

TTT

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK
NORDISK TEATERTIDSSKRIFT NR. 18 - 1972

Udgivet af ODIN TEATRETS FORLAG



Grołowski's
trening

TTT 7

TOWARDS A POOR THEATRE

JERZY GROTOWSKIS første bog . En belysning af arbejdet og dets forudsætninger i hans polske teaterlaboratorium.

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

Irwing Wardle, The Times

- No one who takes the theatre seriously can afford not to read Grotowskis articles and interviews.

Martin Esslin, Plays and Players

263 s., 97 illustrationer, kr. 51. Fås hos boghandleren eller ved henv. til Odin Teatrets Forlag

ORNITOFILENE-KASPARIANA-FERAI

Materialer om Odin Teatrets arbejde og forestillinger

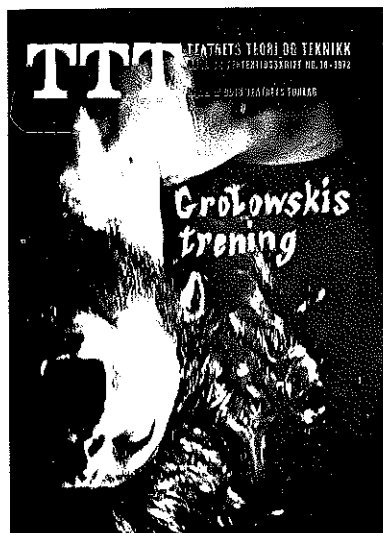
Artikler af Jens Bjerneboe . Jens Kruuse . Ole Sarvig . Marc Fumaroli
Chr. Ludvigsen . Eugenio Barba . 86 sider . 62 illustrationer . Dkr. 10.-.

ODIN TEATRETS FORLAG - BOX 118, DK-7500, HOLSTEBRO, DANMARK

TTT

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK

Redaktion: Eugenio Barba (ansv. red.), H. M. Berg, Jens Christensen, Ragnar Louis Christiansen, Malou Ilmoni, Lis Jensen, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Chr. Ludvigsen, Per Moth, Ulrik Skeel.



Vi takker for støtte fra
Holstebro Klicheanstalt
Holstebro Landmandsbank og
dir. J. Møller Kristiansen, Holstebro
Garnspinderi.

Oversættelse ved:

Hans Martin Berg, Malou Ilmoni,
Knut Kristiansen, Zygmunt
Lakocinski, Finn Møller, James
Scott-Fordsman.

Redaktion, ekspedition og annoncer

Odin Teatrets Forlag, box 118,
DK-7500 Holstebro, Danmark,
tlf. (07) 42 42 12,
tlf.adr. TELABOR.
Giro 15 02 85.
Bank: Holstebro Landmandsbank,
konto nr. 130064-9.

Årsabonnement 1972: Dkr. 81,-
(en bog, to hæfter)
direkte fra forlaget.

Teatrets Teori og Teknikk udgives af
Odin Teatrets Forlag.
© Odin Teatret.

INDHOLD

Jerzy Grotowski

Ikke skuespilleren, men menneskesønnen s. 2

Jerzy Grotowski

Om stemmen s. 6

Jerzy Grotowski

Fysisk træning s. 21

Ryszard Cieslak

Tankar och tvivel s. 32

Maria Krzysztof Byrski

Grotowski og indisk tradition s. 35

Eric Bentley

Kjære Grotowski... s. 39

Ikke skuespilleren men menneskesønnen

AF JERZY GROTOWSKI

Dette er den sidste af en række forelæsninger holdt på Brooklyn Akademiet, New York, den 6. december 1969. © 1970, Jerzy Grotowski. Al gengivelse, endog delvis, er forbudt.

Emnet for min forelæsning i dag, »Nøgenhed i teatret – en obscenitet eller en værdi« er bragt på bane af deltagerne, men titlen på mit svar er anderledes.

En del af jer har bemærket at ordet »stripping« ofte optræder i min bog »Towards a Poor Theatre«. Ordet kan imidlertid forstås på en anden måde: nemlig i betydningen af at komme af med alt det der beskytter os, at give afkald på alt det der tilslører os selv; i den betydning står det i modsætning til den handling at skjule sig selv. Ordet er imidlertid blevet forstået som det at blive klædt af, og dette i den bogstavelige og derfor legemlige betydning. Da jeg anvendte ordet ønskede jeg uden nogen tvivl at lade muligheden for alle udlægninger af det stå åben; for hvad jeg har talt om er helt og totalt. Men senere har visse teaterfolk henvist til mig, når de iscenesatte striptease-lignende forestillinger.

Hvad er mit indtryk af dette? Man siger, at da de første missionærer ankom til Indien blev de chokerede over statuer af Den Hellige Familie, Shiva, Parvathi og Ganesh, barnet med elefanhovedet. I missionærernes øjne var disse statuer end ondskafuld parodi på Den hellige Familie i kristen betydning, en parodi som truede dens essens. Ansvarer for dette tilfaldt Djævelen. Ved at se hvordan det er blevet degraderet – det jeg kæmpede for – begynder jeg at forstå dem.

Jeg tror ikke, at det problem vi i dag skal tage i øjesyn kan analyseres på nogen strengt videnskabelig vis, det vil sige på en ganske præcis og nøjagtig måde. For hvis man spurgte mig, hvorledes jeg ville definere begreberne pornografi, uanstændighed, eller ligegyldigt hvilket ord man her ville anvende, ville det ikke være muligt for mig at nå frem til nogen præcis definition. Jeg erkender blot, at der eksisterer en foreteelse der optræder som pornografi.

Man kan svare, at den samme foreteelse, pornografi, også kan være et element i et virkeligt kunstværk, i en virkelig skabende akt. Netop! For da jeg var gankse ung, fortalte en af mine kolleger mig, at han kunne tænke sig

at vise mig et album med pornografiske billeder. Det viste sig nu at være en samling reproduktioner af skulpturer og malerier fra forskellige tider, som han efterhånden havde samlet sammen. Utvivlsomt var de frembringelser af høj kunstnerisk værdi, men for min ven opfattedes de som pornografi. Følgelige er det man selv søger i et værk ikke uden betydning.

Men for teatrets vedkommende mere end for nogen anden kunstarts vedkommende, gennemløber værket et samfundsmæssigt stadium, idet det fjerner sig fra sine skabere. Hvis nøgenhed og seksualitet ikke her står som en indgang, der er begyndelsen til en forståelse af mennesket som en totalitet, vil vi finde os selv stående ansigt til ansigt med fænomenet pornografi. Her kommer det også an på tilskueren. Men hvad har teatret selv gjort for at undgå denne inflation i nøgenhed og sex i kontakten mellem værk og tilskuer? Man har for eksempel spurgt mig, hvorfor hovedpersonen i **Den standhaftige Prins** ikke i løbet af forestillingen lagde sit lændeklæde. Han lagde ikke sit lændeklæde i det pågældende stykke, fordi vi ikke fandt nogen anden mulighed for at beskytte det rene i hans afsløring af sig selv, end ved at lade ham beholde det på. For at beskytte aktens totalitet, for at undgå at blive forstået entydigt, delvist, eller for at sige det mere eksakt: for at beskytte det mod de degraderende reaktioner og kommentarer fra en vis type tilskuere.

Det er min overbevisning, at det der for et menneske er mest intimt, samtidigt er den yderste bastion for, hvad vi bør nære respekt for. Det er et område vi hverken bør forenkle eller fornedre. For hvis vi også tilsmudser dette aspekt af livet, vil ingen sande relationer længere være mulige blandt mennesker. Men hvis skabelsen er et resultat af menneskelig oprigtighed, ligger der – som en nødvendighed – i dette en blotlægning af intimiteten.

I jeres samfund tror jeg, at man kan iagttage visse fænomener der, ligesom et brev, må tydes og forstås. På den ene side kan man måske spore en vis tendens til at forkaste en civilisation, som har udviklet sig for langt ud ad kunstfærdighedens og forstillelsens stier. Denne holdning kommer til udtryk hos grupper af unge mennesker som dem vi kender fra for eksempel Woodstock. På den anden side finder vi en degradering af den menneskelige intimitet, et fænomen som er blevet en af de mest åbenbare foreteelser i teatret. For visse af de unge mennesker vi her har

omtalt er det nøgne ikke blot ensbetydende med et afklædt legeme, men også med noget mere. De ønsker at se kønslivet ude af sammenhæng med vor traditions falske arv, uden den opfattelse, at sex er et livselement der er forbundet til noget negativt. De mener, at man må kunne se på kønslivet som en livets gave. Ja, endog som noget endnu mere, som noget fascinerende, som en rent ud hel- lig gave. Dette synspunkt er i høj grad beslægtet med mit eget – også på grund af min metier.

En åben holdning til sex findes også i de opførelser jeg har set i New York; ikke desto mindre er afstanden enorm. Det er intet mindre end forskellen mellem sandhed og nedværdigelsen af sandheden. De unge skuespillere i det »nøgne teater« bliver udnyttet af de ældre. Det mæn- ske der samtykker i, at der bliver manipuleret med det, bærer selv skylden, men set fra et socialt synspunkt kan man vel sige, at det er en sexualmoral af en anden og ældre mentalitet, der her giver sig tilkende. Det er til- strækkeligt at se **Oh! Calcutta!** og samtidigt iagttage pub- likums reaktioner.

Jeg har to gange set forestillingen **Stomp**. Første gang var i New York umiddelbart efter premieraftenen. Det betog mig fuldstændigt! Et virkeligt menneskeligt udtryk! Jeg fik agtelse for de unge mennesker, jeg var på bølgelængde med det de skabte, og de skabte det i fuld harmoni med sig selv. Måske var det et fænomen der var karakteristisk for dagen, for hver dag improviserede de en smule. Måske sprang improvisationen den dag jeg så stykket fra en tilstand af nåde. Derfor mærkede jeg første gang jeg så **Stomp** kun en nøgenhed, som ingen kommerciel effekt havde. Det var under disse omstændigheder menneskeligt, værdigt og rent. Det stod for mig som noget der mindede om en reaktion mod alt kunstigt og forestilt, en måde at udtrykke tilliden til sig selv på, en måde hvorpå man be- vægede sig henimod sin egen demaskering, sin egen af- væbning.

Da jeg cirka ti forestillinger senere vendte tilbage, over- værede jeg en ganske anden forestilling, en forestilling der ganske vist stadig ejede et vist element af ægthed, men var langt mere stiv, presset og som i langt større grad havde adresse til publikum, hvad angår de specielle effekter der er beregnet på at tiltrække dets opmærk- somhed. Denne ændring lå ikke i forskelligartetheden af improvisationen, men var et resultat af bevidste rettelser i udførelsen. Jeg spurgte selvfølgelig, hvorfor de havde foretaget disse rettelser, og man sagde mig, at de var blevet kritiseret for at fremvise for lidt nøgenhed og politisk engagement i deres fremførelse.

Det jeg finder sørgeligt er ikke kritikernes attitude, men den kendsgerning, at disse unge mennesker allerede var i klørne på dem, som i det følgende skulle manipulere med dem selv. I stedet for at nægte at efterkomme kriti- kernes krav, i stedet for at spille i harmoni med deres egen overbevisning, ønskede de nu blot at blive accepteret, og de begyndte at fungere som flytbart inventar. De var ganske vist endnu ikke brikker i det kommercielle teater, men de havde allerede taget det første skridt i den retning. Dette finder jeg særdeles bemærkelsesværdigt. Forskellen mel- lem den nøgenhed jeg så i den første og den anden op- førelse var forskellen mellem en nøgenhed som har be- vareet den værdighed der ligger i skuespillerens personlige intimitet ukrænket, og den nøgenhed der er blevet frem- stillet til blot og bar offentlig fremvisning. Her ser vi en af de første spirer til den kommercielle geschæft.

Det er mit indtryk at visse forestillinger i USA, og den livsholdning der kommer til udtryk gennem de unge mæn-

nesker i Woodstock er udtryk for to modsatte sider af den samme sag: det som vi kan læse i Woodstock-fænomenet er vendt om og lagt for dagen i teaterfænomenet. Det er det samme forhold, men det fungerer baglæns.

Ofte har jeg hørt sige, at de manipulationer der sker med nøgenheden, de offentlige manipulationer styrer mod en liberalisering af denne. Lad os nu vende os bort fra **Stomp** og de problemer der er forbundet med dette stykke. I ingen af de teaterstykker jeg har set i år (1969), i hvilke nøgenhed på scenen var et indslag i de mere væsentlige scener har jeg mærket nogen fornemmelse af ægthed, snarere fik jeg indtryk af noget kunstigt, noget som ikke demaskerede skuespilleren, men nærmest gjorde det ud for en maske. Skuespilleren er nøgen i stedet for at være oprigtig. Han er ikke oprigtig og derfor nøgen! Den nøgne hud fungerer som et kostume og blokerer dermed for de ægte impulser, uden nogen tvivl blev den skabende proces blokeret. Hvad jeg derimod bemærkede var naive, uægte og stereotypet sexede attituder, noget puerilt, en slags kliché som forsøgte at gøre et mere sexet indtryk end det sexuelle selv. Adskillige som tager del i disse foretagender reagerer, som om de nød selve det navlebeskuende i situa- tionen, andre derimod opfører sig som var de Revolutionens Madonnaer: »Der ser du; det er imod dig«. Men dette »imod dig« bliver ikke retfærdiggjort, for tilskuerne er hen- rykte. Hele situationen er falsk.

Men skuespillerens rolle, sand og fuldstændig, den rolle der overskrider barrierer kan på trods af alt dette gen- nemføres i tilskuernes påsyn. Når hans arbejde opføres offentligt behøver han en struktur til at beskytte sit spil mod en offentlig forringelse. For at være sand må rollen forblive ren. Når skuespilleren derfor gennemfører sit spil for øjnene af tilskuere, fungerer dette spil snarere som en fremmanen, som et corpus delicti af hans »stripping«, hans blottagte bekendelser. Dette er beviset på hans afvæbning.

Ved at komme tilbage til Woodstock. Hvor er betydningen af denne nøgenhed, der kommer frem i et sådant møde. Der er i dette, tror jeg, en menneskelig prægnans; ønsket om at være afvæbnet, at blive fri for alt kunstlet, at være tillidsfuld, det vil sige at være ren. Man kan hævde, at det er en renhed eller en trang til renhed, til tillid, nødvendighe- den af at være således som vi faktisk er, nødvendigheden der afslører sig selv, der gør sig selv mulig, der retfærdig- gør sig selv – ja endog kræver at give sig selv en ydre form: intet at skjule! Jeg tror at ordet »afvæbne«, som jeg i mange år har anvendt i forbindelse med skuespiller- kunsten i en analog betydning, måske kan tages i anven- delse her.

Måske har jeg sagt for meget. Det drejer sig om proces- sens spire ikke om processen selv. Denne sidste kan lede os meget længere på vej til et sted, der ligger uden for vor erfaringsverden eller til den handling at overgå os selv – tror jeg! Men der er altid skyggesider ved enhver værdi- fuld sag. Hos blomsterbørnene især har jeg bemærket to skyggesider: for det første den værdi der består i at eksis- stere for gruppen, ikke i gruppen, men **for** gruppen, det for- hold dybest set at ligne de andre medlemmer af gruppen, det vil sige at vende ryggen til en tilpasning til det om- kringliggende forbrugersamfund og et ønske om at erstatte denne tilpasning med en konformisme, der er bundet til ens eget miljø. Det andet aspekt, den anden skyggeside, giver sig udtryk i en slags ungdommens og styrkens hævn over alderdommen og den fysiske svaghed. Hvis ungdom i sig selv udgør en værdi, er der noget der er helt galt fat, noget som drager visse skyggesidefænomener med sig,

ikke ulig fascismens psykiske tilkendegivelser. Det er ikke tilfældigt, at vi i den samme generation, finder sådanne grupper som »Sortskjorterne« og »De vilde Engle«.

Men jeg vil gerne understrege, at disse foreteelser blot er skyggesider af noget værdifuldt. Alt dette fører også med sig trangen til et oprigtigt, og derfor sandt liv i en verden som er fremmed og beskidt, trangen til at finde sig selv, at undgå det der er kunstigt og falsk, at vende tilbage til et liv der ikke skjuler sig selv, at vende sig selv henimod det der er bestandigt, sandt, ægte, det der ikke er syntetisk, hvilket vil sige kunstigt og forstilt.

Kort sagt at vende os åbne henimod det der kan give os muligheden for en sand menneskelig kontakt. Blot eksisterer der også på dette område en vis begrebsammenblanding; jeg tænker her på den kontakt eller kommunikation man bevidst plejer at påtvinge mennesker. Ægte kontakt eksisterer kun dér hvor der ikke findes noget krav om en sådan kontakt. Enten er det ligesom med vores vejtrækning, noget der sker af sig selv, eller også eksisterer det slet ikke. Den kommer fra os selv, hvis vi ikke skjuler os.

I almindelighed har de opførelser jeg har set, hvori der findes forsøg på en fysisk afsløring, ikke fungeret som en intim personlig handling, men som en offentlig foreteelse. Det vil sige, at forestillingen var rettet mod publikum med den hensigt at vinde dette publikum. Hos nogle af skuespillerne i disse stykker bemærkede jeg en sammenblanding af en afsløring (med den hensigt at undgå at skjule sig) og en ganske banal afklædningsscene, til tider tilsyneladende retfærdiggjort af argumenter hentet fra psykoanalysen eller fra forskellige retninger inden for gruppeterapien. Hos andre har jeg især bemærket den førortalte ungdommens hævn, som de anvendte som en slags retfærdiggørelse. Du er gammel, jeg er ung. Du er beskidt, jeg er ren – fordi jeg er ung! Du er påklædt, jeg er nøgen. Der ligger ligesom i dette en uundgåelighed i henseende til at blive vred eller rasende i forsøget på at retfærdiggøre den handel, der sker med ens krop. Den pinlige kendsgerning er blot den, at dette sker for at vinde yndest. Følgelig er kroppen blevet til et handelsobjekt. Det begreb jeg indtil nu har behandlet som en metafor, nemlig den prostituerede skuespiller, får nu betydning i ordets bogstaveligste forstand. Teaterledere, som jeg har hæftet betegnelsen alfons på, begynder nu at fungere i ordets egentligste betydning.

Denne degradering, denne værdiforringelse, udspringer ofte af en mangel på udholdenhed og tålmodighed, både hvad angår teatret og det private liv. Man ønsker at besidde dét straks, som man kun kan erhverve, når man har været undervejs længe og har betalt for det med selve sit liv. Man ønsker at nå resultatet, succesen straks, æren straks – uden venten. Følgelig har man ikke tid til at øge det essentielle, for man søger hellere de synlige følger af det essentielle, nemlig det at blive anerkendt, det at vinde sig et navn. Man tænker ikke på hvorledes man skal blive ren og uforfalsket, men hvordan man kan blive anerkendt og berømt som én, der besidder denne dyd at være ren og uforfalsket. I stedet for at være ærlig til grænsen af at blotte sig, samler man tilskuere og klæder sig af for øjnene af dem. I de sidste to år har mit navn tjent som alibi for eksperimenter af den slags.

En nøgenhed der er mere end nøgenhed, nemlig en afsløring af mennesket, er mulig: for eksempel i visse øjeblikke af elskoven. Men er den mulig i vores arbejde? Hvis det ikke blot udgøres af alt det, der er æstetisk-offentligt-udadvendt og så videre, men også er et område inden for hvilket vi skal konfrontere vores egen sandhed, vores egen

afsløring af os selv med »jeg er som jeg er« – ja så er den mulig, endog i større grad end det er tilfældet i det daglige liv. Men det må understreges, at ikke blot kødets nøgenhed er målet her, men afklædningen af hele det menneskelige væsen. Det er en fornægtelse af at bære nogen form for uniform, at blive rubriceret på nogen som helst måde, at klæde sig selv af for alt, ja næsten for ens egen hud. Der er i dette noget, der kræver en evne til at give sig selv helt og fuldt. Hvis vi er rustede, kan vi ikke være oprigtige, for enhver der er rustet skjuler sig bag sine våben. Hvis vi ønsker at afvæbnes, er det uomgængeligt nødvendigt at give afkald på alt, hvad der ikke er essentielt forbundet med ens egen natur. Det er i denne betydning vi har anvendt ordet »stripping«; uden afklædning, uden afvæbning er oprigtigheden ikke absolut. Og hvis jeg tager ordet »stripping« i anvendelse, lægger jeg i det enhver mulig betydning af dette, også den legemlige, for den er nemlig indbefattet i totaliteten.

Ud af denne afvæbningens sti, vil skuespilleren, ved at opgive alle værn og ved at lade alle masker falde, nå meget langt i total betydning, og i alle aspekter. Dette er grundlaget og dette er renheden. Her vil han finde sin oprigtighedsproces, her vil han finde denne uberegnelige strøm af impulser, så små at de næsten er usynlige, impulser der afslører sig selv og bliver erkendbare i samme øjeblik der ikke længere eksisterer det problem, at skuespilleren skal forstille sig, for her er han netop sådan som han er. Disse impulser afslører de mest dulgte og mest forbløffende sider af skuespillerens væsen og natur. De afslører ham som værende sig selv, som en personlighed, eller som et individ, et afkom af sin egen art: en søn af menneskeheden. Jeg kan ikke finde nogen anden måde at definere dette begreb på inden for rammerne af den menneskelige ikke-religiøse erfaringsverden. Men blot vil jeg kalde ham en søn af menneskeheden, »menneskesønnen«. Denne søn af menneskeheden vil lade de vilkår der er blevet menneskesønnen til del komme til sin ret, han vil lade sin nøgenhed, sin sexualitet, sin afvæbning og dermed sin oprigtighed komme til syne, altså det menneskelige væsens totalitet. Blottet helt ind til det allerinderste, selv om han i den offentlige udøvelse af sin akt over for tilskuerne er hyllet i sit costume.

Hvad der ligger helt inde omkring den kreative åre, må der ikke manipuleres for meget med. Kort sagt: Det må slet ikke røres overhovedet. Man må nærme sig det. Ja, men kun med **tremendum et fascinosum**. I vor civilisation har opfattelsen af det, der er livets kim været fordrejet og forkvaklet i lang tid på grund af kirken – ganske vist ikke på grund af kirken alene – men også på grund af den. Der har igennem århundreder eksisteret, hvad man kunne kalde en »undergrundsopfattelse« af livets kim, det vil sige en opfattelse af det seksuelle og dermed også af kødet og nøgenheden; en negativ opfattelse, hvori dette område af tilværelsen står som udtryk for noget syndigt, noget uanstændigt, noget urent og sjofelt. En puritaner har denne negative opfattelse af livets spire. Han ønsker blot at spærre den inde, at sætte et segl for dens dør, og dermed tvinge den til at forblive i sin fordægte undergrundstilværelse. Opmærksomheden skal her blot henledes på forbud og vulgærant. Den samme mangel på respekt opstår når man under træningen af skuespillere mener at kunne manipulere og agere med sex og nøgenhed på en ligefrem »teknisk« måde, som man har gjort i visse New York-grupper under træningen.

Man kan også se på »det nøgne teater« som en forlængelse af boulevard-teatret og i et større perspektiv som en

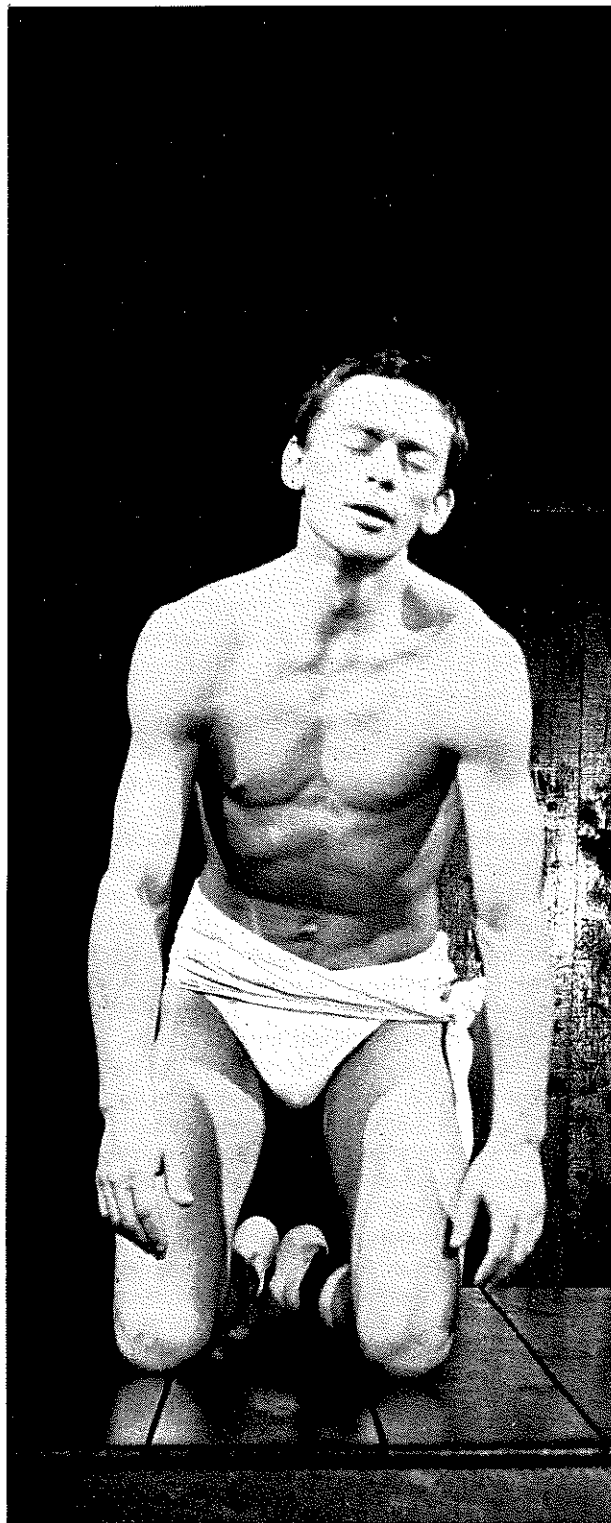
følge af teatret i rollen som sælger af charme – hermed mener jeg den sexuelle charme. Dette er jo en meget gammel foreteelse! I dette perspektiv har sexuel charme og menneskelig intimitet i meget lang tid været genstand for en kommerciel holdning, der er vanærende for teatret. Alt, hvad der nu eller i fremtiden er muligt inden for dette område, afhænger kun af de gældende legale normer. Man kan sælge charme på det 19. århundredes boulevard-teaters plan. Man kan sælge den på striptease-plan. Og man vil i fremtiden kunne sælge den på samlejets plan, fysisk udført og offentligt applauderet. Men disse er kun udtryk for forskellige legale normer, fænomenet i sig selv er og bliver det samme. Det indeholder de samme symptomer som de der dominerer mennesket i dets daglige tilværelse, det vil sige at være delt, at have en bevidsthed, som styrer en fysisk marionet. Det menneske som manipulerer med sin sexuelle fremtoning (eller med sin krop) er allerede inde i sig selv delt i subjekt og objekt.

I et sådant teater er nøgenhed og sex ikke udtryk for noget ægte. De er blevet skåret fra, ude af sammenhæng med det menneskelige legeme, de kommer blot til at stå som efterlignere af det nøgne og det sexuelle. I dette er der intet svar på en udfordring, som kræver en fuldstændig forkastelse af teatret som en pranger – det er blot en måde at levere flere salgsobjekter på. I holdningen mærker man også en blanding af nøgenhed og sex, der fungerer som en maske, forskellig fra den nøgenhed og sex som er en afkastelse af denne maske. Det hele er blot en slags flugt. I stedet for en afvæbning, sker der en bevæbning.

En af deltagerne har i dag talt om Johannes som løber omkring i kærlighedsscenen mellem Maria-Magdalene og Dårn i **Apocalypsis cum Figuris**. For Johannes fungerede denne scene som et erotisk (og sensuelt) fænomen, hvad jeg ville kalde en tilkendegivelse af livets kim. Han sagde, at han dér, ligesom i **Den standhaftige Prins** følte en intens nøgenhed på et intenst plan, uden at noget element af nudisme var iblandet. Jeg kan kun bekræfte, at man søger, hvad jeg kalder menneskehedens søn, og at det er et vidnesbyrd – den handling at tilkendegive den proces, der karakteriserer »menneskesønnen«, det vil sige nøgenhedens proces.

Man kan kun i et vist omfang og ikke i detaljer definere den vej der fører frem mod dette. Og man kan ikke gøre det i ord, kun i praksis. En oprigtighed der har nået sin optimale afsløring, i ordets totale betydning, altså også i den kødelige betydning, er altså mulig. Dette afhænger helt og ganske af de menneskers natur som skal skabe, det afhænger af deres renfærdige og velvillige indstilling som individuelt udspecificerer deres møde under arbejdet. For en skuespiller der er på vej ud af denne sti tror jeg ikke at en instruktør, der har fungeret som instruktør-alfons, kan apellere til ham og hans vis-à-vis.

Alt hvad jeg her detaljeret har udtrykt, skal blot regnes for eksempler blandt mange andre. Set fra et intellektuelt synspunkt er ikke alle begreber præcise, og det ville være en fejltagelse at gentage dem eller at regne dem for vigtige. Alt hvad der kan bygges op som et system på grundlag af hvad jeg har sagt, er uden nogen værdi, for et sådant system vil, som det er tilfældet med alle andre systemer, presse en ramme ned over sit objekt. Hvis der er noget i det jeg har sagt, der af en af deltagerne kan tages op som en personlig meddelelse, så er det blot det jeg ønsker at medgive. Alt hvad der måtte opfattes som generelle formula, gyldige for ethvert individ er allerede brudt ned, det er at opfatte som en maskine beregnet til at skabe nye slogans, en maskine der skal få os til at tro, at dette virke-



Ryszard Cieslak som Den Standhaftige Prins.

lig er nye sandheder. Tilbage er kun hvad der måtte eksistere som en henvendelse til den konkrete deltager i samklang med hans eget liv og med hans egne erfaringer. For en anden deltager er det allerede noget helt forskelligt – når blot det ikke må blive fordrejet og forfalsket.

Jeg skal slutte her, idet jeg beder jer tilgive mig både den forvirring jeg indtil nu har skabt, og den forvirring jeg nu er ved at skabe en gang til. Men måske burde man skabe mere forvirring for også at skabe en individuel holdning – en holdning der rækker ud over ordenes plan.

Om stemmen

AF JERZY GROTOWSKI

Dette foredrag blev holdt i maj 1969 for de udenlandske kursister ved teaterlaboratoriet i Wrocław. © 1971 Jerzy Grotowski. Enhver gengivelse - selv uddrag - er forbudt.

