eks. læse et stykke som **Rom Sankeys »The Golden Screw«** i »The New Underground Theatre« med en vis sproglig-rytmisk fornøjelse, men uden kendskab til Bob Dylans musik, Firehouse Theatres spil og Merce Cunninghams ballet får man næppe det fulde udbytte af teksten.

I det hele taget er det påfaldende, hvor national denne nye amerikanske dramatik er: En hovedsageligt amerikansk krig, en udpræget amerikansk puritanisme på det seksuelle område, et amerikansk livsmønster, en amerikansk massekultur og en amerikansk teknologi præger alle detaljer og udformningen i disse dramaer. Mange af disse ting præger selvfølgelig indirekte vor kultur, men det er alligevel meget få af disse værker, som lader sig overføre eller oversætte til dansk. Dertil er deres problematik og referencerammer alt for lokale, når de ikke blot er kåde og muntert infantile som i **Ronald Tavels** ordrimier i en fantastisk homofil musical eller i **Rochelle Owens** moderne tusind-og-en-nats-parodi »Istanbul«.

Skal man pille et par navne ud med særligt personligt hold på skrivereskabet og tilstrækkelig almenkyldighed i emnerne til at kunne gøre sig uden for USA, må det fra disse samlinger være **Maria Irene Fornes**, en eks-cubanerinde, der mestrer den nye dramatiske associationsteknik med sproglig fantasi og scenisk sans, **Sam Shepard**, som folder sig ud i en menneskelig surreal form med solid samfundsforbund, og måske **Jean-Claude van Itallie**, som ikke er repræsenteret med sine bedste stykker fra »America Hurrah«, men alligevel formår at demonstrere, hvordan det absurde drama kan tilpasses og selvstændiggøres under skyskraberhimlen.

Men selv om vi næppe skal vente at se mange af disse stykker på danske scener, kunne man godt ønske de to antologier udbredelse herhjemme. For det første fordi de giver gode forklaringer og repræsentative eksempler på en ny form for teater, som vel også efterhånden kommer til at præge teatret herhjemme. Og for det andet fordi de rent teknisk og formmæssigt

må kunne virke inspirerende på yngre danske dramatikere, som hidtil uden større held har kæmpet med at udvikle det hjemlige drama i overensstemmelse med tiden. Undergrundens etablering er endnu ikke fuldbåret; der er endnu mulighed for opladninger.

Henrik Bering Lilsberg.

SÅ LER VI, SÅ GRÆDER VI

Ingvar Holm: »Drama på scenen«. 347 s. 65 sv. kr. Bonniers, Stockholm.

Docent Ingvar Holm har siden 1965 ledet afdelingen for »drama«, teater- og filmforskning ved universitetet i Lund. Det er de første resultater af denne forskning, der nu foreligger i en inspirerende og rigt illustreret bog, som nok burde kunne vække debat.

Som titlen angiver er det drama eller dramatiske tekster som grundlag for teateropførelser, der her interesserer forfatteren i første række:

»Endast genom att uppfatta dramatik som brukskonst, som en teknisk betnad genre, anpassad för teatern och omöjlig att tänka bort från den, kan yrkesmän från skilda utgangspunkter samverka och stöjda varandra i utforskandet av de dramatiske texterna«, - som der står i indledningen.

Vanskelighederne ved at rendyrke denne absolut relevante form for drama- og teaterforskning som en mere konkret videnskab står klart for Ingvar Holm, men måske ikke klart nok. Man kan »snyde«, på så mange måder for at nå visse »resultater«, der ligesom i forvejen lå i luften, trods diverse usikkerhedsmomenter.

★

Ingvar Holms tankevækkende eksperiment med publikum i Malmö Stadsteater er af denne art. Stykket var Mrozeks »Tango«, der stilmæssigt nærmer sig en farce, mens indholdet er nok så tragisk. Skal man le eller græde? - For at styre det øvrige publikums reaktioner anbragte Holm tre aftener lumskeligt seks smågrupper med studenter forskellige steder på tilskuerspladserne. De var i forvejen nøje instrueret om at le på de rigtige steder og være tyste og grebne når det var rimeligt, præcis som en klakør-gruppe i gamle dage. Som kontrol noteredes publikums reaktioner tre andre aftener uden styrende »aktister«.

