

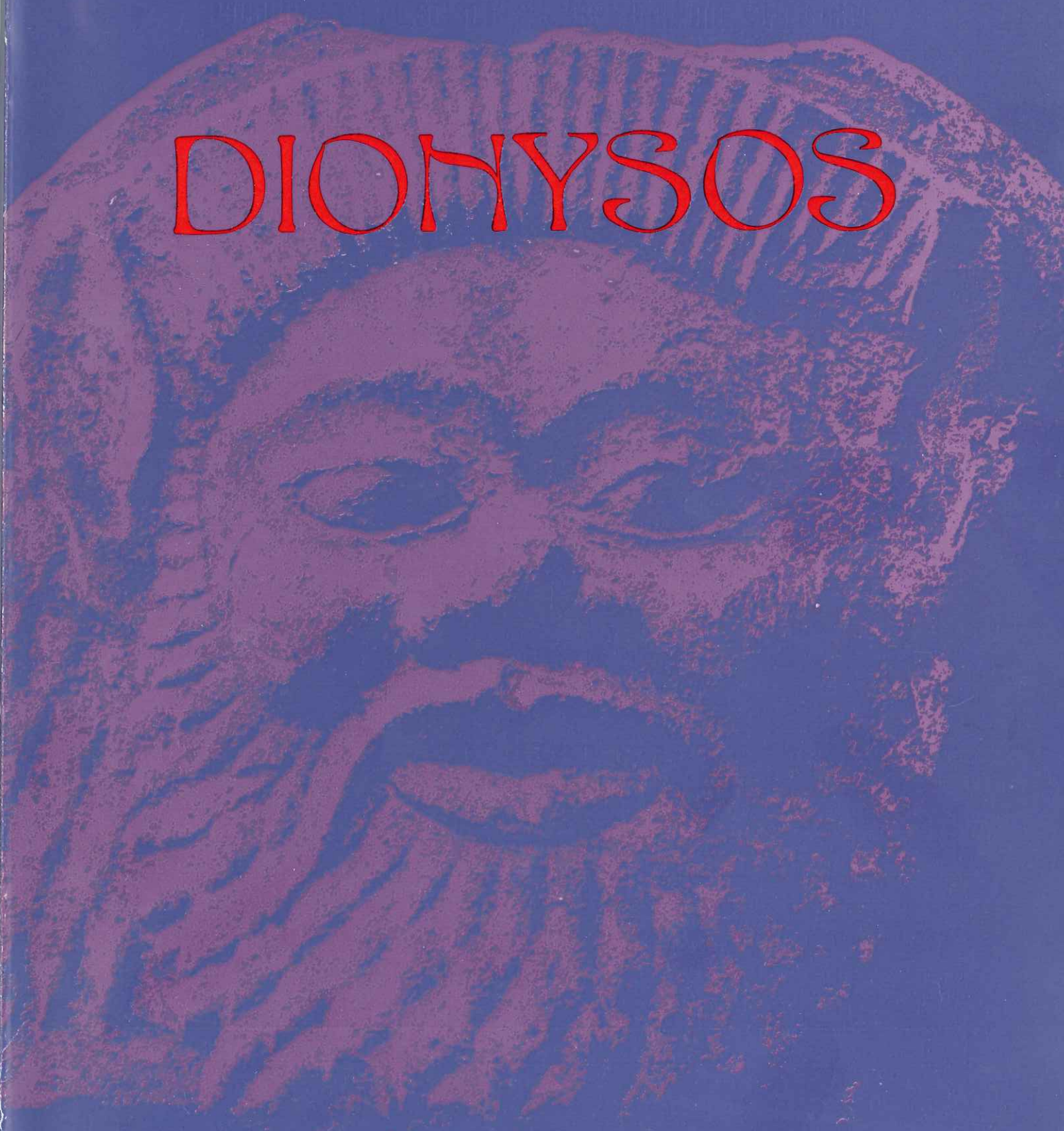
TTT

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK

NORDISK TEATERTIDSSKRIFT NR. 20 - 1973

Udgivet af ODIN TEATRETS FORLAG

DIONYSOS



ORNITOFIENE-KASPARIANA-FERAI

Materialer om Odin Teatrets arbejde og forestillinger

Artikler af Jens Bjerneboe . Jens Kruuse . Ole Sarvig . Marc Fumaroli
Chr. Ludvigsen . Eugenio Barba . 88 sider . 62 illustrationer . Dkr. 10,-

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

MYTEN OM COMMEDIA DELL'ARTE

TTT 6

En opsummering af et af de mest vitale udtryk for et f. lkelt 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

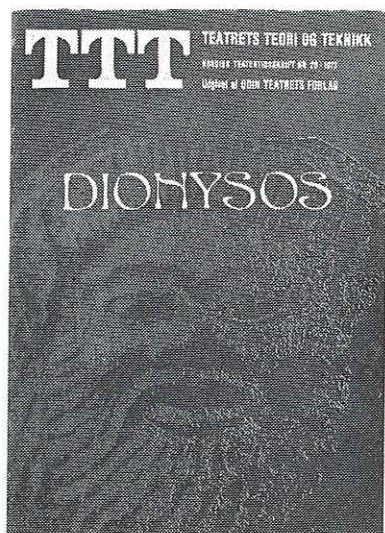
TTT 11

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

TTT

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK

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



Omslag af Yves Lebreton efter satyrhovede af terrakotta. Det stammer fra Syditalien, 6. årh. f. Kr.

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

Oversættelse ved:

Jens Christensen, Ulf Ekeram, Kirsti
Jynge, Knut Kristiansen, Ulrik Skeel
Prods Skjærvø, Harriet Welner.

Redaktion, ekspedition og annoncer

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

Årsabonnement 1973: Dkr. 81,-
(en bog, to hæfter)
direkte fra forlaget.

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

INDHOLD

Martin Berg

Dionysos i Athen

s. 2

Roger Bastide

Disciplin och spontanitet i
de afro-amerikanske transerna

s. 42

Enrico Fulchignoni

Frihed, besættelse, det dionysiske

s. 45

Jean Brun

Dionysos' tilbakakomst

s. 49

Sam Keen

Manifest for en dionysisk teologi

s. 56

Jerzy Grotowski

Teatret og riten

s. 61

John Kane

Plotting with Peter

s. 69

Emilio Servadio

Teatret og tilskueren

s. 77

Bøger

s. 79

Dionysos i Athen

AF MARTIN BERG

I den lille by Eleutherai – midtvejs mellem Eleusis og Theben, et halvt hundrede kilometer nordvest for Athen – var der et gudebillede af træ. Den gud, man havde fremstillet, hed Dionysos.

I begyndelsen af det 6. årh. f. Kr. opgav Eleutherai sin tilknytning nordpå til Bøtien, hvor Theben var hovedbyen, og sluttede sig som så mange små samfund i Attika til Atheniensernes forbundsstat. Træfiguren fra Eleutherai blev bragt til hovedstaden Athen. Her dyrkede man i forvejen Dionysos og havde mindst eet stort tempelområde for ham midt inde i byen, men træfiguren fik bolig i et nyt tempel, der blev bygget ved sydskråningen af Akropolis. Templet var ikke ret stort (ca. 13,50×8 m). Det skulle som alle templer dengang blot være gudens bolig. Men lidt op ad skråningen lavede man en plan, rund danseplads. En ny festdato blev indført, udover de gamle. Allerede før år 520 f. Kr. må man forestille sig en gennemorganiseret ny folkebegivenhed, De store Dionysier, hvor procession, ofring og fælles ekstase har fået følgeskab af en religiøst bestemt kappestrid i fremførelse af hyldestigte og kordans. To-tre generationer senere er dette sted Athens berømte teater, hvor den ny kunstart, dramaet, udfolder sig. Skuespillet er blevet til, digterne arbejder målbevidst i de tre genrer: tragedien, satyrspillet og komedien – ikke bare for at hyld gudene, men for at vinde en trefod eller penge. Templet skjules vel ikke helt, da man i de følgende århundreder opfører en større og større scenebygning mellem templet og den nu indhegnede danseplads. De primitive tilskuerspladser op ad skråningen afløses af faste bænkerader, som igen afløses af stenbænke. I det 4. årh. f. Kr. er Dionysos-teatret i Athen blevet den model, som man bygger teatre efter i hele den hellenske verden, i Magna Graecia og i Lilleasien. De store Dionysier er blevet en vældig festival, hvor byens borgere har gratis adgang, og tilrejsende kommer langvejs fra. 14–15.000 kan sidde her og dog høre hvert ord, der bliver sagt. Dansen er veget i betydning for ordet. Digterne optræder ikke længere selv, men er veget for professionelle skuespillere. Et mærkbart skel er kommet mellem de agerende på scenen med hele dens tekniske apparat, kulisser, maskinerier, og så det uundværlige, fast installerede publikum, som skal godkende en menneskelig illusionskunst, fjernt fra magiens. Men midt i første rækkes fine marmorstole med ryglæn er den fineste plads stadig forbeholdt førstepræsten ved Dionysos-templet. I et nyt, stort tempel befinder der sig en ny guld- og elfenbenspydet figur omgivet af de olympiske guder, vægmalerier med mytiske scener, hvor Dionysos er indpasset i det gode græske gudemønster. Men på præstens stol i teatret er der, selv langt oppe i romertiden,

stadig hugget dyremotiver af asiatisk karakter og et par satyrer med en enorm drueklase.

Hvorfor kom træfiguren fra Eleutherai til Athen? Var det udelukkende af politiske grunde (overflytning af byens vigtigste guddom til den ny hovedby) eller lå der andet bagved? Var det indbyggerne i Eleutherai eller Athens hersker, der ville det? Måske var der en særlig lokal tradition, som det nok var værd at få flyttet. Måske var det en sjældenhed, at der overhovedet fandtes en figur og ikke bare en træpæl. Måske var Dionysos fra Eleutherai ganske særlig kraftfuld. Vi ved det ikke. Men der findes en historie, som viser, at nogle i hvert fald har tænkt i den retning:

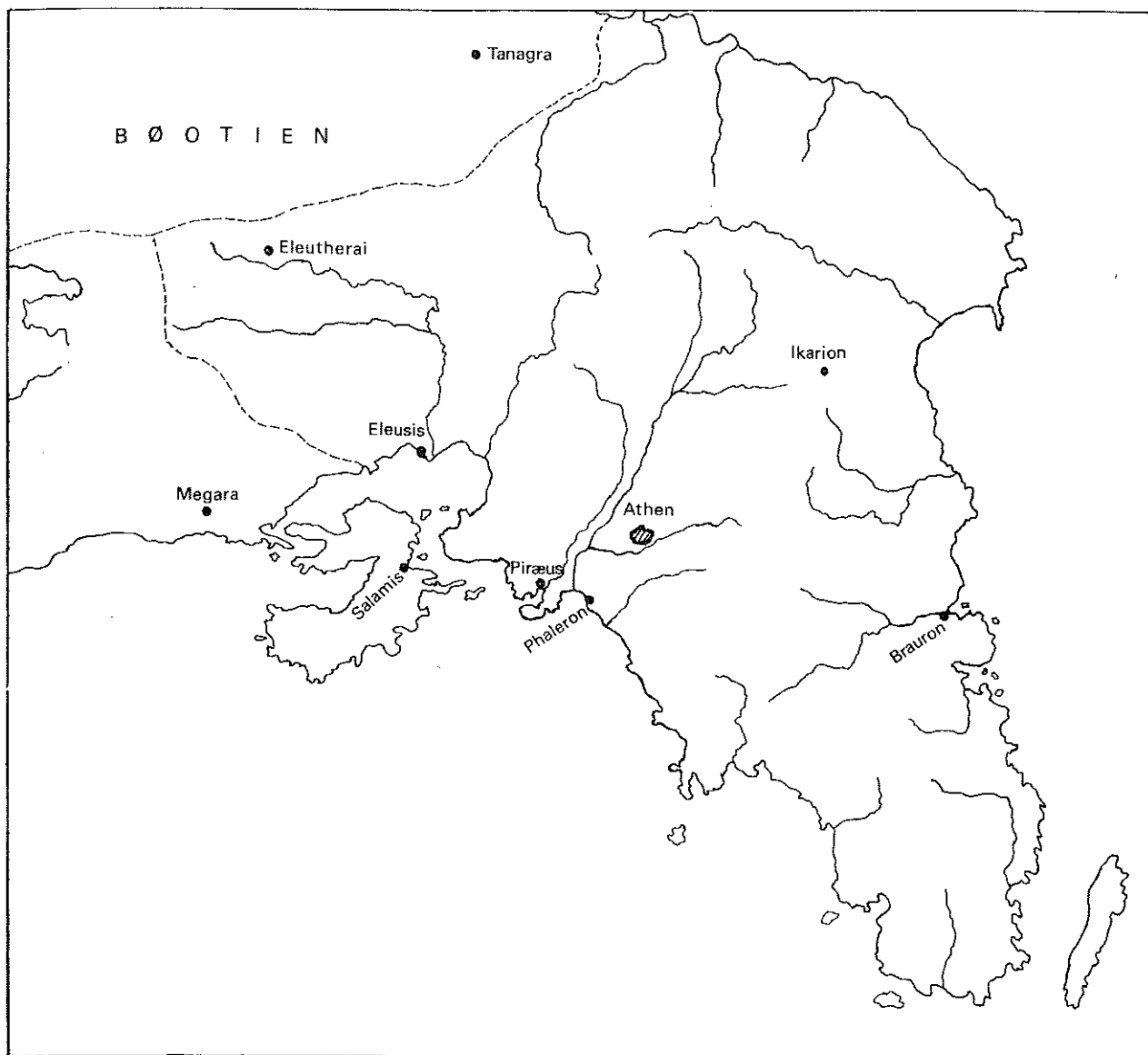
En vis Pegasos fra Eleutherai forsøgte at få athenienserne til at dyrke hans hjemegns gud. Athenienserne sagde nej. Så blev de alle sammen impotente. Hvad skulle man nu gøre? Jo, man måtte spørge oraklet i Delfi til råds. Og oraklet i Delfi rådede Athens borgere til at gøre sig gode venner med Dionysos Eleuthereus hurtigst muligt.