Inden for skuespilleruddannelsen tror jeg nok, man begår flest fejl på det område, der hedder stemmetræningen. Misforståelserne begynder med åndedrættet. I slutningen af det 19. århundrede og begyndelsen af det 20. opdagede de eksperter, som helligede sig stemmeproblemerne, at det er, når man trækker vejret med maven, det vil sige med mellemgulvet, stemmen får fylde.

Der er forskellige synspunkter på dette område: Nogle teoretikere og praktikere foreslår, at man udelukkende skal trække vejret med maven, at maven skal gå ud og ind ved åndedrættet, mens brystet bør være helt i ro. Andre mener - og det er i grunden langt rigtigere - at vejtrækningen bør ske med maven, men at brystet bør engagere sig på et andet plan. Vi finder eksemplet hos børnene og de vilde. I vejtrækningsprocessen er det maven, som begynder, men brystet er en lille smule engageret. Det er ikke den vejtrækning, man kan iagttage på fotografierne af atleter med brystet skudt frem. Det er en lille bevægelse, som man snarere kan konstatere ved berøringen end ved iagttagelse; men ikke desto mindre en bevægelse, som virkelig foregår.

I vor civilisation skyldes de fleste misdannelser påklædningen og desuden visse former for levevis og adfærd, der er kanoniserede ved skik og brug. Det er derfor, kvinderne trækker vejret med brystet - hvilket ikke er den organiske vejtrækning - ikke blot på grund af brystholderen, men også på grund af noget koketteri i deres optræden. Denne form for vejtrækning er temmelig begrænset, idet man kun bruger den øverste del af lungerne og ikke resten, som i virkeligheden indeholder meget mere luft.

Dersom man stræber efter at trække vejret med maven, med mellemgulvet som det vigtigste, kan man iagttage mavens bevægelser. Dette praktiseres ved mange teaterskoler og blev det i den første tid, vi arbejdede, selv her ved teaterlaboratoriet. Jeg har kunnet konstatere, at nogle skuespillere brugte denne type vejtrækning og dog manglede luft. De trækker vejret ind, og dog optager de ikke luft i sig.

Der findes en efterligning af denne måde at trække vejret på: Muskelbevægelserne efterligner vejtrækningen med mellemgulvet, men i virkeligheden bliver luften ikke suget

ind. Senere har jeg gennem forespørgsler og undersøgelser, og ligeledes ved iagttagelse af det levende liv, fundet frem til en kontrolmetode, der var mere organisk, det vil sige langt vanskeligere at simulere. Indåndingen, som engagerer mellemgulvet, får lænden til at vide sig ud, i siden og bagtil, og det kan vi verificere ved berøring. Det er meget svært at efterligne dette ved hjælp af musklerne, og selv om en ubevidst efterligning er mulig, så bliver den bevægelse, jeg her taler om, i så fald begrænset.

Hvis vi altså stræber efter denne kanoniserede skole-vejtrækning, er det bedst at røre ved netop det sted, og det er dér, man så ville have indåndingen til at begynde. Den slutter faktisk ikke dér, den begynder dér, og når man begynder at trække vejret ind, går lænderne samtidig bagud og til siden - snarere til siden end bagud. Man kan finde frem til dette ret hurtigt, og derefter rette på denne misdannede vejtrækningslinje, hvor brystet er helt ubevægeligt; man kan ligeledes undgå skuespillerens ubevidste snyderi, takket være kontrollen af, ikke maven, men lænderne.

Men dermed er man ikke færdig med problemet. Faktisk er det forkert at sige, at alle kan trække vejret på samme måde. Det er ligeledes forkert, at vejtrækningen skulle være den samme ved de forskellige stillinger, handlinger og reaktioner. Vil man studere disse spørgsmål, er det nemmest at iagttage små børns holdning. I de forskellige stillinger, de indtager, eller når man tager dem op, ændrer deres vejtrækning sig. I øvrigt kan man under iagttagelsen af sportsfolk, som er i aktivitet, konstatere, at her skifter vejtrækningen ligeledes, og at den er afhængig af de forskellige former for anstrengelser og aktiviteter.

Man bør vise naturen tillid

I skuespilleruddannelsen ved de forskellige teaterskoler stræber man efter en vejtrækning med maven, forstået som noget statisk. Man har med lægevidenskabens hjælp forsket sig frem til en korrekt vejtrækning, som man benævner gennemsnitstypen, og man vil helt generelt have den vejtrækningstype brugt af alle. Der er mennesker, som ikke kan trække vejret på denne statiske gennemsnitsmåde, for det er differentieringen, som er kendetegnet på liv. Til syvende og sidst bliver enhver ung skuespiller kraftigt tilskyndet til at bruge den vejtrækning, som ikke er hans egen, og dér begynder alle vanskelighederne. Vejtrækningen er en meget ømtålig sag - vi kan iagttage den, kontrollere den, ja endog lede den, det er et spørgsmål om vilje.

Men når vi er helt og fuldt engagerede i en handling, kan vi ikke kontrollere vejtrækningen, det er organismen selv, som ånder. Ethvert indgreb hindrer altså den organiske proces. Når det forholder sig sådan, er det måske bedst ikke at gribe ind. Man bør iagttage det, der foregår. Har skuespilleren ingen vanskeligheder med luften, indånder han en tilstrækkelig mængde luft, mens han spiller, bør man ikke gribe ind, selv ikke hvis han ud fra alle teoretiske synspunkter trækker vejret dårligt. Dersom han begynder at gribe ind i sin organiske proces, da begynder alle vanskelighederne. Denne betragtning er fundamental. Dersom det ikke går, bør man gribe ind. Dersom det går, bør man ikke gribe ind. Man bør vise naturen tillid. Det var det første punkt.

Blokering af struben

Det andet er følgende: Ved teaterskolerne foretager man mange øvelser for at opnå en lang udånding. Fremgangsmåden er som følger: Man ånder ind, og man siger tallene 1, 2, 3, 4 osv. lige til tyve, tredive osv. Man tror, at skuespilleren på denne måde vil træne sig i at få et langt åndedræt – dvs. så han ikke får vanskeligheder med de lange sætninger.

Det er en stor fejltagelse. Eleven, som skal sige tallene, har ingen vanskeligheder, så længe dette endnu er let for ham, helt igennem let, og så længe har han også en organisk udånding. Men derpå vil han, for at spare på luften, gøre sig nogle ubevidste anstrengelser. I virkeligheden lukker han da for struben, og det er denne lukning, som senere skal volde de største vanskeligheder i arbejdsprocessen. Den første grund til, at der dukker et stemmeproblem op, er indgrebet i vejtrækningen, den næste – blokering af struben. Der er også en anden type øvelser, som blokerer struben. Ved mange teaterskoler har man faktisk øvelser med konsonanterne, man øver sig i at udtale konsonanterne – p, d, t, s, c, b ... osv., og man udtaler ordene med tryk på konsonanterne: det er på den måde, man lukker struben til. I virkeligheden kan struben kun være åben, hvis man lægger trykket på vokalene. Dersom trykket ligger på konsonanterne, er struben lukket. Derimod må man øve sig på konsonanterne for at få en korrekt artikulation, men man bør øve sig således, at der kommer vokaler før og efter dem: »ata« og ikke »t t t t«.

Erhvervsskader

På åndedrætsområdet forekommer der såkaldt erhvervsskader: Der er sportsfolk, for eksempel svømmere, som anvender en speciel professionel vejtrækning. En anden misdannet vejtrækning dyrkes af amatørskuespillere, som vil trække vejret »kunstnerisk« og lægger vægten ikke på maven, men på brystet, og ikke engang fremad, men opad. Der er de misdannelser, som indtræffer på grund af nervøsitet under den fysiske træning. For eksempel når skuespillerne gør legemsøvelser og ikke har luft og begynder at kvæles. Hvorfor? Af to grunde: Nogle ånder ind, så foretager de bevægelsen uden at ånde ud, derpå, når de ikke har mere luft, foretager de en hurtig indånding, og de begynder med at plage sig selv på ny. Andre vil bruge samme rytme i vejtrækningen som i bevægelserne, hvad der er helt galt. Hvis kropsbevægelserne er hurtige, vil de foretage indåndingerne med samme fart; hvis bevægelserne er langsomme, vil de ånde ud i samme rytme. Hvor ligger fejlen? Naturen regulerer utvivlsomt sagen: Dersom vi foretager hurtige kropshandlinger, vil åndedrættet blive hurtigere, men ikke få samme rytme; der er ganske givet stor forskel. Dersom kropshandlingen er langsom, bliver åndedrættet utvivlsomt

somt langsommere, men ikke nedsat til samme rytme som bevægelsen. Dersom man begynder at ånde i samme rytme som ens handling sker – og gør dette bevidst – vil man snart gøre vold på naturens organiske proces, og til syvende og sidst vil skuespilleren snappe efter vejret under sit kropsarbejde. Når skuespilleren mister pusten, er det næsten altid af en af disse to grunde.

Det samme vil naturligvis ske under spillet, dersom skuespilleren spiller uden at leve med tilskyndelserne, og dersom han tager handlingen i stykket som en slags gymnastik, som en art automatik: Han vil miste pusten og begå en af de to typer fejl.

Man bør ikke kontrollere sin vejtrækningsproces, men man bør kende sine blokeringer og sine modstandspunkter, og det er noget helt andet. Man bør iagttage skuespilleren udefra; når jeg siger det, tænker jeg på iscenesættelsen og lærerkræfterne. Det første spørgsmål, man må stille sig selv, er følgende: Har skuespilleren åndedrætsbesvær under arbejdet? Hvis han har besvær, og det skyldes en af de ovennævnte grunde, må man sige det til ham. Han må passe på, at han ikke bryder ind i sit åndedræt, at han ikke bevidst vil bringe sit åndedræt og sine bevægelser i overensstemmelse med hinanden.

Mens dette er ikke de eneste fejl. Vi kan konstatere, at skuespilleren begår fejl, som så at sige er klassiske – for eksempel en vejtrækning med løften og sænken af skuldrene. Men når man trækker vejret med maven, er der dog alligevel en ganske lille smule af den bevægelse. Og når læreren vil undertrykke den helt, så spænder eleven og frempresser mavebevægelsen – han griber ind i den organiske proces og vil snart ødelægge den. Det er meget let at se, at vejtrækningen ikke er fuldstændig, at maven ikke arbejder mere, at det kun er den øverste del af brystet, som arbejder. Sådan er det hyppigst hos kvinder.

Den normale vejtrækning

Man bør altså stræbe efter, finde og frembringe den situation, hvor skuespilleren begynder at trække vejret normalt. Der er flere forskellige muligheder: Man lader ham lægge sig ned på ryggen på gulvet, og så skal han trække vejret, det er det hele. Derpå bør man fortælle ham, om han er begyndt at trække vejret normalt.

Den sprogtonen, man anvender over for ham, er meget vigtig. Man bør sige: »Nu hæmmer De ikke processen«, og ikke: »Nu er Deres vejtrækning fin – før var den dårlig«. For dersom han vil trække vejret korrekt, bryder han ind på en bevidst måde, og så vil han hindre processen. Så hvis man siger: »Nu blokerer De ikke processen«, er det ikke bare en anden formulering, den har en anden virkning på ham.

Tit er dette ikke nok. Man kan foretage et andet eksperiment med skuespilleren: Han kan lukke for det ene næsebor ved indåndingen og for det andet ved udåndingen. I samme øjeblik bliver vejtrækningen ofte normal – særlig hvis man ligger med ryggen mod gulvet. Men heller ikke det er nogen regel.

Man kan ligeledes finde ud af, hvad der er den normale vejtrækning for skuespilleren i de stillinger, som lægger for stærkt beslag på hans opmærksomhed til, at han kan gribe ind i processen. Dersom en – ikke alt for trænet – skuespiller begynder at stå på hovedet, er han for optaget til at bekymre sig om sin vejtrækning. I et sådant øjeblik frigør han altså processen og begynder at trække vejret normalt. Men ofte er det bedre at vente til det øjeblik, da iscenesætteren under indstuderingen af spillet, under arbejdet med et stykke – hos skuespilleren har frigjort de or-

ganiske reaktioner, livsimpulserne. Det vil sige, at man har frigjort den proces, der opsluger ham helt; i det øjeblik vil skuespilleren utvivlsomt begynde at trække vejret godt.

Man bør sommetider køre ham træt, ja få ham til at udføre øvelser, der gør ham overordentlig træt – i kropslig henseende – for at han ikke skal bryde ind i den organiske proces. Samtidig er dette farligt: Man kan fremkalde komplekser, traumer. Det kræver stor erfaring inden for dette arbejde. Men der er tilfælde, hvor man kun ved træthed kan frigøre sig for visse former for modstand.

Til syvende og sidst er der ingen standardløsninger. Man må for hver enkelt vedkommende finde frem til, hvad det er, der generer, hvad det er, der hindrer, og derpå frembringe den situation, hvor årsagerne, som forhindrer den normale vejtrækning, kan tilintetgøres. Processen vil gøre sig fri.

Jeg skal gentage endnu en gang, at man må vente, ikke gribe for hurtigt ind, vente, snarere se at finde frem til, hvordan man skal frigøre den organiske proces i spillet, i så tilfælde vil åndedrætsprocessen – næsten altid af sig selv – også gøre sig fri, og på den måde vil skuespilleren ikke have grebet ind, ikke have ledet eller blokeret vejtrækningen.

Den sprogtone, man anvender er – gentager jeg – meget vigtig. Formuleringer som afkræfter, er bedre end formuleringer som bekræfter.

Vejtrækningen er utvivlsomt et individuelt problem, blokeringerne er helt forskellige fra skuespiller til skuespiller. Og denne lille forskel – selv en ganske lille – er helt afgørende for, hvor organisk processen bliver. Altså – dette er det vigtigste – der findes ikke noget ideelt, statistisk mønster for vejtrækningen, men der er noget, som hedder at fjerne blokeringen af den naturlige vejtrækning. På den anden side, så sker det – det er sjældent, men det sker – at skuespilleren ikke kan trække vejret med mellemgulvet som det synligt dominerende. Jeg ved ikke hvorfor. Måske kan dette analyseres ud fra et foniatrik*) synspunkt.

Dersom en kvinde for eksempel har en meget lang og meget smal brystkasse, kan hun tit ikke i sit spil udnytte en vejtrækning med mellemgulvet som synlig dominans, og i så tilfælde bør hun snarere prøve at finde ud af, hvordan hun kan anvende rygsøjlen mere i vejtrækningen. Ikke alt for bevidst: At få rygsøjlen til at reagere – som en slags slange – det er en levende tilpasning. Således bliver vejtrækningen fri. Rygsøjlen må aldrig være en stiv stok.

Stemmen

Lad os gå over til problemet stemmen. Hvis man ser bort fra de alvorlige organiske, ikke funktionsbestemte misdannelser af stemmeapparatet (når der for eksempel er en slags byld på stemmebåndene, når strubehovedet er virkelig misdannet osv.), så er alle disse påstande om, at der findes en stor kraftig stemme og en lille stemme, røverhistorier. Afgørende er den måde man bruger stemmen på, det er det hele.

Mange skuespillere har vanskeligheder med stemmen, fordi de iagttager deres stemmeapparat. Hele opmærksomheden hos den skuespiller, som beskæftiger sig med sin stemme, er koncentreret om stemmeapparatet: Under arbejdet iagttager han altså sig selv, han lytter til sig selv, han er tit i tvivl, men selv hvis han ikke er i tvivl, udfører han en slags voldelig handling mod sig selv. Allerede ved

sin iagttagen vil han hele tiden gribe ind i stemmeapparatets funktion. Man kan fremsætte forskellige hypoteser, prøve at finde frem til hvorfor. Men det objektive resultat er dette: Dersom man iagttager sit stemmeapparat under arbejdet, så lukker struben sig i samme øjeblik, ikke helt, bare en lille smule, den foretager en slags halv-lukning. Denne halv-lukning bliver der derefter gjort vold på, fordi man kæmper for at få en kraftig stemme. Resultat: Man begynder at forcere stemmen, og så er det, vanskelighederne begynder; skuespilleren bliver hæs, så gør han vold på sig selv – og nu har man misdannelser, som endnu ikke er fysiologiske, men har med funktionen at gøre, af struben, af stemmebåndene osv. Derpå, efter en lang periode med denne type arbejde, kan de forvandle sig til fysiologiske misdannelser.

I arbejdet med stemmen er det vigtigst **ikke** at iagttage stemmeapparatet. Det er lige det stik modsatte, man omhyggeligt lærer eleverne på skolen i dramatik. Det er også det stik modsatte, der gøres. Derpå får skuespilleren vanskeligheder, og han går til lægen. Lægen forestår for eksempel inhalationer. Hvis det er om sommeren, er det ikke særlig farligt; hvis det er om vinteren, er inhalationerne varme, og det er meget farligt. Selv med kolde inhalationer bliver skuespillerens stemmeapparat meget sart. Der bliver nu en forskel på luften i inhalationskammeret og udenfor. Skuespilleren begynder at blive hæs.

På den anden side bliver han dag for dag mere nervøs, han iagttager sit stemmeapparat mere. Før han siger et ord, før han taler, tøver han, han tænker, at han vil miste stemmen. Og på den måde bliver det værre og værre. Iagttagelsen er kommet stærkere ind, hele ens natur er forstyrret. Snart griber også nervøsiteten ind, og selv dens organiske og naturlige impulser, der kan bære stemmen, bliver fuldstændig blokerede. Skuespilleren – eller snarere skuespillerinden, for dette er meget hyppigere hos skuespillerinder – begynder at få stemmelidelser, der – hvis de bliver ved – kan føre til fysiologiske misdannelser.

Bønderne synger – selv når det er koldt

Hvorfor er det hyppigere hos skuespillerinder end hos skuespillere? Fordi man, for en skuespillerindes vedkommende, tror at stemmen bør være smuk, ren, sart og kraftig, at dette er helt afgørende, inden for hendes métier – hvilket ikke er sandt.

For skuespillernes vedkommende sker der det samme, men man tror, at de – fordi de er mænd – godt kan være barske, og selv om de er en lille smule hæse, bliver det ikke taget særligt alvorligt.

Årsagerne til vanskelighederne ligger i virkeligheden på et barnligt plan, men det er reelle årsager. Skuespillerne har vanskeligheder, og folk fra gaden har ikke nogen. Bønderne synger, selv når det er koldt eller regner, midt ude i det åbne land, hvor man nemt kan komme til at forcere stemmen, de synger, og de har ingen vanskeligheder.

Man kan svare hertil, at underviserne også har vanskeligheder med stemmen. Og hvorfor? Kig rigtigt på en lærer under arbejdet: Han vil have alle sine bevægelser under kontrol, han tror, hans gestus bør være velordnede; han vil tit tale med en vis tydelighed i artikulationen, derfor – og det har jeg iagttaget på filologkongresserne – fremhæver han alle konsonanterne: »Monsieur le **Président**...« osv. Han vil artikulere fint, han vil have, man skal høre ham, og derfor lægger han vægt på konsonanterne. Til sidst er hans strube halvt lukket til.

På den anden side har han tit ikke udviklet kropssiden hos sig selv, han er snarest en hjerne, der svæver i det

* Foniatri. – Det område indenfor medicinen, der beskæftiger sig med taleforstyrrelser, (O.A.)

tomme rum. Hans krop er en plante – tynd eller tyk, men en sart plante, som kartoffelspirerne i kælderens, en farveløst plante. Hele kroppens energi findes derfor kun i det område, som er hovedet og stemmeapparatet. Han vil bevare en ophøjet ro i sin optræden, han styrer sig, han blokerer impulserne i kroppen. Sådan går det til, at han, omend ubevidst, arbejder med stemmeapparatet og ikke med sig selv som helhed. Og han taler sådan længe, i timevis hver dag: På den måde misdanner han sit stemmeapparat. Mens folk fra gaden, bønderne, ikke har nogen problemer: De synger, mens de bestiller noget.

En dag var jeg på kontoret, rengøringskonen var i gang med sit arbejde; hun begyndte at synge – hun sang ikke godt, men hun sang uden besvær. Hun bestilte noget, og hun iagttog ikke, hvordan hun sang, hun styrede ikke sin måde at synge på; og til sidst var struben åben, det gik vældig fint. Jeg rejste mig fra skrivebordet for at se, hvordan hun trak vejret: hun gjorde det meget fint – helt normal vejtrækning med mellemgulvet som dominans. Det var en naturlig handling. Bønderne synger sådan.

Selvfølgelig kan man have vanskeligheder, som skyldes sygdom – som for eksempel hos de prostituerede, der ofte er hæse. Deres stemme er ikke ren, det er der to grunde til: På den ene side alkohol – tit også for mange cigaretter, men ikke altid – og ligeledes den stadig trækken på gaden i skiftende temperatur. Men det er ikke alt: Der er en grund, som ikke er videnskabelig, men som jeg føler mig dybt overbevist om. Der er tillige kvindens afsky for sin krop, en bestemt holdning hos kvinden over for sin egen krop, en slags vedvarende foragt. Og denne foragt vil spille ind, denne mangel på tillid – eller denne skadede tillid – denne adskillelse fra én selv.

Når jeg iagttager skuespillere, som har en organisk vejtrækning takket være organiske, levende impulser i spillet, selv når de ryger meget, konstaterer jeg, at de ikke har problemer med stemmen. Jeg ryger meget selv, og jeg har ingen problemer. Nogle gange, hvor jeg var gået for vidt – når jeg for eksempel havde røget 60 cigaretter på en dag – begyndte der at ske noget i min hals næste dag. Jeg tror nok, at cigaretter er farlige for organismen som helhed, men man overdriver deres skadelige indvirkning på stemmen. Desuden kan skuespilleren pålægge sig selv at begrænse antallet af cigaretter op til forestillingen, en eller to timer før.

Mange skuespillere bør faktisk begrænse antallet af cigaretter før forestillingen, men skulle de føle sig lige så fristet af cigaretter som kvinden var det af Sankt Antonius, i så tilfælde bør de tage en cigaret før forestillingen: De bør ikke skabe en situation i sig selv, der er præget af ubehag. Det er snarest et spørgsmål om sund fornuft, altså blot om at begrænse sig, tage en cigaret i stedet for fem. Man bør ikke overdrive i det, man kalder »formningen af viljen«. Udviklingen af os selv sker ikke via en vilje, der er stiv som døden, men via en holdning over for livet som helhed, en holdning der samler alle vore bestræbelser om et eneste punkt.

Iagttager vi de skuespillere, som har vanskeligheder med stemmen, vil vi ret hurtigt opdage, at hvad symptomerne angår, er det problemet med struben der spiller ind. På symptom-planen er dette det vigtigste.

Dr. Lings metode

Jeg har studeret, hvordan struben er bygget og sammen sat. Det er meget lærd og meget videnskabeligt, men jeg har ikke kunnet drage nogen praktisk konklusion af det. I Shanghai har jeg haft lejlighed til at konfronteres med dok-

tor Lings videnskabelige skole. Doktor Ling var på en gang professor ved det lægevidenskabelige institut og ved operaen i Peking. Han var selv fra en familie af skuespillere inden for den klassiske opera, og som ung havde han arbejdet som skuespiller – hvilket var grunden til den interesse, han nærede for arbejdet med stemmen ud fra en praktisk synsvinkel. Det var her, jeg for første gang forstod, hvad struben betød.

Jeg vidste i forvejen, at en åben eller lukket strube var årsag til lidelser for skuespilleren, men hvordan man kunne konstatere dette meget hurtigt, det forstod jeg dér.

Man kan studere struben med fingrene. På hver sin side af adamsæblet er der to punkter, som to små høje, der er lette at finde. Men disse to høje ligger lidt tilbage, og man må fatte rundt om struben, dér hvor disse høje ender. Derpå kan man synke, og ved berøring vil man så iagttage, at der foregår en forandring ved disse punkter.

Når vi synker, er struben lukket – det er meget enkelt. Læg nu mærke til, når De taler: Man taler – ja, der er åbent! – eller man taler, og der er lukket – ikke helt, men alligevel. Doktor Lings elever kontrollerede med egen hånd, om struben var åben eller ej. Jeg tror ikke, det er nødvendigt; jeg tror, man må foretrække at undgå kontrollen. Det bliver snarere underviseren, som skal foretage den, hvis han ikke er sikker på, om skuespilleren lukker i struben eller ej. I virkeligheden kan man efter temmelig lang tids praksis finde ud af det uden at røre: Man lytter.

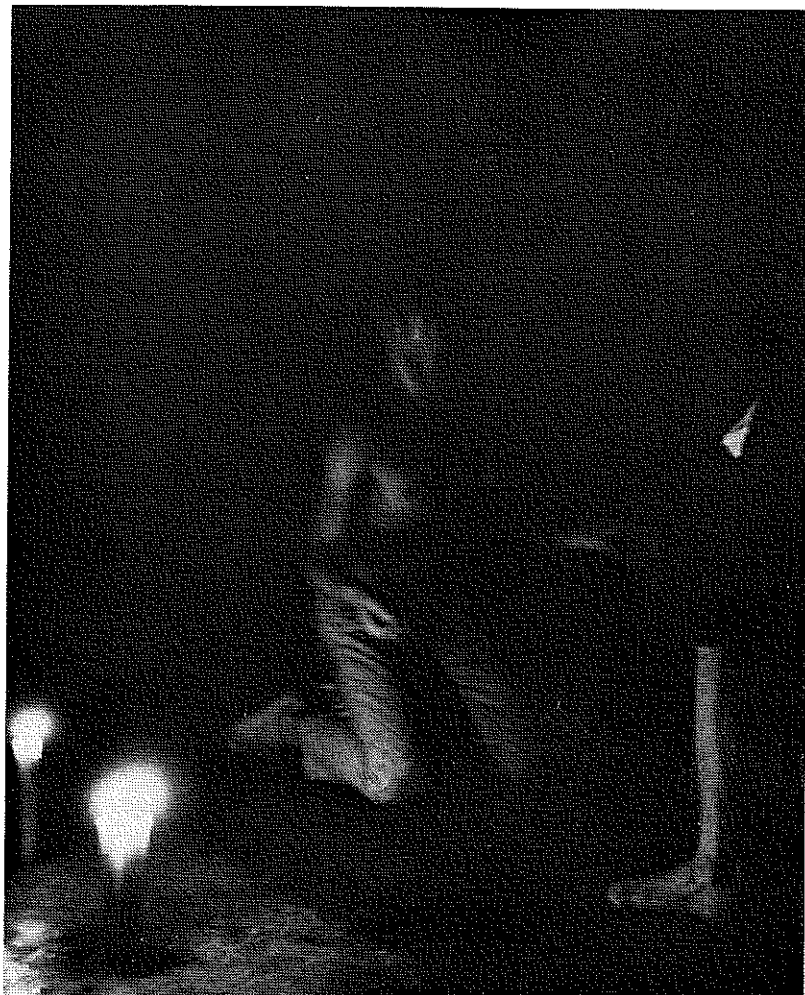
Jeg har benyttet mig af denne fremgangsmåde: At røre direkte ved skuespillerens strube med fingrene. Det er en farlig fremgangsmåde, hvis man ikke har tilstrækkelig praktisk erfaring og omhu. Man kan også med fingrene åbne struben på skuespilleren udefra. Forskellige former for svingninger i stemmen kan frembringes på denne måde, men det er meget farligt, hvis man ikke har lige så kyndige og præcise hænder som en kirurg. Derfor tilråder jeg ikke denne form for manipulationer.

Der er et andet, endnu enklere middel. Rør ved underkæben, under hagen. Hold tommelfingeren under hagen, og synk! Der spændes, når man synker. Det er heri, doktor Lings visdom består. Struben er lukket: Der er spændt. Og nu: Tal! Er der blødt? Eller er der spændt? Hvis der er blødt, er struben åben; hvis der er spændt, er struben i hvert fald lidt lukket. Det er ganske enkelt.

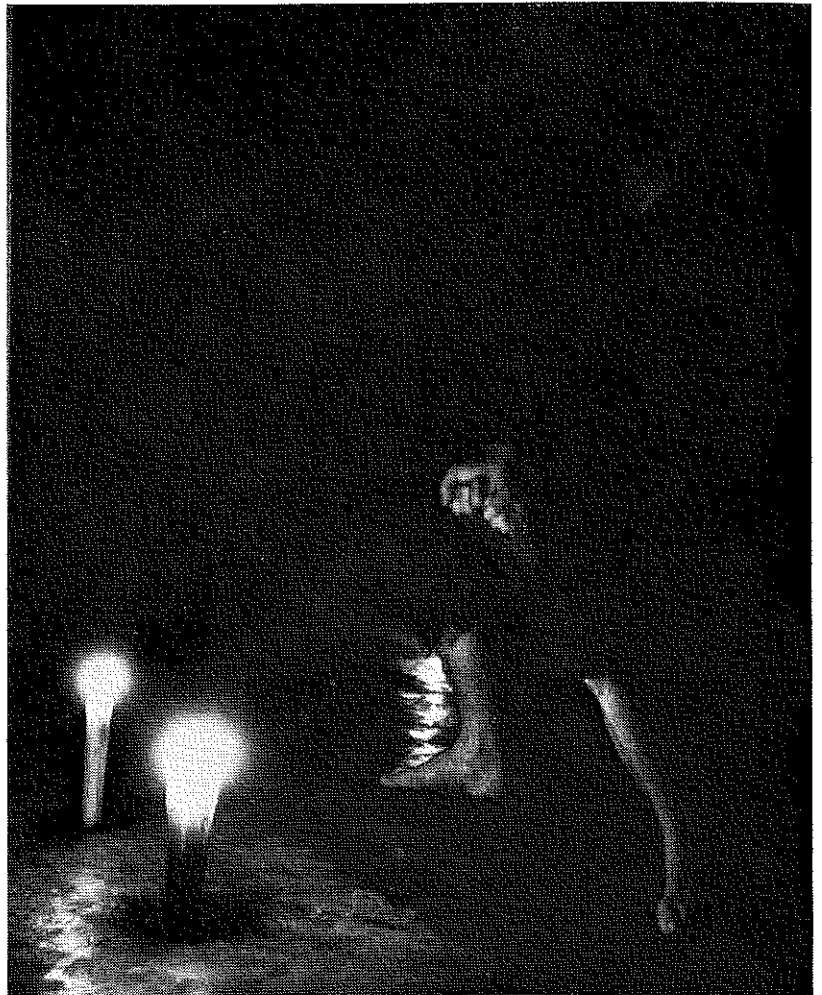
Når doktor Lings elever synger, rører de ved sig selv på den måde, jeg har beskrevet her. Er det godt? Jeg tror det ikke. Efter mange års forløb har jeg revideret min opfattelse: Jeg tror, at denne teknik har været en stor opdagelse, men at den kan fremkalde forskellige sygdomme eller, på et andet plan: Få gamle erhvervssygdomme til at bryde frem igen. Fordi denne teknik leder vor opmærksomhed hen på stemmeapparatet.