Resultatet var som ventet, at publikum fik mere ud af forestillingen ved at blive animeret, endda sådan at de tragiske perspektiver fremstod tydeligere takket være de kontante latter-salver på passende steder. Den gamle sandhed om et godt eller dårligt publikum er igen blevet bekræftet, endda med en statistisk opstilling. Men selv uden »klakører« var størstedelen af publikum på det rigtige spor og tilsyneladende forandrede skuespillerne ikke deres spil nævneværdigt (hvordan det nu kan registreres?). Og hvad så? - Hvis publikum har mistanke om at forud betalte eller instruerede klakører er til stede, bliver de sikkert mistænksomme.

Men at publikum næsten systematisk er blevet passificerede via medier som film, radio og TV plus den naturalistiske spillestil med »fjerde væg« osv. er et andet mere akut problem. Og her kan gode klakører være en hjælp som katalysatorer, selv om det ikke er den eneste måde at aktivisere et publikum, Heldigvis da.

★

I øvrigt går Ingvar Holm nok så systematisk frem i sin bog uden dog at opstille absolutte

eller entydige systemer. Tværtimod kan man sige at »Drama på scen« netop har sin værdi ved loyalt at referere og diskutere en lang række drama- og teaterforskeres synspunkter og resultater særligt angående dette århundredes teaterliv.

Alene kapiteloverskrifterne giver et bageblik om den vej forfatteren følger: Fra indledningskapitlets inspirerende forsøg på at definere dramaforskerens opgaver som en slags brobygger imellem mere rene teater- og litteraturhistorikere på den ene side og de aktive teaterfolk på den anden - over kapitler som »Dialog«, »Handling og intrik«, »Dramats enhed« - til de afsluttende afsnit om »Text och teater« og »Möte med publikken«.

Ud fra oplægget forekommer det helt rimeligt, ja selvfølgelig, at Ingvar Holm undervejs kan citere mere teoretiske betragtninger side om side med praktiske teaterfolks erfaringer for at belyse sit emne. Måske kan man indvende, at bogen ikke bringer så meget nyt for den indviede, men i Skandinavien er teaterforskning af denne art et så forholdsvis ungt universitetsfag, at behovet for tilgængelige sammenstillinger og undersøgelser omkring disciplinen endnu er stort. Der er nok at tage fat på, både for teaterfolk og dramateoretikere.

»Regissører og skuespillere har ofte gået miste om vigtige sider i et drama gennem at glømma forfatteren og bortse fra at även han kan have varit en förmåttig person, som inte utan skäl arrangerade sin text just som han gjorde. Men minst lika ofta har litterära tolkare gjort missgrepp i modsatt riktning. Man har läst dramer som om de varit ideologiska manifest, romaner eller enbart suckar ur kvelda bröst - Teoretikernas analys har isolerats från praktisk teaterarbete.« - siger Ingvar Holm i sine indledende betragtninger.

Kunne denne bog bidrage til at bygge en påkrævet bro mellem teoretikere og praktikere var meget nået. I Sverige er de godt igang, i Danmark er vi endnu kun på vej.

Chr. L.

TANKER OM TEATERRUM

Stephen Joseph: »New Theatre Forms«, Pitman & Sons Ltd., 144 s. Ill., 40 sh.

Hvordan skal et nyt teater bygges for at tilfredsstille vor tids krav til teatret? Desværre har vi endnu ikke haft nogen praktisk baggrund for at tage stilling til det spørgsmål herhjemme.

Men med planerne for provinsopera og sønderjysk landsadelascene, med interessen for lokale småteatre i mange provinsbyer og med ønsket om et større udbud af turnéforestillinger, ville det nok være på sin plads at undersøge de krav, som teaterkunsten og dens publikum i dag stiller til teaterrummet.

En sådan undersøgelse kan passende tage sit udgangspunkt i den nu afdøde engelske teaterleder og eksperimentator Stephen Josephs posthumt udgivne »New Theatre Forms«, som med talrige illustrationer gennemgår de forskellige eksisterende grundformer og vurderer deres værdi og begrænsninger.