Fra Peisistratos' tid

Athen i midten af det 6. årh. f. Kr. er ikke nogen storby blandt oldtidens storbyer. Den er et mylder af rønner omkring bytorvet, Agora'en, og med forskellige små domsråds- og tempelbygninger liggende på høje, hvoraf en er den vældige, næsten utilgængelige bastion Akropolis. Ikke smykket med de templer, vi kender fra de nuværende marmorruiner, men med andre og betydeligt mindre. Heroppe lå også den gamle kongeborg, og når man så ud fra borgporten mod vest, ramte blikket Areopagos, adelsfamiliernes rådshøj, og lidt sydvest for den Pnyx, hvor folkeforsamlingen skulle blive installeret et hundrede år senere. Men nærmere ved Akropolis, lige ved nordvestskråningen og inden Areopagos, dernede lå Agora'en. (Se fig. 2).

Bytorvet er samlingspunktet med salgsboder og snak. Pladsen kan ryddes til store begivenheder, hvor borgerne samles. Man skal over den plads for at komme til den hellige vej til Eleusis. Panathenæer-festens deltagere skal tværs over Agora'en for at komme op til Akropolis. Man må mødes her for at drøfte fælles anliggender. Der er ingen lukkede rum, som er store nok til at tage en forsamling. Man mødes i det fri, også når det gælder religiøse anliggender – aldrig i et tempel, men foran templet.

Hvem mødes? En herskende mandlig befolkning af lokale jordbesiddere fra byen selv, fra det rige kystland og det fattigere, bjergfyldte bagland. Nogle af jordbesidderne er valgt af deres ligemænd til at bestride statsembederne, og nogle af dem driver handel og søfart. Handelen over havet med de selvstændige græske øer og med de meget selv-

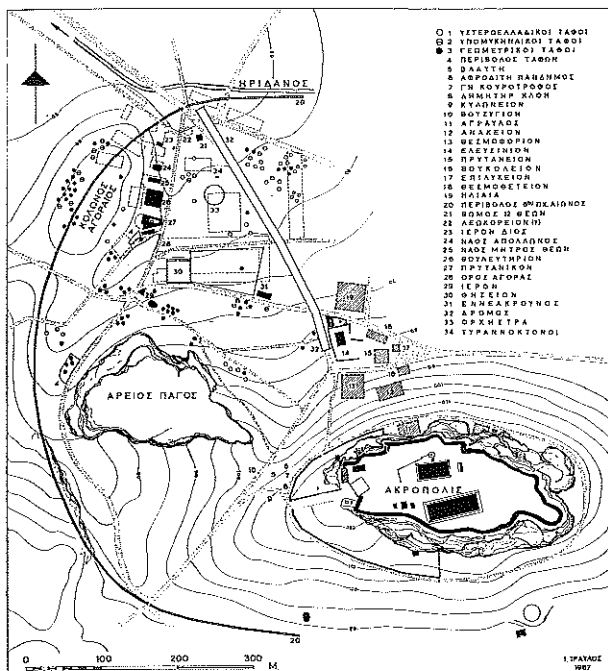


1. Kort over landsdelen Attika, som blev samlet under Athen. (Udvalget af navne er begrænset til et minimum, der har speciel relation til denne artikel). Byen Athen ses med sin beliggenhed mellem to floder, et godt stykke fra havet. Blandt de angivne lokaliteter er Eleusis, hvorfra Demeterkulten blev knyttet stærkere til Athen, Eleutherai hvor man hentede det berømteste gudebillede af Dionysos, Ikarion, som var Thespi's hjemstavn og hvor Dionysos ifl. traditionen indførte vinavl i Attika.

stændige koloni-byer på det nuværende Tyrkiske vestkyst sætter sit præg på byen. Ikke mindst den voksende eksport. Olivenolie er en god vare. Emballagefabrikationen (lertøj) er stadig stigende. Grundlaget for byens trivsel er, at staten ikke er bare by, men land, med kornavl, olivenlunde og vingårde i hele Attika. Det er de større og mindre jordbesiddere, der har magten – med den dertil hørende kappestrid, slægtfejder, klassebevidsthed over for tilflytterne for ikke at tale om de besiddelsesløse håndværkere eller slaverne. Jo mere sammensat, samfundet bliver, des større bliver imidlertid også nødvendigheden af en lovgivning, en regulering af beslutningsprocesser og sameksistens. Man mødes til beslutninger – en meget begrænset skare – og man mødes til de stats-religiøse fester, hvor alle skal være med, for at festen kan have kraft. Pludselig myldrer byen – det er hele stammen, der skal af hus, unge og gamle, mænd og kvinder, eventuelt børn fra 3 år, ja endog slaver, som til den ældste af Dionysosfesterne. Byen går i procession ad Panathenæervejen tværs over Agoraen til Athenes tempel på Akropolis for at give hende en ny

klædning. Man får sin portion oksekød fra slagtofrene ved de store friluftsalte. Guden bliver taget frem fra sin bolig, taget med i processionen, føres tilbage til templet ved faklernes skær.

Hver by havde sine vigtigste guder og sine sagnhelte. Lokale guder fra den fjerneste fortid overlevede indkapslet i nye guder, påført af fremmede folkeslag, ved folkevan-dringer, ved berøringer med andre lokalt bundne kulturer. Jord, himmel, sol, måne, ild, vand, regn, torden og storm havde formeret sig i nye gudenerationer, som konkurrerede med de gamle. Naturånderne blev ved med at være der, i klippehuler, i træer og vandløb og nede i jorden, mens navngivne, menneskelignende guder og gudinder indordnedes under en mandlig græsk gud, Zeus, modsat ældre kulturers helt centrale modergudinde. Den organiserede olympiske gudeverden, Zeus-slægten, kan vi se fast etableret fra Homers tid og systematisk behandlet af Hesiodos i hans gudelære. Den har nu haft små to hundrede år til at trænge ind i bevidstheden hos alle grækerne via digtekunst og offerhandlinger.



2. Akropolis og den vestlige del af Athen i det 6. årh. f. Kr. De to store uregelmæssige høje er henholdsvis Akropolis og Areopagos. Vest for Areopagos finder vi bymuren, der går i en bue fra syd til nord (20). I nord kommer nogle af de vigtigste veje. En af dem bliver til en bred gade (32), som går tværs over torvet, agoraen. Og dér, midt ude på agoraen, har vi den runde danseplads, orchestra (33). Den anden danseplads ved det ilge opførte tempel for Dionysos fra Eleutherai ligger syd for Akropolis, i det nederste hjørne til højre.

Der fulgte ingen katekismus med, ingen overhøring i trosalære. Men kult er fra gammel tid et statsanliggende. I Athen hører det ind under en arkont, en af de tre højeste embedsmænd, valgt – som alle byens embedsmænd – for en vis periode, blandt lokalt fødte adelsmænd og af lokalt fødte adelsmænd. Han bliver udstyret med kongenavnet (basileus), helt i fortsættelse af den tidligere tradition, hvor Athen havde en konge, og kongen samtidig var præst. Ikke en slags biskop over mange små præster, men den der var ansvarlig for gudsdyrkelsens udøvelse, ofringerne, kultfesterne som stadig er helt nødvendige for statens (stammens) fortsatte eksistens.

Omkring 560 f. Kr. blev der en ny strid mellem de ledende adelsslægter i Athen. Peisistratos, overhovedet for en af de mellemfine familier, bragte sig selv til magten. Ifølge traditionens beretninger skal han have vist sig på torvet med kroppen badet i blod og fik, trods den kloge lovgiver, Solons modstand, lov til at holde en privat livvagt på 50 mand, så han kunne forsvare sig mod aristokraterne. Han besatte Akropolis, blev forjaget, men vendte seks år efter tilbage på en vogn med en smuk, høj kvinde, der var klædt ud som Athene. Fiere omskiftelser fulgte, men fra ca. 542 sad han for alvor ved magten, takket være en hær af lejetropper, der først var delvis betalt af den gamle fjende Theben, men siden fik sold gennem herskerens sølvminedrift i Attika og Thrakien.

Peisistratos støttede sig til de mindre jordbesiddere, bønderne i højlandet. Han lod Solons love (statsforfatning 594) blive i kraft, men sørgede for, at de blev administreret af tilhængere. Reelt var han enehersker, tyrann, og dette tyranstyre vedblev forholdsvis uforandret også efter hans død (527) under hans to sønner, til den ene af dem blev myrdet (514) og et alle-statsborgere-er-lige demokrati omsider blev indført ca. 509 f. Kr.

Peisistratos kunne aldrig have holdt sig ved magten, hvis han havde været skødesløs med statsreligionen. Det var han heller ikke. Han styrkede dyrkelsen af Athene, gik i gang med at bygge et nyt stort tempel til hende på Akropolis. De farlige Apollonpræster i Delfi, orakelhelligdommen som alle statsledere i Grækenland og Lilleasien fodrede med gaver og spurgte til råds i udenrigspolitik, fik deres – bl. a. med et nyt Apollon-tempel i Athen. Og to landlige frugtbarhedsguddomme blev kraftigere dyrket end nogensinde før officielt: Gudinden Artemis – dyrenes behersker, jomfruindvieren, med egne mysterier i Peisistratidernes hjemegn, hvor hun næsten kunne synes at være et kvindeligt modstykke til Dionysos – og så Dionysos selv.

Vi kender ikke Peisistratos' tankegang, men indførelsen af De store Dionysier i marts, til ære for guden fra Eleutherai, virker som en meget bevidst politisk handling. Det var en nyskabelse, som kunne knytte land og by endnu stærkere sammen, den kastede glans over tyrannens navn, og man kunne – uden at krænke nogen – skabe selvstændige traditioner som et tillæg til den allerede eksisterende kult.

Men betoningen af Dionysos ville naturligvis heller ikke have været mulig, hvis ikke netop denne gud havde været populær. Hvorfor var nu Dionysos det? På den ene side fordi han var en meget nødvendig gud, uundværlig for frugtbarheden både hos mennesket og i vinmarken. Og så fordi resultatet af hans virksomhed, vinen, var det bedst tænkelige festgrundlag. Dionysos var i princippet med, hver gang man fejrede en offentlig eller privat begivenhed.

De religiøse fester

Det skortede ikke på statsreligiøse fester i og omkring Athen. Hvis man nøjes med at se på dyrkelsen af tre lokalt vigtige guddomme som skytsgudinden Athene, frugtbarhedsgudinden Demeter (kornavl) og frugtbarhedsguden Dionysos (vinavl), vil man se, at de hver for sig har mindst to årlige fester.

Hver forsommer i maj, og fra 566 f. Kr. endnu mere i juni (Panathenæer-festen) fejres Athene, bringes ud til havet og vaskes (den gamle træstatue), bringes tilbage til Akropolis og iføres en ny klædning. I oktober begynder man forberedelserne til den ny klædning, hun skal have næste år.

For Demeter er der små mysterier i Eleusis i februar, store – af ni dages varighed – i september.

For Dionysos er der den mest betydningsladede gamle tre-dages fest inde i selve Athen i februar (**Anthesteria**), en lille vinhøstfest i september og en første vinsmagnings-fest i december på landet, senere fulgt af en tilsvarende i januar i byen. Nu kommer så ekstra De store Dionysier i marts.

Der er mange fællestræk mellem festerne for disse tre guddomme. Procession, ofring, en natlig del med fakler, et offentligt forløb, hvor alle skal være med, en lukket afdeling hvor en eller to er alene med guden eller gudinden.

Festen for guden er knyttet til en årstid. For Dionysos' vedkommende kunne man tro, at det mest logiske tidspunkt var efteråret, vinhøsten. Men magisk set er vinhøsten et ulogisk tidspunkt – da er alting sket, druerne er der, bliver blot høstet og perset. Og vinhøsten, **Oschophoria**¹⁾, blev derfor kun en glad fest, hvor man gik i procession med et par unge mænd foran med vinranker og antagelig fejrede Dionysos' forening med sagnprinsessen Ariadne. Magisk set er det foråret, der er det vigtigste tidspunkt. Vil vinstocken sætte nye skud? Vil vinen (kornet, regnen, solen)

¹⁾ Se noten side 20.

visе sig igen i år, efter at have været borte i vinteren (kulden, jorden, mørket, tørken, døden)?

Forårs-springen hører landet til, ligesom drueplukningen. Skal byboen være sikker på at få del i disse fænomener, må han bort fra byen, tilbage til landet.

Et andet (magisk) vigtigt tidspunkt at feste på er imidlertid, når druens saft har forvandlet sig til vin. Druerne er blevet mast i vinpersen, siden har saften stået og gæret, den har været gemt bort. Nu er der gået tilstrækkelig lang tid til, at man må prøve, om det forunderlige er sket. Vil vinen være der igen i år? Vinen er der. Den må smages. Guden er der.