Dr. Lings øvelse

Men før jeg går over til en anden etape i undersøgelsen, vil jeg analysere en af doktor Lings øvelser, som er meget effektiv inden for begrebet tvungen stemmetræning. Man skal stille sig med skrævende ben. Overkroppen skal være bøjet. Hvorfor er det rigtigt? Jo, for hvis overkroppen er bøjet lidt, må man for at holde denne stilling gøre det med den nederste del af rygsøjlen, med det vi kalder »krydset«. Man skal holde en lige linje fra rygsøjlen lige til nakkebenet. Alt skal være lige. Endvidere skal man holde pegefingeren under læben parallelt med denne, og med tommelfingeren røre under hagen. Den anden hånd, nedadvendt, rører ved øjenbrynene og skubber dem bagud, og på den måde åbner munden, sådan at hagen bliver, hvor



Alle billederne i denne artikel er hentet fra Apocalypsis Cum Figuris.



den er. Hagen må ikke flytte sig, den skal være fuldstændig uændret. Det er hele hovedet, der skubbes opad og bagud, med panden rynket opadtil, munden bliver ved med at være åben, og underkæben bliver på plads. For at klare det må man også spænde nakken. Munden er åben, hagen ubevægelig, nakken spændt, men partiet under hagen må være afspændt.

Musklerne i baghovedet er spændt, den foranliggende del er afspændt. Struben er åben, og stemmen vil nu bryde frem fra munden i en slags hop. Her har man utvivlsomt skabt de naturlige betingelser for en åben stemme. Den nederste del af rygsøjlen er i aktion, den skal holde kroppen, og dette er afgørende for vejtrækningen. I denne stilling – hvor »krydset« er engageret – foregår vejtrækningen som regel med maven.

Det kan under disse omstændigheder ske, at en skuespiller, som aldrig har brugt en åben stemme, for første gang kan høre sin virkelige stemme. Men jeg har næppe fremsat denne udtalelse, før jeg må gøre opmærksom på faren: Skuespilleren lytter til sig selv. Den oprindelige fare er dukket op igen. Skuespilleren, som gentager denne øvelse, begynder at iagttage og manipulere med sit stemmeapparat. På den måde vil struben måske være åben, men stemmen vil ikke være organisk. Det er en subtil forskel, men man kan registrere den temmelig hurtigt. Stemmen er da, selv om den er åben og kraftig, på samme tid mekanisk og hård: Der er noget automatisk over den. Hvis læreren selv vil høre, hvordan skuespillerens åbne stemme egentlig er, fordi han har lagt mærke til, at skuespilleren ikke anvender sin naturlige stemme, så kan han foretage denne øvelse med skuespilleren én gang, ikke mere. Jeg tror, at en gentagen anvendelse af denne type øvelser snarere er farlig end gavnlig. Og på dette punkt tror jeg, doktor Lings skole har sin begrænsning.

Men denne øvelse er dog stadig et fund, fordi man kan komme til at høre skuespilleren anvende sin åbne stemme. Det er ikke den eneste mulighed, for man kan finde andre situationer, hvor den samme virkning opstår af sig selv. For eksempel hvis skuespilleren står på hovedet. I så fald er der på den ene side et stærkt tryk på kraniet som følge af tyngdekraften – skuespillerens vægt – på den anden side er hans opmærksomhed beslaglagt af at holde balancen. Hvis han nu synger i dette øjeblik, eller hvis han siger noget, sker det, at han bruger sin virkelige stemme.

Det naturlige stemmeleje

Der er mange skuespillere, som af en slags snobberi eller koketteri vil undgå deres naturlige stemme: For eksempel, en skuespiller har en temmelig høj stemme, den ligger af naturen temmelig højt. I det tilfælde vil han – for at være i overensstemmelse med det stereotyp maskuline – have en dybere stemme, og det bestræber han sig også på i sit almindelige liv. Derved træner han sin stemme på en tvungen og ikke på en organisk måde. Man kan iagttage den samme situation hos skuespillerinder eller sangerinder, der vil have en højere stemme, end de har af naturen.

Jeg mindes tilfældet med en stor, meget berømt sangerinde, som temmelig tit har kriser med stemmen og med nerverne. Grunden til dette fænomen er ene og alene det faktum, at hun bruger en stemme, der ligger højere end hendes virkelige. For, som jeg ofte har bemærket, skuespillere der i livet og i arbejdet anvender et højere eller dybere leje end det, der er naturligt for deres stemme, vil ikke bare fremkalde visse kriser for deres stemme, men også visse former for nervekriser. Måske er det sådan, at denne form for vold mod én selv, når den gentages hver

dag ved hver forestilling virker ødelæggende på hele nervesystemet. Jeg vil ikke sige, at skuespilleren udelukkende skal bruge sin stemme i grundlejet. På basis af sin organiske, naturlige stemme kan han anvende alle stemmer, de højeste og de dybeste, men med støtte i denne basis og ikke imod den. Det er snarere ved anvendelsen af forskellige vibratorer i kroppen og forskellige genklange, han kan finde frem til den højeste og den dybeste stemme.

Næsten enhver skuespiller eller skuespillerinde kan frembringe de samme virkninger som Yma Sumac, der var berømt og højt værdsat i sin tid, fordi hun – som man har sagt – anvendte alle mænds og alle kvinders og alle dyrs stemme, den højeste og den dybeste. Enhver skuespiller kan gøre det. Men som udgangspunkt – og det for hele sit liv – må han have sin egen stemme med dens naturlige, organiske grundlæje. Naturen vil altid hævn sig, hvis vi krænker det, som vi i virkeligheden er. Overgår os selv? Ja, men vi kan ikke foregive, at vi selv er flere forskellige. Gør vi det, vil naturen eller rettere organismen give os sygdomme og lidelser til gengæld.

Hele dette arbejde, som vi har udført i vores trup år efter år, hele dette arbejde er ikke blevet gennemført i en slags tomrum. Vi har studeret de forskellige fænomener. Jeg har selv snakket med forskellige specialister, jeg har iagttaget skuespillere i forskellige lande, hvordan folk fra forskellige civilisationer og med forskellige sprog anvender deres krop, når de taler.

Jeg har ligeledes udspurgt forskellige stemmelærere – og jeg har haft store overaskelser. Jeg har modtaget nogle budskaber indirekte – for eksempel fra en mand, som har været en stor miskendt lærer, og som har opdaget noget organisk i stemmen. Og det er gennem undervisning fra disciple, som næsten fuldstændig har ødelagt det, som den gamle mester havde opdaget, i en slags ruiner jeg har iagttaget og forstået, at han har vidst noget, og jeg har blotlagt visse elementer, som allerede var glemt af disciplene.

Jeg har fundet andre elementer ved hjælp af meget lidt kendte stemmelærere, lærere fra små byer, som var ukendte inden for deres egen kreds. For eksempel en dame, der arbejdede på en musikhøjskole og som havde gjort nogle yderst interessante iagttagelser med hensyn til anvendelsen af konsonanter, vokaler og også resonatorer, selv om hun troede, der kun findes to. Men det var allerede betydningsfuldt.

Dertil er kommet iagttagelser i de forskellige lande, for eksempel hvordan kineserne arbejder med deres klassiske opera. De har ikke studeret stemmen på nogen bevidst måde; doktor Ling var en slags undtagelse. De har snarere øvet hver dag, øvet på den samme type bevægelser og stemmeføring, som er indskrevet i rollens historie. Men også dér var der forbløffende ting; en sagde til mig: »Man bør snarest have munden på denne del af kroppen«, og ved denne absurde sætning har han vist mig eksistensen af visse typer resonatorer, uden iøvrigt at kunne forklare dem.

Stemmens underlag

Der er budskaber, som er nået mig gennem grammofoonplader, for eksempel Armstrongs måde at synge på. Når jeg lyttede til ham, tænkte jeg, at det var forkert at sige, han var hæs, for man kan iagttage den samme type sang hos afrikanske negre: Det er måske snarere en gammel tradition af en eller anden art. Hvordan synger han? Det er som en tigers sang. Jeg har kunnet iagttage den samme sang inden for nogle typer klassisk orientalsk teater, hvor alle roller blev spillet af kvinder – også mandsrollerne – og hvor alle udelukkende anvendte den stemme, med dyriske

resonanser. Der har jeg spurgt: »Hvad er modellen for Deres stemme?« Svar: »Det er alle de vilde dyr, som synger.«

Således har jeg skridt for skridt kunnet samle et materiale og også opdage noget. Hvad er resultatet af dette? Måske bør man begynde med det problem, som man inden for forskellige operaskoler og specielt i den italienske kalder stemmens »underlag«, det der bærer den. Man siger: »Når De synger, må De have et støttepunkt.«

Selv i dag er der, inden for de forskellige typer af europæisk opera, sangere og sangerinder – navnlig sangerinder – som står med lommeterklæde i hånden og med hænderne midt på maven. Dette lommeterklæde er der som en slags konvention og fungerer desuden som rekvisit. Det er en tradition fra de italienske operasangere, som troede, at når man synger, bør man foretage en indånding med maven, og, når indåndingen er foretaget, spænde mavemusklernes. Når man har fyldt maven op med luft, kan man også støtte med hænderne på den i det øjeblik, man begynder at synge eller tale. Så bliver luften åndet ud med kraft. Denne kraftigt udåndede luft vil nu bære stemmen. For at skjule en rent teknisk manipulation anvendte man et lommeterklæde. Det var en camouflage-manøvre. Men de fleste sangerinder har glemt, hvorfor de beholder hænderne på maven med et lommeterklæde i hånden.

Ved Peking-operaen har jeg kunnet konstatere, at skuespillerne, selv de helt unge (8-9 år) arbejdede med et meget stramt bælte på. Jeg spurgte hvorfor, og fik det svar, at sådan synger man bedre.

Godt, jeg tror, at det til syvende og sidst er af samme grund, nu er det bæltet, som skal fungere, bæltet som strammer og som hele tiden presser mavemusklernes sammen. Dersom de foretager en indånding, vil dette opstå af sig selv. Man kan altså godt få et underlag for stemmen. Men er det nødvendigt?

Hatha-Yoga øvelse

Jeg har ofte hørt fremført, at skuespillerne bør dyrke de åndedrætsøvelser, man har inden for Hatha-Yoga. Vi er os bevidste, at det at gribe ind i vejtrækningen er farligt. Men man bør eksperimentere, og det har vi gjort. Jeg vil ikke give en alt for detaljeret beskrivelse af alle disse eksperimenter, men jeg skal drage konklusionen af dem.

Åndedrætsøvelserne inden for yoga har som mål at opheve åndedrættet. Det er det samme med alle øvelser inden for Hatha-Yoga. I teksterne om Hatha-Yoga gentages det, at målet med Hatha-Yoga er at standse åndedrætsprocessen, tankeprocessen og sædudtømmelsesprocessen. Det er faktisk sådan, at folk, der under kontrol af en ægte specialist og efter Hatha-Yogas gamle forskrifter arbejder med deres vejtrækning i lang tid, kan nedsætte åndedrættets hastighed. Man kan ikke sige, at de ikke trækker vejret, men de gør det meget mindre. Åndedrættet er langsommere, og alle livsprocesserne vil – ikke gå i stå, men blive langsommere.

Hvad er endepunktet for disse eksperimenter? Det organiske resultat er meget nær ved visse dyrs vintersøvn. Iagttagelse af et dyr i denne tilstand, vil man konstatere, at det ånder, men dets åndedræt er meget langsommere. Det rører sig næsten ikke, og det er næsten ikke ved bevidsthed, om man kan sige så. Hvad er målet, når man anvender denne metode på skuespillerne, for hvem det væsentlige i arbejdet ligger i stik modsat retning? Hvordan foretager man Hatha-Yoga øvelserne?

Man begynder med at kontrollere længden af indånding og udånding. Man prøver at finde frem til, hvordan man kan trække vejret langsommere ind og ånde endnu lang-

sommere ud. Men for at ånde meget langsommere ud må man lukke halvt for struben. Og dernæst prøver man at finde frem til pausen mellem indånding og udånding. Denne pause skal for hver dag blive en ganske lille smule længere. Men for at kunne gøre denne pause længere, må man virkelig lukke til for struben, ikke bare halvt, men fuldstændigt. Og derpå åbner man den halvt for at ånde ud. Man foretager en nedtælling inden i sig selv for at bevare det nøjagtige forhold mellem indånding, pause og udånding. Man når frem til at styre processen lige til slutningen. Af dette kan der kun opstå fejltagelser og blokeringer for skuespillerne.

Jeg angriber ikke denne teknik, når den anvendes til andre formål, men for skuespillerne er den en absurditet. Man har svært ved at forstå, hvordan specialisterne på uforsvarlig vis kan anvende en teknik, der fremkalder fejltagelser og blokeringer, uden overhovedet at have studeret resultaterne og følgerne. Man ved, at for at bruge stemmen må man have en kraftig, åben, naturlig vejtrækning – den kan skildres med forskellige betegnelser. Dernæst tror man, at nu kan man foretage øvelserne. Men man har ikke nogle helt rigtige forslag, og så tager man nogle fuldt færdige, der er fremsat som led i en psykisk-legemlig teknik i en anden civilisation, hvor man stiller sig andre mål. Dette er uansvarlighed. Disse stemmeøvelser er kun en myte.

Det er utvivlsomt således, at udåndingen bærer stemmen. Det er utvivlsomt også en materiel handling, som hverken er metaforisk eller spidsfindig. Det er udåndingen, som bærer stemmen, utvivlsomt. Men for at bære stemmen må udåndingen være organisk og åben. Struben må være åben, og dette kan ikke fremprovokeres ved tekniske manipulationer med stemmeapparatet.

Måske er der kun én forskrift, man bør give skuespillerne: »De må ikke spare på luften«. Men det man bruger overfor skuespillerne, det man har brugt i teaterskolerne, er en stik modsat forskrift. Man lærer dem, hvordan man skal spare på udåndingen, hvordan man får en lang udånding, man lærer dem alle disse øvelser i udånding og i at fremsige tal – 1, 2, 3 osv. Man dyrker en undervisning og en uddannelse, der kun skaber vanskeligheder.

Man bør tage luft til sig, når det er nødvendigt. Det er skuespillere, som af nervøsitet eller lampefeber foretager indåndinger hele tiden. De siger to ord, og så ånder de ind. Man bør sige til dem: »Hvorfor foretager De en indånding, hvis det ikke er nødvendigt? For nu bliver De jo bare kvalt. Hvorfor vil De bryde ind nu?«

På den anden side er der skuespillere, som kun foretager ganske få udåndinger, når de taler. På den måde lukker de struben halvt, og samtidig kvæles de. Til dem bør man sige: »Det er luften, som bærer. Brug luften. Spar ikke på den. Tag luft til jer, når det er nødvendigt. Og dernæst, ikke noget med at spare. Det er luften, som arbejder. Det er ikke stemmeapparatet. Det er udåndingen i sig selv, der handler. Hvis I vil bringe stemmen rigtig langt ud i det fjerne, så brug luften lige til dette eventyrlige punkt, eventyrligt fordi det ligger for langt væk. Ja, ja! Send luften derud. And ud. Lad være med at spare.«

Fundet af resonatorerne

Det store eventyr i vor søgen har været fundet af **resonatorerne**. Måske er ordet **vibrator** mere dækkende, for strengt videnskabeligt set er der ikke tale om resonatorer.

Allerede på teaterskolen havde jeg lært, at man bør bruge »masken«. Hvad er »masken«? Det er den del af ansigtet, som omfatter panden, fontanellerne, kraniet, kindbenene, hele det parti, hvorover skuespillerne i gamle dage an-

bragte en maske. Oldtidens skuespillere anbragte deres maske på dette sted. Den antikke maske forstærkede stemmen.

Den dramatiske skuespiller bruger denne del af hovedet, der kaldes »masken«, som en slags naturlig resonator, og dersom skuespilleren taler med denne del af ansigtet, eller hovedet, så hører man virkelig en vibration. Den kan registreres, hvis man lægger hånden på hovedet. Det er en ret så gammel tradition inden for europæisk teater. Men dersom alle skuespillere vil anvende denne resonator, »masken«, så når de kun til at anvende en enkelt resonator. Sådan går det til, at der er en bestemt farve, en bestemt form for vibration i den dramatiske skuespillers stemme, som på een gang er ædel – det er meget pudsigt – og som klinger. Iagttagelse af de engelske skuespillere, som endnu i dag vil anvende en tradition fra det 19. århundrede, når de spiller »Shakespeare«, så vil man meget nemt kunne høre denne »maske«-stemme.

Dernæst har jeg erfaret, at man for eksempel inden for nogle operaskoler ligeledes anvender en anden resonator, brystet. Det anvender sin dybe stemme, og derfor bruger »bas«-sangerne denne resonator. Tenorerne bruger mere »masken«.

Lige fra jeg begyndte at arbejde inden for teatret, har jeg følt mig skeptisk til mode over for denne typiske skuespillerstemme, som har sit udgangspunkt i fjællebøden.

Læg mærke til sprogene i de forskellige lande: Derudfra kan man drage visse slutninger. Hvordan taler for eksempel kineserne? De udstøder meget skarpe lyde, som for os næsten er kunstige. Man kan da finde frem til, at det snarest er ved nakkebenet, vibrationerne foregår. Denne mulighed eksisterer altså også, og man kan begynde at undersøge, hvordan man skal sætte dette punkt i svingninger. Det lader sig også gøre for en europæer, for dette er en del af vor anatomi. Jeg har selv prøvet at nå frem til det ved hjælp af ord, der for mig var meget kinesiske, f.eks. »King-King«. Jeg har prøvet at gå meget højt, højere end det højeste. Derfor har jeg først prøvet at finde frem til, hvordan man snakker med munden, derefter med næsen, hvordan man snakker med panden og derpå så meget som muligt med toppen af kraniet, og hvordan så derefter bryde ind bagfra i hovedet, som med en nål, der indefra prikker til dette sted under nakkebenet, og jeg har sunget »Ki-Ki!« Det er snarest nakken, der strækker sig, og hovedet som ikke bliver ved med at være lige. Det er som en fugl, som vil til at hakke med næbbet under nakken. Vibrationen er der, og man kan verificere det ved berøring.

I nogle af de slaviske sprog bruger man snarere maven. Og man kan tro, at det er maven, der giver resonanser. Man kan også iagttagelse, hvorledes folk, som er temmelig tykke og fører sig med en vis værdighed i kroppen, har maven som grundelement – ligesom den japanske Buddha med sin store mave. »De »bygger« på maven – brugt som vibrator.

Jeg har lagt mærke til, at også kørerne anvender denne stemme, og jeg har søgt at finde frem til den sammen med skuespillerne. Jeg har foreslået dem at indtage samme stilling som en ko – ikke på alle fire, men med spredte ben, med den tunge mave hængende frem og stemmen, som går nedad, med denne association til koens forlængede stemme: Så blev mavens vibratorer brugt.

Hvordan snakker tyskerne? Måske er dette ikke særlig objektivt; jeg vil hellere vise Dem, i hvilken retning vor søgen gik. For mig har det tyske sprog altid ledt tanken hen på tænderne. Det er tænderne, der giver klangen »Auf Wiedersehen«. Associationen inden for dyreverdenen er hun-

den, ulven, og øvelserne var: »Tal med tænderne«. Det er som en hund eller en ulv, der taler menneskesprog. Jeg har lagt hånden på kæberne eller på læberne hos en skuespiller, der anvender denne type resonator, og bemærket, at selv tænderne vibrerer, vibrerer ganske fint. Måske er det ikke tænderne, men kæbebenene.

Og så katten. Hvordan taler katten? Når den miaver, er den ikke ubevægelig, dens rygsøjle er i bevægelse. Jeg har nu gjort det eksperiment at tale med rygsøjlen, ligesom en kat; det er ikke blot en bevægelse, rygsøjlen taler.

Kroppen som stor vibrator

Jeg har studeret, hvordan man kan bruge de forskellige dele af brystet til at være vibratorer. Når man så bruger brystet, kan man foretage en slags stød bagud med den øverste del af rygsøjlen: Man begynder at tale – ligesom om man havde munden i nakkebenet dér – og det er en anden stemme. Jeg har anbragt hånden dér og lagt mærke til, at der fremkom en vibration på dette sted. Og så har jeg spurgt mig selv: Måske kan man finde den samme vibration i den midterste del af rygsøjlen. Jeg har sunget, som om jeg havde munden dernede. Jeg har set, at det kan lade sig gøre. Jeg har rørt ved den skuespiller, som prøvede at gøre det. Jeg har lagt hånden på hans rygsøjle, og der var en vibration dér. Samtidig var stemmen igen anderledes. Jeg har prøvet at gøre det samme med »krydset«, begyndt med maven og derpå ud mod »krydset«. Som om munden var dér: Der er en håndgribelig vibration i knoglerne. Næsten overalt, hvor man bruger kroppens vibratorer, starter en håndgribelig vibration.

I virkeligheden er det tit sådan, at folk, der har hørt om vibratorerne – gennem forskellige anekdoter – tror, det er et subjektivt fænomen. Nej, der er faktisk en håndgribelig vibration. Selv i maven – og det er derfor, man ikke bør tale om »resonatorer«, for i maven er en resonator, rent videnskabeligt set, ikke muligt: Der er ingen knogler. Og dog er der en vibration. Dersom man bruger maven som vibrator, er der en vibration i kødet på dette sted.

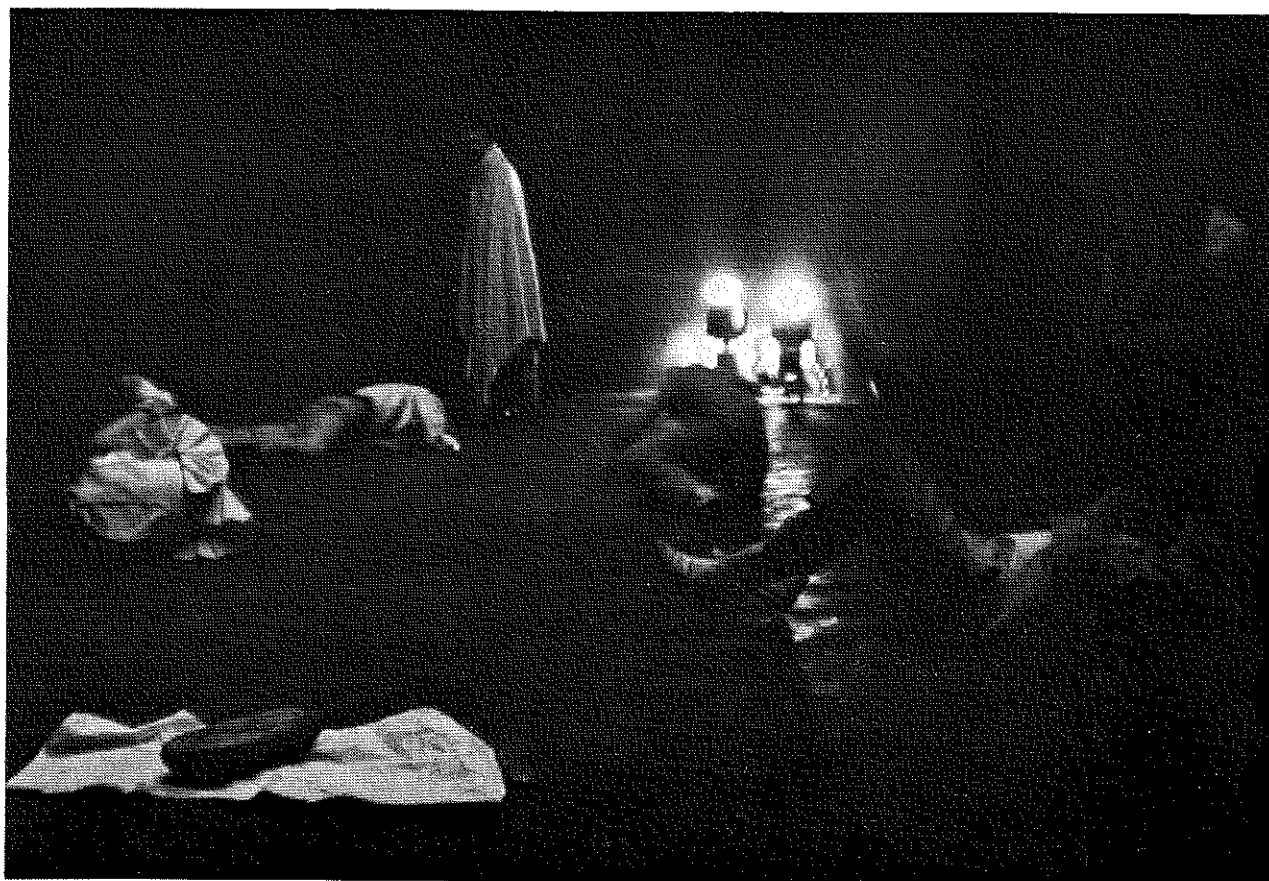
Da jeg selv ledte efter de forskellige typer af vibratorer, fandt jeg inden i mig selv 24 forskellige. Og for hver vibrator er der samtidig en vibration i hele kroppen, men flere vibrationer i det centrale vibrationspunkt: Den maksimale vibration findes dér, hvor vibratoren er, dens anvendelsespunkt, hvor man sætter vibratoren i bevægelse. Men sandt at sige bør hele kroppen være én stor vibrator. Den skuespiller, som er så fuldstændig engageret i en handling, at han ikke tænker på den, er én stor vibrator. Jeg har troet, at man kunne opnå dette så at sige ad mekanisk vej.

Hvordan skal man kombinere vibratorerne? Hvis man for eksempel anvender sin dybe stemme og sætter vibratoren i kraniet i gang, er det de to vibratorer i kraniet og i brystet, der nu fungerer på samme tid. Hvis man, modsat, anvender sin høje stemme og sætter vibratoren i brystet i bevægelse, er det også to resonatorer, der nu går i gang samtidig: den i brystet og den i kraniet. Det er som legetøj for børn.

Vi har taget vibratorerne i brug helt overlagt. Skuespillerne har selv haft lejlighed til at røre, og de har prøvet, hvordan man nu kunne opnå denne håndgribelige vibration. Man kan finde vibrationerne forholdsvis hurtigt. Skuespillerne har skridt for skridt opdaget flere og flere resonatorer i deres krop, og jeg med.

Tvivl

Derefter har jeg haft mine tvivl. Jeg har lagt mærke til, at skuespillerens stemme var kraftigere, at han kunne frem-



bringe effekter som Yma Sumac: En meget høj stemme, en meget dyb stemme, en meget skiftende stemme, som om den kom fra forskellige personer og fra forskellige dyr. Og samtidig var det hårdt, mekanisk – jeg vil ikke sige koldt, men snarere automatisk, det var ikke levende. Jeg har set, at skuespillerne i deres arbejde – hvis de prøvede at opnå visse stemmeformer – kunne anvende de forud beregnede stemmeklange. Men hvis de begyndte at fungere med hele deres væsen, var det noget helt andet, det var ikke længere de bevidste vibratoer, eller også blokerede de vibratoer, som de bevidst ville anvende, de organiske processer.

På dette stadi spurgte jeg mig selv, hvorfor stemmen var på én gang kraftig og så kunstig. Og en dag forstod jeg, at vi ad en helt anden vej var havnet i den samme vildfarelse. Vi iagttog nu os selv; vi var begyndt at gribe ind i den organiske proces. Det var selvfølgelig mere naturligt end tidligere. Tidligere iagttog vi stemmeapparatet; nu iagttog vi hele kroppen eller visse områder af kroppen, og af den grund var stemmen meget kraftigere. Det var ikke bare vibratoerne, som havde frigjort de forskellige stemmetyper, det var ligeledes det faktum, at vi var holdt op med iagttagelsen, kontrollen af stemmeapparatet. Kontrollen af kroppen er mere naturlig, men det var trods alt en selviagttagelse.

Når vi ville anvende vilddyr-stemmen, denne »Armstrong-stemme«, var det vibratoren i struben, der blev sat i bevægelse. Struben kan også fungere som vibrator, på betingelse af, at det sker af sig selv, at det er organisk. Dersom skuespilleren vil frembringe dette med overlæg – ligesom vi gjorde ved andre vibratoer – begynder han at blive hæst. For nu at sætte vibratoren i struben i bevægelse, begyndte vi at gøre studier og at spille forskellige arter af vilde dyr. På dette tidspunkt lagde jeg mærke til, at skuespillerne og jeg selv kunne bruge den uden besvær. Og samtidig var denne såkaldt vilde resonator – den såkaldte »dyriske« vibrator, tigreren – langt mindre hård og automatisk end de andre.

Jeg spurgte nu mig selv, hvorfor det egentlig går sådan. Sikkert fordi vi ikke kan bruge denne vibrator med overlæg. Jeg bad for eksempel to skuespillere om at finde ud af, hvordan de vilde dyr, tigrene, kan slippes løs fra én selv; og de skulle befinde sig i en form for spil eller kamp eller handling over for hinanden. Det vil sige, at de må frigøre impulserne udadtil over for hinanden.

Det var begyndelsen til vor søgen i en anden retning. Jeg så, at hvis man ville frembringe en ydre genklang, kunne man sætte vibratoerne i bevægelse helt uden overlæg. Dersom man begynder at tale op mod loftet, så vil vibratoren i kraniet frigøres af sig selv. Men dette bør ikke være en subjektiv handling, genklngen bør være objektiv, man skal høre genklngen. I dette tilfælde er vor holdning, vor opmærksomhed ikke rettet mod os selv, men mod det ydre. For vi skal lige straks høre genklngen. Genklngen må være reel, og samtidig må stemmen være rettet mod loftet. Dersom dette ikke var tilstrækkeligt, så hjalp jeg skuespillerne med en formel: »Din mund er oven i hovedet.«

Jeg har derefter set, at hvis vi vil have genklang fra gulvet, under kroppen, vil vi søge frem til, og hele kroppen vil finde, en særlig holdning. Når benene er let spredt, vil maven snart foretage sig noget. Og hvis man hjælper skuespilleren med en association om munden i maven eller underlivet, vil vibratoerne i maven blive sat i bevægelse af sig selv. Og derefter, hvis man vil opnå genklang fra muren overfor, et godt stykke borte, er det resonatorerne i brystet, der går i funktion. Så kan man sige: »Din mund er i brystet«. Hvis man i dette øjeblik giver et stød bagud – for

at opnå genklang fra muren bag ved én – og hvis muren er langt væk og genklngen reel, så er det en del af rygsøjlen og af ryggen, der begynder at fungere som resonatorer.