Udgangspunktet er, at teatret i dag konkurrerer så åbenlyst med de to-dimensionale dramatiske medier, film og fjernsyn, at det nødvendigvis må understrege sin tre-dimensionale karakter. Derfor er Joseph også generelt parat til at forkaste den gammeldags kukasseform, hvor forestillingen vises i et lille aflukke, som ikke adskiller sig væsentligt fra filmleerredet eller fjernsynsskærmen.

Over for denne stilles tre åbne grundformer, som alle giver mulighed for en nærmere kontakt mellem tilskuere og skuespillere og alle fremhæver det tre-dimensionale i opførelsen:

1) Center-scenen, hvor tilskuerne omgiver spilleområdet helt, 2) tunge-scenen, hvor spilleområdet skyder ud blandt tilskuerne som en tunge og 3) enderums-scenen, hvor tilskuerne er placeret over for spilleområdet, som optager den ene ende af rummet, men ikke er adskilt fra auditoriet med prosceniumsvæge eller lignende.

Som en fjerde mulighed nævnes det fleksible rum, som ved hjælp af podier til stolerækker og scene kan ændres fra den ene form til den anden, men der advares mod en alt for stærk tro på fleksibilitetens magi: Jo finere og dyrere teknik, der anvendes, jo vanskeligere er det at kombinere de forskellige former tilfredsstillende.

At dømme efter de tilskuerantal Joseph arbejder med for de forskellige modeller, vil tunge-scenen (1000-1500 personer) være mest velegnet for store opsætninger og turnéer (opera og landsadelascene), mens center-scenen (400-1000), enderums-scenen (100-400) og det fleksible rum (50-200) er bedst egnet til mindre turnéer, lokalgrupper og eksperimenterende grupper.

Men ikke mindst center-scenen skulle have sine muligheder i dag: Den er billig, idet den overflødiggør større dekorationselementer ved at lægge vægten på spillet, kostumeringen og enkelte rekvisitter, den lader sig indrette i de fleste rum ved hjælp af podier til tilskuere og den giver flest mulige tilskuere lejlighed til at komme nær på den tre-dimensionale aktion.

Indvendingerne mod denne form, som hidtil kun har været forsøgt nogle enkelte gange herhjemme (Kvadratscenen, Odin Teatret, Team, Svalgangen) er hovedsageligt vanbetingede: I stedet for at se alle skuespillerne frontalt som på postkort, ser man aktionen fra forskellige sider, så man også ser skuespillere bagfra eller i profil.

Men hvorfor skulle dette være nogen hindring for oplevelsen, når man til gengæld kommer så nær på spillet som i de små teatre? En skuespiller-ryg eller -profil kan være nok så udtryksfuld som nogen postkortflade.

Foruden diskussionen af forskellige nye sceneformer indeholder Stephen Josephs bog en samling praktiske regler og beregninger vedrørende lysforhold, synslinjer, størrelsesforhold og omkostninger ved de forskellige modeller samt en imponerende samling arkitekttegninger over scenerum.

På teaterarkitekturens område må vi nok erkende vort u-landsstade. Men hvis man gjorde Stephen Josephs bog til tvungen læsning for alle borgerrepræsentanter, arkitekter og teaterfolk, som beskæftiger sig med planer om nye teaterrammer i Danmark, kunne man måske håbe på forbedringer - inden for de næste tyve år. Det er det første skridt, der tæller.

Henrik Bering Lillberg.

ARRABAL SOM REDAKTØR

»Le Théâtre 1968 - I«. Cahiers dirigés par Arrabal. 285 s. 18,60 F. Christian Bourgeois Editeur. 8, rue Garancière Paris 16.

Arrabal som tidsskriftsredaktør? - Hvorfor ikke? - Trods sin lidt specielle egenart som dramatiker er han stadig en af de mest spændende og lovende nye fransksprogede dramatikere, der gang på gang tages op på mere avancerede scener både i Paris og andre steder. I alle udtrykkes betydninger kan man kalde ham et teatrets »Enfant terrible«.

Nok kredser han som dramatiker om barnets reaktioner på en grum verden - han oplevede selv den spanske borgerkrig som lille barn - og kan forekomme skumle lidt infantilt: Han er jo aldrig blevet voksen, ligesom hint berømte barn hos H. C. Andersen, der rent ud talte om den åbenbare kongelige nøgenhed.