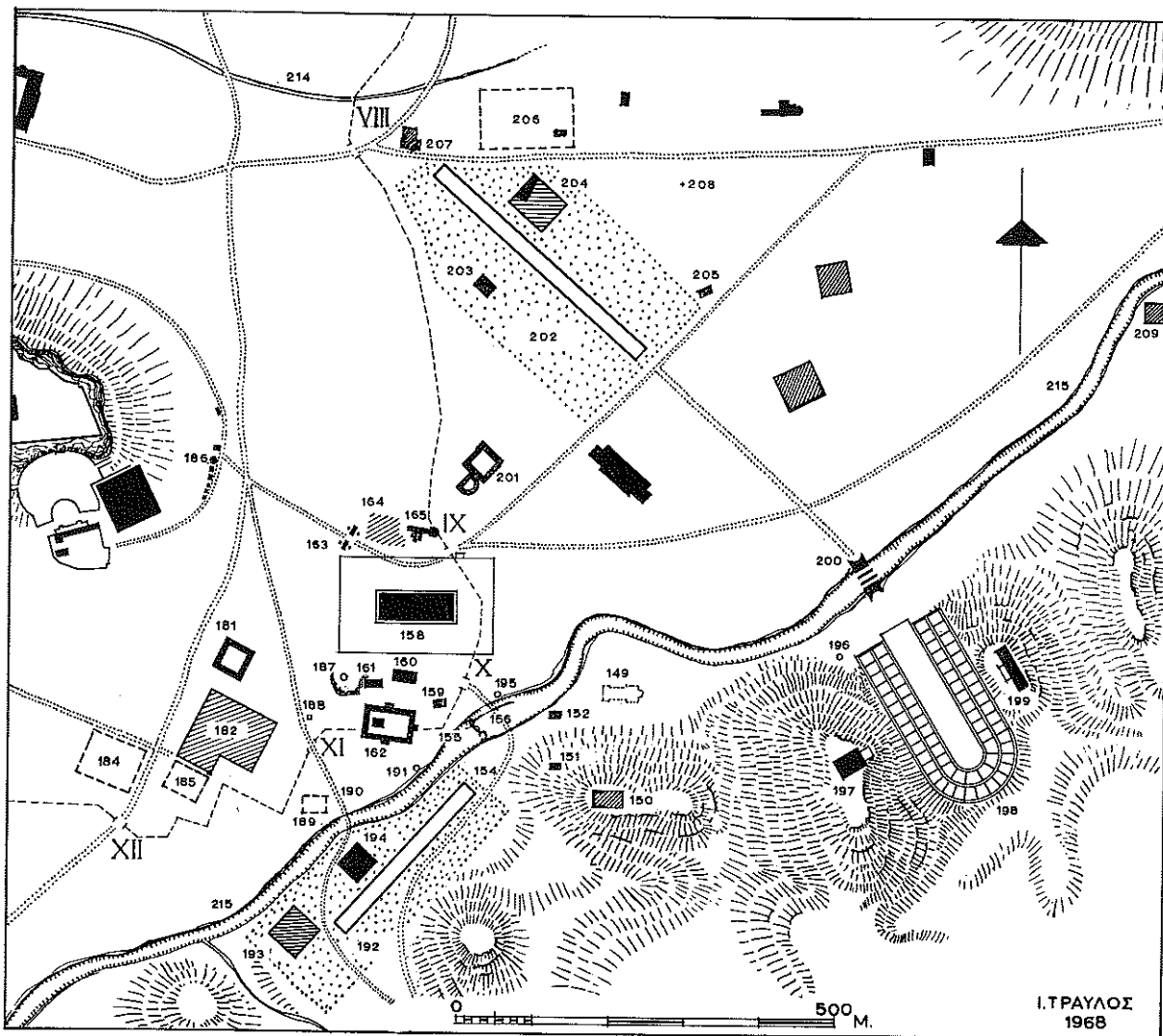
Denne fest kan naturligvis fejres både på landet og i byen. Vinpersen kan stå begge steder, gæringskarrene og beholderne, lerkrukkerne, som den færdige vin skal hentes frem fra.

På landet smagte man på den ny vin i december, og inde i Athen fik man en tilsvarende fest i januar, **Lenaiæ** – et navn der både rummer træk af betegnelsen for vinpersen

(lenos) og af kvinderne, der dansede ved festen, mænaderne, lenai. Det var en fest, der holdtes i et tempelområde for Dionysos nær ved Agora'en og antagelig også på selve Agora'en. Det blev den ene af de fester, som omkring år 500 f. Kr. udviklede sig til også at omfatte »teater«-forestillinger, fra 486 komedier.

Den anden fest, hvor noget tilsvarende skete, var Peisistratidernes nyskabelse, De store Dionysier i marts, hvor tragedien blev til. Men den vigtigste religiøse fest for Dionysos i Athen var og blev **Anthesteria**, spiringsfesten, i årets ottende måned anthesterion, på den 11., 12. og 13. dag (svarende til slutningen af februar for os).

For at nærme sig oprindelsen til denne fest må man tage til en anden del af Athen: syd for Akropolis. Her løber en flod, Ilissos, og omkring den har der været beboelse lige så tidligt som på klippebastionen, fra ca. 3.000 f. Kr. Floden har som alle sejlbare floder i oldtiden været en vigtig transportvej. Ad dens bugtninger mellem Athens høje kunne man komme ud til havet, og fra havet et godt stykke ind i



3. Den sydøstligste del af Athen, mellem Akropolis og floden Ilissos.

Dette arkæologiske kort angiver fundne og formodede bygninger fra flere perioder. Vigtigst for os er beliggenheden af den formodentlig ældste helligdom for Dionysos i Athen, Dionysion en Limnais, dvs. i sumpene. Den er angivet som nr. 184. Beliggenheden omtrent midtvejs mellem flodløbet (215) og det nye tempelområde for Dionysos fra Eleutherai (skræningen ved Akropolis) er interessant. Man har formodentlig fra teaterskrænten kunnet se derved. Euripides' ord i Ion om dansen på flodbreden kan altså godt have en historisk virkelighed bag sig.

Ved nr. 155 ligger den hellige Kallirrhoe-kilde, som bruden skulle vaske sig med vand fra før brylluppets fuldbyrdelse. Ved nr. 189 var der en helligdom for Apollon Pythion, dvs. slangebøtvingeren, Apollon fra Delfi. Her har man fundet dele af et alter, rejst for ham af Peisistratos, ca. 522 f. Kr. Og ved 190 lå »Afrodite i haverne«. Hele området mellem »Dionysos i sumpene« og Kallirrhoe kunne synes at have været viet til frugtbarhedsdyrkelse. Og gik man over floden, kom man til Artemis-templet ved 151.

Nr. 158 er det vældige Zeus-tempel, Olympieion, som aldrig blev færdigt. Anlægget var simpelthen for stort til, at Peisistratos eller nogen af hans efterfølgere magtede at fuldføre planen samtidig med de andre byggeopgaver i Athen.

(Kortet skyldes den arkæolog, som i snart en menneskealder har ledet de mest omfattende udgravninger i Athen, John Travlos).

skjul langt inde i landet, hvor der var grønt mellem klipperne og frisk kildevand. Det livgivende vand er blevet dyrket, ligesom vandet er blevet frygtet og dyrket for sin dræbende karakter (havet) – både Poseidon og Dionysos har haft forgængere. Langsomt har guderne taget skikkelser, og en af dem blev til en mytisk tilrejsende. Han kom og svandt. Man var afhængig af hans komme. Al vækst kunne kun ske gennem guden. Jorden og kvinden måtte befrugtes af ham. Og da man uendeligt meget senere dyrker vinguden Dionysos i den organiserede bystat Athen, står der endnu et tempel for ham hernede i sumpene. Et lille træhus blandt andre gudshuse for de ældste guder, kun få hundrede meter sydvest for den faste klippegrund, hvor Olympens hersker Zeus får sit første stentempel i Athen (se fig. 3).

Det græske tempel er fra begyndelsen ikke noget forsamlingshus. Det er en bolig, man bygger til guden, en hytte, et skrin. Man tager guden frem fra skrinet, når han skal træde i funktion, blive delt (spist eller psykisk medoplevet) af stammen. Guden eller gudinden kommer ud af boligen og fungerer. Derfor kan der godt alligevel som en betingelse for funktionen foregå mysterier inde i huset, og disse mysterier er lukkede for menneskene. Inde i huset kan Moder Jord stadig forene sig med Himlen (himmekongen), det hellige ægteskab finde sted mellem det kvindelige og det mandlige. Denne oprindelige akt overværer stammen ikke, selv om en mand og en kvinde måske kan blive udpeget til at foretage et samleje (med hinanden eller med gudinden/guden) derinde. Netop fordi akten er begyndelsen til alt, skal den gentages hvert år. Fortsættelsen skal sikres. Og uden for templet er det vigtigt, at alle er med,



4. Zeus og Hera som ægtepar. Træskulptur fra Hera-templet på Samos, kort før år 600 f. Kr. Næsten alle græske træskulpturer – også denne – er gået tabt. Temaet for skulpturen er »Det hellige bryllup«, en kultisk forsoning mellem modergudinden, som dominerede i Middelhavslandene, og en fremtrængende mandlig gud, formodentlig den indo-europæiske »stormenes gud«. Men dette bryllup er også et endnu ældre mystisk-kreativt bryllup mellem jord og himmel.

at ingen svigter eller udebliver fra festen for guden. Kraften forsvinder, hvis ikke alle er med.

Det hellige bryllup er kendt i forbindelse med så at sige alle hovedguddomme i den græsk-lilleasiatiske verden, også med Hera og Zeus (se fig. 4). I Athen på Peisistratos' tid og adskillige hundrede år efter er der hellige bryllupper i forbindelse med mindst to af de hovedguddomme, der præger livet i denne by og stat: Gudinden Demeter og guden Dionysos. Gudinden Athene har også haft sin placering i en oprindelig frugtbarhedsritus, og hun er stadig jomfruen, som beredes til en årlig (bryllups)begivenhed. Omkring Demeter og hendes datter Kore-Persefone er der vældige mysterier af symbolsk og højst sandsynlig meget reel befrugtningsskarakter, med en offentlig og en lukket del. Der er det en kvindelig guddom, der må befrugtes. Dionysos, den mandlige guddom, må til gengæld have en kvinde. Det får han fra den ældste tid i form af den stedlige konges hustru.

Festen, hvor dette foregik, Anthesteria, er en 3-dages fest. Vi ved ikke, om den altid har været det. Men fra det øjeblik Dionysos er defineret som **vinens** gud, er opdelingen af disse dage nogenlunde klar.

Den første dag bryder man seglet, åbner vinfadene, hæl-der et offer i jorden og smager. Den dag har navn efter fadene.

Den anden dag indfinder Dionysos sig selv på sit skib fra havet og holder bryllup (alene med dronningen i et lukket rum), mens byens borgere kappes om, hvor mange kander de kan tømme. Den dag har navn efter kanderne.

Den tredje dag er viet de døde. De får ofre, mad og drikke i potter. Men børnene får også potter, små lerkander med billeder på til de 3-årige. Den dag har navn efter potterne.

Død, avling og nyt liv. Ældgamle kult-elementer har delvis overlevet, er mildnet af vinguden. Besværgelsen af de døde, en magisk fest, hvor fortsat liv skulle sikres gennem avle-akten og antagelig menneskeofring, muligvis kannibalisme, bliver til noget lysere og lettere. Påkaldelsen af guden den første dag, noget der engang kan have været en omstændelig og højst usikker proces, bliver til lidt vindrikkeri, hyldestsange og dans. Gudens komme den anden dag er til gengæld en prægtig begivenhed, som man kan gøre mere og mere ud af. Vasebillederne fortæller om den flotte vogn, man havde konstrueret som et skib (fig. 5). Der kommer Dionysos sejlene gennem menneskemængden, hans skibsmærke bæres foran, om lidt skal han skifte til en anden vogn, som han kører bort i til bryllup med sin brud. Processionen vokser til et vogntog, man kappes fra vogn til vogn om at drille hinanden, synge spotteviser og lave kunststykker. Næste dag skal børnene have lov til at more sig, men næste dag er også de dodes dag. Gysset melder sig et øjeblik. Den magiske proces var at få liv frem igen efter død (vinter og mørke). Men for at noget nyt kan leve, må der også være noget gammelt, som dør. Sammenkædningen synes ikke at være til at komme udenom. Man må stille de døde tilfreds og så håbe, at spiringen lykkes.

Det hellige bryllup er midtpunktet ved Anthesteria. En så vigtig magisk begivenhed kan naturligvis ikke gentages ved en ny fest måneden efter. Derfor bliver De store Dionysier i marts måske den mest Festival-agtige af festerne. Guden til ære, bevares, og med dette ærværdige gudebillede fra Eleutherai, som bringes ud af sit nye tempel og tilbage ved fakkelskær. Men festens indhold er lutter offentlige begivenheder, hvor alle kan være med: Procession, ofring, og så dans og sang ved de dygtigste i byen.

Det er marts måned. Foråret er kommet.

5. Dionysos holder sit indtog på skibs-vogn i Athen. Han har vinranken i venstre hånd og sidder mellem to satyrer, der blæser på dobbelt-aulos. Et andet, ret medtaget vasebillede viser et tilsvarende indtog, hvor vognen er trukket af satyrer og en hest (?), mens unge påklædte mænd og muligvis midaldrende går med vinranker foran forspandet og et stykke efter vognen. (Efter Deubner: Attische Feste)



Myten

Zeus og hans olympiske guder havde en digter, Homer. Virkningen af Homers Iliade har været så stor blandt overklassen af krigere og godsejere, at andre guder svandt hen, blev blege og borte undtagen i kultøjeblikket – for så vidt som dette blev holdt i hævd. Blandingen af nationalepos og gudafortællinger var stærk. Iliaden blev nydt, gentaget og gentaget, rytmisk foredraget, indlært af – ikke skuespillere, men recitatorer. De har måske endda bevæget sig til recitationen. Og tilhørerne har været vænnet til de lange seancer, har nikket genkendende, fulgt rytmen, stemmeskiftet, bevægelserne.

Iliaden og Odysseen er både samleværker, hvor en sagntradition om guder og mennesker er bevaret, og digterværker. Hvad der ved digterens fantasi blev til virkelighed for personerne i fortællingen, blev det også for tilhørerne. Digteren var seer, han så mere. Tilhøreren tog imod, accepterede som sandhed.

Dionysos (og mange andre naturguddomme) havde ikke nogen digter, der på tilsvarende måde holdt ham fast. Selv da Hesiodos omkring år 700 f. Kr. systematiserer de olympiske guder og giver Dionysos en lidt bedre plads i sin gudelære end Homer i Iliaden, ser man ikke Dionysos i funktion. Han er mere defineret end handlende. Hesiodos er ingen dramatisk fortæller, som skaber situationer, intriger og kappestrid.