Ved selve det forhold, at man handler i forskellige retninger i rummet, har man fået de forskellige vibratoer til at arbejde af sig selv. Stemmen er ikke automatisk, den er hverken hård eller tung, den er lovende. Opmærksomheden er rettet udad, man frembringer genklngen – det ydre fænomen – og samtidig lytter man til genklngen, det ydre fænomen – hvilket er naturligt.

Søgen efter associationer

På den anden side kan skuespilleren ikke undslippe den fristelse at lytte til sig selv. Han kan da lytte til genklngen. I så fald kan processen alligevel blive organisk. Der er selvfølgelig stadig farlige punkter. Dersom man vil skabe eller fremkalde genklang fra loftet og lytte til genklngen fra loftet, vender man hovedet opad, og så bliver alle halsmusklerne spændt; og i denne stilling bliver der nemt lukket for struben. Man må da sige til skuespilleren: »Nej, nej, det er ikke din mund, du skal tale med, men den mund der er oppe på toppen af hovedet.«

Jeg har set, at skuespillerne kan begynde at gøre tingene automatisk også på dette område. Jeg har kunnet se det under kurser i flere lande. Kursisterne begynder at gentage de samme ord: »Loft! Loft!« – når det drejer sig om loftet. »Gulv! Gulv!« – når det drejer sig om gulvet... De begynder igen at vende tilbage til det, der er goldt: Det automatiske.

Denne fristelse – denne arvesynd – hvordan skal man undgå den? Ved at søge efter associationer, ved at snakke med en: »Din ven er dér – i afgrunden – dybt nede...«

I den periode studerede jeg også fænomenet med folk, der er opvoksede under forskellige vilkår, hvad angår sted og rum. Bjergboerne, som taler ud i det fjerne, frigør stemmen af sig selv. Jeg har da bedt skuespilleren: »Tal hen mod væggen, men længere væk end den væg. Det er et bjerg. Tal hen mod det bjerg, til én langt borte.« Så begyndte han at råbe. Nej! Bjergboerne råber ikke, de taler tværs over afgrunden.

Jeg har prøvet at finde frem til forskellige associationer ved hjælp af dyr – hunde, køer, katte, fugle osv. Derpå har jeg set, at skuespillerne ikke kan frigøre de forskellige dyr i deres menneskekrop, at de snarere kan spille de firebenede dyr. Det er igen en slags ly, et tilflugtssted, Ersatz. Man kan også skabe andre associationer: Med en skuespiller søgte jeg ved hjælp af en fugl, der sad på ham. »Den går på dit bryst. Syng for den. Og nu hakker den i din hjerne – skal under nakkebenet« – osv.

Dernæst har jeg ladet skuespilleren improvisere og genoptage en forbindelse, ikke seksuelt, men dog kødeligt, med en kvinde i sit liv, som han nu havde fundet igen, som en tænkt partner. Jeg sagde til ham: »Syng for hende, hun har lagt hånden på dit hoved«, og i samme øjeblik blev stemmen frigjort gennem vibratoren i kraniet. Derpå »hun rører ved dit bryst«, og så blev også disse resonatorer frigjort. Punkt for punkt har forskellige resonatorer arbejdet i organisk forstand, ikke automatisk, men ene og alene gennem association.

Først kroppen, derefter stemmen

Derefter meldte der sig et mere essentielt problem, nemlig med hensyn til impulserne i kroppen. Jeg har tit lagt mærke til, at skuespillerne havde stemmereaktioner, der efter omstændighederne var ret naturlige, mens kropsimpulserne var forsinkede, skønt de set under synsvinklen

organisk rækkefølge, i livet, bør komme før stemmen. Det enkleste eksempel: En, der giver sig til at slå i bordet med hånden og råbe »Stop«. I livet afleverer manden først slaget og derpå råbet. Afstanden imellem de to ting kan være lille, ganske lille, men rækkefølgen er som nævnt. Skuespillerne gør det modsatte. Først kommer råbet, og derpå kroppens reaktion. Jeg har lagt mærke til, at i dette tilfælde er stemmen blokeret. Så har jeg bedt dem: »Gør det modsatte«, og konstateret, at når kroppens reaktion går forud for stemmens, er det organisk.

Selv ved denne øvelse er der mange farer: Skuespillerne råber, skrider. De tror, de kan gøre stemmen fri gennem råbene. De gør lutter voldsomme bevægelser, de slår etc. Man bør søge, uden pres, uden tvang.

Man kan have en stemme, som vibrerer, som giver genklang i hele rummet – associationer om planter, om vind... de forskellige øvelser – men i rummet.

Man kan, udefra, foretage forskellige manipulationer med skuespilleren, med hans hals, mellemgulvet, visse steder i rygsøjlen osv., og udefra fremkalde de kropsreaktioner, som bærer stemmen; man kan frigøre de impulser, som er helt igennem organiske. Men man kan på denne måde også gøre meget fortræd. Jeg bør nævne dette, for det er et rent objektivi t fænomen. Man kan frembringe en stemme, der er åbnet udefra. Det er farligt, men muligt. Hvorfor?

Fordi man gennem forskellige krops-stimuli, anvendt udefra, kan få en reaktion frem i hele kroppen. Det er impulser, som kommer fra det indre i kroppen og går forud for en reaktion fra kroppen, selv en artikuleret. Det er impulserne, der bærer stemmen.

Man kan frigøre alle de forskellige stemmetyper ved forskellige associationer, der for os er personlige, ja tit endog intime. Men, for ikke at udtømme os for os selv, bør vi ikke anvende øvelserne som led i en alt for intim granskning. I så tilfælde kunne der fremkaldes en slags hykleri. Den intime betoelse er i princippet kun nødvendig i den skabende proces. Under øvelserne bør man ikke trænge ind på disse intime områder, undtagen hvis noget sådant udløser sig af sig selv.

„Krop-hukommelsen“

De associationer, som frigør kroppens impulser, kan forstørres over et bredt felt ved billeder fra dagliglivet og naturen, planteverdenen, næsten fantastiske billeder som: Du bliver lang, lille, høj osv. Alt, hvad der er associationsladet og vendt i en retning ud i rummet, det frigør stemmen. Frigørende er navnlig de impulser, som ikke er kolde, men hentet fra vort eget erindringsområde, vor »krop-hukommelse«. Det vil få stemmen til at blive til. Så er der blot ét problem: Hvordan skal man frigøre de impulser, der ligger i vor krop-hukommelse? Man kan ikke arbejde med stemmen uden at arbejde med »krop-hukommelsen«.

På indeværende tidspunkt ved jeg altså meget mere om, hvad man ikke skal gøre med stemmen, end om, hvad man skal gøre med den. Men denne viden: Hvad man ikke skal gøre, er efter min mening langt vigtigere. Man skal ikke foretage stemmeøvelser, men bør anvende stemmen i øvelser, der engagerer hele vort væsen, og hvor stemmen frigør sig af sig selv. Det kan godt være, man skal arbejde talende, syngende, men man skal ikke arbejde med stemmen, man skal arbejde med helt vort væsen, hele vor krop. Jeg ved også, at man ikke skal arbejde med stemmen i en fast, stiv stilling, at alle nøglestillingerne hos de skuespillere, som arbejder med stemmen, blokerer stemmen; alle disse symmetriske, geometriske stillinger, stillingerne uden

bevægelse eller med automatiserede bevægelser – alt det der er goldt.

Men inden for den italienske opera vil det selvfølgelig virke, for dér er skuespiller-sangerne næsten uden bevægelse, de holder altid de samme stillinger, og derfor kan de beholde visse typer af automatisk ydre støtte for stemmen; de kan også anvende visse vejtrækningsformer, for det er alt sammen konventionelt, stemmen er konventionel, men også hele resten. Det er alt sammen geometrisk, det er alt sammen symmetrisk, og stemmen er også – kan man sige – geometrisk, uden nogen uforudsigelig og naturlig linje.

Siden har jeg forstået, at hvis man beder skuespillerne om at arbejde med hele deres krop, når de bruger stemmen, henfalder de let til en type bevægelser, der udføres med overlæg. Der er stemmeskoler, som er baseret på dette princip. Ved nogle teaterskoler og centre for stemmestudier bruger man for eksempel en slags gymnastik under stemmeøvelserne. Det er øvelser for døve. Ved centrene for genoptræning af døve prøver man at finde ud af, hvordan man skal lære de døve at bruge stemmen, man prøver altså at finde frem til de forskellige typer bevægelser for de forskellige typer konsonanter og vokaler, og gennem disse bevægelser kan de døve, til trods for at de intet hører, frigøre stemmen.

Men hør her – hvordan er de døves stemme? Den er meget kunstig – og det er denne kunstige stemme, man vil bruge til skuespillerne. Det er dog absurd. Alt hvad der er automatisk og mekanisk vil kun skabe vanskeligheder. Dersom man vil frigøre stemmen, bør man heller ikke arbejde med stemmeapparatet, man bør ikke fæstne sin opmærksomhed ved arbejdet med stemmeapparatet, man bør arbejde som om kroppen sang, som om kroppen talte.

Og hvad er stemmeapparatet? Det er bare et sted, som »det« skal igennem, det er kun en korridor. Ikke andet. Vi bør ikke fæstne vor opmærksomhed ved os selv, aldrig; selv hvis vi fæstner opmærksomheden ved kroppen og ikke ved stemmeapparatet, vil det altid være forføjlet. Stemmen er forlængelsen af vor krop, i samme forstand som vore øjne, vore ører, vore hænder: Det er et organ i os selv, der forlænger os udadtil, og som i grunden er en slags materielt organ, man kan berøre med.

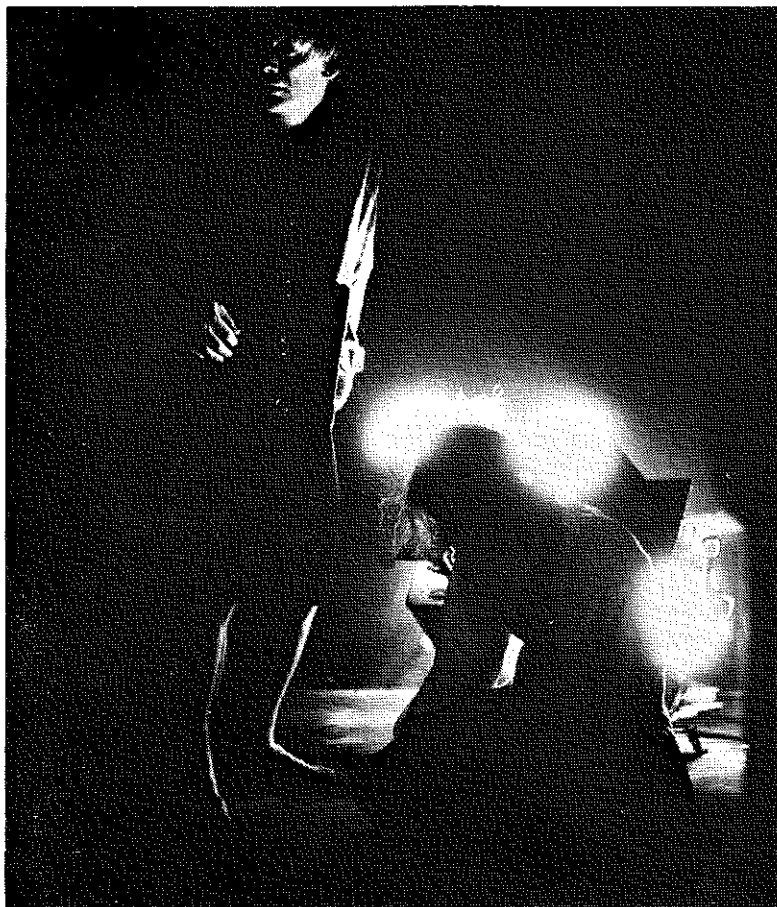
Først og fremmest ikke skade

Gennem bestemte associationer, som ikke er intellektuelle, hjernemæssige, men enkle, på kropsniveauet, kan man finde frem til en kårde-stemme, en rør-stemme, en tragt-stemme; stemmen er da spids som en kårde, bred og lang som et rør, som et kakkellovnsrør, det er virkelig en materiel kraft. Og endelig har jeg set, at hvis man vil gøre stemmeøvelser, kommer man blot til at skabe vanskeligheder; skuespillerne bør ikke gøre stemmeøvelser, så lidt som de bør gøre vejtrækningsøvelser.

Bør de alligevel arbejde på dette område? Ja, utvivlsomt. Men hvordan? Her gælder Hippokrates' læresætning: »Primum non nocere« (»Først og fremmest ikke skade« (O.A.)). De bør synge, de bør opføre sig som bønderne, der synger. Når de gør rent, bør de synge, når de foretager en handling, som morer dem, bør de synge. De bør også lege med forskellige lyde; de bør prøve at finde ud af, hvordan de skaber forskellige rum gennem deres sang, hvordan de skaber en katedral, en korridor, en ørken, en skov. De bør forlænge hele deres væsen ved hjælp af stemmen, men uden at det på forhånd er teknisk velovervejet.

Jeg har ligeledes set, at man i visse perioder bør foretage en efterprøvelse, en slags test for at finde ud af, hvor





skuespilleren blokerer sine stemmereaktioner, hvordan han blokerer dem; man må prøve at finde ud af, hvordan man frigør den organiske stemme, med åben strube osv. Men når det er sket, bør man ikke arbejde med alt for programmerede øvelser. Man bør søge øvelser, hvor »krop-hukommelsen« kan forlænges ved hjælp af stemmen og ikke andet.

Man bør altså foretage spille-øvelser, som engagerer vore erindringer, vor fantasi, vore forbindelser med vore partnere (på en gang partnere i livet og som skuespillere), spille-øvelser der er frigørende for »krop-hukommelsen«, som forlænges ud i rummet ved hjælp af stemmen. Det vil sige spille-øvelser med »krop-hukommelse«, hvor man synger, hvor man taler, og hvor man søger kontakt.

Der er altid en fare, som må undgås: Skrig, hyl, snyderier over for os selv, ved ord der automatisk gentages eller bevægelser, der kun skal efterligne de levende impulser, er i virkeligheden blot bevægelser (og ikke impulser), bevægelser foretaget med overlæg, begrundede udefra, styrede af hjernen, ikke den hjerne, som vil uddybe en slags kaos af vejen, men hjernen forstået som noget, der deler os i to, i tanke som styrer, og krop, som følger ligesom en marionet.

Hjemme hos Dem selv, når De laver noget, så syng! Syng, når De gør rent, når De leger med noget, når De morer Dem, når Deres krop er optaget. Syng, så De bedre kan handle med kroppen.

I arbejdet (»krop-hukommelsen«, improvisationerne) skal vi nu forlænge os gennem sproget, over for en eller anden, en tænkt partner, eller en spille-partner, der fungerer som et lærred, vi projekterer vore livs-partnere op på. Partneren er nødvendig. Uden ham eksisterer forlængelsen i rummet ikke.

Man kan tro, at alt dette er lettere end stemmeøvelserne. Nej, det er meget sværere, for her er der ingen opskrifter. Hver enkelt har problemer i sit individuelle arbejde; i hvert enkelt tilfælde er der andre problemer, andre forskelle, en anden natur, en anden »krop-hukommelse« og andre muligheder.

Og dernæst, hvad man finder frem til i dag, må overgås en anden dag.

Ikke efter formlen »ikke gentage sig selv«. Snarere at fortsætte ad sin bane og lade det ligge, som man har fundet. Den største fristelse for skuespillerne som for alle mennesker er at stræbe efter – og at finde en fast opskrift. Denne opskrift eksisterer ikke.

Spørgsmål

Jeg vil besvare nogle spørgsmål, der regelmæssigt stilles mig ved kurser, møder etc. Disse spørgsmål gælder det praktiske arbejde, som kun lige er begyndt, når man ikke er nået til det stadium, hvor »det« sker, hvor »det« er til stede, men hvor den farlige fristelse »at vide, hvordan man skal gøre« endnu rumsterer.

Det første spørgsmål, jeg hører hver gang, er følgende: »Hvordan skal vi bruge vibratorerne under forestillingen?« Svaret er: Man skal ikke tænke på vibratorerne, når man begynder, eller når man er i færd med at skabe. Når vi er i færd med at skabe, er der alle de andre problemer: Bekendelsen, vor »krop-hukommelse« – men ikke dette tekniske problem. Man kan – hvis man tilstræber visse formelle effekter – man kan da fuldt bevidst benytte forskellige vibratoer. Men kun for at skabe en meget velovervejet virkning, der er en undtagelse i vor stadig strømmende skaben af organisk spil. Jeg er sikker på, at det er bedst at glemme alle disse problemer i det skabende arbejde.

Det andet spørgsmål ligger temmelig nær på det første: »Hvordan skal vi arbejde med stemmen i forestillingen?« Lad være med at arbejde med stemmen i en forestilling – det er ganske enkelt! Arbejd med rollen, det vil sige med den kødelige bekendelse, denne ærlighed i bekendelsen, en strøm af levende impulser mellem »partiturets« bredder. Hele resten vil De få oven i købet.

I grunden tjener arbejdet med vibratorerne kun et eneste formål: At få os til at forstå, at vor stemme ikke er begrænset, og at vi i virkeligheden kan gøre alt med stemmen, erfare at det umulige er muligt. Og hele resten hører ind under de levende impulser.

Når hele skuespilleren er en strøm af levende impulser, bruger han samtidig de forskellige vibratoer i de sammensatte relationer, der uophørligt ændrer sig af sig selv. Tit er der næsten paradoksale relationer mellem vibratorerne, relationer som virkelig er uforudsigelige og umulige at dirigere bevidst. Det er meget rigere end nogen tænkelig teknik. Hele kroppen fungerer som én stor vibrator, der flytter sine knudepunkter, ja endog ændrer sine retninger i rummet. Teknik er altid mere begrænset end en handling som sker. Teknik er kun nødvendig for at forstå, at mulighederne er åbne, og derefter kun som bevidsthed, der disciplinerer og præciserer.

I enhver anden forstand bør man give afkald på teknik. Skabende teknik er det modsatte af teknik i ordets almindelige betydning. Den skabende teknik findes hos det menneske, der ikke henfalder til dilettanteri eller plasma, og som ikke desto mindre har givet afkald på teknikken.

Fysisk Träning

AV JERZY GROTOWSKI

Nedanstående är den sista i en rad föreläsningar, hållna vid Brooklyn Akademien i New York, den 6 december 1969. © 1970, Jerzy Grotowski. All återgivning, även delvis, är förbjuden.

Begreppet träning skiljer sig i enlighet med olika slags föreställningsarter. Således beror frågan: »vilka typer av övningar bör det finnas?» på den skapande tendensen inom teatern.

*

När man talar om träningen tänker man att den bör bestå av ett slags gymnastiska element och rörelser som skall uppöva en viss skicklighet. T.ex. i fråga om pantomimen, att den bör utgöras av en viss mängd gestuella tecken, som kallas »rörelser»; de repeteras och genom de här repetitionerna kan man tillägna sig dem så att de verkar som ett personligt uttryck för den som arbetar med pantomim. Det är fallet med den klassiska pantomimen. I den klassiska österländska teatern, t.ex. Peking Operan, Kathakaliteatern i Indien eller den japanska No-teatern (där är den mycket mera begränsad än i Peking Operan) existerar verkligen ett slags teckenalfabet, kroppens tecken. I Europa säger man nästan alltid »gestens tecken», vilket inte är helt exakt. De är också »gester» men inte enbart det, utan också vissa betydelsefulla kropps-rörelser och -ställningar, samt en viss mängd vokala tecken.

Det är här som problemet uppstår: hur skall skådespelaren lära sig denna mängd av tecken och behärska dem? För det är inte tjuju eller trettio tecken, utan hundratals tecken. I den österländska teatern består skådespelarens träning av ett dagligt arbete där tecknen behärskas så att de inte skall glömmas; vidare behärskar han en naturlig kroppslig skicklighet så att han kan utföra tecknen utan att kroppen gör motstånd; sedan försöker han undvika en kroppslig blockering, vad tunghet och tröghet beträffar. Han gör en hel serie övningar som kallas »akrobatiska» för att frigöra sig från dessa naturliga blockeringar vi är pålagda av rummet, gravitationen, o.s.v.

*

Den österländska teatern är en förebild för alfabetets teater. Liksom i en viss utsträckning den europeiska pantomimen. Det är föreställningsformer där skådespelarna har uppnått en relativ yrkesbehärskning och där de stora skådespelarna gör intryck av att vara trollkarlar. De är till den

grad herrar över sina kroppar, i yrkesmässigt hänseende, över själva språket, att de ger intryck av ett mirakel. Men samtidigt är det till en viss grad sterilt. Man kan ändra teckenkombinationen, bokstäverna i detta alfabet, men det avslöjar inte den mänskliga personligheten, d.v.s. skådespelaren som mänska. I den österländska teatern där det inte finns någon regissör, är det tiden som har klargjort tingen.

*

Dessa föreställningar går igen under seklernas lopp och sonen övertar faderns plats. Han upprepar samma roll med samma tecken. Måhända kommer han att företa vissa ändringar, ändra två eller tre tecken, ersätta dem med andra och i det ögonblicket säger de förvånade åskådarna: »han har gjort en stor revolution». Utan tvivel har skådespelaren en personlighet, sin egen charm, sin egen skicklighet, men å andra sidan, hur skall jag säga det... förekommer ingen beaktelse i det här. De är personer av stor värde. De europeiska skådespelarna borde se de österländska klassiska teatrarnas skådespelare för att verkligen förstå vad det vill säga att arbeta, att verkligen vara förberedd, verkligen finnas till för yrket o.s.v. Å andra sidan har det sina rötter i en totalt annorlunda civilisation, och det som är väsentligt för vår konst, d.v.s. vårt intima uttryck av oss själva, existerar inte där. Kanske förekommer där ett visst uttryck för mänskosläktet och t.o.m. för folket, av en viss folklig tradition eller av en elit. Där finner man vissa mänskliga typer som »den store mandarin»... men i själva verket är de inte individuella skapelser utan kollektivtyper. I den klassiska österländska teatern är träningen mycket fast. Man måste upprepa för att inte glömma och för att behärska de kroppsliga tecknen, man måste även utveckla en extrem skicklighet. Man måste vidare överskrida gravitationens och rummets gränser.

*

I pantomimen finns samma problematik i fråga om träningen. Vi kan ställa oss frågan: kommer detta slags arbete att utveckla kroppens levande impulser? Nej, det som är mycket intressant är, att flere pantomimskådespelare som är utomordentliga har blockerad röst, ty denna typ av behärskad rörelse som tillämpas i arbetet, blockerar impulserna. Rösten är en förlängning av kroppens impulser. I den klassiska österländska teatern kan skådespelarna använda rösten med stor perfektion, med den är alltid oäkta. Det har man utan tvivel gjort helt medvetet: I detta slags teater har arbetet ett mål och en stor ärlighet.

Nu de europeiska skådespelarna. Hur går de till väga i det förberedande arbetet inom den s.k. »dramatiska« teatern? De flesta gör ingenting, d.v.s. de repeterar och de spelar. Avsaknaden av träning angreps av Stanislavski som föreslog förberedande övningar som han kallar »training«. Om det inte var spel-etyder, så var det övningar för att utveckla kroppens, röstens och artikulationens egenskaper. Stanislavski trodde att skådespelaren måste utföra olika former av gymnastik, fäktning, en smula akrobatik. Den som tvekar när han skall utföra en stark bragd som medför en viss risk i akrobatiken kommer att tveka inför höjdpunkten av sin roll.

Stanislavski föreslog för sina skådespelare övningar som skulle utveckla de dagliga handlingarna, som t.ex. att arbeta med föremål, utan föremål, skriva med en penna, utan att ha den i handen, skriva på ett imaginärt papper, skriva ett brev med all nödig precision, med en penna som inte finns, på ett papper som inte finns. Det var en kär idé hos Stanislavski att man bör göra övningar av det här slaget. I den teater han praktiserade skedde detta nog så medvetet och verkningsfullt. Då skådespelarna ville uppföra sig på scenen som i det verkliga livet hände det ofta att de bara imiterade de små handlingarna i livet, och allt det här kommer mycket snabbt att förlora sin precision. De har t.ex. en penna i handen – en existerande penna – men de handskas med denna penna – hur skall jag säga det? – i allmänhet. Det är inte en penna att skriva ett konkret brev med, utan alltid bara en sorts rörelse. Man utför denna rörelse på ett oorganiserat sätt, t.o.m. med ett konkret föremål, ett reellt föremål, i en reell situation.

Stanislavski observerade att om man studerar de enkla handlingarna, måste man studera en hel serie ännu mindre handlingar. Man måste veta hur man skall ta pennan, om den är tung eller lätt, hur man skall röra den, hur man skall spänna vissa delar av handen så att den inte faller, hur man sedan skall handskas med den när man skriver, hur man skall stöda den en smula; efteråt lägger man eller lägger man inte märke till hur man skriver. Om man först gör allt det här utan penna och därefter tar pennan för att använda den, om man på nytt lägger den till sidan och skriver med en penna som inte finns, undrar man: »Ja, man borde spänna här en aning. Och hur skall man göra det här? Så här. Och nu måste man stöda«. Således utvecklar man precisionen i de vardagliga handlingarna.

Nu är det inte en enkel handling att skriva med en penna. Det är en hel serie: 10 – 20 – 30 små handlingar som ger till resultat denna större handling: skrivandet. Om skådespelaren har studerat detta utan föremål kan han sedan handskas med det existerande föremålet, men allt detta är redan fyllt med precision. Han mister inte en enda av dessa nästan mikroskopiska detaljer, vilket faktiskt ger ett intryck av den expressivitet, som i livet finns av sig själv. Stanislavski föreslog att skådespelarna skulle göra detta med olika föremål: ta upp stolar som inte finns, obefintliga böcker, studera en imaginär bok, ta på sig kläder som inte finns, klä av sig. Allt detta för att utveckla precisionen i de vardagliga handlingarna.

Då en person har studerat en konkret sida av yrket för att uppnå precision och genom denna precision fruktbarhet, följer sig andra bakom sitt namn och gör någonting som till synes är likadant, men som i verkligheten är ofruktbart. Man träffar på stora specialister: De imiterar tingens yttre och undviker alla svårigheter som ligger i grunden. Det är som frestelsen att uppnå psykiska höjdpunkter genom LSD. De säger: »Man måste känna föremålet, ty Stanislavski har förelagt oss att känna föremålet«. »Tag pennan«: skåde-

spelaren tar pennan, släpper den, håller i den till det ögonblick han verkligen fått en känsla av pennan. Allt det här är meningslöst ty det är inte precis. De gör det på samma sätt utan penna: »Tag inte pennan, utan återfinn pennan i er hand, berör den«. Jag lägger märke till skådespelarens hand och jag ser att han utför handlingen helt oprecist. Men man lägger ingen vikt vid det, ty man säger: »Det är intrycket av föremålet som är viktigt«. Alltså hypnotiserar de sig själva, i betydelse av ett visst psykiskt bedrägeri och de tror att det är att arbeta. Det är inget arbete alls. De försöker ge intryck av att de berör föremålet, och hela kärnan i Stanislavskis hårda arbete, där han verkligen tvingade skådespelarna att behärska de små handlingarna har gått förlorad, fallit i en psykisk plasma, i intrycken av, eller »känslan av föremålet«, »intrycket av föremålet«, »man känner«... »man känner«... Allt detta är gjort i Stanislavskis namn.

*

Stanislavski har som den första lagt märke till, att skådespelaren som har rampfeber har en viss del av kroppen, särskild för var och en – som är alltför spänd. Det kan smitta på hela kroppen. Det finns skådespelare som är så spända att de nästan inte kan handla mera. Stanislavski observerade att spänningen alltid börjar på vissa delar av kroppen: t.ex. i pannan finns det några muskler som spänner sig; i ett annat fall är det i ryggen eller i benen, etc. Han bad då skådespelaren att upptäcka den speciella punkt, som för ens vidkommande utlöser hela spänningsförloppet.

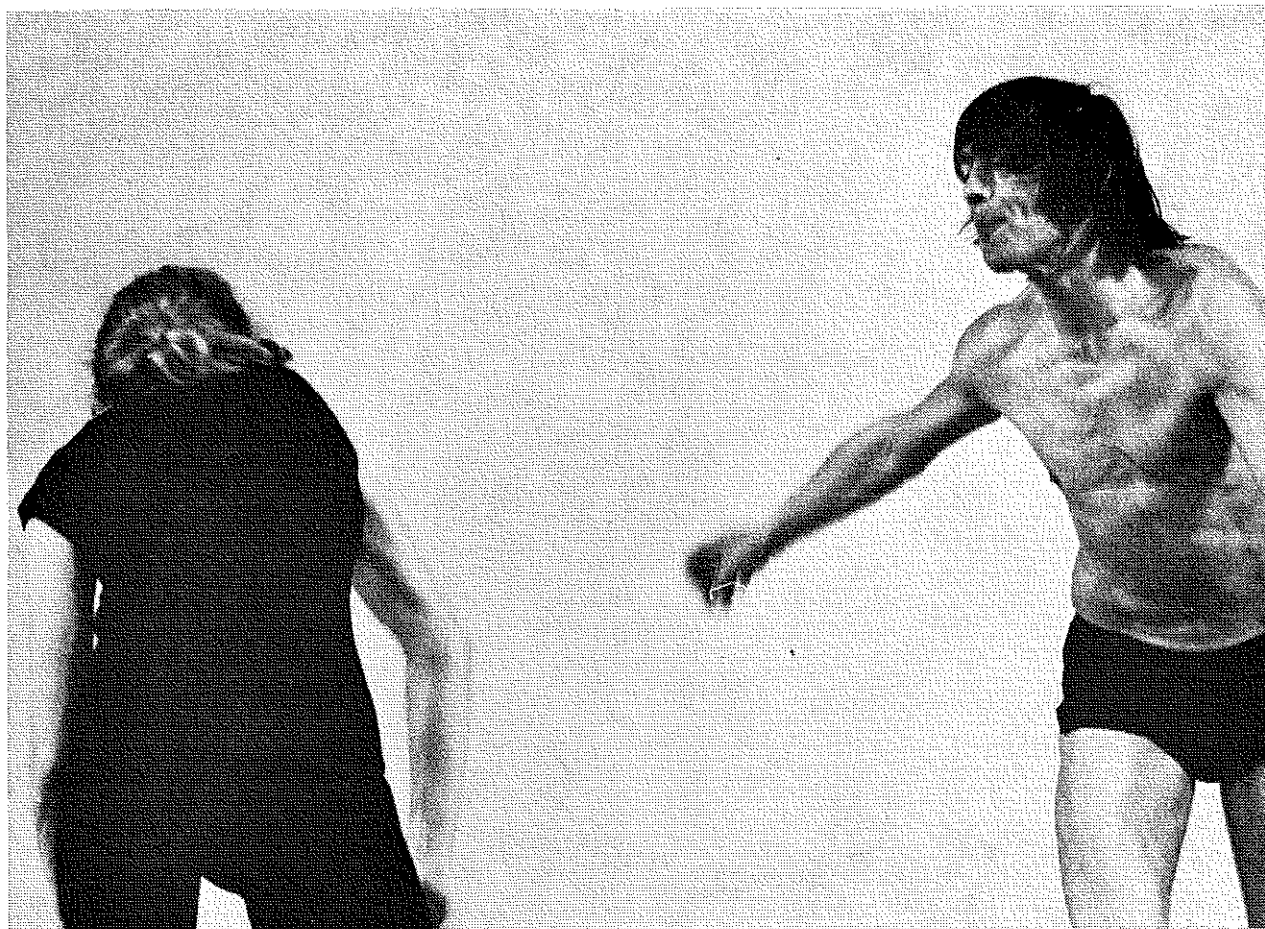
Denna tes är säkert helt riktig på det professionella planet. Den kan breddas genom följande observation: det finns också skådespelare som har en avspänningspunkt. Om de befinner sig i ett oäkta psykiskt tillstånd förorsakat av rampfeber eller ett slags professionell hysteri, så avspänner de sig för mycket på vissa punkter av kroppen och blir t.o.m. slappa som en näsduk.