Men som tidsskriftsredaktør er det nok så voksne emner, der behandles: Maj-oprøret 1968 med besættelsen af Odéon, »The Living Theatre«, Grotowski i Paris etc. Arrabal selv glimrer ved sin fraværelse, med mindre det er ham selv der er den anonyme forfatter til de 4 små stykker om en totalitær stats undertrykkelsesmetoder på den iberiske halvø. Det kunne ligne ham! Og et par af dem føler jeg mig helt sikker på, de er skrevet i arrabalisk ånd og stil.

Som dokumentation af hvad der foregik omkring besættelsen af Barraults Théâtre de France (Odéon) i maj sidste år er dette nummer af tidsskriftet (en hel lille bog) et førstetrangs kildekræft, vel at mærke set fra oprørernes side. Vi får både forløbet skildret, diverse kommentarer og manifeste, plus mere vidtgående artikler om den nye situation, der måske er ved at opstå.

Til gengæld kan jeg trøste tilhængere af den mere etablerede samfundsside med at Odéon nu er blevet »generobret« af myndighederne, reataureret for 3-4 millioner kr. (hvor der handles på denne måde, spildes øjensynlig en del!) og nu fremtræder i sin gamle, fornemme stil både ude og inde. Man har endnu ingen afløser fundet for Barrault, og det bliver nok også svært!

Resultatet af dette oprør, denne minirevolution er blevet det sædvanlige: Linjen er blevet strammet af villige bureaukrater, der administrerer, men ikke producerer. I dag er teatret så fint med opvartende fækaljer, tæpper på gulvene osv. at man næsten ikke tør trække vejret for ikke at komme komme til at støde nogen. Sely havde jeg for nylig et ærinde til bygningen, blev først henvist til lidt klassisk anti-chambre-ring i et lille pragrum i bedste empirestil. I distraktion kom jeg med den ene fod til at løfte hjørnet på et tæppe. Straks indtrådte en lakaj i fuld mundering og sagde diakret, men anklagende: »Monsieur!« - Og det skal man jo ikke lade sig sige to gange i bedre franske kredse! »Sid ordentligt på stolen,« er oversættelsen til alm. barnesprog.

I Barraults tid var det faktisk lidt mere ligetil på dette sted. Måske var det ikke den rette man gjorde oprør imod! I hvert fald bliver der ikke mere produceret selvstændige forestillinger på Odéon. Man administrerer institutioner som f. eks. »Théâtre des Nations«, så alle ikke-franske teaterfolk kan få et varibelt indtryk af fransk »kultur« fra Solkongens tid til i dag.

Ifølge foreliggende tidsskrift var det ikke dét, der var meningen med maj-revolutionen. Men altså resultatet foreløbigt.

Chr. Ludvigsen.

FORCASTET DRAMATIK

Lars Ardelius, Sven Delblanc, P. C. Jerslid og Bjørn Runeborg: »Refuserat - Fyra pjäser«, Bonniers Förlag, 174 s., 12,50 sv. kr.

Samtidig med at gruppeteatret mange steder i verden søger at formidleske dramatikerens hidtil så stærke position i teaterkunsten, skrives der i dag langt mere dramatik end nogen sinde tidligere i vor del af verden. Men i de fleste tilfælde når denne dramatik ikke meget længere end til det maskinskrivne papir. Enkelte i forvejen berømte forfattere får deres skuespil op-

ført, men i de fleste tilfælde er teatrene i den grad begrænset af forretningsmæssige økonomiske forhold, at de sjældent tør binde an med de talentfulde, men endnu ufærdige dramatikere. Forskellige støttepræmier kommer kun de allerede etablerede dramatikere til gode og instruktører og skuespillere fortrækker at tolke mesterværker eller det, der til forveksling ligner mesterværker, frem for at prøve kræfter med de nye og mere usikre muligheder. Og forlagene følger samme kurs, selv om udgivelsen af unge ukendte dramatikere kunne være en lige så hæderkronet aktivitet som udgivelsen af usalgbare digtsamlinger. Hvis man overhovedet skal holde sig orienteret i bevægelserne inden for en ny dansk dramatik, er det i radioen det foregår, men selv om radioteatret i de sidste par år har præsenteret en snes nye dramatikere, har endnu kun én ung dansk dramatiker opnået kunstfondens tre-årige støtte til at videreudvikle sig for i økonomisk tryghed. Skyldes det kunstfondens manglende interesse for dramatiske skrifter, skyldes det de unge forfatteres begrænsede udfoldelse efter radiodebuten eller skyldes det forlagene og teatrenes forsigtighed?