Det er digterens mulighed, ikke bare at forme mennesker men guder. Mytedigtningen er en fuldt anerkendt og værdsat fornøjelse i det før-klassiske Grækenland. Nye historier er velkomne og føles ikke som nogen krænkelse af gudens hidtidige billede. Man skal tro på guderne og ikke være så dum at gøre dem imod, men den enkelte gud må gerne have menneskelige svagheder og vise sig at være mangfoldig. De ældste myter får ustandselig nye udformninger, sammensmeltes med andre myter, får tilføjelser af lokal art, måske urimeligheder. Om hver græsk gud er der mange traditioner, guden spalttes i billeder af sig selv med forskellige tilnavne af lokal karakter eller efter en bestemt egenskab, og hvert tilnavn kan igen give anledning til et tempel for sig, så den samme guddom optræder i flere udgaver med hver sit karakteriserende navn og hver sit tempel, i den samme by. Man kan se det i Athen, i århundrederne fra Hesiodos til Platon. Myten er mangfoldig, til fryd for den fantasi-medlegende. Og mytemængdens urimeligheder bliver irriterende for den grundidé-søgende. I den mest analyserende tidsalder i Athen, Platons, ser man ham rette en hård kritik mod digteren – Homer – for hans

urimelige gudfabler, hans lidet dækkende efterligning af guddommens sande idé. Eller sagt på det jævne plan: Idéen **en seng** udtømmes ikke af sengemageren og slet ikke af digteren, som i ord prøver at skabe en seng. Det er efterligning i anden potens. Vore billeder er gøglebilleder, ikke verden eller guden som de er. Vore billeder er gøglebilleder, begrænsede projektioner af det der passerer forbi den hule, vi er i.

Iliaden, som Platon kendte den, har antagelig været den tekstudgave, der blev lavet på foranledning af Peisistratos eller hans sønner. Det hidtil foredragne værk blev nedfældet. I det omfang, der har været skrevne tekster, er de naturligvis blevet indarbejdet. Mytedigtningen hos Homer blev fæstnet, autoriseret, og man kan næppe tale om nogen afgørende ændring i de olympiske guders karakter efter den tid, selv om man digtede dem ind i nye situationer.

Mytekomplekset om Dionysos kan ikke siges at være domineret af nogen bestemt digter. Vi er ude af stand til at sige, hvor omfattende det har været på Peisistratos' tid. Men også dengang har myten været et konglomerat. Traditioner fra Bøotiens hovedstad Theben blev smeltet sammen med attiske traditioner, naturguden forsvandt gradvis og blev til en helteskikkelse af god familie, et medlem af Zeus-slægten.

Den vingud, som grækerne i Athen og de græsk-orienterede romere efterhånden nåede frem til, tager sig således ud:

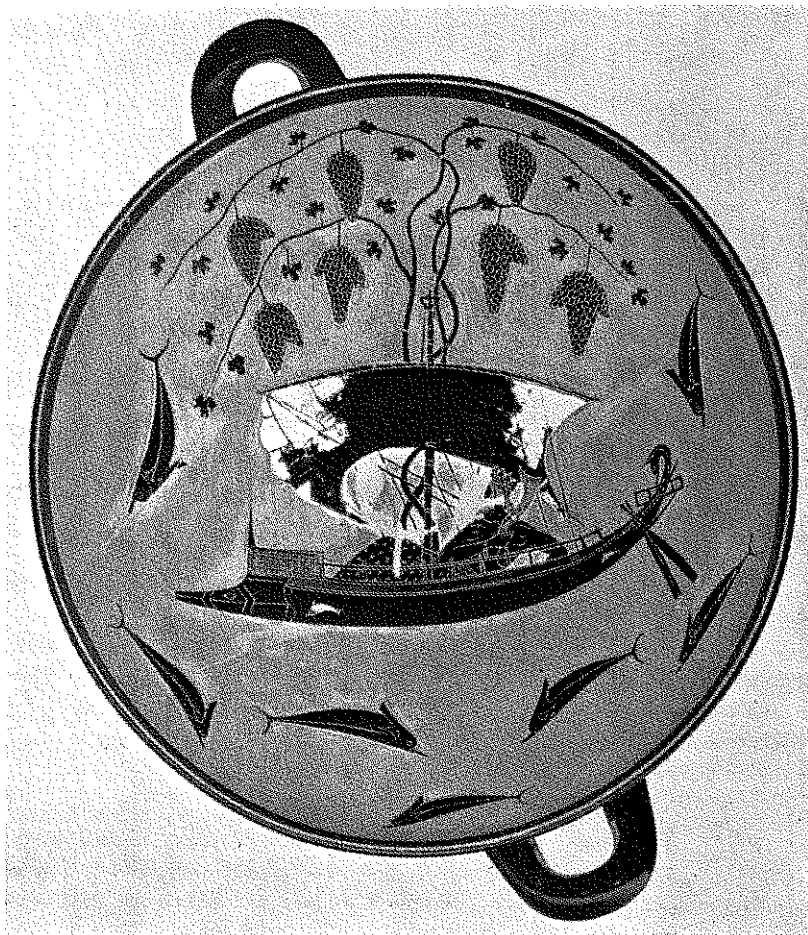
Heltens navn: Dionysos.

Fader: Zeus, den øverste af Olympens guder, lynslyngeren og forførereren.

Moder: Semele, datter af kong Kadmos, den fønisk-fødte sagnhelt som grundlagde Theben.

Fostertilværelse: Den gravide moder bliver af sin elskers (Zeus) skinsyge hustru, Hera, narret til at ville se Zeus i al hans væld. Zeus følger hende og svinger lynet. Hun omkommer. Fosteret reddes (en beskyttende vedbendranke skyder op af jorden). Zeus gemmer barnet i sit ene lår. Den trofaste Hermes hjælper Zeus som altid.

Fødsel og barndom: Tre måneder efter fødes Dionysos (igen). Han anbringes forklædt som pige hos et par fosterforældre, som den stadig lige rasende Hera straffer med vanvid. Han reddes videre til bjergene Nysa, forvandlet til et kid, og opfostres af de stedlige nymfer. Som legekammerater får han dyr og blandingsvæsener mellem dyr og mennesker: satyrer og silenere. En gammel silen tager sig specielt af ham



6. Dionysos kommer sejrende. Drikkeskål, sort figur, Athen ca. 530 f. Kr.

Motivet er et af de mest betydningsfulde ved dyrkelsen af Dionysos netop i Athen, handelsbyen som blev så afhængig af skibsfarten.

Myten fortæller om sørøverne, der ville bortføre Dionysos og sælge ham som slave. Men guden viste sin magt. Skibet blev overgroet med vinranker og fyldt med musik, de forfærdede sørøvere sprang over bord og blev forvandlet til delfiner.

Ved den ældste Dionysos-fest i Athen, Anthesteria i februar, ankom Dionysos til byen pr. skib. Dermed markerede man også, at søfarten var kommet i gang igen efter vinterstormene.

og lærer ham vinens glæder. Dionysos bliver begejstret, han kaster sig over vinavlen og vil udbrede denne glæde til alle mennesker.

Voksenalder: I helligt vanvid farer Dionysos rundt i verden med sit følge af nymfer, satyrer, silener, paner, kentaurer. Med sin stav får han vand til at springe frem af klippen; vin, mælk og honning (berusende gærende drikke og afrodysiaka) strømmer omkring ham. Om natten fester han på de træbevoksede bjerge, bjergnymfer og jordiske kvinder betages af ham, gribs af det samme hellige vanvid og vil med. Hans virkning er forvirringen, ophidselsen. Hans mystiske effekt på kvinderne er lige så stor som den lilleasiatiske gudinde Kybeles er på mændene. Kybele lærer ham sine hemmeligheder. Og de kvinder, der ikke vil vide af ham, bliver slået med en anden form for vanvid, den ikke befriedes, selv-ødelæggende vanvid.

Som fremstormende gud møder han modstand hos de jordiske konger. I udgangslandet for hans sejrige færd, Thrakien, stræber kong Lykurgos ham efter livet, men kommer selv ynkeligt af dage, sønderrevet af pantere. (Denne episode findes allerede delvis hos Homer). I sin moders fødeby, Theben, hvor Dionysos indfinder sig med sit følge, vil kong Pentheus ikke vide af ham. Kongen modsætter sig hans ekstatiske kult, men bliver revet i småstykker af sin egen moder, da hun og Thebens andre kvinder kommer i ekstase under den forbudte dyrkelse.

Ingen kan afvise Dionysos, og ingen kan holde ham fangen. Da han befinder sig på et skib på det tyrrenske hav (på vej til Naxos, hvor han skal opleve sit store kærligheds-eventyr med Ariadne, Minos berømte datter fra Kreta, som

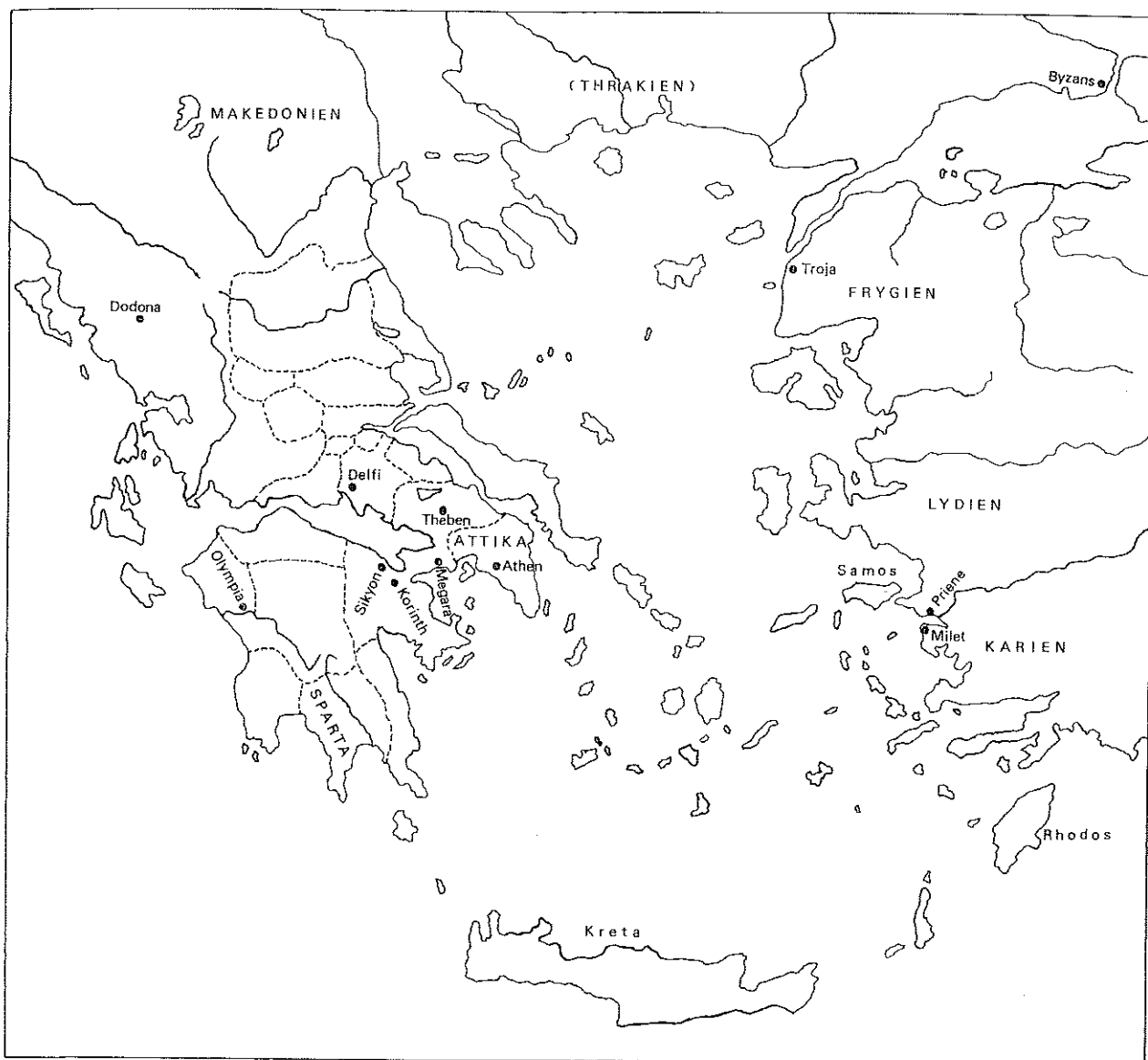
var blevet svigtet af Theseus, Athens store sagnkonge og nationalhelt), er han et øjeblik fange hos sørøverne, der regner med at sælge ham som slave. Men de kender ikke Dionysos' magt. Skibet overgroes med vinranker og fyldes med lyden af musik, de forfærdede sørøvere springer i havet og forvandles til delfiner (fig. 6).

Selv døden har Dionysos magt over. Sin moder, Semele, henter han ud af dødsriget og bringer hende til gudernes bjerg, Olympos, hvor han nu er fuldt ud anerkendt. Dionysos kan ingen stå imod.

Den dunkle fortid

Myten om Dionysos fortæller om en rejsende. Han er en gudesøn, som for verden rundt og bragte vinens gave med sig. Den og ekstasen – og den til ekstasen hørende visdom – måtte man tage imod eller forkaste.

Ruten gik fra et undfangelsessted i Grækenland (garantien for god herkomst, og med den fornemste fader, selveste Zeus) over det gode opdragelsessted (fabelbjerget Nysa med naturånderne) og det gode dyrkningssted, Thrakien, til Attikas naboland Bøotien, til Attika selv og enkelte andre græske egne, men derfra så ud igen over havet til de græske øer og videre til Lilleasien, ligesom så mangel god eventyrer og handelsmand fra Athen. I Lilleasien besøgte han så at sige alle de lande, man kendte – Frygien, Lykien, Karien, Lydien, rigerne i Anatolien, Iberia ved Kaukasus, kystlandene i Libanon og Syrien, landene omkring Eufrat og Tigris. Han fortsatte til Indien, han var i Ægypten, han hjalp guder og konger undervejs, han skænkede dem vinstokke, han gjorde mirakler. Og så vendte han hjem igen via Thrakien, fulgt som sædvanlig af hele sit følge – silener, satyrer – og den bestandigt fornyede vrimmel af



7. Athens placering i forhold til de byer og landområder, der er omtalt i denne artikel. Udvalget af navne er stærkt begrænset, statsopdelingen kun delvis markeret.

kvinder i ekstase, mænaderne. Alle måtte nu bøje sig for Dionysos, han havde sejret i det fremmede og brød al modstand i det hjemlige. Olympen ventede ham, den sidste udmærkelse: at blive ophøjet blandt Olympens faste guder, hvor han jo ikke havde været fra starten.

En rejseroman og en karriere-roman, fuld af eventyr og død og uhygge og beruselse.