*

I Stanislavskis fall var forskningen alltid mycket precis och riktad mot den punkt där det onda börjar. Han gav exemplet med katten. Katten är alltid avspänd men inte avspänd till döds. Den är avspänd med möjligheten att utföra ändamålsenliga och snabba rörelser. Dvs. den mobiliserar sin muskulatur i den grad det är nödvändigt och inte mera.

Så föreslog Stanislavski t.ex. att skådespelarna skulle inta en ställning på en stol och sedan spänna av alla muskler som inte är nödvändiga för att hålla ställningen: för att inte ändra denna ställning och för att inte falla. Han sa: det är exakt det ni gör i det dagliga livet, men om ni är på scenen kommer ni att spänna er mycket mera. Alltså bör man först eliminera den överflödiga spänningen som inte behövs för denna typ av handling eller precisa ställning. Sök sedan efter utgångspunkten till er onaturliga spänning, man måste finna denna punkt. Skådespelarna i den europeiska eller amerikanska teatern har alltså genom denna ryktbarhet runt Stanislavskis namn hört talas om problemet med avspänningen.

Inom den medicinska psykoterapin började man använda sig av olika avslappningssystem en aning före det andra världskriget och i betydligt högre grad efter det. Det fanns flere skolor; den mest kända är Schulz' som kallas »autogen träning«. Denna avslappningsskola grundades genom iakttagelser av Hatha-Yoga. Stanislavski sysslade själv en aning med Hatha-Yoga och studerade avslappningspro-



Alla bilder i denna artikel är fotografier ur filmen »Träning på teaterlaboratoriet i Wrocław«, som är närmare omtalad på sid. 43 i detta häfte. Ryszard Cieślak demonstrerar fysisk och plastisk träning.



blemet under dess inflytande. Men han tillämpade inte Hatha-Yoga på sina skådespelare. Schulz' »autogena träning« var ett system för att uppnå ett slags psykisk harmoni (att vara avspänd i psyko-kroppslig bemärkelse), verkingsfull för många människor i vår civilisation, som är alltför spända, alltför nervösa, alltid tvungna att skynda sig. Den »autogena träningen« är inte en imitation av Hatha-Yoga, vilket alltid skulle vara fel, ty skillnaden mellan civilisationerna är alltför stor. Det är snarare en europeisk version rotfästad i europeiska sammanhang och forskningar.

Den medicinska avslappningen började bli mycket känd. Själva Hatha-Yoga var mycket på modet i Europa efter det andra världskriget. Många falska profeter föreslog då för skådespelarna en undermedicin: att slappna av. Dessa gjorde det med en sorts stolthet. Nu iakttar vi i flere teaterskolor hela världen elever som ligger på golvet, som slappnar av. De intar särskilt den ställning som i Hatha-Yoga kallas »Shavasana« det vill säga »likställningen«, utan att veta att det är en likställning. I verkligheten tränar man sig bara till ett slags visnande eller kraftlöshet i kroppen. Man iakttar dessa elever som rör sig i slow-motion, med nästan öppen mun och händer som hänger som döda föremål. De promenerar och tror att det skall frigöra uttrycket. De tror också att de skall uppnå utomordentliga psykiska tillstånd. I själva verket kommer de att stimulera olika slag av kraftlöshet. Därefter skall de uppträda. Några blir på nytt helt spända och måste alltså åter slappna av. Andra är helt avslappnade, d.v.s. de är kraftlösa som i ett slags sömntillstånd. Allt detta gjordes i Stanislavskis namn.

Men Stanislavskis förslag var: att återfinna de punkter av felaktig spänning, göra sig av med den överflödiga spänningen (vilken var resultatet av en yrkesmedvetenhet med ett precist mål). Hans förslag har på nytt ändrat i ett slags plasma av formlösa övningar, som i fallet med övningarna utan föremål. Vem som helst kan lägga sig på golvet och slappna av. Det är ett slags nöje som t.o.m. innehåller något av narcissism; alltså gör man det. Man kan göra det timme efter timme, det är ett slags alibi. Ingen fördel för yrket, tvärtom många nackdelar. Man skall göra sig av med överflödet av spänning. Måhända är det så att Stanislavski inte har analyserat problemet fullständigt, men jag är av den åsikten att han var helt medveten om livet som en cykel, en sorts ström av spänningar och avspänningar, som för övrigt är naturliga och samverkande; och man kan varken definiera den eller alltid styra den.

Naturligtvis finns det ett visst överflöd av spänning att avslägsna. Också av avslappning. Överflöd av avslappning som kommer att ge upphov till en blockering av uttrycket, emedan det bara är ett symptom på förberedelse till ett hysteriskt eller kraftlöst spel, eller helt enkelt ett symptom på rampfeber. Det finns en exakt punkt som är olika hos varje mänska, där överflödet av spänning eller avslappning börjar.

*

Genom en analys av de två exempel som man kan kalla elementära för Stanislavskis teknik, kan vi se faran med träningen. I händerna på kvacksalvare kommer det som är svårt och resultatet av ett långt arbete med yrkesmedvetenhet att omformas till en viss plasma, till någonting som man

kan erhålla genast, så lätt som möjligt, i hopp om att det finns undergörande recept som kan befria oss från alla problem. Det undergörande receptet: »känna föremålet«, det undergörande receptet: »att slappna av« ... »avslappningen« eller andra. Det finns alltid och överallt denna nödvändighet och detta falska hopp att det finns recept som kan lösa alla problem vid skapandet. Sådana recept finns inte. Det enda som finns är vägar som kräver medvetenhet, mod och många små handlingar – jag vill inte använda ordet »ansträngning« – men de små handlingar som vi själva utför. Fint. Men om vi får veta att det bara finns denna väg att övergå oss själva, kan vi falla för en annan fara: d.v.s. faran att bli perfektionister. Det skall jag klargöra litet senare.

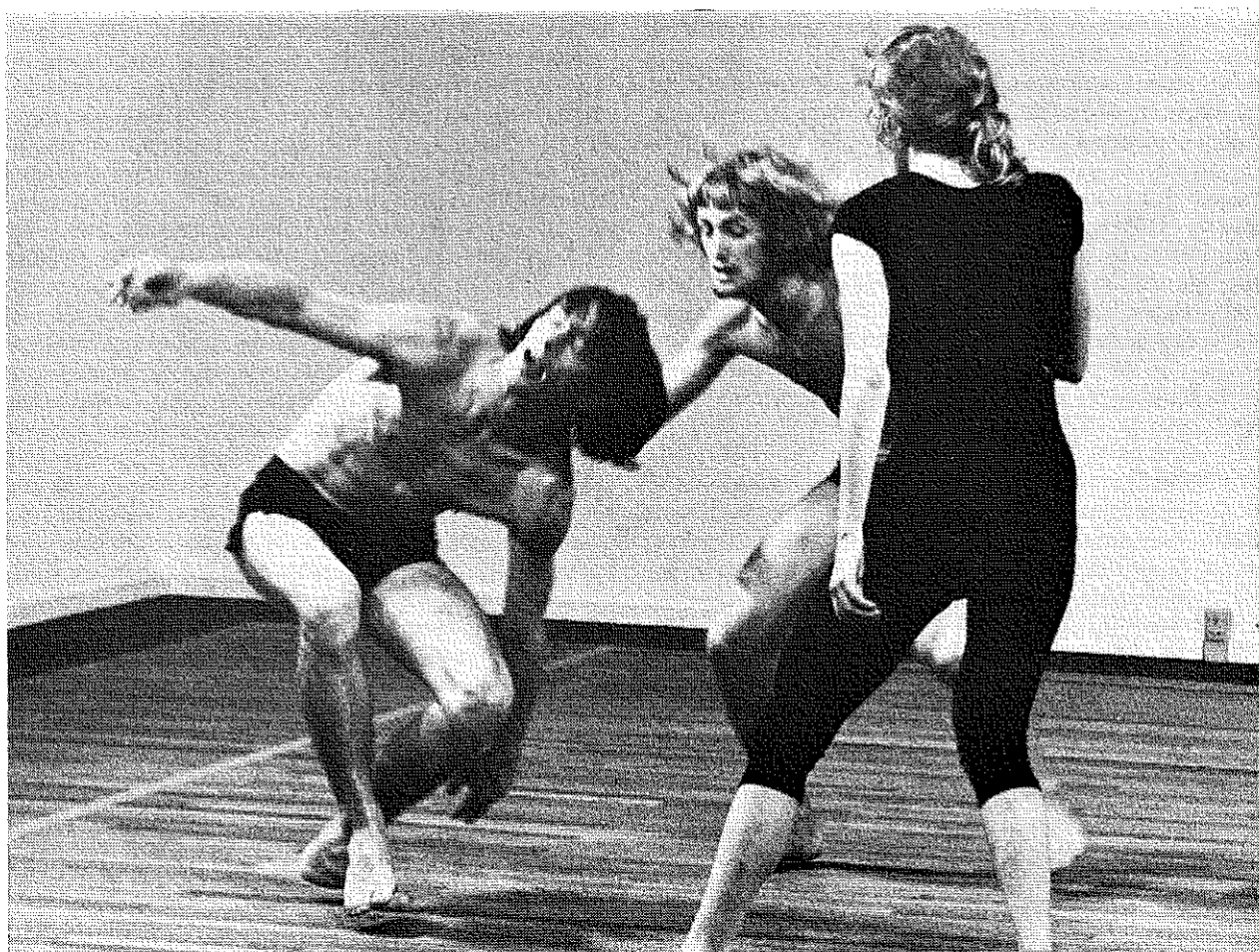
*

Jag skall återkomma till problemet med den träning som vår civilisations skådespelare har. Där har det på alla områden av skapande liv existerat begreppet om det personliga. Jag håller inte med om att en enskild skådespelare som tillämpar de olika sektorena av träningen kan utvecklas som en helhet; att skådespelaren å ena sidan måste ta lektioner i uttal, å andra sidan röstlektioner, vidare i akrobatik, i gymnastik, i fäktning, i klassisk dans, i modern dans och också element av pantomimen, och att allt det här tillsammans kommer att ge honom en fullhet av uttryck.

Denna träningsfilosofi är mäktigt populär; man tror nästan överallt att man på det sättet kan förbereda skådespelarna för skapandet, vilket absolut är felaktigt. Det besynnerligaste inom vårt yrke, det mest förvånande är att de

enkla och väsentliga sanningarna inte uppmärksammas och att man överallt upprepar samma mycket naiva misstag. Skådespelaren kan dansa, det är sant, dansa i modern eller klassisk betydelse, d.v.s. han kan utföra dansens rörelser mer eller mindre disciplinerat. Om han då skall dansa på scenen, kommer han att kunna dansa, han kommer inte att skapa sin egen dans, han kommer att upprepa en dans dikterad av någon annan.

Vidare (jag vill inte nu analysera problemet vid arbetet med rösten: Låt oss hålla oss inom det område av träningen som kallas kroppslig). Kommer han att utföra pantomimiska element, han får veta vad det vill säga att gå på stället, utföra pantomimiska tecken. Om det fanns vissa partier med pantomim i föreställningen så kunde han alltså använda sig av dem. Lägg noga märke till att man då i rollen inför något som inte är resultat av skapande, inte är personligt, men från ett annat område. Bör skådespelaren t.ex. dansa en pavane? Han kan dansa pavane. Bör han utföra pantomimiska rörelser? Han utför pantomimiska rörelser. Var är spelet? Skådespelarens skapande? Det sägs att han bör gymnastisera; han gör det, och hans kropp blir en aning mera utvecklad, och det är inte illa. Men lägga märke till det vitala, biologiska uttrycket hos personer som är mycket vältränade i gymnastisk betydelse. Är de expressiva i de riktigt små rörelser som är symptom på deras liv? Nej, de är blockerade. De ger intryck av att vara tunga, ty gymnastiken utvecklar vissa muskler, den utvecklar en viss styrka och muskulär skicklighet. Denna muskulära skicklighet kan tillämpas på ett alldeles precist område: att hoppa, att göra saltos, att springa, att ta upp tunga föremål.



Ifall en skådespelare är utbildad för detta, kan vi lägga märke till att han blivit »brabantisk« på något sätt. Det är namnet på hästar som är mycket tunga, med mycket atletiska muskler, i likhet med »kulturst«-skådespelarna. I en svår situation utstötter skådespelarna – brabanterna mycket höga skrik och blir lätt panikslagna. Det finns skådespelare som inte är »brabantiska«, utan snarare akrobater, sportsmän. De är naturligtvis starka, »maskulina« män, men allt det de gör, alla deras reaktioner är alltid avbrutna. Det är tungt, starkt, t.o.m. skickligt, men i avsaknad av detta band av nästan osynliga, levande impulser, som gör att skådespelaren är lysande, att han hela tiden säger något utan att säga det, inte för att han vill säga det, men för att han hela tiden är levande. Gymnastiken befriar inte, den låser kroppen i en viss mängd rörelser och fullt behärskade reaktioner. Men om vissa rörelser och bemödanden är väl behärskade, så är alla de andra underutvecklade. Kroppen är inte befriad, kroppen är dresserad, och det är en stor skillnad.

*

Gymnastiken kommer således bara att skapa resultat som verkar blockerande, trots det faktum att skådespelarna måste vara skickliga i kroppslig bemärkelse. Det är naturligtvis bättre om skådespelaren är blockerad p.g.a. ett överskott av skicklighet än p.g.a. ett slags total oskicklighet. Sist och slutligen är skådespelarens väg inte att träna upp vissa sektorer av kroppen, utan att befria kroppen, d.v.s. ge den en chans, en möjlighet att leva och därigenom vara lysande, vara personlig.

*

Det finns övningar som ofta kallas »plastiska« eller »gestens övningar«. Där upprepar skådespelarna inte ens samma enskilda detaljer (om de åtminstone upprepade detaljerna kunde de kanske utveckla en viss disciplin) men de upprepar en gestens estetik, rörelser som är vackra som blommor. Man använder ofta uttrycket »blomstr« i de gestuella övningarnas språk. Handen bör vara expressiv och vacker, rörelserna bör vara som en våg ... vackra ... vackra ... vacker. Man upprepar dessa ord »vacker – skön – estetisk«. Vad är det i grund och botten som tränas upp? I Majakovskis »Badhuset« frågar Pobiedonosikov regissören varför han inte gjort föreställningen med »vackra människor i vackra landskap«. Pobiedonosikov drömmer om en stor teater där man kan se »ålvor, sagoväsen och sylfider« på scenen. Det är just det man lär sig genom de plastiska övningarna och man avbryter kroppens gester, vilket är mycket farligt.

*

Det finns ett felaktigt begrepp av gesten: att gesterna är expressiva händers rörelser. Det är fel att säga att det finns handrörelser som är expressiva i sig själva. Om en reaktion börjar i handen och inte inne i kroppen så är det verkligen »en gest« och det är fel: det är skådespelarna som gör det här. Om reaktionen är levande börjar den alltid inne i kroppen och slutar i händerna.

*

Angående alla dessa övningsproblem tror jag att missuppfattningen beror på det grundläggande misstaget att tro att man kan utveckla kroppens olika sektorer och att man därigenom kan frigöra skådespelaren, frigöra hans uttryck. Det stämmer inte. Man bör inte »träna«, själva ordet »träning« är inte exakt i det här fallet. Man bör varken träna i gymnastisk eller i akrobatisk betydelse, inte heller i betydelse av dans eller gester. I ett slags arbete som inte

liknar repetitionerna bör skådespelaren konfronteras med det som är det skapande fröet. Man kunde länge berätta om hur vi sökte denna sorts träning. Utan tvivel gjorde vi enormt många misstag i vårt sökande och vi var själva frestade av olika slag av misstag som kallas konventionella. När vi tillämpade t.ex. akrobatik (och detta gav inte dåliga resultat på det akrobatiska planet) gjorde skådespelarna saltos, framlänges, baklänges, men jag tror inte att detta har gett någonting väsentligt.

Om man vill ha en cirkus på scenen kan man anställa cirkusfolk som gör detta mycket bättre än skådespelarna.

*

Under vissa tillfällen i **Akropolis** forskade vi hur man kunde återfinna ett mänskligt uttryck som inte skulle verka sentimentalt i en tragisk situation: fångarna i ett koncentrationsläger. Att spela detta på känslomässiga strängar saknar både blygsamhet och proportioner. Hur skall man således finna ett kroppsligt uttrycksmedel som är tillräckligt kallt som utgångspunkt? Vi tog vissa pantomimiska element, vi förändrade dem, så att denna pantomim inte var någon klassisk pantomim. Vi bevarade de kalla elementen i pantomimen. Skådespelaren omformade dem alltid inifrån och överträdde dem genom levande impulser. Detta åstadkom en kamp mellan strukturen och de levande impulserna. Men för att komma fram till detta, arbetade vi ganska länge för att absorbera de pantomimiska övningarna. Vi bearbetade de pantomimiska tecknen till det ögonblick vi upptäckte att tecknen fungerar som stereotyper som blockerar utvecklingen av personliga impulser.

*

Låt oss nu ta som exempel de övningar som praktiserades hos oss, d.v.s. de två väsentliga typer som vi valde ut bland många andra typer och som vi i enlighet med traditionen kallar plastiska övningar och fysiska övningar. Bara namnen är traditionella, det väsentliga är annorlunda. I början när vi befattade oss med plastiska övningar – under ett visst inflytande av Delsarte – undersökte vi hur man skall skilja mellan de reaktioner som går från oss, mot en annan och de reaktioner som går från en annan mot oss: introvert – extravert. Det här medförde inte stora ting. Efter att så ha tillämpat olika typer av plastiska övningar ur kända system, Delsartes, Dalcozes och andras, började vi steg för steg ta i betraktande plastisk-övningar som en **conjunctio oppositorum**, ett motsättningarnas möte, mellan strukturen och spontaniteten. Kroppsrörelserna har fasta former, detaljer som man kan kalla former. Den första väsentliga punkten är att börja fastlägga en viss mängd detaljer och göra dem precisa. Sedan skall man återfinna de impulser som är personliga för var och en av oss, som inkarneras i detaljerna; inkarneras – d.v.s. förändra dem. Ändra dem, men inte till den grad att de förstörs. Man skall i början improvisera detaljerna i deras ordningsföljd, improvisera de fastlagda detaljernas rytm och sedan ändra på ordningsföljden och rytmen och t.o.m. sammansättningen av detaljer, inte överlagt men som en ström som dikterar vår egen kropp. Man skall återfinna denna kroppens »spontana« väg som inkarneras i detaljerna som sammanbinder dem, som överskrider dem, men samtidigt bevarar deras precision. Detta är omöjligt om detaljerna är »gestuella«, d.v.s. om de implicerar händerna och fötterna och inte är rotfästa i kroppen som helhet.

*

I klassisk dans säger man om en dålig dansör att han har en »kompensation«, d.v.s. han anpassar sin kropp då han

uppför vissa detaljer. I vårt fall upptäckte vi att »kompensationen« inte är negativ, utan tvärtom vital. Den felaktiga »kompensationen« består i lättheten att realisera detaljen. T.ex.: huvudet vrids åt vänster och skall beröra axeln, således gör man samtidig en rörelse med axeln så att den förs närmare huvudet. I det fallet har man med lätthet tillintetgjort detaljen. Den »kompensation« som är vital kan kallas kroppens anpassning, men det är ännu inte exakt. I grund och botten måste orsaken komma från kroppen då man utför vissa yttre rörelser med händerna, armarna och benen, för att sätta i gång detta i organisk betydelse.

*

All äkta reaktion börjar inne i kroppen, och det som är yttre, den detalj av övningarna som kallas »gestuell« är bara förloppets slutpunkt. Alltså är det i det inre av kroppen som det börjar, och om den yttre reaktionen inte är född i kroppen är den alltid ett bedrägeri – felaktig, död, konstgjord, styv. Det är alltså i kroppen som denna sak börjar. Men var? Exakt var? I kroppen som helhet, utanför huvudet, armarna, benen, det börjar i allt det övriga, men var exakt? Svaret kan förstås och tillämpas som ett recept. I så fall kommer det alltid att vara felaktigt och ofruktbart om man tillämpar det under repetitionerna. Men om det förstås relativt, med sunt förnuft, och enbart tillämpas under övningarna och aldrig under repetitionerna är denna upptäckt viktig. Var finns den? Det är den punkt på kroppen som vi på polska kallar »korset«, d.v.s. nedre delen av ryggraden – korsryggen – men med hela kroppen som bas. Där börjar impulserna. Man kan vara relativt medveten om detta för att deblockera den, men inte för att handskas med under övningarna och aldrig under föreställningen, därför att det inte är en absolut sanning. Hela vår kropp är ett stort minne och i vårt »kropp-minne« kommer de olika utgångspunkterna att skapas. Om vi medvetet börjar koncentrera oss på »korset« under spelets förlopp eller i skådespelarskapandet, blockerar vi redan hela »minne-kroppen«, hela »kropp-minnet«. Men emedan denna organiska bas för de kroppsliga reaktionerna i en viss betydelse är objektiv, så kommer den, om den är blockerad under övningarna att vara blockerad under spelet och kommer också att blockera de andra begynnelsepunkterna i »kropp-minnet«.

*

Steg för steg frigjorde vi en viss mängd övningar, som kallas plastiska, som gav oss möjlighet till en organisk reaktion rotfast i kroppen och som finner sin mognad i de precisa detaljerna. Kroppens spontana ström, inkarnerad i detaljerna som ändå bibehålls. Därför skall man tillsammans med skådespelarna till en början söka efter en precision i detaljerna, ty om denna precision inte existerar kan ingenting göras, då faller man alltid i ett slags plasma. I livet är alla våra reaktioner precisa detaljer. Men i livet och likaså i skapandet är det väsentliga inte att begränsa antalet detaljer. Varje sak som vi kommer att slutföra är precis. T.ex.: en ung flicka tappade ett föremål. Varför tappade hon det? En flicka svarade mig i denna situation: »jag ville ta te, och i det ögonblick då jag lyfte tekoppen märkte jag att jag började rodna. Då ville jag dölja mitt ansikte med min hand, och det gjorde att jag fällde koppen«. Alltså varje sak, t.o.m. de rörelser som gav bilden av förvirring utfördes precis. I livet och i skapandet bör ingenting vara begränsat. Det finns många detaljer som inte är begränsade, som skapas för ett ögonblick, men som alltid är precisa. Om det inte finns precisa detaljer i övningarna faller man genast i en plastism.

»Kropp-minnet«. Man tror att minnet är någonting som är oavhängigt resten. I verkligheten är det annorlunda, åtminstone för skådespelarna. Kroppen har inte minne, den är minne. Det som man bör göra är att deblockera »kropp-minnet«. Om man börjar använda de precisa detaljerna i plastikövningarna och om man befäller sig själv: nu måste jag ändra rytmen, nu måste jag ändra detaljernas ordningsföljd, o.s.v. . . ., så frigör man inte »kropp-minnet«, just därför att man befäller sig själv. Det är tanken som leder. Men om man behåller detaljernas precision och låter kroppen diktera de olika rytterna, hela tiden ändra rytmen, ändra ordningsföljden, ta en annan detalj som ur luften, vem dikterade detta i det ögonblicket? Det är inte tanken, men det är inte heller slumpen, detta hade en relation till vårt liv. Vi vet inte själv hur, men det var »kropp-minnet« som dikterade i förbindelse med vissa erfarenheter eller erfarenhetsperioder i vårt liv.

*

Det är ett alldeles litet steg för att börja inkarnera vårt liv i impulserna. På en mycket enkel nivå kommer t.ex. vissa detaljer av rörelser med handen och fingrarna – med bibehållen detaljprecision – att omformas som en återkomst till det förgångna, till våra erfarenheter av att röra någon eller smeka någon som var mycket betydelsefull för oss. På detta sätt kommer »kropp-minnet« att avslöja sig. Detaljen finns fortfarande, men den är överskriden, den har kommit fram till impulsernas nivå, till »kropp-minnets« nivå, till en motivation, om ni så önskar (men »motivation« implicerar redan en viss överläggning, ett uppdrag åt sig själv, ett projekt, inte nödvändigt här, och t.o.m. dåligt). Rytmen, ändringen av rytmen, ändringen av ordningsföljden, och sedan går detta av sig själv, »kropp-minnet« kommer att »äta upp« detaljerna som existerar till sin yttre precision, men redan som vår vitala impuls. Och vad har vi erhållit? Vi har inte erhållit, utan vi har frigjort ett frö: mellan detaljernas stränder rinner »livets vatten«, »vårt livs vatten«. Samtidigt spontanitet och disciplin. Vilket är i grund avgörande.

*

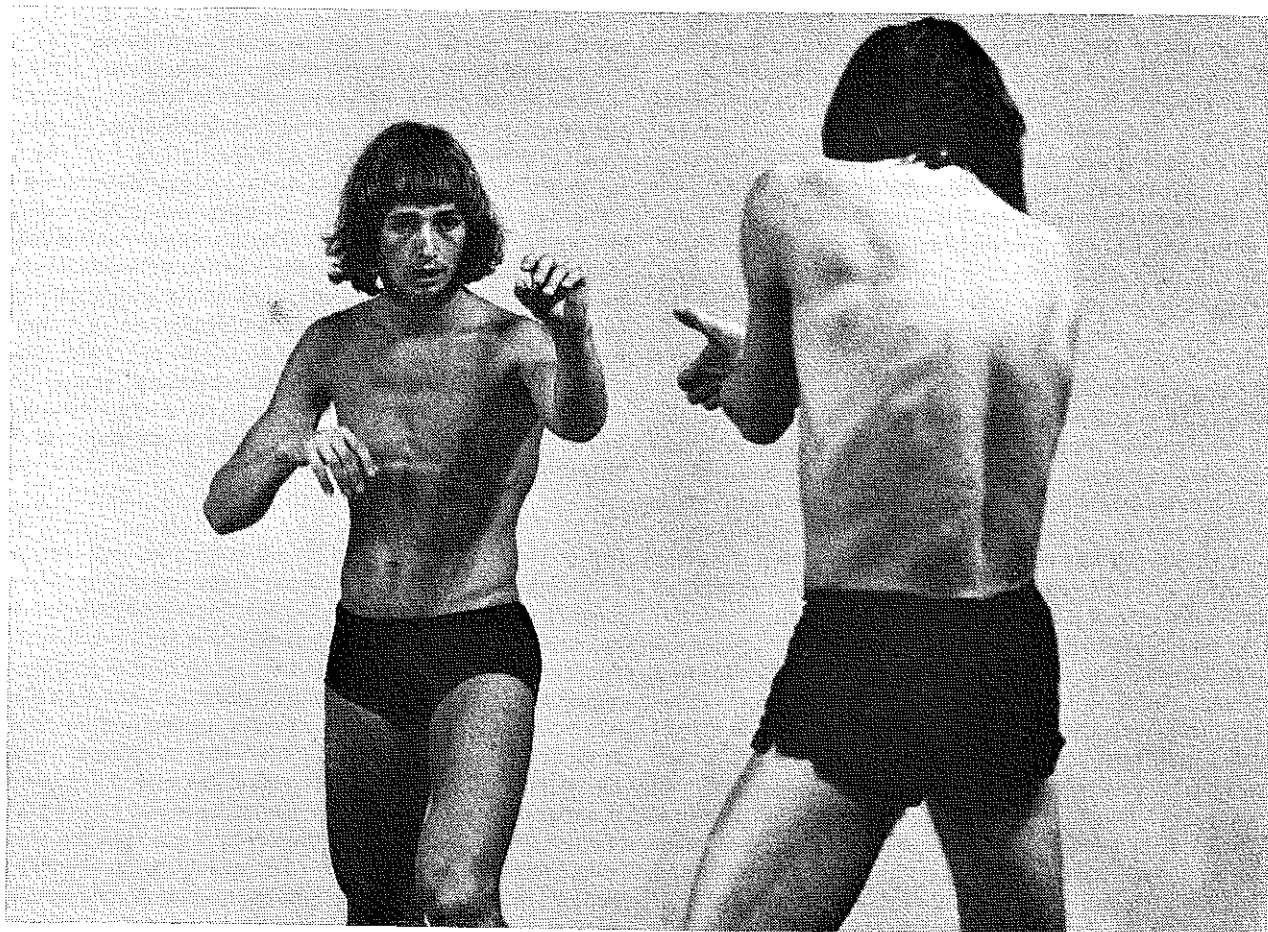
Om vi säger att det är en förening av spontanitet och disciplin – eller om ni så önskar spontaniteten och spelets struktur – eller spontaniteten och ett »partitur« – eller spontaniteten och en precision, det är en smula torrt formulerat, alltför uträknat. Trots att det ur objektiv synvinkel är helt exakt.

*

I praktiken är det en annan sak, det är »kropp-minnet« som kanaliseras på ett sätt som inte är plasmatiskt. I de övningar som kallas plastik är det precis i avseende på detaljer. I rollen är det på en annan nivå: rollens väg som är fastlagt. Men det är »kropp-minnet« som manifesterar sig. »Kropp-minnet«, helheten av vårt väsen som är minne. Men om man säger »helheten av vårt väsen« börjar man dyka ner i minnena, som i ett fiktivt land. Och av den orsaken är det riktigare att helt enkelt säga »kropp-minnet«. Man bör söka efter sanningen och inte bara efter ovanliga tillstånd.