I Sverige har fire unge dramatikere, Lars Ardelius, Sven Dølblank, P. C. Jersild og Björn Runeborg fundet sammen og enstemmigt besvaret dette spørgsmål ved at udgive fire af deres stykker under fællestitlen »Refuserat«. De fire stykker, som spænder fra det historisk surreale idédrama over det aktuelle samvittighedsdrama og den historiske nationalsatire til den samfundskritiske hverdagsrealisme er alle blevet returneret fra forlag og teatre mindst én gang, oftest flere gange. Og det til trods for, at de alle er spilleverdige inden for rammerne af et rigt varieret teater som det svenske. - Retfærdigvis skal det dog nævnes, at ét af stykkerne siden er kommet på Göteborg Stadsteaters repertoire, nemlig »Fångvaktare« af Sven Dølblank.

Men lige så spændende som disse fire stykker er de fire forfatteres principielle forslag om en nyordning for dramatikken i bogens forord. For det første ønsker de, at en del af det offentlige støtte til forfattere anvendes til at trykke og udgive al ny dramatik, som opfylder visse kvalitetskrav. For det andet ønsker de, at teatrenes chefer, konsulenter, instruktører og skuespillere gives bedre tid til at behandle indsendte manuskripter bl. a. ved hjælp af et fond til duplikering af manuskripter. Og for det tredje ønsker de plads på teatrene for forfatterne ikke blot i form af en stol i parkettet under prøverne, men i form af aflønnet deltagelse i produktionsarbejdet.

Baggrunden for disse ønsker er ikke ny - heller ikke i Danmark - men forslagene er så konkrete, at de måske var værd at diskutere i kunstfond og teaterråd herhjemme. I mellemtiden kan vi andre glæde os med at læse disse fire forkastede svenske stykker og tænke på, at tilsvarende danske dramatiske udfoldelser måske er grundigt skjult for en større offentlighed.

Henrik Bering Liisberg.

TEATRET FOR FOLKET

Emile Copfermann: »Le théâtre populaire, pourquoi?« - 215 s. 6 NF. F. Maspero. 1, Place Paul-Painlevé Paris Ve. 1969.

Det er interessant at mærke sig, at udtrykket »théâtre populaire« eller »Volksbühne« egentlig

ikke lader sig oversætte til dansk. Direkte oversættelser a la »Folkets teater« eller »Folkescene« (for slet ikke at tale om »Folketeatret«) vil give forkerte associationer i Danmark, hvor teater jo traditionelt altid har været festligt, folkeligt og fornøjeligt, næsten siden Holbergs tid. Både emnet og bevægelsen har i vore nabolande sat sig langt mærkbare spor, særlig efter anden verdenskrig i Frankrig med navne som Vilar og Planchon i spidsen. I Tyskland var denne bevægelse før første verdenskrig befæstet - allerede fra »Freie Volksbühne« omkring Bruno Wille i 1890, og senere med Piscator (og Brecht) i 1920'erne op til nazisternes magtovertagelse. I Sverige med Riksteatern og de forskellige stadsteatre (by- eller landsdels-teatre) fra 1933, da en meget avanceret teaterlovgivning gav mulighed for dette.

Det er klart, at denne bogs forfatter fortrinsvis holder sig til Frankrig og især til de lokale problemer efter 1944-45, da Frankrig igen blev frit. Men det er interessant, at Copfermann med held kan anvende citater og problemstillinger både fra Freie Volksbühnes tid, fra Piscator, Romain Rolland og Firmin Gémier (der i 1911 lavede et første T.N.P. - Théâtre National Populaire) . . .