Mytens baggrund er kult. Den fortæller om steder, hvor en kult er slået igennem. Den fortæller ikke med sikkerhed, hvilket sted der var det første. Den fortæller heller ikke med sikkerhed, hvor længe det er siden, eller hvilke forestillinger (jagttagelser og tanker) der var oprindelsen til kulten.

Dionysos som gudenavn synes allerede at have eksisteret på Kreta omkring år 1400 f. Kr. En række forskere har på grundlag af et meget spinkelt materiale bestemt navnet som et importeret navn, sammensat af Dio = gud (indo-europæisk), nusos = ung (thrakisk), altså »Den unge gud«, »Gudesønnen«. Derudfra har man andre teorier om »Den unge gud«s rolle som omvælter, den der skal styrte fade-

ren, dvs. Zeus, i den evige omvæltningsproces (den gamle gud dør, den unge kraftfulde tager magten) efter at den store moder ikke længere er altbeherskende.

Det er teorier, man bør omgås med forsigtighed. Ingen af de mange filologiske analyser, der er foretaget, kan siges at have ført et endeligt bevis for noget som helst – heller ikke de ældre, som sagde, at navnet blot betød »Guden fra Nysa«, dvs. det aldrig lokaliserede Nysa-bjerg, hvor Dionysos voksede op. Modstanderne kunne hurtigt svare, at det var bjerget, der havde fået navn efter guden. Atter andre filologer har peget på sprogrødder, som kunne bekræfte, at Dionysos betød »Himmelvæde-guden«, dvs. en regngud. En klar majoritet af forskere har arbejdet på at underbygge den indo-europæiske sammenhæng. Man er enige om, at sporene peger mod øst, og man har foretaget paralleliseringer med den indiske Soma-guddom, Indra, uden at der dog på nogen måde er ført beviser for andet slægtskab end det, der uvægerligt er i de kultiske strukturer hos folkeslag, som oplever de samme naturfænomener.

Guden har også et andet navn, Bakkhos. Det er blevet så flittigt brugt op til det 20. århundrede i den latinske form

Bacchus, at det nok efterhånden har fået en lidt mindre højtidelig klang end Dionysos, men navnet Bakkhos er ældre end både Romerriget og Peisistratos' Athen. Det kan se ud til at være en græcifisering af ordet Bak (eller Bakhi), som var et af de navne, vinguden gik under i Lilleasien, i områder som grækerne havde forbindelse med over havet – Frygien, Lydien – og i de indre egne af Tyrkiet, som har været Thrakernes, før de fortrak over Hellespont til det europæiske Thrakien.

Man tør roligt gå ud fra, at grækerne et godt stykke tid før Homer har været bekendt med begge gudenavne, og at en vis Dionysos-dyrkelse er blevet indført også til Athen, både fra Kreta og andre steder, i flere omgange. Den græske erobring af Kreta kan have givet den første kontakt, ca. 1400 f. Kr. De store folkevandringer omkring år 1000 f. Kr. kan have givet den næste kontakt. Man formoder, det var i den samme periode, thrakerne måtte på vandring fra Tyrkiet til Balkan. I Grækenland drev dorerne de hidtidige beboere, jonerne, bort fra de fleste egne, undtagen Attika. Mange af jonerne sejlede til Lilleasien, og de joniske udvandreres store bydannelser på Tyrkiets vestkyst har uundgåeligt ført til en stærkt forøget kontakt med den lilleasiatiske gudeverden. Grækerne udryddede ikke de lokale guddomme, de respekterede dem og brugte dem. Til dels måske for at opretholde de bedst mulige forbindelser med den stedlige befolkning, men også fordi de var vant til, at hver enkelt af de mange lokale guddomme derhjemme var betydningsfuld. De følte det rigtigt, ja antagelig nødvendigt og naturligt – overalt – at dyrke de lokale guder og gudinder, som var bestemmende for død og frugtbarhed.

På Peisistratos' tid, i sidste halvdel af det 6. årh. f. Kr. i Athen, må man formode, at de to gudenavne har været så godt som synonyme. Men det har sandsynligvis krævet en sammensmeltning af en (gammel) gud Dionysos, hvis kult i forbindelse med dødebesværgelse og livsbekræftelse allerede var indarbejdet, og en (ung) gud Bakkhos, der meldte sig som ny fra det fremmede – en vingud, en ekstases gud, en vild frugtbarhedsgud. Der er en lang tradition for, at den nye Bakkhos-Dionysos blev mødt med modstand af græske statsledere. At han følte fremmed, at man tog afstand til vildskaben. Samtidig er det værd at lægge mærke til, hvordan templer og fester for guden vedvarende betegnes med Dionysos-navnet, mens en vældig række ord for at blive begejstret, sværme, rase, være drukken og besat af guddommen er dannet ud fra navnet Bakkhos. Dionysos-dyrkerne bliver bakkhanter og bakkhantinder. Og når først bakkhantinderne er blevet ude af sig selv, i ekstase, er fyldt af entusiasme, dvs. blevet ét med guden, grebet af vanvid, mani, så raser de som mænaderne i gudens følge.

Netop gudens følge er tegn på en nyindvandret, men gammel gud. Zeus og Poseidon havde intet følge, men afkom. Det samme gælder de andre mandlige guder undtagen til en vis grad Apollon, som også til en vis grad er parallelgud til Dionysos ved sin musikalske virksomhed og spådomskraften. Men Dionysos' følge er naturånder og blandingsskabninger, som forener det dyriske og det guddommelige og det menneskelige. Dionysos bevæger sig ingen steder uden sit følge. Man må acceptere følget, hvis man vil acceptere ham.

Hvem er så Dionysos' følge? Ikke mænd alene, og ikke kvinder alene, men kvinder og alle slags hankønsvæsener. Kvinderne, som hylder ham, mænaderne, er fra begyndelsen de selvsamme nymfer, han havde som plejemødre på bjerget Nysa. Og hankønsvæsenerne er de, der halvt er

mennesker, halvt dyr: Satyrerne, de mest menneskeagtige, blot med små bukkehorn i panden, spidse ører og tykke læber, eventuelt lodne over hele kroppen, med en hale, der efterhånden klart er en hestehale, og med strittende lem. Frække og hæmningsløse. Næsten ikke til at skelne fra dem er silenerne (se noten s. 13), hvoriblandt Dionysos' lærer, hvad vinglæden angår, den store tykke fader Silen. Følget kan senere vokse med kentaurene, som er så velkendte fra mange gude- og heltesagn, de farlige hestemænd; de rider også med her, efterhånden. Vilde, kampglade, liderlige. Lidt yngre er muligvis Pan'erne – med bukkehorn som satyrerne, men ydermere med bukkebæn og måske nærmere naturens hemmeligheder. Alle følger de Dionysos, fordi de har oplevet ekstasen med ham og vil udbrede den – gennem vinen, som Dionysos lærer menneskene at dyrke og drikke, og gennem den fælles, uhæmmede tumlen.

Men da Dionysos-Bakkhos dukker op med sit følge, er de olympiske guder veletablerede. Grækerne har to rolige, i sig selv hvilende verdener: En utilgængelig ophøjet, som er de olympiske guders. Og en, hvor man kun alt for let havner, dødsriget, skyggeriget – ligeledes under en guds ledelse. Menneskets verden her på jorden er urolig, fordi mennesket kan finde på at sætte sig op mod guderne, men denne uro er uønsket, den medfører uvægerlig straf. Så kommer ind i denne menneskeverden en gud, der bringer uro, og som med hele sit følge ønsker en form for uro. Ja, på sin vis er det vel værre endnu, for dyrker man ham rigtigt, så glemmer man måske – opfyldt af Dionysos, i ekstasen – de andre guder.

Men overalt i Grækenland var der før-olympiske guddomme, som aldrig blev glemt.

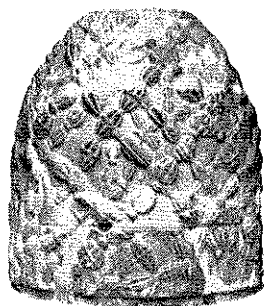
Kult

Det klareste tegn på Dionysos' sejrige genkomst har vi ikke i Athen, men i Delfi.

Heroppe i bjergene, et par hundrede kilometers rejse vest for Athen, havde man som så mange steder i Middelhavsområdet haft en slangekult. I en fjern fortid har den været en stammes hellige dyr, dens totem. Moder gudinden, Moder Jord, har sejret over slangen, men beholdt den hos sig, ligesom Moder gudinden andre steder bliver slangernes (løvernes, dyrenes) indforståede behersker. Og derpå er denne kvindelige hovedguddom gradvis vejet for en mandlig, Apollon.

Hvornår den mandlige overvinder af Python-slangen i Delfi kom til at hedde Apollon, ved vi ikke. Derimod ved vi fra arkæologerne, at det første stentempel for Apollon i Delfi, efter trætemplerne, må være opført omkring 650 f. Kr. Og fra skriftlige traditioner, som næppe er så forfærdelig meget yngre (hymner m.m.) ved vi, at Apollon gav plads i sin helligdom for Dionysos. Det var en organiseret sameksistens. Ni måneder af året var Apollons, de tre vinter måneder dyrkedes Dionysos alene. Apollon kom tilbage med foråret (solguden), hvilket bl. a. fortæller os, at her i Delfi var det ikke først og fremmest Dionysos i den lyse rolle som forårs- og vinbringer, man dyrkede. Dionysos forsvandt, mørket, døden, forsvandt for Apollon. Men de hørte sammen. Dionysos kunne ikke udryddes, altså måtte han hellere få en hæderværdig plads.

Nu blev Delfi efter Zeus-religionens sejr opfattet som verdens navle i bogstaveligste forstand, forbindelsespunktet mellem gudernes himmelske evighed og jorden og dødsriget. Kommunikationspunktet, navlen, var det sted, hvorigennem man kunne få alt at vide. Delfi blev hovedspådomsstedet for hele den græsk-lilleasiatiske-italiske verden. Gennem præstindens mund steg svarene fra den



8. Verdens navle, omphalos. Skulpturarbejde i marmor, Delfi. 5. årh. f. Kr. (?) Dekorationen forestiller udbånd, der er lagt om navlen. Navlen stod ved den trefod, hvor orakelpræstinden, Pythia, indåndede de dampe, der steg op af jorden, og kom i trance. Se også fig. 9.



9. Apollon i Delfi. Til venstre en trefod, og lige foran den, på jorden, omphalos – verdens navle. Vasebillede, rødfigur, fra stor blandingsskumme (volutkrater), ca. 440–430. (Museo Nazionale Archeologico, Ferrara).

anden verden op af dybet, mens hun holdt på stennavlen (se fig. 8 og 9). Helligdommen var Apollons, men bevaret i den var elementer fra en langt ældre kult.

Dionysos (og Apollon) som spådomsgud og Dionysos som vinens bringer. Det er sammenhørende funktioner med et fællestræk i ekstasen. Vanskeligere at forstå er måske forbindelsen til døden. At guden på en gang kan være mørket, som skal slås ihjel, og spiringen, som skal fremkaldes. At guden skal dø og fødes. Med tiden udbygges dette specielle træk igen, med Dionysosbarnet og genfødslen. Man må stadig gøre sig klart, at guden aldrig har været een og den samme alle vegne til alle tider. Til myternes variationsrigdom svarer en overdådighed af forskellige kultforbindelser, samfundsforbindelser og levevilkårsforbindelser. Guden har skiftet karakter efter lokale forhold og skiftende tænke-måder. Men en gang imellem slår der et primært behov fra en svunden tid igennem det kultbillede, man foreløbig var endt ved.

Ser man på gudens funktioner – det man skulle bruge ham til – bliver den mest iøjnefaldende: sikringen af frugtbarhed.

For det spirende korn, de dyrkede marker, havde man allerede en frugtbarhedsgudinde i Attika: Demeter, og en mysteriekult forbundet med denne modergudinde og hendes datter Kore-Persefone, som må opholde sig i dødsriget (under jorden) så og så mange måneder om året. Dionysos får træer, bærfrugt, vinmarker som sit område, men slægtskab med Demeter (modergudinden) genetableres senere gennem en myte om ægteskabelig forbindelse mellem Dionysos og Kore-Persefone, der i forvejen var bundet ægteskabeligt til dødsrigets konge. Ligesom kornspiringens kvindelige fremkalder, Persefone, må fremkalderen af vinstokkens nye skud, Dionysos, opholde sig i jorden, i dødsriget en stor del af året. Men jorden og døden, eller som det senere blev udnyttet på en anden måde: den skjulte viden om livets fortsættelsesmulighed trods døden, havde Dionysos også forbindelse med i Delfi. Der i Apollons helligdom viste man hans grav som værende under jorden, under den magiske navlesten. Her kunne hans viden udnyttes på en anden måde.

Frem og tilbage går trådene mellem de guder, som mennesket digter om. Funktionerne for de overlevende guder er og bliver de samme: Sikringen af livets fortsættelse, årlig frembringelsen af mennesker og af maden til mennesker (dyr, korn eller andet). Hemmeligheden er hos guden, derfor er det også hos guden, man må søge viden om fremtiden. Gudens kraft må kaldes frem og bringes over i mennesket.

Den sengræske Dionysos-Bakkhos er en meget tillempet udgave af en frugtbarhedsgud, som sandsynligvis har sin oprindelse i Lilleasien, helt tilbage i en fjern tid hvor han hverken har heddet Dionysos eller Bakkhos.

Udgangspunktet for denne gude-idé er det mysterium, som det primitive menneske iagttager: Fødselen. Kvinden føder. Nye væsener kommer ud af hende. Men der er lange perioder, hvor der kun kommer blod ud af hende. En gang for hvert måneskift.

Ingen mand føder. Men kvinde og mand er sammen. Kvindens redskab er manden. Den store moder bruger manden, føder ham og benytter sig af ham. Alt er kvinde og mand. Langsomt bliver redskabet klar over sin egen nødvendighed. Fører man kvien i nærheden af tyren, springer tyren på kvien. Manden bliver klar over sin funktion eller rettere over sit lems nødvendighed.

Menneskene og dyrene er afhængige af en kraft. Kvinden og kvien må mødes med manden og tyren. Jorden, som er endnu mere gådefuld end kvinden, må fyldes med kraften via kvinde og mand. Sæd og blod må i jorden for at gøre den frugtbar.