*

Utan minsta tvivel kan man öka antalet detaljer i plastiken, man kan steg för steg finna andra i dem. Cykeln av detaljer i plastikövningarna som vi skapade, var resultatet av våra erfarenheter. Utvecklingen var som hos Darwin det naturliga urvalet och uteslutningen. Man kan börja med övningarna på en annan grund. Man kan finna ett helt annat program av detaljer, under årens lopp, otvivelaktigt,



ty detta innefattar en långvarig uteslutning av alltför konstgjorda ting, eller estetiserande som blockerar »kropp-minnet«. Det är inte typen av begynnelse detaljer som är viktig, men tingens anda.

I de fysiska övningarna följde vi på samma sätt en lång utveckling genom urval och naturlig uteslutning. Flere av övningarna baserar sig förresten på Hatha-Yoga, inte alla. Man kan använda andra slags element, men att basera sig på Yoga-övningar är inte ett misstag, för det medför vissa fördelar, trots farorna.

*

Skådespelarna har många blockeringar, inte bara på det kroppsliga planet, men mycket mera angående deras egna attityder vis-à-vis sin kropp. Man snackar om att skådespelarna lätt faller för narcissism, exhibissionism, o.s.v. . . . dessa slogan är mycket mera sanna i sin psykiska betydelse: psykisk exhibissionism, psykisk narcissism, än i kroppslig betydelse. Med undantag av vissa skådespelare och skådespelerskor som verkligen arbetar för att göra sig värdefulla och bli accepterade som kvinna eller man. Skådespelarna har sist och slutligen mycket större svårigheter med att acceptera sin kropp, än överflöd av lätthet på området.

*

Det innebär inte att man är generad över sin kropp, utan betydligt mera. Kroppen fungerar samtidigt som någonting som kanske är för dyrbart för vissa personer – men inte för andra – och som ett slags intim fiende; den kommer att skapa svårigheter, den är inte tillräcklig, den existerar inte i tillräcklig grad, den existerar för mycket. Som om alla våra motgångar och vår brist på fullhet i livet projiserats

på kroppen, som hålls ansvarig. Man vill acceptera sin kropp och samtidig accepterar man den inte. Man vill alltför mycket acceptera den och av den orsaken förekommer en viss narcissism, men i verkligheten accepterar man den inte.

*

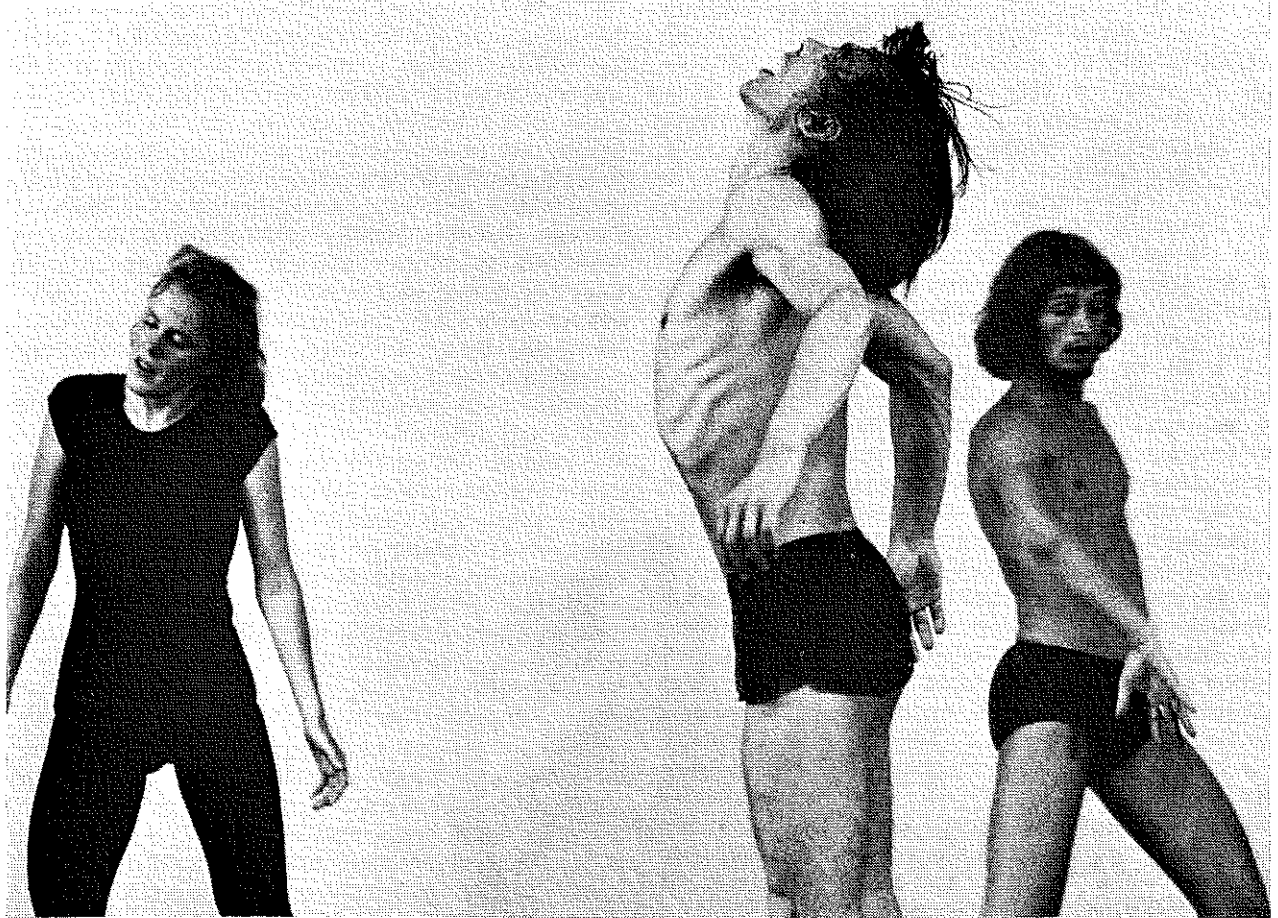
Hela tiden är man delad till sitt väsen – jag och min kropp – som två ting. Och sedan ger kroppen inte säkerhet för flere skådespelare. Skådespelarna som är inkarnerade emedan de är köttsliga är inte i säkerhet, utan snarare i fara. De har en viss brist på förtroende vis-à-vis sin kropp vilket i själva verket är en brist på förtroendet vis-à-vis dem själva, som dessutom delar.

*

Tingen är alltid rätt paradoxala. Man upprepar ofta detta evangeliska ordspråk: att man bör »älska sin nästa som sig själv«. Men man glömmer att man, i enlighet med samma definition, bör älska sig själv för att kunna älska sin nästa. Den som älskar sig själv för mycket saknar i verkligheten förtroende vis-à-vis sig själv, älskar inte sig själv. Man bör acceptera sig själv för att kunna skapa och t.o.m. leva. Nästan är nödvändig i egenskap av någon som accepterar oss, så att vi ges möjlighet att acceptera oss själva. Att inte ha förtroende för sin kropp, det vill säga att inte ha förtroende för sig själv: vara delad. Att inte vara delad, det är inte bara fröet till skådespelarens skapande, utan också fröet till livet, till en möjlig fullhet.

*

Allt det jag skall säga kommer att verka som ett slags paradox, men det är inte stilistiska paradoxer, tingen är sådana och inträffar inte på det formellt logiska planet.



Jag vet inte varför – och här kan man formulera olika hypoteser – men attityden att överskrida, gör sig utan tvivel gällande, för att man skall kunna acceptera sig själv. Denna attityd av överskridande är inte aktiv. Vissa skådespelare torterar sig själva, martyrerar sig i de fysiska övningarna; vilket inte är att överskrida emedan det är aktivt. Att överskrida, det är att inte försvara sig vis-à-vis överskridandet. Det finns någonting som man bör genomföra och som överskrider oss; t.o.m. en enkel utveckling i de fysiska övningarna, med vissa risker, naturligtvis begränsade, men de existerar och man måste ta dem; det är också möjligt att det medför smärta – det är tillräckligt att vi inte försvarar oss, utan tar risker.

*

De fysiska övningar är ett område som innebär en viss utmaning att överskrida. Övningarna bör vara nästan omöjliga att utföra för den medverkande, men trots det bör han kunna utföra dem. »Han bör kunna utföra dem«, jag säger detta i termens två betydelser. Å ena sidan bör det vara omöjligt att göra det till det yttre och dock får han inte försvara sig gentemot att göra det. Å andra sidan bör han kunna göra det i objektiv betydelse, det bör vara övningar som trots sin skenbarhet är möjliga att utföra. Varför bör detta vara omöjligt för den medverkande, och varför bör han trots allt kunna göra det? Här börjar förtroendet vis-à-vis oss själva.

En dag frågade en hedning Teofilus från Antiokia: »visa mig din Gud«. Denne svarade: »visa mig din mänska, och jag skall visa dig min gud«. Det är en fras som vida överskrider alla religiösa begrepp; jag tror att Teofilus från Antiokia den dagen överskred sitt öde som religiös och att han rörde vid något väsentligt i mänskans liv. »Visa mig

din mänska och jag skall visa dig min gud«. Samtidigt är det du, din mänska, och samtidigt är det inte du som förebild, mask för de andra. Samtidig är det du – i din natur som helhet – ditt köttsliga jag – du blottad. Och samtidigt du som inkarnerar alla de andra, alla mänskliga varelser, hela historien.

*

Om man ber skådespelaren göra det omöjliga, och om han gör det som är omöjligt, är det inte mera han – skådespelaren som kan göra det, ty det som han – skådespelaren kan göra, är bara det möjliga, det kända: det är hans mänska som gör det. I det ögonblicket rör han vid det väsentliga: det som är hans mänska.

Om man börjar göra vissa saker som är svåra, genom att »inte försvara sig«, börjar man återvinna det primitiva förtroendet vis-à-vis sin kropp, d.v.s. vis-à-vis sig själv. Vi är mindre delade, och att inte vara delad det är fröet.

*

I de fysiska övningarna bör man behålla en konkretisering av elementen, och i de plastiska övningarna en precision. Utan konkretisering börjar vi bedra, rulla oss på golvet, göra förvirrade rörelser, konvulsioner och tro att det är övningar. Man kan säga att det finns vissa problem som man kan analysera ur teknisk synvinkel, men lösningen är aldrig teknisk. Låt oss ta problemet med jämvikten, t.ex. i ställningar ur Hatha-Yoga. Man försöker, man faller, man bedrar inte, och det är synbarligen naturen själv som dikterar denna utvecklingscykel, och i ett visst ögonblick faller man. Varför rubbas jämvikten? Någonting utomstående, vid sidan av våra tankar eller vår uträknade kontroll har börjat verka eller en sorts rädsla; vi har tappat förtroendet

och faller. Vi har inte varit lydiga mot processen och i det ögonblicket förlorar vi således jämvikten, det är symptomet på det. Vi faller inte om det är vår egen natur som leder oss. Om vi ingriper utan nödvändighet, så kommer vi att falla just i det ögonblicket. Jämvikten är symptomet på det förtroende som man forskar efter i de fysiska övningarna.

*

Alla element i vår träning kan ersättas av andra. Vi har valt ut dem under årens lopp: vi har eliminerat betydligt flere element än vi behållit. Men man kan utan tvivel finna basen under andra förutsättningar. Hur kan det komma sig att »kropp-minnet« inte bara verkar i dessa övningar, utan också leder dem. Om man inte tillbakavisar det, så över-skrider man det, man finner ett visst förtroende. Man börjar leva, och nu är det redan »kropp-minnet« som dikterar rytmen, elementens ordningsföljd, deras omformning, trots att elementen förblir konkreta. De har inte fallit i en plasma.

Det rör sig inte om den yttre precision som finns i detaljerna i plastiken, men elementen är närvarande och vi dikterar inte själva denna naturliga pulsering, denna naturliga pulsering i utvecklingen. »Detta« dikterar sig, »detta« gör sig. Slutligen börjar de levande innehållen i vårt liv göra sig gällande, och nu är det rätt svårt för oss själva att säga om det är övningarna eller snarare en speletyd, om det är vår egen kontakt vis-à-vis en annan, den andra, vårt eget liv som realiserar, som inkarneras i denna kroppsliga utveckling, eller om det är »kropp-minnet« som vill leda oss i en annan riktning, mot de mänskliga varelserna, mot rymden, mot landskapet som bor inom oss, mot solen; mot ljuset, mot bristen på sol, mot bristen på ljus, mot den öppna rymden, mot den slutna rymden, utan att räkna ut; nu börjar allt vara »kropp-minne«.

*

Allt det som är uppfattat och realiserat som övningarnas teknik har inget värde. Det lärda som redan är lätt har inte mera värde. Om vi bevarar elementen, bevarar vi dem snarast som ett slags diciplin och inte som försvar mot det som dikterar »kropp-minnet« för oss, inte mot det som sker av sig själv.

*

Man kan tillägga en mängd element, man kan alltid söka nya perspektiv – man bör t.o.m. göra det – övningarna bör alltid vara ett slags kallelse till vår natur. Kallelsen bör också förnyas; men man måste behålla ett visst område som man alltid återvänder till. Utan detta hamnar man i ett kaos.

*

Nu kommer vi fram till att söka det som kunde vara en organisk akrobatik, som inte är objektivt, som inte är dikterat av vissa områden av »kropp-minnet«, genom vissa erfarenheter av »kropp-minnet«, och som skall födas av var och en och tas emot av de andra på deras sätt. Som barnen som söker hur de skall frigöra sig, hur de skall återfinna glädjen att frigöra sig från begränsningar i rymden och gravitationen, och som samtidigt inte är beräknande. Men vi leker inte barn, därför att vi inte är barn, och det finns ingen återvändo. Man kan dock återfinna motsvarande källor, eller kanske de samma, utan att spela barn, nu söka denna individuella organiska akrobatik (som är olik akrobatiken) och som hänvänder sig till ännu lysande och levande nödvändigheter, om vi inte har börjat dö, bit för bit, genom att förneka utmaningen av vår egen natur.

Det fanns talrika områden, och t.o.m. vissa träningsmöjligheter som vi övergav för att koncentrera oss på det väsentliga. Vi sökte t.ex. till en början masker för själva ansiktet, med musklerna, helt överlagt, genom en viss muskelträning i olika delar av ansiktet, ögonbrynen, ögonlocken, läpparna, pannan, allt detta: rörelserna centrifugalt, extravert, intravert, öppna – slutna. Detta gjorde det möjligt att räkna ut de olika typerna av ansikten, av masker, men egentligen var allt detta utan tvivel sterilt. Men det ledde oss till en upptäckt – som Rilke redan påpekade i sin bok om Rodin – att varje ansikte, alla dess rynkor är spåren av vårt liv. De innefattar hela cykeln av avgörande erfarenheter som oupphörligt upprepats i vårt liv, erfarenheter som livet oupphörligt har gett oss. Dessa rynkor är spåren av den reaktion med vilken vi ställer upp inför livet. De innebär »Äsch, det struntar jag i...«, eller »jag vill ändå leva...«, eller »sist och slutligen finns det ännu någonting för mig...«, eller en annan lika **oformulerad** fras som svar till världen, som skapar spåren och sedan rynkorna. Man kan läsa denna **oformulerade** formel ur en annans ansikte, och om vi i vår roll återfinner en sådan svarsnyckel, som samtidigt är förnimbar för oss, upplevd i vårt eget liv, och samtidigt sammanhängande i rollens fält, så kommer ansiktet att skapa en viss mask av sig själv.

*

Denna iakttagelse är farlig, emedan skådespelaren kan börja söka efter en formel, rentav iklädda ord och sedan anstränga sig, skynda sig att upprepa det och att söka denna typ av oäkta rynkor, söka en mask, en »roll«, en roll-slogan; lägga sitt ansikte i dagen och inte hela sitt jag. Vi övergav dessa forskningar. Vi gjorde dock erfarenheter och vi har inte nektat till att hänvisa till denna erfarenhet när det har varit nödvändigt. Man kan säga samma sak om många andra erfarenheter, andra övningar.

*

Det finns naturligtvis en funktion hos övningarna, som man kan kalla biologisk. Skådespelaren kommer att – hur skall man säga det – åldras om han inte lever, om han inte arbetar med hela sin natur, om han alltid finns till delad. Till en viss ålder existerar ännu detta livets, naturens frö som förenar oss, bortom alla delningar som pålagts oss av uppfostran och av vår egen kamp med det dagliga. Men efteråt börjar vi foga oss i tingens kyrkogård. Det är inte den s.k. definitiva döden som är problemet, utan denna död som vi pålägger oss steg för steg. Om arbetet med föreställningen, skådespelarens skapande, repetitionerna engagerar en fullkomligt, om skådespelaren avslöjar sig i sin helhet, så fogar han sig inte i tingens kyrkogård. Men de övriga dagarna fogar han sig.

*

Av den orsaken är övningarna outhärliga under de perioder man inte repeterar, då man inte spelar (i betydelse av en handling, och inte en reproduktion). Övningarna är också en bekräftelse på värden och är samtidigt bekräftelsen på vår tro och vårt förtroende. Det är inte slogan, utan upplevda värden som bekräftas varje gång.

*

»Att fullkomna sig«, varför är jag emot detta begrepp av övningar? Den som påtar sig att fullkomna sig fördröjer i verkligheten handlingen. Den som säger: »jag fullkomnar mig på det etiska området; varje dag skall jag ljuga mindre« bekräftar egentligen att han kommer att ljuga. Om vi

tänker i kategorier av perfektionism, av att utveckla oss själva, o.s.v.... bekräftar vi åter vår liknöjdhet i dag. Vad innebär det egentligen? Vilja att undvika handlingen, att undvika det som bör fulländas idag och nu.

*

Teknikens närvaro är inte handlingens närvaro, tekniken kan likaväl vara ett symptom på ersättning av handlingen. Om vår handling fulländas så kommer tekniken att finnas till av sig själv, den går för sig. Det kalla tekniska medvetandet kan vara utvecklat, men det kalla tekniska medvetandet tjänar till att undvika handlingen, till att gömma oss, dölja oss. Brist på teknik är däremot ett symptom på bristande ärlighet, ty tekniken är ett resultat av fulländningen. Det existerar bara erfarenheter och inte fullkomliggörande. Man bör fullgöra saken **hic et nunc** – här och nu – och om man verkligen fullgör den, för det oss mot verket och för oss också mot en annan dags övningar, ty det har varit sant, fullt, utan försvar, utan smitande...

*

Och nu, för att ge ett exempel som inte hänför sig till övningarnas område: låt oss anta att det förekommer en repetition, och att en scen börjar med rätt precisa stycken av arbete, att den utvecklas genom en kontakt, genom ett sammanhang, en förnimbar närvaro av skådespelarens »kropp-

minne«, regissören märker att scenen är full, att handlingen är förnimbar, att det som sker, sker; men han vet samtidigt att det inte kommer att tjäna föreställningen, för att det går i en annan riktning. Vad skall han göra? Om regissören inte har något frö inom sig, kommer han att avbryta det, stoppa. Om han har detta frö kommer han inte att avbryta det. När det slutar kommer han kanske att finna vissa utgångspunkter, fragment som kan »monteras« i föreställningens partitur emedan de har varit till det yttre som symptom, tecken, men redan fyllda av levande impulser. Alltså kan han kanske använda repetitionen ur denna synvinkel. Men låt oss anta att det också var omöjligt på det sättet. Har repetitionen gått förlorad? Tvärtom.

*

Vad har de repeterat den dagen? Fröet till skapandet, källorna.

Det existerar ändå en nödvändighet av detta medvetande som man kommer att återfinna på vägen, det slutliga verkets sammanhang, struktur. Strukturen kan vara färdig, men aldrig utvecklingen; handlingen kan aldrig vara låst, färdig; men strukturen, ja; disciplinen, verkets organisation, ja. Om vi inte hade denna förmåga skulle vi inte kunna skapa. Men det är förutsättningen, det är inte det väsentliga. Det väsentliga är närvaron av fullbordandet, denna dag, varje dag och inte förberedelsen för en annan dag.

die asta

tidsskrift for film og tv

nr. 18 – kvinder og film – reklamefilm

Tømmerup Stationsvej 6 2700 Kastrup (01) 50 11 69 Abnm. 16-19: 12 kr. Giro 69884

Tankar och tvivel

EN INTERVJU MED RYSZARD CIESLAK

Leonía Jablonkówna höll denna intervju med Ryszard Cieslak i juli 1971. Den utgavs i den polska tidskriften Teatr nummer 14/71. Det var första gången sedan laboratoriets uppkomst år 1959 som en längre intervju blev tillägnad en av Grotowskis medarbetare.

Ni är en skådespelare, som intar en särskild plats bland samtida konstnärer. Den berömmelse ni nått genom två av era roller når långt över vårt lands gränser. Men denna berömmelse har egentligen ingenting gemensamt med den popularitet, som i vanliga fall omger scenkonstnärer. Detta beror främst på att den uteslutande inskränker sig till en mycket liten del av publiken – inskränkt av den specifika strukturen som utmärker er arbetsplats samt svårigheten att få tillträde till era föreställningar. I gengäld representerar dock denna fåtaliga publik som lyckats överbvinna svårigheterna nästan alla kulturcentra i Europa, Amerika, på sistone även Orienten.

Eder säregna ställning såsom skådespelare avgörs dock inte av dessa yttre omständigheter. Framförallt är den resultat av eder kreations väsen, dess osedvanliga suggestivitet, påverkans magiska kraft på ett rent chockartat sätt. Givetvis gäller detta hela er teaters särställning och härleds ur denna funktion, som Grotowski påtvingar skådespelaren. Enligt en allmän uppfattning framträder hans idéer mest helgjutet just i två av era roller: Fernand i Den ståndaktiga prinsen samt Dären i Apocalypse.

Trots den stora betydelse, som av konstens största auktoriteter tillskrives eder verksamhet – är dock er sceniska biografi egentligen okänd. Man vet strängt taget ingenting om eder väg genom teatern, edert skådespelararbete, som kom innan dessa två berömda rollskapelser.

Det är ganska naturligt, eftersom min väg genom teatern överhuvud inte är typisk. Jag kom dit relativt sent, nästan av en slump – om nu en händelse med avgörande betydelse för en människas öde kan kallas för slump. Under hela min barndom och senare i skolan hyste jag aldrig något intresse för teater såsom yrke, och det föll mig aldrig in att jag någonsin skulle bli skådespelare. Efter studentexamen gick jag på tekniska högskolan – först efter två års studier insåg jag att det var ett misstag. Men inte ens då tänkte jag ännu på scenkonsten. Snarare lekte jag med tanken att läsa medicin.

Just då medan jag stod och tvekade, övertalade mig någon – halvt på skämt – att pröva lyckan i teaterskolan i Kraków, där just inträdesprov tog sin början. Jag gick till provningen, fortfarande betraktande det hela delvis som ett

äventyr, som inte förpliktade till något, helt enkelt ett hugskott. När jag blev antagen tog jag det som en ödets vink. Då hade jag inte definitivt beslutat mig för att ägna mig åt skådespelaryrket – jag tänkte snarare på regissörverksamhet. Då inträffade återigen »slumpen«, jag kom i kontakt med Grotowski, som sedan två år tillbaka ledde De Tretton Raders Teater i Opole. Jag hade långa samtal med honom, varpå jag beslöt att resa till Opole.

Men detta hände väl långt innan Prinsens epok?

Visst, det var år 1961: Grotowski arbetade då med sin bearbetning av **Kordian**. En längre tid var jag där snarast som elev; uppgifterna jag fick då var blygsamma. Arbetet i denna grupp intresserade mig mycket, men snarast som ett slags experiment, såsom en intressant, men mindre väsentlig etapp på min livsväg. En viss tid kände jag mig icke helt engagerad innerst inne, jag förlängde min vistelse där snarast av ambitiösa skäl.

Det riktiga genombrottet inträffade först då, när Grotowski började arbeta med **Den ståndaktiga prinsen** och föreslog mig Fernands roll. Nu började den mest fascinerande arbetsperioden. Det är förresten omöjligt att betrakta den tiden uteslutande i konstnärliga kategorier – den framkallade en väsentlig omdaning i hela min psyke, den omformade mig ej blott som skådespelare, utan även som människa. Det var en sammansatt process. den konstnärliga mognaden förenades med mänsklig mognad. Rollen genomgick en evolution, formade sig i takt med mitt personliga förhållande till händelser, omgivningen, världen. En sådan process inskränker sig för övrigt icke blott till min person. Den bottnar i Grotowskis principiella inställning till teaterns, skådespelarens funktion.

Det vill säga, att denna berömda kreation i Den ståndaktiga prinsen egentligen var eder scenisk debut? Svårt att tro – när man ser er i denna roll får man ett intryck av ovanlig inre mognad; för att inte tala om expressionskraften och djupet – ett ovanligt bemästrande av tekniken, en osedvanlig fysisk spänst, en behärskning av röst och gest av sådana mått att det inte kan jämföras med de mest erfarna scenvirtuoser. Hur kunde ni nå sådana resultat utan en mångårig praktik, utan en grundlig erfarenhet, förvärvat under många uppträdanden?

Tala om debut kan man endast i betydelsen av att »upp-
tacka sig själv«. Man får icke glömma att härvidlag räkna med fyra tunga arbetsår samt andra tidigare roller – i **Fau-**

stus, Akropolis eller Hamlet. För min del tror jag icke på s.k. talanger och »underupptäckter« på längre sikt. Jag är säker på, att hela perioden som föregick **Den ståndaktiga prinsen** var nödvändig för att bli mogen till denna roll. Mogna, icke genom att vinna s.k.»yrkeserfarenhet«, eller som det populärt kallas »aktörsmedel«. Det gäller att mogna i det som är nederlag och förhoppning, i medvetenhet vad som är mänskligt, och vad som är bara teatraliskt, allt detta som icke är vetskap om »hur man gör«, utan »vad man inte bör göra« m.m.

På så sätt gick arbetet med **Den ståndaktiga prinsen**. I botten av denna roll ligger icke ett hopräknande av scenisk erfarenhet, utan just att helt förkasta den. Slita bort den likasom en besvärande svulst. En sådan process bör enligt vårt förmenande beledsaga skådespelarens rollskapande. Att förkasta alla avlagringar – psykiska, sedliga – påtvingade av vissa konventioner, mönster, tradition, allt som vår uppfostran befast. Att tränga fram till sitt egentliga jag, utan hämningar; att offra sig själv genom impulsens och instinkten uppriktighet.

Som sluteffekt uppstår en kreation, som man inte längre kan kalla en »roll«, man »spelar« inte längre, utan man är.

Man kunde tro, att detta anknyter till vissa strömningar kända i teaterns historia, som låter skådespelaren tolka sin roll genom subjektiva upplevelser, där varje roll anpassas till hans egen karaktär och temperament. Som bekant har dock denna »narcissism« icke bestått provet. I praktiken ledde den i regel till en naturalistisk »föreläsning av inälvorna«, retsam genom sin ensidighet. Den var endast sanningens surrogat och hade ingenting gemensamt med den kostnärliga sanningen. Hos er har den dock en helt annan karaktär, den framkallar ett rakt motsatt intryck.

Det är just det som är helt annorlunda. Vi försöker inte bygga en roll på grundval av vårt sätt att vara eller reaktioner i det dagliga livet, som återspeglar endast vår egen åsikt om oss själva. Tvärtom, i vårt arbete förkastas allt detta. Vi hyser inget förtroende till deras äkthet, eftersom de – i likhet med teatermaskerna – endast är masker, endast med den urskiljningen, att de användes i livet; masker som skyddar oss för världen, påtvingna av vår egen medvetenhet och härskande konventioner. Det gäller just att mobilisera modet att kunna se sig själv utan alla försköningar. Ett sådant mod i livet tillåtes i regel icke av vår ambition, anpassning eller behovet av att befästa vårt värde i omgivningens ögon. Om vi däremot förmår oss till detta i vårt arbete förlorar denna uppenbarade sanningen sin rent subjektiva färgning och antar rent allmänmänskliga värden.

Men är detta möjligt i varje enskilt fall? I förhållande till en sådan roll som **Fernand** i **Den ståndaktiga prinsen** kan det vara plausibelt: rollens innersta väsen är just ståndaktigheten, förmågan att offra sig själv. I det fallet kan man anta, att ni inom er själv funnit en potentiell förmåga till en sådan inställning, tack vare vilken ni fått den magiska suggestiviteten samt enastående äkthet i denna skapelse.

Men det finns ju roller som kräver helt andra betingelser. Redan **Dårens** person i **Apocalypsis** har en mycket mera mångsidig karaktär. Så mycket mera andra personroller i er teater – roller som även de spelas med osedvanlig sanning och expressionskraft – stinna av sadism, grymhet och elakhet. Är det möjligt att förmedla dylika element utan att begagna sig av allmän psykologisk erfarenhet och iakttagelser, med stöd endast av »självgenomträngning«, ett blottande av sitt eget jag? Skulle det verkligen vara så, att

varje skådespelare har i sin karaktär ansatser till en mördare eller förrädisk Judas?

Jag tror inte att det går att bemästra ett sådant dilemma på allvar genom att människan uppdelas i det som är gott inom henne och det som är dåligt, det som inom oss framgår av »det ljusa« och »det mörka«. Rollen är ett fält, en mänsklig situation, i vilken man kan spegla sig för att uppenbara **sig själv helt och hållet**. Det är endast situationen som är »mord«, förräderi« (något, någons), och detta är inte frågan.

Av stor betydelse härvidlag är att bemästra verkstaden, skådespelartekniken. Det är ju ett oerhört viktigt element i er teater. Detta avgör ju, att edra föreställningar inte är fenomen från gränsområdet mellan happening och parapsykologi, utan konstverk, helt konstnärliga kreationer, underkastade en sträng disciplin, inneslutna i fast konturerade konstruktioner som bevarar sin form och handlingens gång genom en lång rad föreställningar. Teknikens problem är förresten ett av de grundläggande elementen i hela **Grotowskis** system. Han lägger ju särskilt vikt vid just tekniska frågor – han motsätter sig hittillsvarande metoder i skådespelarens skolning inom detta område och stöder sig endast på egna experiment och erfarenhet.

Våra föreställningar är givetvis inte ett fenomen på gränsen till happening, ty de har ju sin struktur. En organisation beträffande såväl helheten, som det personliga. Helheten, d.v.s. föreställningens bestämda förlopp, och det personliga, d.v.s. rollens strömning. Således är de inte liksom happening beroende av slumpen.