Problemstillingerne har tilsyneladende ikke ændret sig så meget i løbet af dette århundrede. Et af de væsentligste er måske om teatret for folket skal være en lynafleder for revolutionære lyster eller om det direkte skal indoktrinere til revolutioner. Selv den gamle revolutionære digter Victor Hugo mente også efter revolutionen i 1848 at teatre burde fungere som lynafledere, særligt de statsstøttede. Så sent som i 1962 er Vilar ikke enig i dette, men tror

på en vis aktiviseringsmulighed. Måske fik han ret.

Man kan konstatere, at Vilar trak sig tilbage i tide, mens Barrault på »Frankrigs anden scene« Odéon - som Hugo også havde talt om - blev drøvet ud af revolutionære studenter fra det nærliggende Sorbonne.

Denne overskuelige bog turde være en sand guldgrube for unge teaterfolk, der i dag interesserer sig for at lave revolte både inden for teatrets mure og udenfor. Her får man både klassiske eksempler - hvordan det f. eks. ikke lykkedes for Piscator at bremse Hitler; han måtte flygte allerede 1931 - og aktuelle argumenter fra dagens Frankrig set og udvalgt af en skolet marxist i et velfærdssamfund. For Copfermann spiller problematikken omkring »fritid« fremmedgørelse, industrisamfund etc. . . . en afgørende rolle; men han har også et klart blik for både økonomiske og sociologiske problemer omkring moderne teaterdrift i et overskudssamfund af kapitalistisk struktur.

Den mest drilagtige problemstilling er måske så håndfast som så: Mere avancerede teatre fra Théâtre Libre i 1887 til f. eks. Artauds Alfred Jarry Teater og Vilars Strindberg-opættninger under besættelsen og videre frem til Off-Off-Broadway, Happenings etc. har meget svært ved at nå frem til et større »mere folkeligt publikum« og dermed at klare sig økonomisk. Til gengæld løber et »Théâtre populaire . . .« hurtigt en risiko for at blive institutionaliseret. Altså: et avanceret teater for de få »privilegerede« - eller - et populariseret og subventioneret teater for de mange? - Vilars løsning for sine 2700 pladser i Palais Chaillot er foreløbig det bedste svar.

Chr. L.



Jean Vilar gjorde en stor indsats for at introducere Brecht i Frankrig i sin direktionstid på T.N.P. (1951-63). Han afløstes af George Wilson. På billedet er det omvendt - det er Vilar som Ui-Hitler, der takker Hindsborough-Hindenburg (Wilson) for sin forfremmelse.

Teatrets Teori og Teknikk er en nordisk publikasjon utgitt av Odin Teatrets Forlag. Dets mål er å presentere og analysere materialer om teatrets strukturelle elementer: pedagogisk utdanning, skuespillerteknikk, estetiske og tekniske retningslinjer innenfor regi og scenografi, det sceniske rommet og andre aspekter ved teatret (sosiologi, psykologi).

Artiklerne er på dansk, norsk og svensk.

TTT vil utkomme 3 gange om året i tidsskrift- eller bokform. Det kan fåes hos bokhandlerne, eller kan bestilles direkte hos Odin Teatrets Forlag, box 118, DK-7500 Holstebro, Danmark (giro 15 02 85). Prisen vil variere ifølge stoffets omfang.

- TTT 1 Jerzy Grotowski, Jacques Pollér (udsolgt).
- TTT 2 Stanislavskis metode af fysiske handlinger, Torporkov, Korzeniewski, Bentley. Kr. d. 11,25.
- TTT 3/4 Antonin Artaud, S. I. Witkacy (udsolgt).
- TTT 5 Dramatikeren som iscenesætter af sin egen tekst. Chr. Ludvigsen, Roger Blin, Samuel Beckett, Søren Melson, Jean Genet. Kr. d. 11,25 (udsolgt).
- TTT 6 Myten om Commedia dell'Arte. D'Amico, Cecchini, Barbieri, Perrucci, Gherardi, Riccoboni, Goldoni, Gozzi, Meyerhold, Ievreinov, Vaktangov, Strehler, Fo. Kr. d. 11,25.
- TTT 7 Jerzy Grotowski: Towards a Poor Theatre (I bogform og på engelsk). Den polske regissør redegør her for sin metode, træning og æstetik. 262 sider, 97 illustrationer, d. kr. 51,00.
- TTT 8 Pædagogikk. Brook, Marowitz, Chaikin, Dullin, Jovet, Rodio, Grotowski. Kr. d. 17,00.
- 1969 I abonnement kr. d. 81,00 (numrene 9, 10 og 11)
- TTT 9 Det sceniske språk. Kleist, Barrault, Lecoq, Decroux, Craig, Fo, Nono. Kr. d. 15,00.
- TTT 10 Teaterpsykologi. Fumaroli, Bergler, Glücksman, Belo, Graversen, Decroux, Lecoq, Esslin, Fo. Kr. d. 18,50.
- TTT 11 Erwin Piscator: Det politiske Teater (I bogform). Kr. d. ca. 51,00.