Men først skal kraften bringes til stede. Guden skal påkaldes. Den største del af året hviler han. Og hvem ved, om han nogensinde kommer igen. Han må kaldes frem – som regnen i den soltørrede verden. Råb og dans, lyd, rytme, bevægelser skal der til. Måske er guden vrangvillig, og man må formilde ham med ofre, give ham noget tilbage af det, der er hans eget. Mennesker og dyr bliver slagtet, man spiser og drikker guden for at få ham i sig. Blod skal der til, død for at få liv.

Det er ikke nok: Guden må være overalt. Mysteriet er det øjeblik, hvor man ikke mere er sig selv, hvor alt må vige

for guden og viger. Ekstasen, som arbejder sig op til orgasme.

At blive ude af sig selv og samtidig blive et med guden, det er det tillokkende og skræmmende og nødvendige. Nødvendigt for jorden, for sikringen af livets fortsættelse.

Det er rester af denne kult, vi finder vidnesbyrd om både i den græske Dionysos-Bakkhos og hos beslægtede guder hos andre folkeslag, – Frygliens Sabazios, som blev dyrket videre af thrakerne, Lydiens Bassareus og den kretiske Zagreus – guder, hvor ekstasen indgår i kulten, og hvor liv-og-død mysteriet med tiden kan blive drejet til at give de troende vished om uddødelighed.

Ekstasen må fra begyndelsen have været en nødvendighed. Da Dionysos-Bakkhos dyrkelsen for alvor kommer igen i Athen, er ekstasen stadig en nødvendighed, men vil af mange kunne føles som fremmed. Den ekstatiske dyrkelse er en identifikationsproces, og man identificerer sig normalt ikke med Olympens guder. Dionysos er derimod en gud, man skal identificere sig med – give slip på sit intellekt, give sig noget ukendt eller uoverskueligt i vold.

Menneskenes refleksioner over dette forhold afspejles i digtningen: I myterne med deres betegnelser for guden ud fra den rolle og adfærd, man nu tillægger ham. I myterne og senere i tragedierne med den konfrontation, der foregår mellem en gud af den og den bestemte karakter og mennesker af forskellig karakter.

Græsk digtning vrirler med betegnelser for Dionysos. Han er forbundet med plantenavne – vedbend, narthex, fyr, eg, vin. Han er identificeret med dyr – tyren, bukken, men også løve, panter, slange. Han er sin egen falliske fortid og sin egen totem-fortid, og han er det, han er blevet i

forskellige religioner undervejs: spådomsgud, krigergud, digtfremkalderen. Få århundreder efter Peisistratos vil der være skrevet så meget om ham, at han kun sjældent opleves som en eksisterende indre virkelighed. Den ekstatiske besættelse bliver diskuterbar, omend hyldet i bordtaler. Vinbægeret får en og anden til at glemme fallos. Kvinden som vild mænade bliver til en blot traditionel dekoration på en vase. Men så længe dyrkelsen af Dionysos føltes som en nødvendighed, vidste man også, at ekstasen, den ekstatiske beruselse er nødvendig for kontakten med guden.

Ekstase er en tilstand, som mennesket kan hensætte sig selv i. Det kan bruge sin krop, i heftige bevægelser, og det kan bruge sin stemme. Det kan bruge andre mennesker, som det udfolder sig over for eller lader sig bearbejde af, og det kan bruge ydre midler, inklusive pisk, vold eller hallucinogener. Blade, som man kan tygge (vedbend-blade). Vinen, som drikkes. Blodet fra et legeme, man lige har sønderrevet.

Menneskets ydre hjælpemidler til identifikation med guden bliver synonyme for ham. Man tygger, man spiser, man svælger, man sønderriver. Ekstasens produkt er guden, men under fremkaldelsen af guden opstår der biprodukter som f. eks. gudehyldesten i digtningens form, ordet anvendt så det ryster den, der frembringer det. Gudens kraft – og det er stadig denne kraft, man vil have fat i – viser sig at være skabende på områder, som man næppe fra den tidligste begyndelse har dyrket bevidst. Den **mana** (dvs. den kraft, den egenskab, den formåen), som man får gennem den orgiastiske ekstase, viser sig at rumme overraskelser. Guden er endnu større, end man regnede med, og denne gud-bekræftende overraskelse styrker naturligvis også dyrkelsen af guden. Han får flere og ivrigere tilhængere.

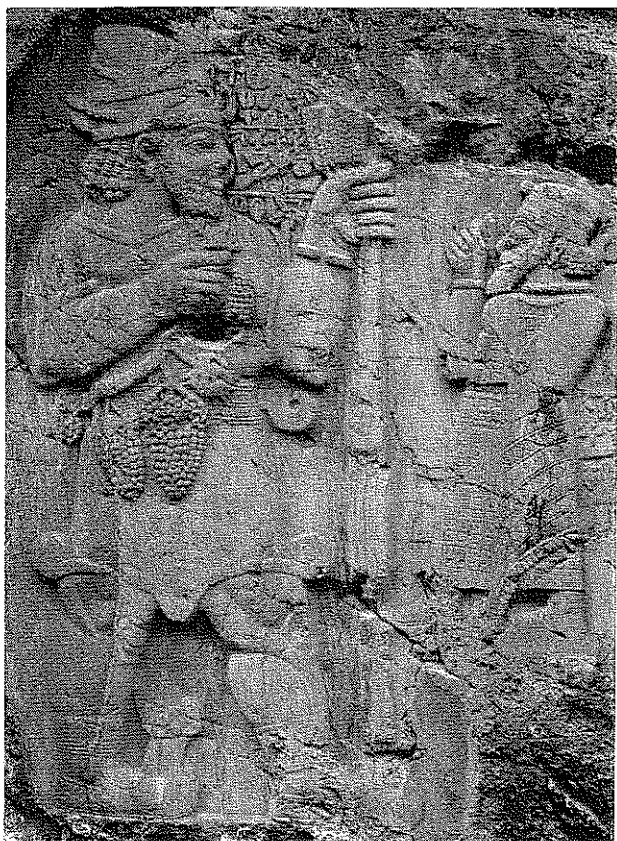
Dionysos-kulten, som engang var en stammes fælles nødvendighed, kan på et andet tidspunkt blive et pludseligt masse-sammenkædende, stærkt emotionelt fællesfænomen. Derved kan den igen blive politisk ønskelig eller uønsket, alt efter samfundsledningens behovskøn og personlige opfattelse. Den kan bruges. Eller den må modarbejdes som farlig.

Gudens billede

På en klippevæg ved landsbyen Ivrliz i Tyrkiet, ikke ret langt fra en af Kappadokiens ældste byer Herakleia (nu Eregli), mere end 600 km inde i landet, øst for Milet, ser man en konge bringe sin hyldest til en gud (fig. 10).

Guden, som hedder Tarhun, har en tiara på med horn. Det er et af de ældgamle frugtbarhedstegn, tyrehornet. I sin venstre hånd holder guden et knippe kornaks. I den højre er der en vinranke med blade og store, tunge drueklaser. Han er en frugtbarhedens gud. Og han er en moden mand med kraftigt hår og hageskæg. Det er et klipperelief fra ca. 750–725 f. Kr. med mange træk, som man kender fra andre neo-hittitiske værker fra århundredet efter Homer.

Træfiguren af Dionysos fra Eleutherai skal have været en siddende gud, en moden mand med kraftigt hår og skæg. Figuren er borte, ligesom dens efterfølger i guld og elfenben. Pausanias, den græske rejsebogsforfatter fra det 2. århundrede efter Kr., fortæller endnu i sin beskrivelse af Athen om dem begge to, hvordan de er placeret i henholdsvis det gamle og det ny tempel neden for teatret. Han fortæller også om, hvordan man i kvarteret vest-nordvest for Akropolis kan se et skulptur-arbejde, der forestiller Pegasos fra Eleutherai, manden som ifølge ham indførte Bakkhos-kulten i Athen.



10. Lille-asiatisk mandlig frugtbarhedsgud. Klipperelief ved Ivrliz, Tyrkiet. Neo-hittitisk, ca. 730 f. Kr. (Akurgal: Ancient Civilizations and Ruins of Turkey).

12. Dionysos stående mellem silener. Amfora, sort figur, Attika, ca. 550-530 f. Kr. Dionysos har ranken i højre hånd, drikkekar i venstre. Han er anbragt i en meget statuer holdning, en ilge krop, understreget af klædningens lige linjer. Den symmetriske billedkomposition svarer til samme malers kendteste motiver: firspand af heste. Sml. iøvrigt hovedholdningen med mandshovedet fig. 17. (Nationalmuseet, København. Antiksamlingen).



Dionysos fra Eleutherai sad ned. Vi ved ikke, om det var med fremstrakte arme, og om han i så fald havde noget i dem. De tidligste sikre billeder, vi har af guden Dionysos og hans følgesvende, satyrerne²⁾ er fra Peisistratos' egen tid, fra 570-550 f. Kr., og de er ikke begrænset til Attika, men forekommer også i Sparta, Korinth og andre steder. Det er billeder på keramik, på drikkekander, drikkeskåle, vinbeholdere. Guden kan sidde ned (se fig. 5 og 11), og han kan stå op (fig. 12), være i behersket bevægelse. Vædbend og vinranker afslører ham, de hænger i hans nærhed, han kan have vinløv om håret. I den ene hånd har han et drikkekar (af skiftende form), i den anden eventuelt en vinranke eller en stav. Blikket er som regel rettet ligeud eller lidt nedad. Han kan godt være konfronteret med en anden person, en anden gud eller en fra sit følge (fig. 13), den anden kan være i stærk bevægelse, den anden kan danse, men Dionysos danser meget sjældent –



11. Dionysos roligt siddende, mens en mænade danser mellem to silener. Silenen til venstre har kastagnetter. Vinhævert, sortfigur, Attika, antagelig før 500 f. Kr. (Nationalmuseet, København. Antiksamlingen).

undtagen på senere billeder. Han er også konsekvent påklædt, i en lang fodsidd kjortel ligesom recitatorer (kitharoder) eller præster. Hans lem er usynligt – det stritter og svinger til gengæld på satyrer og silener i hans følge, og kvinderne fægter med thyrsosstaven.

Senere, et par århundreder senere bliver han også fremstillet som en ung mand – efeb, atlet eller måske endda ganske lidt feminin, lige tiltrækkende for kvinder og mænd. Et ikke for stort køn titter frem i randen af klædet, der lige er lagt over lårene på den romerske kejsertids dekorativt siddende yngling (se fig. 14).

De græske vasebilleder af Dionysos dukker op, efter at den geometriske dekoration på det rødbrune ler allerede et godt stykke tid havde været afløst af mere naturalistiske figurmalinge, væsentlig i sort. Omsvinget i stil og malemåde begynder omkring år 700 f. Kr. De geometriske mønstre over hele keramikfladen og den stive, mønstragtige anbringelse af stærkt forenklede dyre- og menneskeskikkelser viger for en mere og mere »nøjagtig« gengivelse. Og hvad skikkelserne foretager sig, bliver den dominerende begivenhed.

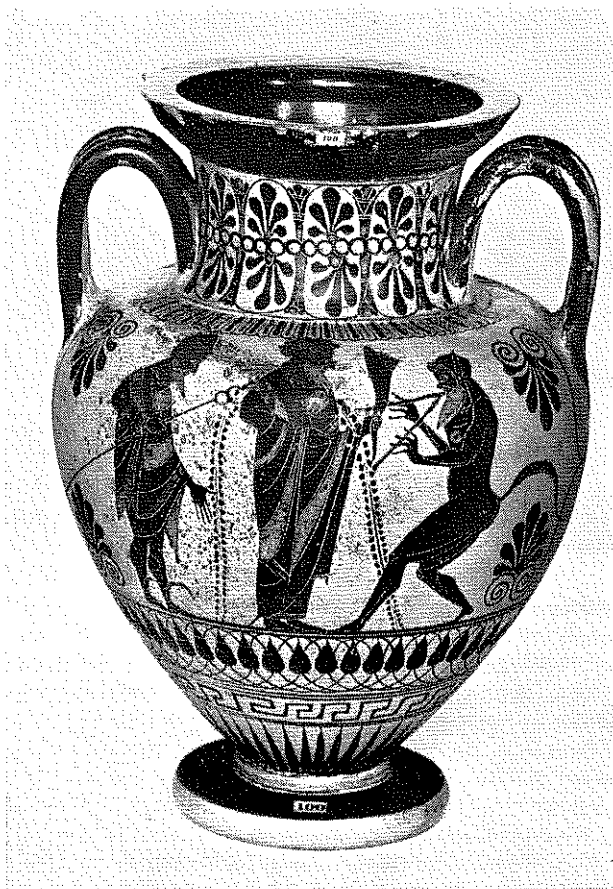
²⁾ Jeg er meget lidt tilbøjelig til at gå ind for en sondring mellem satyrer og silener, uanset de variationer der forekommer i den billedmæssige gengivelse. Skaberne af vasebillederne har haft deres naturlige fantasi og stedlige tradition, ligesom mytedigterne har haft deres.

(Forskere af forskellige skoler har skiftevis prøvet på at opretholde sondringen og ophæve den, hvad der stadig kan sætte sit præg på bl. a. museums kataloger).

»Dyremenneskene« satyrerne, også defineret som fader Silens sønner (og dermed Silener), er for mig en regionalt bestemt variation over forbindelsen mellem et betydningsfuldt dyr i menneskets omgivelser og mennesket selv. Betydningsfuldt ved sin kraft og ved muligheden for at udnytte denne (i avl, til frembringelse af mere føde osv.). Vi står igen ved en identifikationsproces fra ældre kult, videreført i dyredanseren og udbygget i de mundtlige myter, der overalt med et vist sprogligt slør videregiver forestillingen om den kraft, den formåen, som er forbundet med dyret og som mennesket kan tilegne sig.