Betr. övningsområdet har vi bakom oss årslånga forskning, men nu befinner vi oss redan i ett stadium, då vi inte längre tillskriver dem en grundläggande betydelse. Erfarenheten har genomförts och avslutats. Numera tjänar de endast till att upprätthålla skådespelarens allmänna kondition, vilket otvivelaktigt är lika nödvändigt, som för en vanlig dödlig luften till att leva. I samband med vår träning finns det många missuppfattningar, som det är bäst att genast ta itu med: principiellt tjänade den aldrig till att genomföra en enskild bestämd uppgift i en konkret pjäs, övningsmoment blev **aldrig** använda i någon föreställning, och slutligen det viktigaste – det räcker inte med att överta en så specifik typ av träning för att den något senare skulle garantera skapelsen av en s.k. »stor roll«. Det är två diametralt olika saker: kreation och träning.

Men hela teorin om dessa »resonatorer«, som **Grotowski** skrivit så mycket om – och vilkas användning ni tycks ha att tacka för denna ovanliga röstskala, färdigheten att ideligen växla från maximalt spända röstlägen till tyst viskning, ljud knappast fattbara med örat; denna rent fantastiska modulationsförändring som ni behärskar? Under rollens bearbetning når ni ju dylika resultat genom en oändlig rad av repetitioner och övningar?

Samma är troligen förhållandet med rörelsens intensitet, gestens elasticitet. När ni t.ex. i **Dårens** roll presterar er galna galopp runt scenen, när ni gör ett oändligt antal kroppsvridningar med accelererande hastighet och tycks redan överskrida en vanlig människas fysiska möjligheter – icke en yrkeslöpare – då måste ju härvidlag icke blott ett motsvarande psykiskt tillstånd, utan även en teknisk förberedelse spela en roll?

Glöm inte, att man icke kan lära en skådespelare något. Allt som är inlärt förlorar ögonblickligen sin mening, blir till stereotyp, ett konststycke. Man kan endast hjälpa honom att upptäcka sina egna barriärer (röstresurser eller fysiska), vilka han söker överskrida. Ur denna synpunkt sett kan kunskapen vara nyttig för skådespelaren (fast mycket mera nödvändig för instruktören), men icke i förhållande till krav som dikteras av rollen. Hans strupe öppnas och rösten utgår på organiskt sätt, tilltar i dynamik eller övergår i tystaste viskning, när han agerar med hela sin person. I detta ögonblick kan han varken komma ihåg resonatorer eller rösten, ty detta skulle endast hindra honom – avstänga strupen.

När jag i Däreus roll rasar omkring förlorar jag mig i flykten – det fattas mig inte luft och jag sjunker inte i för-tid ihop på golvet, dock inte som resultat av särskild skolning i lättatletik, utan därför, att jag känner ett inre behov, loppets organiska nödvändighet. Loppets tid och intensitet bestämmas just på grundval av mina upplevelser, och inga andra. Jag blir kraftlös och avbryter loppet i förutsedd tid – icke därför, att det blivit tekniskt förberett, utan därför att jag varje gång leds till denna processens avslutning.

Däruv tycks framgå, att enligt ert förmenande skådespelaraktiviteten i ännu högre grad är en angelägenhet av personlig heroism, än beroende av konstnärlig disposition och talang. Detta skulle kräva resignation från personliga vanor, böjelser, att underkasta hela sitt personliga liv uteslutande detta enda ändamål.

Inte alla kan dock förmå sig till sådant. Det är inte längre fråga om god vilja och bästa avsikter, utan helt enkelt om vissa livsnödvändigheter, familjeplikter, förvärvsnödvändigheter vid sidan om, etc. Trots allt intar ni ändå en privilegierad ställning, ni lyder inte under vanliga lagar så som de är i vanliga, normala teatrar; ni är helt enkelt »ödets kelgrisar«.

Det är inte så enkelt. Ingenstans sägs det, att varenda hjälte är förutbestämd till en »god skådespelare«. Här finns inga objektiva lagar eller värderingar. Allt detta bedöms för övrigt inte med sådana mått: heroism är något för sig, att icke ljuga något annat, liksom hängivelse intill slutet för det man gör. Emellertid är det en sanning, att arbetet ofta krä-

ver att avstå från vanor, böjelser och underordna sitt liv i viss mån arbetets krav. Så bör det vara, om man vill överskrida det menlösas gränser. Givetvis gäller det här inte **endast** »god vilja eller avsikter«, utan handlingar.

Jag kan inte förstå vad det betyder »vissa livsnödvändigheter« eller »tvång av biinkomster«, vilket skulle ursäktas att man icke överskrider egna barriärer i arbetet. Trots den allmänna uppfattningen är vi just i detta avseende icke i en »särskilt privilegierad situation« – även vi har familjer, barn, bekymmer etc. Påståendet att vi är »ödets kelgrisar« kan uppfattas endast som skämt, ty det skulle ju innebära, att ödet självt har frikostigt givit oss en sådan gåva. Jag tycker det vore mera korrekt att säga, att vi själva har tilltvingat oss detta av ödet.

Kom ihåg, att i långa år har vår teater ej åtnjutit några särskilda privilegier. I långa år arbetade vi under hundrafalt sämre förhållanden än vilken genomsnittsskådespelare som helst, som hade en tillförsäkrad minimiinkomst, just tack vare tillfällighetsförtjänster. Man måste betala för rätten att uttrycka sin egen sanning. Helt naturligt. Samma sak med varje sann skapare – skribent, musiker, plastisk konstnär – såvida han inte vill vara konformist och kämpar för sin egen suveränitet i sin helhet. Varför skulle detta icke gälla även skådespelaren?

Som avslutning skulle jag endast vilja fråga något mera personligt: vilken av dessa två stora skapelser: Fernand och Dären ligger er närmast om hjärtat? Vilken är källa till större tillfredsställelse, ett mera helt skapande?

Icke lätt att svara. Med Fernands roll – så som den uppstod i vår version av **Den ståndaktiga prinsen** – är jag känslomässigt mycket djupt förbunden. Arbetet med rollen var en vändpunkt i mitt liv, en period av djupaste, väsentligaste förändringar. Att spela den ger mig glädje. Otvivelaktigt är det en viss avslutad etapp; jag tror inte att det vore möjligt för mig att bygga ut den ytterligare, finna i den några nya element.

Dären däremot innebär fortfarande något okänt. Jag har en känsla, att när jag närmar mig den står jag i början av en oändlig väg; att det fortfarande finns oberörda områden, ej iakttagna, som först så småningom kommer att träda fram i ljuset.

Grotowski og indisk tradition

AF MARIA KRZYSZTOF BYRSKI

Maria Krzysztof Byrski er polsk indolog med indisk teater som speciale. Følgende artikel er trykt i Dialog nr. 8, Warszawa 1969.

Den store DHARMA hos ham der »frembringer skuespillet« er ifølge indisk tradition gennemsyret af BRAHMAN.¹⁾ DHARMA er et ord der er usædvanlig rigt på betydninger og nuancer af sådanne. Det vækker de mest forskelligartede associationer. Her skal det dog forstås som en særlig handlemåde, en livsform eller mening med eksistensen. BRAHMAN på sin side skal opfattes som virkelighedens væsen eller – med risiko for en tautologi – den virkelige virkelighed, dvs. den sande virkelighed i dens dybeste væsen. Grotowski²⁾ hævder at teatret består af både skuespiller og tilskuer og gentager, og understreger, herved endnu engang en så forslidt sandhed, at den kun kan kræve atter og atter at blive gentaget og mindet om. Med andre ord – både i Europa og i Indien er de, der »frembringer skuespillet« i lige mål skuespillerne og tilskuerne, og netop deres liv skal være gennemsyret af sandheden om virkeligheden.

Netop på dette punkt udviser de positive formuleringer i klassisk indisk teaterteori fællestræk med eksperimenterne i teaterlaboratoriet i Wrocław. Dette fællestræk er uhyre karakteristisk omend i sin nuværende formulering noget vagt i udtrykket. Det er ganske indlysende, at ensartede formuleringer af en sådan karakter dækker over principielt ens erfaringer og oplevelser med praktisk teater, hvor der vel at mærke – for at benytte den indiske udtryksmåde – i dyb alvor »frembringes skuespil«. Det kunne måske derfor være umagen værd at søge efter andre og mere konkrete ligheder – samt uligheder, for også dem vil der utvivlsomt være en del af.

Frigørelse fra den litterære tekst

Grotowskis velkendte sympati og interesse for asiatisk teater og specielt for indisk teater og klassisk kinesisk opera har fået mange, der interesserer sig for teaterlaboratoriets forsøg til at tro, at alt hvad der foregår i Wrocław står i direkte gæld til asiatiske teatertraditioner. Vil man imidlertid søge at bevise en sådan påstand, betaler det sig

nok at kaste et blik på tre sider af gruppens arbejde, der direkte giver forbindelseslinier til indisk teatertradition.

Først og frømmest gælder det teaterlaboratoriets opførelse i november 1960 af **Sakuntala** (af Kalidasa) dengang det endnu havde til huse i Opole. Valget af dette klassiske indiske stykke som et af gruppens første på repertoiret lader formode, at det skulle give udtryk for dybere bevæggrunde med et videre perspektiv. Og ganske rigtigt. En af de første opgaver Grotowski havde stillet sig, var nemlig skuespillerens frigørelse fra den overvættede indflydelse fra den litterære tekst, som han i moderne europæisk og amerikansk teater pligtskyldigst har at underkaste sig.

Grotowski var ikke så meget ude efter en dramatisk tekst som et partitur gruppen kunne opføre med fuld frihed for instrumentation, dvs. valg og brug af skuespilkunstens midler. **Sakuntala** er i sit oprindelige anlæg uden tvivl netop et sådant partitur. Hertil kommer, at det naive og eventyragtige ved stykket i forbindelse med den ikke alt for veldrejede oversættelse medvirker til at understrege dets originalitet. Alt dette tillod en uhyre distanceret tekstbehandling – undertiden ligefrem med »et lille glimt i øjet«. Samtidig fik skuespilleren derved lejlighed til at søge sin egen personlige reaktion på teksten, snarere end at spille denne i ordets traditionelle betydning. Denne søgen efter et partitur førte Grotowski – i hvert fald i hans arbejde med dramatik – til indisk tradition.

Men i bund og grund hører ligheden også op med ordet »partitur«. For hvor det indiske teater frem for alt byder skuespilleren at formidle partiturets harmoni, dér vil Grotowski have skuespilleren til at søge sine personlige reaktioner og blotlægge sig selv psykisk. Hvor den indiske skuespiller uengageret og køligt fremfører et partitur, dér virker teaterlaboratoriets skuespiller som en vibrerende resonator.

Disse vibrationers tone og farveklang afhænger måske mere af selve skuespilleren end af partituret, han benytter sig af. Det er mit indtryk, at Grotowski – og med ham gruppen – endnu i dag søger at realisere et sådant umiddelbart levende forhold til teksten. Dog med den forskel, at partituret ikke mere kan være så upersonligt og fremmed, som tilfældet var det med **Sakuntala**. Ensemblets udvikling har gjort det klart for Grotowski, at jo mere teksten i sig selv har at byde på, jo mere gripende, næsten smertende intensiv blir skuespillerens udstråling – som f.eks. i **Apocalypsis Cum Figuris**.

¹⁾ Natjashastra, V 110, N. er den ældst kendte indiske traktat om teatrets teori og praksis. Stammer form. fra 3. årh.e.Kr.f.

²⁾ Grotowski, Jerzy: **Towards a Poor Theatre**, Odin Teatrets Forlag, Holstebro 1968. Tallene i parentes fremover i artiklen henfører hertil.

Yoga – den dansende Shiva

Den anden kontaktflade med indisk tradition angik skuespillerens praktiske virke i gruppen. Denne kontakt fremtrådte principielt på to områder, men viste sig i det lange løb ret så tilfældig og fragmentarisk. Det første område angik en disciplin, der ikke havde direkte relation til teatret, nemlig praktiske yogaøvelser. I starten havde Grotowski håbet på her at finde en psykofysisk disciplin, der ville gøre det muligt for skuespillerne at nå til fuldkommen koncentration og harmoni mellem sjæl og legeme. Det viste sig imidlertid at:

»Alle vore forhåbninger til trods skete noget ganske andet. Man nåede nok til en vis grad af koncentration, men denne var introverteret. Derved dræbtes hele udtrykket. Skuespilleren befandt sig i en art indre drømmetilstand, en udtryksløs ligevægt. Dette vil atter sige, at alle livsprocesser holdtes nede, og at man fandt fylde og opfyldelse i den bevidste død og inden for sit eget egos autonomi. Dette skal ikke forstås som et angreb, men det er afgjort ikke noget for skuespilleren.« (s. 252).

Skønt teaterlaboratoriet fortsat benytter sig af visse former for yogaøvelser (s. 148, 149, 186) så:

»er den grundlæggende forskel mellem disse øvelser og yoga den, at de er dynamiske og som mål har en extraversion, der skal træde i stedet for den for den traditionelle yoga så typiske introversion« (s. 186).

Her hører teatrets kontakt med yoga op. Kontakten hører op med en i øvrigt let forståelig misforståelse. For den i Europa og i særdeleshed i Indien gængse og udbredte opfattelse af yoga er ikke den eneste mulige. En supplerende – efter min mening mindst lige så rigtig opfattelse – udtrykkes symbolsk i billedet af den dansende Shiva. Denne yogaens gud er her på en gang kosmisk danser og skuespillernes konge og gud. Det ene hindrer ikke det andet. Den dansende guds ansigt udtrykker fuldkommen koncentration – samtidig med at hans krop hvirvler i dansens rytme. Dansen symboliserer her gudens skabende aktivitet og extraversion – den anden side er netop yogiens introverterede koncentration.

Gestus i teatret

Det tredje og sidste punkt, hvor eksperimenterne i Wrocław direkte berører indisk tradition, er gestus og bevægelse. Jeg formoder, at skuespillerne i ensemblet har mødt folk fra KATHAKALI-teatret – om ikke andet så i Jugoslavien. Til en nærmere kontakt kom det dog først med Grotowskis elev og medarbejders ophold i Indien – Eugenio Barba. Under et kortvarigt indiensophold stiftede Barba indledningsvis bekendtskab med indisk skuespilteknik, og da han var kommet hjem til Polen, søgte han at viderebringe sin viden, ved sammen med gruppen at indføre elementer fra praktisk indisk skuespilteknik. Men også disse forsøg blev kun til en ren episode i teaterlaboratoriets søgen efter nyt. Og skønt Grotowski hævder at:

»Den træning af ansigtsmuskulaturen, der anvendes i det klassiske indiske Kathakaliteater er velegnet og nyttig.« (s. 145).

så har dog på det senere et ganske andet synspunkt været fremherskende, nemlig en udpræget tendens til at lægge særlig vægt på den spontane gestus – dette til trods for at Grotowski i anden sammenhæng hævder, at disciplin og spontanitet ikke gensidigt svækker hinanden, men netop er kilden til den skuespilteknik, der stråler (acting that glows. s. 122).

På dette sted skal dog citeres en anden udtalelse af Grotowski, der så vidt jeg kan skønne, allerbedst illustrerer

hans opfattelse af gestus rolle i orientalsk teater. I forbindelse med nogle forslag fra Artaud udtaler han, at:

»Det orientalske teaters gestus-tegn kan ikke automatisk overføres til europæisk teater, hvor hvert tegn skal opstå uafhængigt og i relation til velkendte psykiske og kulturelle associationer« (s. 122).

En sådan opfattelse af forholdet kunne godt tages for en konkret indflydelse fra indisk teatertradition – hvis blot ikke Grotowski i samme åndedrag tog det forbehold, at han slet ikke har til hensigt at skabe nye konventioner eller medvirke til sådannes opståelse. Hans eneste princip, som man – hvis ondt skal være – kunne kalde en konvention er tanken om, at skuespilleren skal blotte sig selv totalt, gennemgå en fuldstændig selvopofrelse. Alt det øvrige skal forblive ukodificeret, og den eneste retningslinje skal være harmonien mellem skuespillerens midler og den fuldkomne psykiske blottæggelse. Stik herimod er tegn og gestus i indisk teater altid elementer i en gennemstivnet, kodificeret og konventionel tradition.

Den kompromisløse sandhedssøgen

Efter min mening har dog ingen af de ovennævnte former for kontakt med indisk tradition haft nogen som helst principiel indflydelse på Grotowskis søgen og resultater.

Derimod er forholdet snarere det, at analoge og identiske idéer er opstået begge steder uafhængigt som følge af de forhold, der er omtalt i indledningen til disse overvejelser.

Sagen er nemlig den, at både Grotowski og de, der skabte det nu klassiske indiske teater, betragter deres medium som en vej eller et sted, hvor skuespilleren udforsker den absolutte, skånselsløse og eneste sandhed om virkeligheden. Denne sandhedssøgen resulterer i en spænding, der begge steder ligger til grund for den ensartede udformning af praksis. Dog kan denne spænding undertiden give anledning til diametralt modsatte opfattelser. Men selv da vil disse opfattelser være præget af noget principielt, der er karakteristisk for den kompromisløse sandhedssøgen. En af de primære kilder til forskelle i opfattelsen af teatrets rolle er Grotowskis – formodentlig korrekte – overbevisning om, at:

»Den kollektive identifikation med myten – dette at man sætter lighedstegn mellem den personlige (individuelle) sandhed og den universelle sandhed er i vore dage umuliggjort« (s. 23).

Ud af denne overvejelse udspringer antagelig tendensen til at skrælle alt uvæsentligt af teatret for – i en søgen efter en identifikation – om ikke andet så på et rent individuelt plan – at kunne sige:

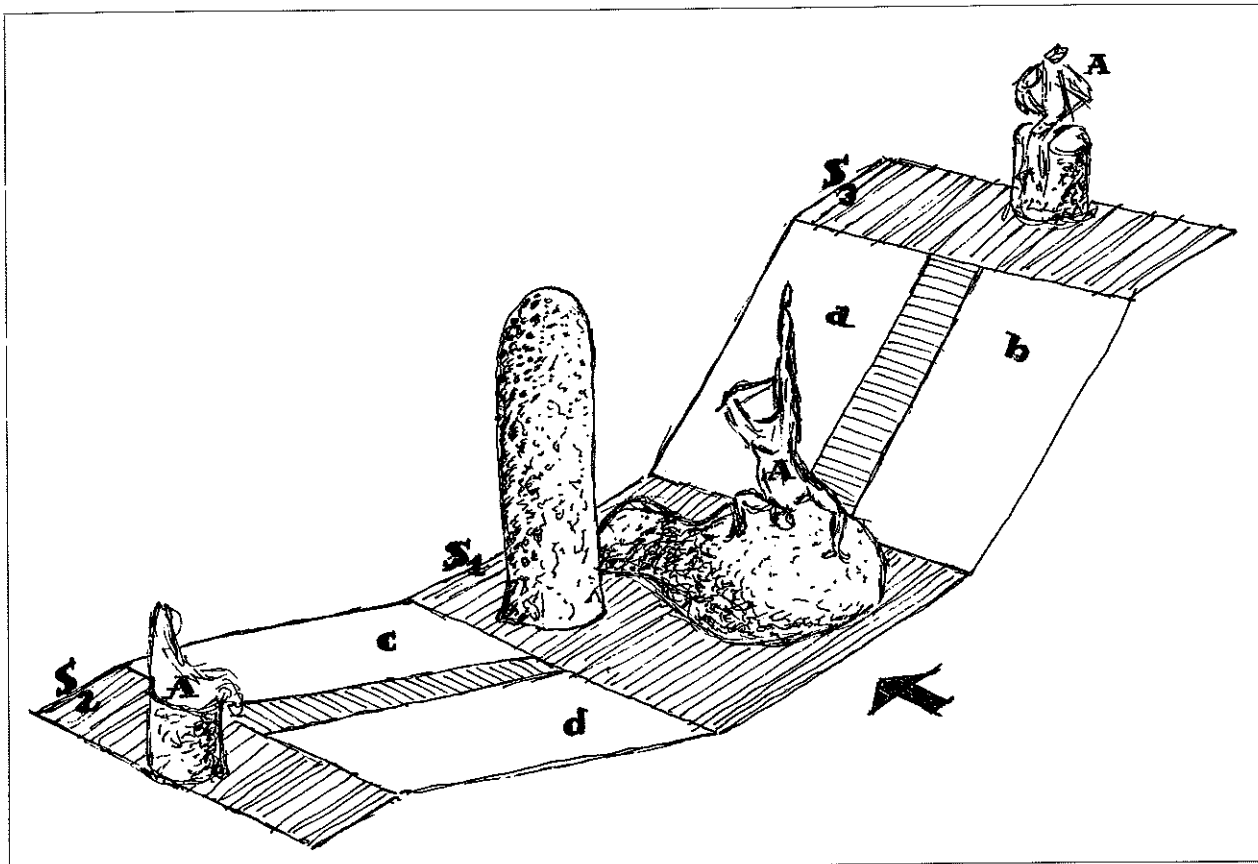
»Vi har at gøre med et teater i det embryonale stadium, midt i en skabelsesproces, hvor det lysvågne instinkt spontant vælger midlet til en magisk metamorfose. Det levende menneske, skuespilleren, er den skabende kraft, der står bag det hele.« (s. 76).

Måske har vi netop derfor behov for den vivisektion af teatret, som Grotowski kalder:

»et forsøg på at undgå en eklektisme, et forsøg på at gå imod opfattelsen af teatret som en kunstart, der nødvendigvis må være sammensat af mange og forskellige discipliner« (s. 19).

Den side af problemet fremstår i klassisk indisk teater netop diametralt modsat. Lad os begynde med »disciplinens tidsalder«. Som det siges i Natjashastra, den ældste indiske teatertraktat:

»Der findes ikke den livsyttring, det håndværk, den gren af videnskab, kunst eller yoga, den gerning eller det virkefelt, som man ikke kan finde i teatrets kunst.«



Scenisk opbygning til Sakuntala, en klassisk indisk tekst af Kalidasa, som blev spillet af teaterlaboratoriet i 1960. Publikum (a, b, c og d) var omringet af en central sceneplads og to bagscener (S₁, S₂ og S₃), hvilket tillod skuespillerne (A) at sprænge et fast spilleareal. I midten var decorationen et lingam, det rituelle fallossymbol i Shivakulturen.

Skønt således det principielle udgangspunkt for forholdet mellem menneske og myte er identiske i den indiske tradition og hos Grotowski, så konkluderer man i indisk teater i modsætning til hos Grotowski positivt. Identifikationen med myten, lighedstegnet mellem den individuelle og den universelle sandhed er og har altid i Indien været en selvfølge.

Når dette er tilfældet, behøver teatret ikke at spille rollen som stormbuk, men kan med hele sit spektrum af rige virkemidler bearbejde det ubevidste via tilskuerens æstetiske sans, og få denne til at identificere sig med myten. På denne måde er den mytiske mekanisme indeholdt i ethvert indisk stykke. En sådan tingenes tilstand er ifølge Grotowski endnu mulig, så længe teatret befinder sig i den religiøse sfære. For netop da

»blir tilskueren sig bevidst, at hans personlige sandhed rummes i den mytiske sandhed...« (s. 22).

Denne formel udtrykker den inderste kerne i klassisk indisk teater. Og det er netop det, Grotowski beklager som en – for os – længst svunden foreteelse. Han hævder nemlig, at den eneste kontakt med myten her i Europa består i konfrontation og ikke i identifikation (s. 23). En sådan konfrontation viser han os i hver eneste af sine senere forestillinger, måske allermest drastisk, provokerende realistisk og gribende i *Apocalypsis Cum Figuris*. Det er imidlertid meget vel muligt, at denne konfrontation har samme mål som identifikationen i det klassiske indiske teater. For den eneste mytiske sandhed, der efter Grotowskis mening kan vinde indpas i moderne teater, er den myte, der inkarneres i fænomenet skuespilleren og dennes levende organisme.

»Vold mod den levende organisme, dennes blottæggelse udover enhver grænse er det, der kan hensætte os i en konkret mytisk situation – en fornemmen af den fællesmenneskelige sandhed.« (s. 23).

Når vi holder in mente, at den mytiske figur i det indiske teater er urmennesket og skabningernes herre PURUSHA-PRADJAPATI, og at han øver vold mod sig selv, så er hermed cirklen sluttet: det kan hermed vise sig, at den endelige sandhed, som det i begge tilfælde drejer sig om, er den samme. Den eneste forskel er den vægt, som Grotowski lægger på transgressionen eller døden, hvor det indiske teater understreger integrationen eller genopstandelsen, uden hvilken døden er blottet for enhver mening.

Skuespiller og tilskuer

Grotowski anser med fuld ret det, der sker mellem skuespiller og tilskuer for at være teatrets væsenskerne. (s. 32). Efter hans opfattelse er skuespilleren et menneske, der blottægger sig selv (s. 210) og sin sjæl for og i stedet for tilskueren. (s. 45). Hensigten med dette brandoffer er, at tilskueren skal erkende enheden i den individuelle og den universelle, den personlige og den fælles sandhed.

»Når det individuelle og måske endog intime bringes for dagens lys – siger Grotowski – så skydes det rent private til side. I samme øjeblik blir skuespilleren til typisk repræsentant for den menneskelige art.«

Det indiske teater har samme mål. Men skuespilleren virker anderledes dér. Han virker ikke ved at blottægge det allermest personlige, men ved at han bag kostumering, karakterisering, spil, gestus og recitation skjuler alt det indi-

viduelle og kun lader det, der alment finder sted, blive tilbage. Han gør dette for at kunne overføre sit skabte værk til de universelle sandheders sfære. Man kan altså få øje på meget fælles i begge opfattelser af teatrets rolle, skønt indfaldsvinklerne uden tvivl er overordentlig forskellige. Noget anderledes forholder det sig med kravet til tilskueren.

»Vi taler til den tilskuer – skriver Grotowski – der har ægte åndelige behov, og som dybt nede ønsker at gennemføre en selvanalyse via denne konfrontation med forestillingen. Vi taler til den tilskuer, der ikke standser op i et forstadium til en psykisk integration, tilfreds i sin egen lille geometriske ligevægt, i klar viden om forskellen på godt og ondt og uden indre tvivl og flimrende uro. Det var heller ikke ham El Greco, Norwid, Thomas Mann og Dostojevskij henvendte sig til. De talte derimod til ham, der befinder sig i en aldrig afsluttet selvudvikling, til ham, hvis uro ikke er en almen uro, men en uro, der gør ham indstillet på at søge sandheden om sig selv og om hans personlige kald her i livet.« (s. 40).

Det klassiske indiske teater derimod kræver, at tilskueren er i besiddelse af visse medfødte sjælelige dispositioner, bedst udtrykt i sanskritordet SAHRYDAJA – dvs. den der har hjerte og kan stemme sit hjerte til at opfange de følelser, som digteren og skuespilleren formidler. Det er denne psykiske disposition, der lader os frigøre os fra vore forfladigede dagligdags følelser. SAHRYDAJA er den, hvis hjerte er som et spejl, der øjeblikkelig muliggør en identifikation med de følelser, der kommer fra scenen. Og selvom der henvises til en stadig oplevelse og dyrkelse af kunsten og dens værker som det bedste middel til udvikling af disse anlæg i mennesket, så lægges der dog tydeligt eftertryk på den emotionelle side af den menneskelige personlighed og ikke så meget på den intellektuelle.

Grotowski ønsker på sin side, at teateroplevelsen på en gang skal være af emotionel og intellektuel karakter – ja, måske frem for alt intellektuel? Skønt hvem ved, om denne sondren er adækvat på dette bevidsthedsplan?

Et unægteligt fællestræk ved begge indstillinger til teateroplevelsen er en vis kræsenhed overfor tilskuerne og deres sammensætning. Hverken Grotowski eller det klassiske indiske teater jagter efter massetilstrømning. De lægger begge vægt på kvalitet fremfor kvantitet.

Over dagligdagens halvhed

Mest interessant og givende vil det dog måske være at sammenligne Grotowskis udtalelser om teatrets rolle som den kunstart, der muliggør en befrielse af mennesket fra det dagliges lænker med hvad det klassiske indiske teater har at sige herom. Jeg tror, at udfaldet af en sådan sammenligning vil kaste lys over de tanker, der udtrykkes i indledningen til nærværende artikel. Dette uden hensyn til, i hvor høj grad skuespillerens arbejdsmetoder – det er det, det drejer sig om – skal og nødvendigvis må adskille sig fra hinanden.

I Indien har ABHINAVAGUPTA³⁾ viet teatrets rolle som frigørende medium særlig stor opmærksomhed. Hans synspunkt er det, at gennem konfrontationen af tilskuerens virkelighed med den virkelighed, der tilhører skuespilleren eller stykkets helt samt ydermere via musikken og hele den atmosfære, der hersker i teatersalen, hvis indgangsdøre symbolsk råder over liv og død, bliver en transposition til en art virkelighedens fjerde dimension mulig – hvor alt finder sted i det helt almene uden nogensomhelst associationer

til dagligdagens komplikationer og forviklinger. Der opstår herved en slags tilstand af fuldkommen generalisation eller almengørelse, som medfører den totale ophævelse af begreberne tid, rum og subjekt.

Subjektets bevidsthed er eo ipso begrænset, men – endskønt afhængig af rum og tid – kan den under den æstetiske oplevelse hæve sig over disse og den begrænsede eksistens, dvs. bevidstheden kan løfte sig op over dagliglivets malstrøm.⁴⁾

»Skuespillerens særlige bedrift ligger i, at han går bagom dagligdagens halvhed, bagom den indre konflikt mellem krop og sjæl, fornuft og følelse, fysiologisk velbefindende og åndelig stræben. For et kort øjeblik befinder skuespilleren sig i en sfære, der ligger hinsides det halvhjertede engagement og den konflikt, der er typisk for mennesket i dets dagligdag.« (s. 13).

Her taler Grotowski om skuespilleren alene. Men forinden har han allerede hævdet, at et sådant perspektiv også åbner sig for tilskueren, på scenen repræsenteret af skuespilleren, der i en vis forstand virker i nær forbindelse med ham. Grotowski kalder dette en provokation. Jævnfør hans tidligere redegørelser for teatret som et provokationens tempel, idet vi dér overskrider vore egne grænser, går ud over vor egen begrænsning og udfylder og opfylder vort tomrum og realiserer vort eget selv. Dette er ikke en tilstand – siger videre Grotowski – men en proces, under hvilken det mørke og dunkle i os langsomt blir gennemsigtigt. I denne kamp med den personlige sandhed i denne anstrengelse for at få maskerne af selve livet blir teatret til den fuldkomne mulighed for iagttagelse. Dette er netop den totale handling, som instruktøren af **Den standhaftige Prins** så ofte minder om.