DAGBLADET: Olav Dalgard: »Jeg vil på nytt oppmode alle teaterfolk å sikre seg dette utmerkede tidsskrift – seinere kan det bli vanskelig å få tak i de første numrene.«

POLITIKEN: Jørgen Leth: »Nu er der på ny anledning til at komme ud over den tilfældige snak om teater, som herhjemme noget misvisende kaldes teaterdebat. Der er endelig kommet et teatertidsskrift, som beskæftiger sig professionelt med teatrets muligheder i dag.«

STOCKHOLM TIDNINGEN: L.Z.: »Barbas egen teater har alle möjligheder at ge norsk teater en ny livlighed, och det råder ingen tvækan om att hans tidskrift fyller ett tomrum.«

ORIENTERING: Jens Bjørneboe: »Paradoksalt nok gir nettopp dette teknisk-teoretiske tidsskriftet en påminnelse om at teater er noe som har med kulturlivet og åndslivet å gjøre – ikke bare med annonser, publikumsfrieri, pop stjernerdyrkelse, publisitet og penger.«

NYA PRESSEN: »En tidsskrift av mer djubgående art än Dialog är den samnordiska »Teatrets Teori og Teknikk« . . . Tidsskriften är planerad som en orientering för fackfolk och »kulturmedvetna« personer med starkt teaterintresse. Den utkommer med några häften I året och är redan av samnordiska och ekonomiska orsaker värd all stöd.«

BERLINGSKE TIDENDE: J.K.: »I sin første årgang kunne det ny nordiske teatertidsskrift »Teatrets Teori og Teknikk« virke meget »sektærisk, skønt man måtte respektere dets konsekvente linie: at fremlægge materiale til en drøftelse af det moderne teaters faglige og tekniske problemer på iscenesættelses- og skuespillerkunstens område.«

MORGENPOSTEN: Barthold Halle: »Men for oss i Norge, som sårt savner et miljø for eksperimentelt teaterarbeid, er det uhyre viktig med informasjoner – særlig når de er eggende og provoserende som stoffer er i »Teatrets Teori og Teknikk«. Vi venter på neste nummer med spending og glede.«

INFORMATION: H.B.L.: »Linjen er klar fra første nummer: Ingen litterære svinkeærinder, men grundigt illustrerende behandlinger af tidens eksperimenter med skuespilkunsten og de sceniske udtryksmuligheder.«

ARBEIDERBLADET: Pavel Fraenkl: »Tidsskriftet kan åpne nye, helt ukjente horisonter for alle teatermennesker her i landet.«

SYDSVENSKA DAGBLADET: Ulf Gran: »I oförtjänt obemärkthet utkommer den betydelsesfulla teatertidsskriften »Teatrets Teori og Teknikk«. Lyckligt fri från ambitionen att publicera sista skriket och obetydeliga modepersoners åsikter undersöker den nordiska teatertidsskriften envist grundvalarna i modern teater. En informativ facktidsskrift, som genom ämnesval och grundighet emellertid fungerar även provokativt.«

FRIHETEN: Martin Nag: »Det er litt av en bragd at Eugenio Barba nå har klart å realisere sin kongstanke om et internordisk spesialtidsskrift for teaterfolk, men ikke »mer« spesialisert enn at alle lidenskapelige teaterelskere vil kunne finne stoff å ha nytte og utbytte av.«

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK

TTT