Det er uvisst, hvor tit og i hvilken grad den nødvendige identifikationsproces har rummet en seksualakt. Men blandingsvæsenene, som den mere litterære myte senere nøje vil kende faderen og moderen til, har en forbløffende virkelighedsskarakter i menneskenes forestillingsverden – som selvstændige skabninger, man igen kan identificere sig med. Identifikationsmuligheden og kommunikationsmuligheden forbliver særpræget ved Dionysos-dyrkelsen, både i menneskenes forhold til guden og i menneskenes forhold til gudens følge, her nu specifikt satyrerne. Man har villet noget, man ikke havde. Man har foretaget den akt, som man mente var nødvendig for at opnå det vilde, og der er opstået et nyt væsen, som har eksistens på grund af akten.

Den billedmæssige gengivelse af de »dyremennesker« eller »gude-dyr-mennesker«, der går under navnene kentaurer, satyrer og silener, spænder tilsyneladende lige fra en slags tobenet fallos (sml. den senere priapos) i gående analcoitus med en mand, eller en oprejst mandskrop med fastgjort hestebagkrop, til den firbenede hest med mandsoverkrop og mandshoved og til det tobenede menneske med enkelte dyretræk.



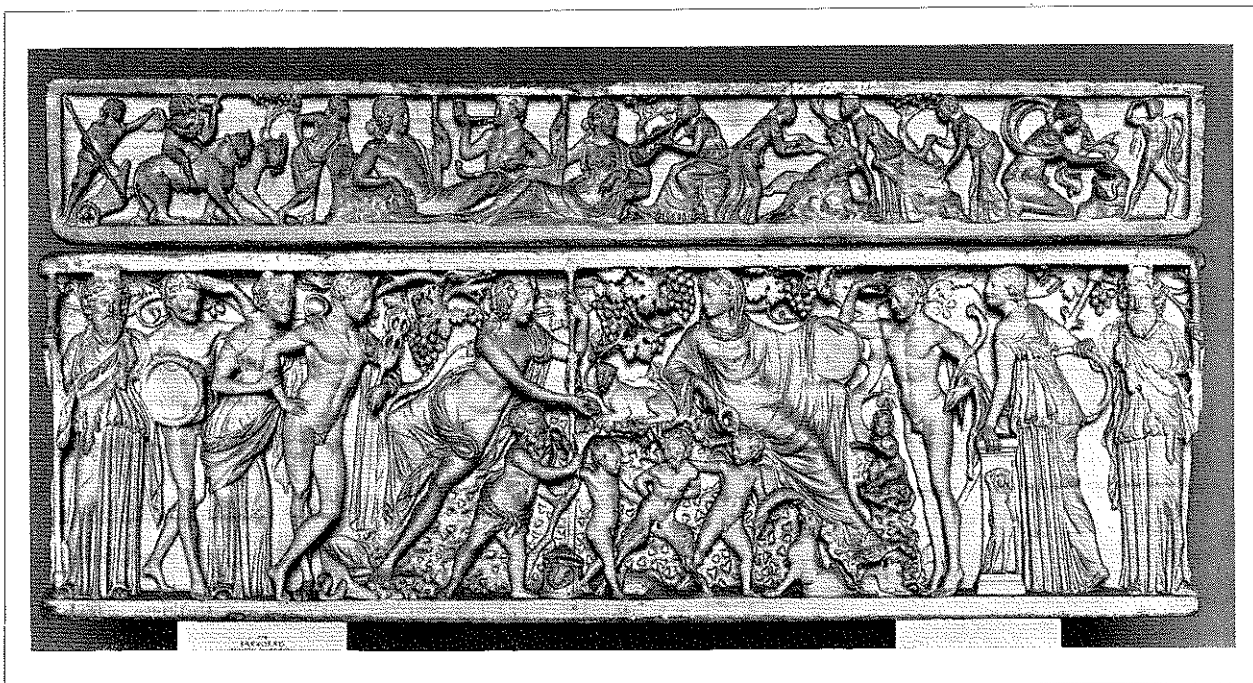
13. Dionysos stående mellem guden Hermes tv. og en silen. Amfora, sortfigur, Attika, kort før 500 f. Kr. Dionysos har ranken i højre hånd, drikkekarret i venstre. Silenen spiller på aulos med to rør, der ikke er samlet i ét mundstykke. (Nationalmuseet, København. Antiksamlingen).

To centre konkurrerede om markedet: Korinth og Athen. Keramik var jo en brugsvare, ikke bare til husholdningen, men nødvendig for landbrugserhvervet. Olivenolie og vin eksporteredes i stigende grad fra Attika, emballagefabrikationen voksede samtidig. Lerbeholdere, krukke og kander blev efterspurgt. Hvad man sendte ud, kom ikke tilbage, tværtimod fremkaldte decorationen en ekstra efterspørgsel fra andre lande. Det ældre handelscenter Korinth og det voksende center Athen var begge leveringsdygtige. Men den næste æstetiske fornyelse synes at være sket i Athen, og dermed blev Attika nr. 1 på keramik-markedet.

Både brændingskvaliteten og decorationsteknikken forbedredes, og der kommer større variation i formerne for beholdere og drikkekar. Der er ikke den form, som ikke kan dekoreres. Billedet bøjer sig om formen, formen lader billedet stå frem. En overgang, f. eks. som bittesmå friser af klart tegnede menneskeskikkelser i flere farver, i bevægelse på en ensfarvet, hvid eller helt lys strimmel (se fig. 15). Men den eklatante nyskabelse er den, der kommer omkring 530 f. Kr. Det er den sortglaserede keramik med rødbrune figurer. Skikkelserne er ridset i det ufarvede ler, konturer tegnet op, leret benyttet som en tegneflade. Brændingen giver det nøgne ler mellem stregerne en kropsfarve, som kan stå der næsten uforanderlig til vor tid.

Billedmotiverne i den nye attiske keramik er langt mere omfattende end i den gamle. Keramikken med geometrisk decoration, først og fremmest gravkeramik, havde nok haft fremstillinger af vognoptog og krigere og sørgende kvinder, stift forenklede scener fra Iliaden og Odysseen, fra de homeriske guders og heltes mytewerden. Men der var scener, man ikke fandt. Og der er guder – heriblandt Dionysos – man ikke finder.

Keramik med billeder fra de store årlige begivenheder i Athen (som Panathenæer-festen) blev præmier, erindrings-



14. Forside af marmorsarkofag fra Via Appia, Rom, 2. årh. e. Kr. I romertiden dominerer fremstillingerne af Dionysos som ung. Her sidder han til venstre i midten og kigger på sin brud, Ariadne. Det vilde følge er reduceret til pæne, lidt benovede gæster, som kigger med bag Hermes, og til nuttet uskyldige børn. Selv fader Silen er degraderet til ukendelighed. Men druerne, vilddyrerne, slangerne er bevarede sammen med det meget beherskede udvalg af mytiske scener foroven. Thyrsos-staven er også med. Den gamle gud står selv i hvert hjørne og holder vemodigt sammen på det hele. (Ny Carlsberg Glyptotek, København).

15. Kvinde- og mandsdans mellem bladranker. Drikkeskål (kylix) på høj fod, flerfarvet på lys grund. Attika, antagelig før 550 f. Kr.

Mændene er nøgne. De er hverken udstoppede eller forsynet med satyrtræk. Kvinderne, som er påklædt, anlages af nogle at være unge mænd. Det danske Nationalmuseum har en nøjagtig tilsvarende båndskål, hvor frisen af dansende er tæt. (Nationalmuseet, København. Antiksamlingen).



gaver, turistsouvenirs, yndede og stadig jo også nødvendige genstande. Ved den ældste af de årlige fester for Dionysos, Anthesteria i februar, fik de tre dage ligefrem navn efter størrelsen på den vinbeholder (krukker, kander og potter), som blev taget mest i brug den pågældende dag. Andendagens kander, der var et vigtigt led i væddedrikningen, er bevaret i et stort antal (se fig. 16). Det samme gælder den lille udgave af dem, som børnene fik. Når børnene var tre år, gik de så at sige fra mælkealderen (amning) til vinalderen. Det fejredes på andendagen i Anthesteria, børnene fik krans og kander. Deres rolle i festforløbet er afbildet på nogle af disse små kander (legescener m.v.). Og på de store kander ser man voksenscener. Satyrer fra Dionysos' følge kan udmærket optræde som legeonkler på børnekanderne, men alvorlige kulthandlinger hører i hvert fald i den første tid kun til på de voksnes. Alle fremstillingerne af de mest betydningsfulde ritualer findes på større stykker keramik, de store krukker fra førstedagen og blandingskummerne.

Den nye keramik giver både myter og kulthandlinger, sportskampe, koncertbilleder, dansescener og dagligliv.

På den ene side kan man således næsten datere Dionysos' voksende betydning i Athen ud fra hans forekomst på keramikken. På den anden side kan man sammenligne vasebillederne med de skriftlige vidnesbyrd, som kun undertagelsesvis (indhuggede tekster) kan være helt autentiske, »fra tiden«.

Sammenfaldet i tid mellem vasemaleriets udvikling og skuespillets, kunstdramaets opståen i sidste halvdel af det 6. årh. f. Kr., er usædvanlig heldigt. Vi har en chance for direkte at se scener fra Dionysos-dyrkelsen. Men man må naturligvis også være opmærksom på fejlkilderne: At der kan være begivenheder, malerne ikke har villet, kunnet, eller blot tænkt på at gengive. At vigtige begivenheder har været gengivet, men at gengivelserne er forsvundet. Og at enhver, der prøver at tyde det foreliggende billedmateriale, kan tolke det forkert.

Allerede billedet af guden selv giver anledning til overvejelser: Er det en gengivelse af den traditionelle, almene forestilling om guden på det daværende tidspunkt, eller er det en tilnærmelsesvis rigtig gengivelse af den skikkelse, guden blev vist i på et bestemt tidspunkt, ved en bestemt fest, hvor et menneske (f. eks. Arkonten Basileus) kunne

tænkes at fremtræde maskeret som guden? (fig. 17). Det vil dog næppe være rimeligt at forestille sig, at noget billede med træk fra en religiøst anvendt myte skulle stride mod den gængse anvendelse (fortolkning) af myten på det pågældende tidspunkt. Og det har været forbundet med livsfare for kunstneren at gengive en kulthandling forkert.

De træk, man generelt kan udlede af vasemalerierne med Dionysos-scener fra det 6. og det 5. årh. f. Kr. bliver:

1. at skellet mellem guden og hans følge og hans dyrkere altid er markeret. Han er ophøjet. Han kan sagtens være med i en konfrontation med andre guder eller med mennesker, han er den, den bringer sig selv og dermed vinen og ekstasen, men han er ikke handlingsindgribende, endsige kopulerende.



16. Satyr som har løftet en hermene op. Choe (kande), rødfigur, Athen, 5. årh. f. Kr. (Nationalmuseet, København. Antiksamlingen).



17. Mandshoved fra Cypern, 6. årh. f. Kr.
Et meget stort antal attiske vasebilleder viser os Dionysos, som han blev opfattet i perioden 550-500 f. Kr. Fremstillinger af guden i skulptur fra samme tid er gået tabt eller kan ikke bestemmes med sikkerhed.
Hvis vi skal forestille os Dionysos som stensulptur, kan vi næppe komme meget nærmere end dette store mandshoved, der er fundet på Cypern. Læg først og fremmest mærke til ranken om håret, men også til skægformen, til det lidt fremadbøjede hoved, til smilets karakter, og sammenlign med vasebillederne.
(Ny Carlsberg Glyptotek, København).

2. at hans følge kan foretage sig hvadsomhelst, inklusive samleje. De mandlige kan jage, drille og bortføre kvinderne. De kvindelige kan reagere på jagten eller selv allerede befinde sig i en ophidset tilstand, hvor dansen går omkring pælen, og et dyr bliver sønderrevet.

Mere specielt kan man så prøve at sondre mellem scener fra de forskellige Dionysos-fester. Man kan påpege, at et billede af Dionysos' indtog pr. skib (se fig. 5) kun kan høre til den ældste af festerne i Athen, Anthesteria i februar. At fremstillinger af det hellige bryllup – Dionysos konfronteret med en kronet kvinde, konge-arkontens hustru – også må være fra Anthesteria-festen. At en offer-scene, hvor en kvinde henter vin fra krukker på et alterbord, mens andre kvinder danser foran det samme gudebillede i primitiv form, en træpæl med maske og klædningsstykker på (fig. 18 og 19), for så vidt kunne være fra flere forskellige fester. Men på grund af vinofferets overvægt og den rent kvindelige medvirken mener nogle, den er fra Lenaia. Og at de to meget berømte fremstillinger af en fallos-stang, der bæres i procession, sandsynligvis har relation til de landlige Dionysier (fig. 20).

Ingen vasebilleder bortset fra dem der viser tragedie-scener med kor eller skuespillere i aktion, kan med bare nogenlunde sikkerhed siges at have direkte forbindelse med De store Dionysier – festen som blev indført i Peisistratos-tiden.

Og dog. Der er naturligvis en indre sammenhæng mellem alle disse vasebilleder af Dionysos og hans følge, hans præstinder eller blot deltagere i kulthandlinger.

Fallos

Gudebilledet på fig. 18 er en træpæl med maske. Det ældste gudebillede i Theben skal have været en søjle (træstamme?) med vedbend om. »Majstangen«, som hyldesangerne står omkring på fig. 33 er et af de ældgamle fallos-symboler, som træffes i de forskellige kulturer på de forskellige tider rundt om i verden.

Det er et helt sædvanligt træk, at en mandlig frugtbarheds-gud dyrkes for sit lem, og at lemmet er blevet dyrket alene. Men samtidig er det nok værd at understrege, i hvor høj grad fallos-kulten i Grækenland blev praktiseret af kvinder.

Den homeriske gudinde for ægteskabet var Hera. Hun var den gifte kvindes beskytterinde, en skinsyg ægtemage som også engang havde haft sit hellige bryllup, men nu som regel virker ret kedsommelig i den homeriske udgave – en egoistisk mands noget nedsættende hustrubillede.

Der var ingen store fester for Hera i Athen, hvor dele af hendes funktion fra gammel tid var knyttet til en anden gudinde, Athene. Dyrkelsen af Hera var stærkere andre steder, hvor hun var mere direkte forbundet med sin egen før-homeriske fortid som modergudinde, en frugtbarhedens gudinde. Således i Argos, hvor det ældste gudebillede for Hera skal have været en høj træpæl, der blev smykket af kvinderne med bånd, og hvor kvinderne dansede for hende og gik i procession med grene i hånden.