»Det drejer sig om en læggen sig selv blot, en flåen dagligdagens masker af... en exteriorisation... Det drejer sig om en overordentlig betydningfuld selvbekendelse.« (s. 210).

Dette stemmer godt med, at Grotowski altid råder skuespilleren til at gøre sig umage for at vise tilskuerne en hidtil ukendt side af virkeligheden (s. 237). Det stemmer også med Upanishadernes syn på kunsten som »en modningsproces, en evolution, en opløftelse, der lader mennesket gå fra mørket ud i det skærende lys« (s. 256).

Man kan vanskeligt modsætte sig det indtryk, at disse formuleringer – naturligvis forskellige, da de er fremkommet af stik modsatte metoder, i tilfældet teaterlaboratoriet som resultat af en konsekvent gennemført analyse af europæisk teaterhistorie – trods alt vidner om, at der findes en slags jungsk arketype »det almene teater«, der fører til ens konklusioner i analyserne af så forskellige og fjerne traditioner. Jeg er sikker på, at også indiske æstetikere ville skrive under på følgende udtalelse af Grotowski:

»Teatret har kun noget at sige os i det øjeblik, hvor det får os til at gå ud over vore stereotype forestillingsmønstre, konventionelle følelser, vante standardmeninger og det ikke kun for et syns skyld, men for at vi kan gennemleve en ægte virkelighed efter at vi har forkastet alle trivielle udflugter og halve uhæderligheder, for i en tilstand af fuldkommen forsvarsløshed at kunne afsløre, give og genfinde os selv, som vi er. På den måde vil vi gennem et chok og en gennemgribende rystelse, der får os til at bortkaste dagligdagens masker og konventioner, være i stand til i fuld åbenhed og ærlighed at betro os selv noget, vi ikke har ord for, men som er det samme som det, hvoraf Eros og Charitas nærer sig« (s. 256-57).

Grotowskis sidste konklusion stemmer, som det ses, forbløffende overens med den principielle tese i klassisk indisk teater, udtrykt i de indledende overvejelser til denne artikel.

Hermed sluttet ringen.

³⁾ Abhinavagupta – filosof og æstetiker fra overgangen mellem det X og det XI årh. Skrev en omfattende kommentar til Natjashastra, hvorfra hans her omtalte synspunkter er hentet.

⁴⁾ Raniero Gnoli, *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, Roma 1956, ss XXI.

Kjære Grotowski...

ET ÅPENT BREV FRA ERIC BENTLEY

Dette åpne brev ble trykt i New York Times d. 30. nov. 1969 i anledning av Jerzy Grotowskis teaterlaboratoriums gjestespill i New York med Akropolis, Den standhaftige prins og Apocalypsis cum Figuris. © New York Times og Eric Bentley.

Kjære Jerzy Grotowski:

Jeg vil ikke si at jeg vet nøyaktig hva teater er, jeg vet bare at det er et noe i hele samfunnets nett av kommunikasjoner. Hva er **ditt** teater? I hvilket forhold står **det** til dine omgivelser, Polen av 1969? Det er lite Karl Marx i ditt Kommunistiske Parti? Er da ditt teater et skritt tilbake til det gamle katolske Polen? At du offentlig hevder at du ikke tror på Gud, beviser ikke at det ikke er det. Kirken eksisterer for deg, enten Gud gjør det eller ikke; nettopp en grad av virkelighet uten proporsjoner. Ditt motto som teaterdirektør synes å være: »Er du i tvil, så fall tilbake på ritualet«. Men ikke engang Kirken gikk noensinne så vidt som til å tro at det var frelse i ritualet.

Jeg påstår at det en radikal tilskuer – og i Amerika vil mange av dine tilskuere være radikale – sitter igjen med av ditt teater, er en følelse av noe konservativt. Og omvendt vil det være vår konservative presse som kaller deg avant-garde. Er du reaksjonær? Om ikke, lar ditt arbeid seg interpretere reaksjonært? Hva var det som tiltrakk deg i Calderon's drama **Den standhaftige Prins**? Den stilltiende antagelse at Spania er berettiget til en blings av Afrika, fordi det har prinser som er så fromme katolikker? Et nydelig svar på Peter Weiss's **Sangen om utysket!**

Jeg fleiper naturligvis, men bare litt. Kristendom uten tro har en tradisjon. Men en stygg en, som får min generasjon til å minnes franskmenn som støttet Hitler. Ikke nødvendigvis fascistisk. Den slags kristendom var snobbet. T. S. Eliot, for eksempel, som du påberoper deg, syntes av og til å anta at kristendommen lå utenfor alminnelige menneskers rekkevidde, at den var en religion for dannede høytstående mennesker. For fariseere, ikke for tollere, horer og syndere, for ikke å snakke om fiskere. Og slik var stemningen i din **Standhaftige prins** etter min oppfatning. Slik ikke hos Calderon, selvom han nok der var en imperialist, om vi vurderer ham på vår uhistoriske måte. For Calderon trodde på Jesus. Men om han var guddommelig, så var han på ingen måte overlegen. Din **Standhaftige prins** kan på samme måte karakteriseres som »en god gutt« med et lite drag af masochisme.

*

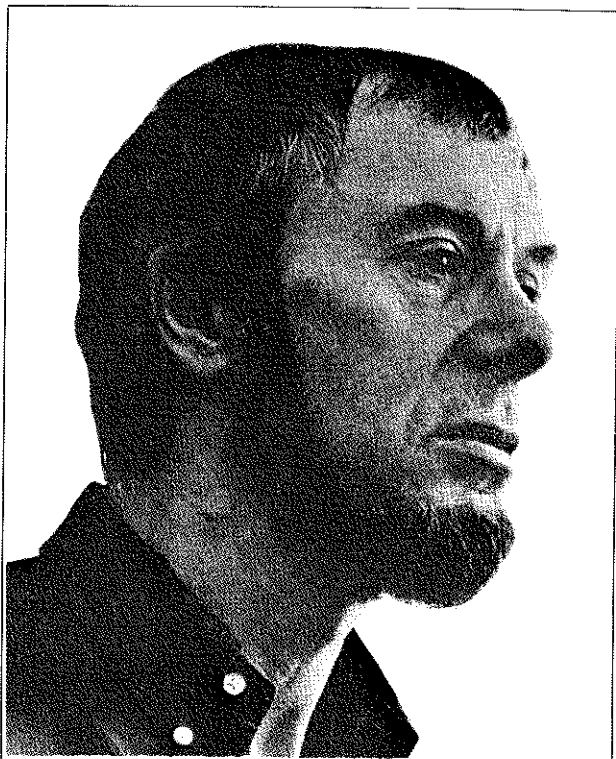
Det er velkjent at konservatisme i kunsten ofte bringer i sitt følge en viss formalisme. Din versjon av Auschwitz i **Akropolis** er over-estetisk og derfor sørgelig abstrakt. Du

snakker om mytologiske analogier! Når teppet går opp for Peter Weiss's **Forhøret**, ser vi unge voktere i Auschwitz antrukket som de dengang var det i det virkelige liv, i gammelmannsdress og business-antrekk. I dramatisk sannhet og uttrykksfullhet er **det** øyeblikket verd et hvilket som helst kvarter av din **Akropolis**. Og det betyr at i det øyeblikket er **Forhøret** kunst og ikke personlighetskultus. De som misliker Weiss's forestilling, klager over at emnet var for ubehagelig. De som likte din, roste forskjellige tekniske påfunn. I New York der tusener av familier har mistet sine slektninger i utslettelsesleirer, viser du frem et Auschwitz som har teknisk interesse for teaterstuderende! Er ikke det et eksempel på sørgelig formalisme, så vet ikke jeg.

Er jeg for ideologisk? Vel, la oss så bare snakke om din egen tone, tonen i din bok »Towards a Poor Theatre«, tonen i dine programmer, tonen, tydeligvis overtatt fra deg, hos alle personer som har forbindelse med dine fremsyninger, like ned (eller opp) til dørvaktene. Ikke at alle dørvakter er ens. Det er to typer av dem. Bare den ene er fiendtlig, avvisende, diktatorisk, kvasi-militær. Den andre er litt salveslesk, slesk og svært ærbødig. Hvorfor denne mangelen på humor? For New York var du en traumatisk erfaring, og selvom New York kunne ha riktig godt av dette, måtte den finne seg i så meget. Aner du hvor mange mennesker som ble avvist, om ikke direkte fornærmet, mens de prøvde å få se ditt Polske Teaterlaboratorium? Jeg har inntrykk av at jeg har tilbragt mesteparten av oktober og november med å besøke de sårede. Jeg hører enda ropene i mine ører. Kirkedører har ikke fått tåle slike slag siden Martin Luther slo store spiker i dem. Jeg har hørt et rykte om at Theodore Mann, for bare å nevne en, dundret på dine dører hele natten uten å slippe inn. Andre lys på vårt amerikanske teaters natthimmel (jeg er ikke ironisk) slapp inn og erklærte at ditt teater ikke var noe. Så furtne var de.

*

Og så videre. Og så videre. Det kunne skrives en hel bok – kanskje vil den også bli skrevet – om alt spetaklet omkring dine forestillinger. Måtte den bare bli bedre enn din egen! Er du klar over at den anglo-amerikanske versjonen av den til og med er på dårlig engelsk? Og det var den som for mange av oss bebudet ditt besøk. Dårlig prosa kunne vi nok trengt inn i hvis den hadde vært det eneste problemet, men dette må da være en dårlig bok på ethvert språk. Og dreier det seg virkelig om et nytt teater, så fortjener det en ordentlig beskrivelse om ikke også en teoretisk underbygning. Du har gjort den feil å publisere en bunt bruddstykker idet du later som dette er et verdig manifest. Det er blitt en bok som svinger mellom det trivielle og det grandiose.



Erik Bentley.

Kjære Grotowski, Er du reaksjonær?

Kort og godt, for mange av oss fikk det du har fått i stand en så dårlig start som mulig. Svar bare ikke at folk har dånt, skreket av henrykkelse osv. osv., for vi vet at det er tilfelle. Det bare gjør det hele enda vanskeligere å fatte. Det var først kvelden for din tredje forestilling at jeg kom meg av traumaet. Under denne, **Apocalypsis**, skjedde det noe med meg. Jeg uttrykker det så personlig fordi det var noe meget personlig som hendte. Omtrent halvveis ut i stykket opplevde jeg en ganske spesiell illuminasjon. Det kom et budskap til meg – ingensteds fra, som de sier – om mitt private liv og om meg selv. Dette budskapet må forbli privat, for å være sant mot seg selv, men det faktum at det kom, har relevans også til andre, tror jeg, og for andre bør jeg føye til at jeg ikke husker at noe slikt har hendt meg før i teatret – ikke engang på vekkelsesmøter, skjønt jeg har kanskje ikke vært på mange nok i det siste.

Kommer jeg bort fra mitt emne? Sier du det, er det på eget ansvar, for ditt teater ble reddet nettopp på grunn av denne spesielle intimitet, så vidt jeg skjønner. Spesiell: ikke »intimiteten« ved våre egne Off Off (off, off, off...) Broadway-anstrengelser, to deler virkningsløs goodwill, to deler klønet aggresjon. En mann viser deg sin penis, en kvinne gir deg en ørefik mens skuespillerne roper obskøne ord til deg – det er vår form for intimitet, eller sjarmerende »tilhører-engasjement«. Når jeg ser ditt teater, og så når jeg til og med er kommet til det de-traumatiserte punkt hvor jeg kan se det, legger jeg merke til at det du gjør, både i denne henseende og i andre, er et korrektiv til alt det som hender her i ditt navn. Enhver grovhet holdes utenfor. I ditt teater er tilskueren en person og får lov til å bevare sin verdighet, dvs. sin adskilthet som individ. Det hender at skuespillerne kommer like inn på oss, men de legger aldri hånd på oss. Heller ikke hvisker de i den enkeltes øre. I det rommet vår kropp opptar, er vi ukrenkelige. Om så nærheten til skuespilleren bringer oss noe i tillegg, så er det faktum at det ikke skjer en sammensmeltning,

som under et samleie, like viktig. Nærheten gir konkret uttrykk for en dialektisk kunstlov: er det nærhet, må den være balansert, opphevet av avstanden.

*

Verdigheten er også med. I din konservatisme er du ikke redd for å bli betraktet som bourgeois, når det som er bourgeois er ganske vakkert. Stoler er bra. Gulvet derimot ganske ubehagelig og i New York forferdelig skittent. Borgerskapets innstilling overfor det ubekvemme og møkkete er definitivt. Dessuten har en tredjedel av det amerikanske folk vondt i ryggen: De må ha stoler til støtte. Selv om du av og til bruker ubekvemme stoler. Jeg la merke til at i **Akropolis** sto tilskuerstolene like inn til ovnene i Auschwitz. En kunne virkelig ha ønsket at de hadde stått litt lenger unna, for det var litt for komisk å se en mann med mustasjer og moderne klær lene seg mot en gassovn. På det punkt er jeg ennå mer konservativ enn du. Jeg vil ha tilskuerne vekk fra scenen. Men jeg er glad du holder på stolene. Få dine amerikanske disipler til å kjøpe noen.

*

Apocalypsis er et vakkert stykke. Det forsvaret din idé om et teater, og ettersom bare 39 andre lesere av The Times (eller bare et lite multiplum av 40) har sett det, bør jeg vel fortelle hva det handler om. Om Jesus. Hvem annen? Han er din mann, om ikke din Mann, og denne gang var du – for å bruke hans ord – en menneskefisker som fanget ham i ditt nett. Jo, vi hadde en svak fornemmelse av déjà-vu, og i programmet var »Dostojevskij« stavet fullt ut. Hvem var det som sa at du er anti-litterær? Du er faktisk for litterær. Du har lest hele den europeiske litteratur og har ikke glemt nok av den. Men skjønt ditt bilde av Jesus er litterært inspirert, blir det teatralisk i sin inkarnasjon. På den måten blir det ditt, og gjennom forestillingen vårt.

Din Jesus er en Jesus **sui generis**, en liten ung polakk, i uknappet regnfrakk over et par sorte shorts. Han bærer en hvit stokk. Han har utstående øyne. Munnen har en tendens til å være åpen. Han løper gjerne, han er »på flukt«, løper med lange fjærende skritt. Kommer andre i veien for ham, kolliderer han med dem. Han er like forvirret som han er skremt. Det er intet i denne beskrivelse som ikke kunne projiseres, f.eks. av Marcel Marceau, fra scenen i et meget stort teater. Men du insisterer på et meget lite teater, unnskyld, ikke noe teater i det hele tatt. I New York ville du ha Washington Square Methodist Church. Og da jeg så **Apocalypsis**, forstod jeg også hvorfor du hadde mast om dette. Mas er jo det navnet de som ikke ser nødvendigheten av perfeksjonisme gir perfeksjonismen. Du trengte metodistkirken fordi du både ville ha en tydelig kontur og fordi du ville at ditt bilde skulle ha mange fine, skiftende detaljer som ikke ville komme frem på et større sted. Ditt ikke-teater er så lite. Det har mange av fordelene ved nærbilder på kino. En kan iaktta rynkene og musklene på kroppen til skuespillerne.

*

Her er et aspekt av din konservatisme som jeg vil kalle positivt: du har skapt de betingelser som skal til for å oppnå teatrets likevekt med moderne poesi. Jeg kaller det konservativt fordi den slags moderne poesi ditt verk fremkaller og fremkalles av, er poesien til den store, og nå forsvundne generasjon av symbolister og (igjen dette navnet!) T. S. Eliot. Kanskje ville en få det rette perspektiv om en sammenfattet det hele som et teater som holder på

å bli umoderne, og som endelig, med deg, er i ferd med å komme dit poesien var for omtrent 50 år siden.

*

Jeg spør meg selv om ditt verk er dramatisk. Det er i alle fall lyrisk. Du er dikter. Og det er, som jeg uttrykker det, teatralisk. Det er teatrets poesi. Drama er en kulminasjon, en slags storartet syntese, sent i enhver historisk sekvens (det 5. århundredes Athen, Elisabeth-tidens England). Men du går, slik jeg ser det, tilbake til begynnelsen, du skrapet deg ned til selve mønstret, som Stark Young engang uttrykte det. Han var maler og talte om Martha Graham. I Amerika er det særlig danserne som slik har vendt tilbake til begynnelsen, til selve grunnfjellet. Men også du er en koreograf.

Apocalypsis presenterer Jesus og hans disipler ved hjelp av koreografiens midler, og når jeg nå ser tilbake, ser jeg langt klarere enn før hvordan **Den standhaftige prins** og **Akropolis** var satt sammen og hvordan de steg frem for oss. Ditt Fattige Teater vil jeg kalle det elementale teater for å slippe vitsene om et fattig teater til \$ 200 sitteplassen, hvilket var hva bilettene kostet på svartebørsen. Et Fattig Teater er teatret redusert til dets elementer, og dette betyr ingen besparelse i vanlig økonomisk forstand, men et forsøk på å oppdage det nødvendige ved å ta bort alt som viser seg å være overflødig.

I hva du skriver om **Den standhaftige prins** gratulerer du deg selv med å ha grepet »den indre mening i stykket«. Ta det litt med ro. Den indre mening i et tre-akters mesterverk kan ikke overføres til et dansedrama i én akt. Dets mening er uløselig knyttet til tre-akters strukturen: ellers ville Calderon ha nøyet seg med én akt. Det du grep i **Den standhaftige prins** var meningen – den ytre, indre, kall den hva du vil – i et annet stykke, ditt eget, som er umåtelig enklere og grovere enn Calderon's, og som sikkert ville kjede hans tilhørere om de fikk se det, men som er gyldig for oss og av den grunn alt annet enn kjedelig. Etterpå, når jeg ser tilbake er jeg full av beundring for den måte som gjorde hver av dine forestillinger til en separat oppdagelse. Jeg forstår hva »miljøteater« er etter dette, akkurat som jeg begriper hva intimitet vil si. I **Den standhaftige prins** var vi medisinske studenter som så ned på et operasjonsbord eller tilskuere ved en tyrefektnig. I **Akropolis** befant vi oss i stykkets verden blant spillerne – innenfor den elektriske piggråden omkring en konsentrasjonsleir. I **Apocalypsis** var vi en liten gruppe tilskuere, liten nok til å føle oss som disipler av disiplene. Bestemmelsen om å begrense antallet »kunder« til 90 eller 100 ved de første to stykkene, og 40 for det sistes vedkommende, kan synes vilkårlig, men nå når vi vet hva du var ute etter, innrømmer vi gjerne at et eller annet vilkårlig tall måtte settes. Alt dette blir planlagt som et hele: De og de skuespillere skal sees av så og så mange tilskuere fra den og den vinkel i den og den avstand.

*

Hvis jeg har tilkjennegitt min avstandstagen fra (visse aspekter av) de to første forestillinger, burde jeg også tilføye at jeg nå tenker tilbake på dem med meget større tilfredshet. Kan en erfaring endre seg etter at den er gjort? Avgjort ikke, men man kan senere gjøre seg klart at man moret seg mer enn man har villet innrømme. Irritasjon har en tendens til å få en til å glemme eller til å se bort fra aspekter som ikke irriterer en. Og du kom her over til oss ledsaget av flere irritamenter enn noen annen i det amerikanske teaters historie. De få av oss som var så hel-



Jerzy Grotowski.

dige å få et innblikk i hele ditt arbeide, lærte å være takknemmelige over for alle tre verker.

Jeg trekker ikke den kritikk tilbake som jeg ovenfor har fremsatt. For et menneske av mitt sinnelag og med mine synspunkter, må sådanne innvendinger stå ved makt, men jeg kan bevitne at desto lengre man beskjeftiger seg med ditt arbeide, jo mere må man erkjenne at det påkaller seg ens oppmerksomhet, ja endog avtvinger en beundring.

Mere enn det: man legger til sist merke til, at de ting som irriterer (bortsett fra dem, for hvilke du intet ansvar kan ha) er skavanker ved kvalitet, det er det negative aspekt av en fanatisme som er din energis hovedkraftkilde. Kanskje er »fanatisme« et for sterkt uttrykk, »entusiasme« ville til gjengjeld være for svakt. I ens mere for dømmende øyeblikk tenker man på deg som et selvopp-tatt menneske. Det er den tone du slår an i dine offentlige meningstilkjennegivelser, ikke minst når du forteller oss at du slett ikke er så betydningsfull: Da du bad kritikerne om å rette oppmerksomheten mot resten av gruppen, det var som om du ville avfinne deg med en villt begeistret anmeldelse av din egen person alene, du ville forlange villt begeistrede anmeldelser av alle dine kamerater. Men bak din selvopptatthet står din storhet.

Hvis du på den ene siden er konservativ og i visse henseender endog reaksjonær, er du på den annen side radikal i ordets mest radikale betydning: du arbeider deg inn mot den allerinnerste kjerne, hele tiden graver du deg ned mot roten til din kunst, og med mellomrom også ned mot roten til vår tids hittil uovertrufne lidelser, menneskets aldri sviktende umenneskelighet mot mennesket. Jeg kunne tenke meg at ditt teater politisk ville bidra til et dårlig styres underminering, et godt styre ville det stive av. Salud!

Med broderlig hilsen, din
Eric Bentley.

ODIN TEATRET FILM

Odin Teatret i Holstebro har startet en ny aktivitet. Det gælder produktionen af en didaktisk film-serie, viet udøverens arbejde indenfor teater og andre forestillingsformer. Serien laves for det italienske fjernsyns eksperimentale afdeling, RAI - servizio sperimentali. Filmene vil dog også kunne lejes af teaterskoler, universiteter og andre institutioner, som kan bruge dem i pædagogisk eller demonstrerende øjemed.

Indtil nu er to film allerede færdige. Den første, **Corporal Mime**, viser det træningsprogram, som ligger til grund for den franske mimiker Yves Lebretons arbejde. Lebreton var gennem fire år elev hos Etienne Decroux, og den træning filmen viser, svarer til det træningsprogram, der gennem en årrække er udarbejdet af Decroux.

Filmen er delt i to afsnit, nemlig „Den grundlæggende træning“ samt „Handler og figurer“. Begge indslag afsluttes med kortere forestillinger af Yves Lebreton. De står som eksempel på hans egen udvikling af arbejdet, siden han forlod Decroux. Han betegner selv dette arbejde som „Abstrakt Mime“. De to dele varer tilsammen 90 min.

Det er meningen i nær fremtid også at udarbejde en version af filmen, som kun skal bestå af Lebretons forestillinger. Denne film vil vare ca. 25 min.

Den anden film i Odin Teatrets didaktiske serie er **Træningen ved Teater Laboratoriet, Wroclaw**. Filmen viser den skuespiller-træning, der er udviklet ved Grotowski's teater i Polen. Den er bygget op omkring en pædagogisk situation, hvor Grotowski's ledende skuespiller Ryszard Cieslak arbejder med Malou Ilmoni og Tage Larsen.

I løbet af filmen ser vi træningen udviklet fra de enkelte grundlæggende elementer til den fulde udnyttelse og forandring af disse. Vi ser også hvordan skuespillerens individuelle grundlag er vigtigere for denne træning end de „øvelser“ han bruger for at udføre den.

Filmen om træningen ved teaterlaboratoriet i Wroclaw indeholder „Den plastiske træning“ og „Den fysiske træning“.

ODIN TEATRET FILM: »DIDAKTISK FILM SERIE«.

FILM I: **Corporal Mime**.

Del I: »Grundlæggende Træning«. Del II: »Handler og Figurer«. 16 mm farve, optisk lyd. Engelsk og italiensk version. 90 min.

Oplæg og regi: Torgeir Wethal. Fotograf: Roald Pay. Klip: Lizzi Weischenfeld. Lyd: Per Meinertsen.

FILM II: **Træningen ved Teater Laboratoriet, Wroclaw**. 16 mm s/h. 90 min. Engelsk og italiensk version. Engelsk version med optisk lyd.

Oplæg og regi: Torgeir Wethal. Fotografer:

Roald Pay og Morten Bruus Pedersen. Klip: Christian Hartkopp. Lyd: Per Meinertsen.

UNDER FORBEREDELSE:

»Videre udvikling af Corporal Mime« - »Abstrakt Mime« med Yves Lebreton. Fem af Yves Lebreton's forestillinger, som også indgår i »Corporal Mime«. 16 mm farve. Ca. 25 min. Engelsk og italiensk version.

Oplæg og regi: Torgeir Wethal. Fotograf: Roald Pay. Klip: Lizzi Weischenfeld. Lyd: Per Meinertsen.

NÆRMERE OPLYSNINGER om leje af ovenfor nævnte film:

ODIN TEATRET FILM, Box 118, 7500 Holstebro, Danmark.

travail théâtral

CAHIERS TRIMESTRIELS

Direction de la rédaction: Denis Bablet, Emile Copfermann, Françoise Kourilsky, Bernard Dort.

Adresse provisoire de la rédaction: Emile Copfermann, 9, résidence du Parc, 91 Massy, France.

Nom

Adresse

.....

A partir du n°

n° 6, hiver 1972

Catégories du théâtre populaire par Augusto Boal / Travail et rêve d'Erwin Piscator par Claude Sebsch, Günther Rühle, Heinar Kipphardt / Entretien avec Tadeusz Kantor par Denis Bablet, Textes sur et du Théâtre Cricot 2 / Pour une méthode d'analyse du lieu théâtral.

Comptes rendus de spectacles, notes de lecture et bibliographie.

Souscrit un abonnement (4 numéros par an) de:

un an	lit. 6200
deux ans	lit. 11500
Trois ans	lit. 16500

abonnement par avion: taxes spéciales en plus.

Règlement par chèque postal ou bancaire
(Banque cantonale vaudoise)

Virement postal au C.C.P. 10-27075
La Cité, 10 Métropole, Lausanne, Suisse

Service abonnements: Editions La Cité,
10 Métropole, 1003 Lausanne, Suisse

MIN FARS HUS

Tilegnet Fjodor Dostojevskij.

Odin Teatrets nye forestilling

første opførelse: april 1972

For oplysning: Henvendelse til

turnéleder Leif Bech, Odin Teatret, box 118, 7500 Holstebro.

MYTEN OM COMMEDIA DELL'ARTE TTT 6

En opsummering af et af de mest vitale udtryk for et folkeligt teater. (Genoptryk).

TOWARDS A POOR THEATRE TTT 7

Den polske teatermand Jerzy Grotowskis første bog. En redegørelse for hans metode, træning og æstetik.

DET POLITISKE TEATER TTT 11

Erwin Piscators udfordrende bog. Hvordan teater kan træde ind i samfundet med en kritisk og skabende funktion.

TEATRETS OKTOBER TTT 12

Revolutionsteatrets og teaterrevolutionens første 10 år i Sovjet, montageteknik, agit-prop og bio-mekanik.

SKUESPILLERKUNST TTT 14

Indre monolog, improvisation, gruppearbejde ud fra erfaringerne hos de betydeligste reformatorer i vort århundrede.

SKUESPILLERKUNST I KINA/JAPAN TTT 15

Kabukis og Peking Operaens påvirkning på vestligt teater – teatralitet og Verfremdung.

DEN HEMMELIGE TRADITION I NÔ TTT 16

Zeamis nøgleværk til skuespillerens oplæring og kunst i det klassiske japanske teater.

GRUPPETEATER I NORDEN TTT 17

Oversigt over aktivitet og struktur hos teatergrupper i Norden.

TTT er en nordisk publikation, som præsenterer materialer om skuespillerteknik, pædagogisk uddannelse, æstetiske og tekniske retningslinier inden for regi og scenografi, det sceniske rum, sociologi og psykologi. Artiklerne er på norsk, svensk og dansk.

TTT udkommer 3 gange om året i tidskrift- eller bogform. Det kan fås hos boghandlere eller bestilles direkte hos Odin Teatrets Forlag, Box 118, DK-7500 Holstebro, Danmark. Bank: Holstebro Landmandsbank, konto nr. 130065-6 (giro 150285).

TTT 1 Jerzy Grotowski, Jacques Poliéri (udsolgt).

TTT 2 Stanislavskijs metode af fysiske handlinger. Stanislavskij, Torporkov, Korzeniewski, Bentley. (udsolgt).

TTT 3/4 Antonin Artaud, S. I. Witkacy (udsolgt).

TTT 5 Dramatikerens iscenesætter af sin egen tekst. Chr. Ludvigsen, Blin, Beckett, Genet (udsolgt).

TTT 6 Myten om Commedia dell'Arte. (Genoptryk). En opsummering af et af de mest vitale udtryk for et folkeligt teater. Dkr. 17,-

TTT 7 Towards a Poor Theatre. Jerzy Grotowski (i bogform på engelsk). 262 sider, 97 illustrationer, Dkr. 51,-.

TTT 8 Pædagogikk. Brook, Marowitz, Chaikin, Dullin, Jovet (udsolgt).

TTT 9 Det sceniske sprog. Kleist, Barrault, Lecoq, Decroux, Craig, Fo, Nono. (udsolgt).

TTT 10 Teaterpsykologi. Fumaroli, Bergler, Glücksman, Belo. (udsolgt).

TTT 11 Det politiske Teater. Erwin Piscator (i bogform). 320 sider, 32 plancher, Dkr. 49,-.

TTT 12 Teatrets Oktober. Revolutionsteater i Sovjet, agit-prop, konstruktivisme i teater, Meyerhold, Eisenstein, Ripellino. Dkr. 17,-.

TTT 13 Folkets teater. Lorca, Vilar, Dort, Sartre, Strehler, Chiang Ching, Dario Fo, Living Theatre. (udsolgt).

TTT 14 Skuespillerkunst. Indre monolog, improvisation, gruppearbejde udfra erfaringerne hos de betydeligste reformatorer i vort århundrede. Gruppeteater i USA. Dkr. 17,-

TTT 15 Skuespillerkunst i Kina og Japan. Kabukis og Peking Operas påvirkning på vestligt teater – teatralitet og Verfremdung. Dkr. 17,-

TTT 16 Den hemmelige tradition i No-teatret. (I bogform). Zeamis nøgleværk til skuespillerens oplæring og kunst i det klassiske japanske teater. Dkr. 49,-

TTT 17 Gruppeteater i Norden. Oversigt over aktivitet og struktur hos teatergrupper i Norden. Dkr. 17,-

Årsabonnement TTT 18, 19, 20 – Dkr. 81,- – direkte til forlaget, eller gennem Deres boghandler.

TTT 18 Grotowski's Træning. En redegørelse for stemme- og kropstræning ved Grotowski's teaterlaboratorium.

Under udgivelse:

Udvalgte tekster. Væsentlige teater- og filmerfaringer fra Eisensteins skrifter (i bogform).

Dionysos. Besættelse og trance i teatret.

Priserne er eksklusive porto (enkelt-numre pr. opkrav).

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK

TTT