Gudinder, man dyrkede betydeligt mere i Athen og i hele Attika, var Athene, Demeter og Artemis. Athenes fortid var den samme som Heras, og hun blev dyrket som den meget vidende medsøster, omgivet af kvinder med en speciel lille skare purunge piger, der gennemgik hellige forberedelses-ceremonier til det kommende. Andre små piger, de mystiske »bjørnepiger«, gik i lære hos frugtbarhedsgudinden Artemis i Brauron. Men den af disse tre frugtbarhedsgudinder, der klarest beholdt sine funktioner, var Demeter. Hun var afgørende for kornavlens som Dionysos for vinavlens. Hun havde også sine præstinder, som vogtede over avlingens mysterier, og helt nødvendig for sikringen af en god avl var fallos.

En af årets tre vigtigste fester for Demeter er Haloa, som fandt sted i samme vintermåned som Dionysos-festen Lenaia. På dette tidspunkt, i december-januar, kom vintersædens spirer op af jorden. Dengang man pløjede og såede, om efteråret, havde man haft fester, hvor gifte kvinder kom med offerkager i form af slanger og fallos, lagde dem i jorden eller kastede dem, samlede resterne af dem ind igen og lagde dem på alteret. Ved Haloa blev der også bagt fallos-kager, men der blev først og fremmest lavet fallos af ler. Kvinderne – for alle disse fester var forbeholdt damer, som ikke var jomfruer – plantede sådan en ler-fallos eller flere i jorden ved siden af de små spirer. Spirene skulle sikres og vokse. Og kvinderne puslede om fallos, strøede et offer på det erigerede lem (fig. 21).

Ved såtids-festen, Thesmophoria, dansede kvinderne. Mænd havde ikke adgang. Det havde de heller ikke til Haloa, hvor meget tyder på, at det gik livligt til. Udover fallos som kage og af ler til plantningen har der været en fallos, kvinder kunne hænge på sig som smykke. Præstinderne formodes efter de bevarede tekster at have opfordret de deltagende kvinder til seksuelle akter. Karakteren kendes ikke nøjagtigt.

Ser vi på Dionysos-kulten i Athen, er der klart en aktiv

18. Kulthandling ved Dionysos-pæi. Vinkrukke (stamnos), rødfigur, Attika, omkring år 400 f. Kr.

På træpælen er der hængt en maske, som vi kender magen til fra andre vasebilleder, og en lang klædning. Guden er synligt til stede, omgivet af vinranker og vin. Lige foran ham på alterbordet står hans eget drikkekar (smi. f. eks. fig. 42), og der er muligvis også lagt tørre offerkager mellem de to store vinkrukker af nøjagtig samme type, som billedet er malet på.

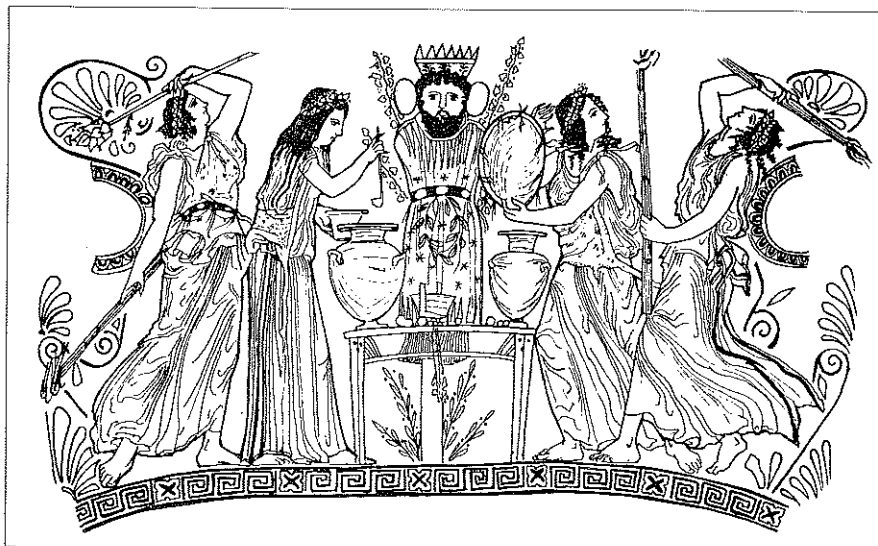
Kvinden ved vinkrukken til venstre er ved at tage vin og hælde den i en skyphos (en drikkeskål). Kvinden over for hende sørger for lyd, nemlig tamburinslag som akkompagnement til to andre kvinders dans. Motivet fortsætter i virkeligheden til højre, om på krukens bagside. Efter tamburinen og den ene dansende kommer en kvinde, der spiller på dobbelt-aulos, en danserinde med thyrsosstav i højre hånd og fakkel i venstre, igen en kvinde med tamburin og en sidste kvinde med thyrsosstav. Dansen foregår efter mørkets frembrud: Kvinderne svinger med fakler og stav på én gang under dansen. De er barfodede som de dansende på farveplanchen og som bakkhantinderne hos Euripides.

Forskerne er noget uenige om kulthandlingens placering, ved Anthesteria eller ved Lenaia.

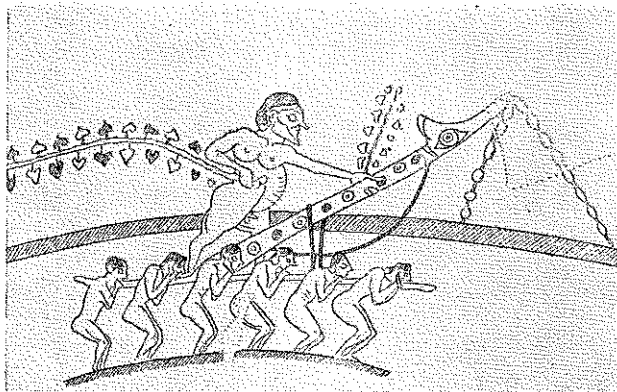


kvindelig funktion og en aktiv mandlig. Guden selv ses ikke i samleje eller forspil med nogen, men kvinderne påkalder fallos i dansen foran pælen med Dionysos-masken, en udvalgt kvinde – konge-arkontens hustru – beredes til det hellige bryllup (Anthesteria), og pludselig er de vilde satyrer løs og driver deres spil (Lenaia, De store Dionysier). Ved de landlege Dionysier bæres fallos i procession, det samme kommer til at ske åbent i Athen, og de falliske danse, de fallos-svingende aktører bliver vigtige led i kunstdramaet. Kulden må med over i kunsten, for at kunsten kan have kraft.

Det kan næppe fra starten have været noget chok, at fallos kom til at spille en så væsentlig offentlig rolle i Athen. Det erigerede lem sås uden for hvert borgerhus på den beskyttende, kultbestemte figur, Hermen, som en satyr står med på fig. 16. Den udvidede falloskult med adgang for kvinder og mænd på samme tid (uden for processionen dog antagelig kun gifte kvinder og gifte mænd), kan ikke have krænkert noget tabu. Samfundets ve og vel er endnu i Peisistratos-tiden så afhængigt af den rette forståelse med guderne, at borgerne som helhed må have været indforståede, selv om der senere kom lidt nedladende kritik



19. Billedet ovenfor, fig. 18, gengivet i streg, sådan som malerens tegning har været i leret.



20. Fallos-tog i humoristisk fremstilling. Tegnet gengivelse af to vasebilleder.
(Ifl. Deubner: Attische Feste).

af denne renden rundt med kønsdele under skral og sang og i det hele taget folkets uforstående form for gudsdyrkelse (bl. a. fra tænkeren Heraklit omkring år 500 f. Kr.).

Nogle forskere har prøvet at definere den gamle, for længst installerede Dionysos som vinens gud, og den nye, i Peisistratos-tiden ekstra fremhævede Dionysos som en fallisk gud. Andre har været tilbøjelige til at se omvendt på det. Hvis man opfatter de to fænomener som modsætninger, er man på gale veje. Fallos- dyrkelsen – måske blot mere som en kvindernes kult – har været helt uomgængelig nødvendig ved de gamle Anthesteria-fester med det hellige bryllup. Og vinguden trives i bedre og bedre velgående efter Peisistratos-tiden.

Der er ingen fundamental modsætning mellem Dionysos og Dionysos-Bakkhos som guder: De er blot to modulationer over den samme frugtbarhedsgud, der nødvendigvis som mandlig frugtbarhedsgud (i modsætning til de ældre, kvindelige) er fallisk. Skellet i Athen mellem Dionysos og Dionysos ligger i dyrkelsesmåden, i dele af kulthandlingen. Og den forskel, der er, skyldes en tilbagevenden af ældre kulthandlingsdele, som har været holdt stærkere i hævd andre steder. I Athen var den stedligt traditions-ladede Dionysos-kult blevet gennemorganiseret, kulten var indpasset og afpasset efter den stedlige herodryrkelse (byens sagnhelt, Theseus) og samfundsformen. Den offentlige og den skjulte del var klart adskilt. Ekstasen i religiøs forstand var forbeholdt præstinder, der stadig hvert år gik op i mænadedansen – og dér var mænd udelukkede. Så kommer den nye, landligt bestyrkede import af fællesekstasen igen. Fællesekstasen, der engang var en absolut nødvendighed i enhver stamme. Fænomenet fornemmes som ur-

gammelt, vildt, barbarisk af nogle, men det sejrer for en tid – til organiseringsprocessen og indpasningen igen har forandret dele af kulthandlingen til noget roligere.

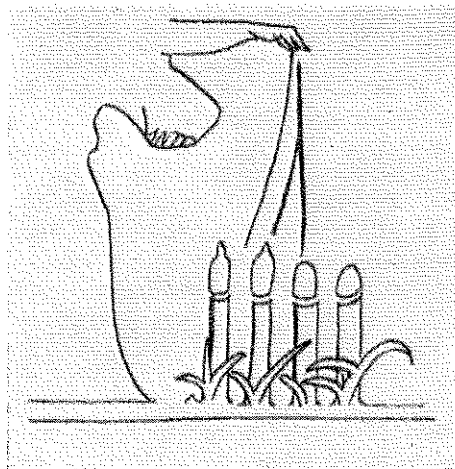
Ophidselsens elementer

Ekstasen er et højdeniveau, et stade som kan udnyttes til nye handlinger. Forud for ekstasen går ophidselsen.

Fællesekstasen og fælleshandlingerne var en nødvendighed i den primitive kult, som delvis vendte tilbage til Athen. Men det, som engang var en nødvendighed for en stammes liv og trivsel, blev også det, som man senere reagerede på: Ophidselsen. Forførelsen til glemsel af alt andet og til uoverlagt handling. For nogle blev disse træk en vederstyggelighed, for andre en tillokkelse. Mystikere, digtere, filosoffer, kult- og samfundsbestemmere skulle komme til at tage stilling til ekstasen som erkendelsesmiddel og som politisk middel i deres søgen efter sandheden (Gud, det gode) og i deres refleksioner over det samfundsnyttige.

De store diskussioner mellem oplevelses-mystikere og filosofiens systemskabere tilhører dog en senere tid. I Peisistratos' dage har det uroelement, der lå i den dionysiske ekstase, bare haft lov til at være der. Der skete tilsyneladende heller ikke nogen særlig afsmittning på de andre guders kult. En mysterie-kult som Demeters i Eleusis havde nok sit folketog, men ikke af urolig karakter; ekstasen var ikke noget udadvendt træk. I Apollon-dyrkelsen var ekstasen stadig forbeholdt den af præsterne anvendte orakelsigerske. Blandt Dionysosfesterne beholdt Anthesteria sin gamle karakter med en lukket og en offentlig del. Dionysos-præstinderne har også stadig opført deres mænadedans for sig selv, usynligt for mængdens øjne, i et lukket tempelområde – antagelig først og fremmest ved Lenaia-festen. Ophidselsesmulighederne må snarest have vist sig ved den nye fest, De store Dionysier. Det var her – og ved Lenaia – at man virkelig fik nye fællesfænomener af suggestiv karakter: En folkemængde, hvis oplevelse styres af bevidste, skiftende og konkurrerende tilrettelæggere. Ophidselsesmuligheden var der hele tiden – fra den arkont, De store Dionysier hørte ind under, og som ikke var kongeprester-arkonten. Og fra de optrædende, som ikke var præster, men digtere, der samtidig var aktører.

Med tiden skulle festspillene blive så organiserede, at den ekstatiske kerne blev pakket mere og mere ind, fællesoplevelsen bliver bevidst rensende, den dominerende



21. Udrøstning over plantede fallos'er ved kvindernes fest for Demeter, Haloa. Tegnet gengivelse af detalje fra vasebillede.
(Ifl. Deubner: Attische Feste).

nyskabelse, tragedien, får en beroligende forædlende funktion. Men fra begyndelsen har suggestionen – og suggestionen på de gamle vilkår – været det vigtigste.

Det, der skulle ske hos folkemængden var, at den blev deltagere. At den fik guden i sig.

Det var i grundtrækkene det samme, der må og skal ske i stammen, når guden – Dionysos – påkaldes.

Der er en sindstilstand, som skal ændres.

Personen skal bort fra det kendte (daglige, tilvante) og hen til det ukendte eller sjældent kendte.

Processen må have et sted- og tidmæssigt udgangspunkt. Alene stævningen, bevidstheden om alles sammenkalden til et bestemt sted og en bestemt tid, har en indvirkning på sindstilstanden.

Denne sammenkalden i stammen kan igen ske pludseligt eller roligt. Det pludselige, chokket, har en kort, hæftig virkning; den rolige fastsættelse af et tidspunkt, fulgt af lidt sendrægtighed ved handlingens igangsættelse, en henholden, lader sindet op på en anden måde. Handlingen ender med at blive krævet, bedt om, tryglet frem.

At berede sindet hos andre er en proces, som kan styres af en leder. Jo bedre lederen kender de tilstedeværendes individuelle svingningsmuligheder, des bedre kan han også udnytte den enkelte som en medhjælp i fremkaldelsen af sindstilstanden. Usikkerhed, frygt, er gode hjælpere. Løfter om dulgte ønskers opfyldelse. Et spil på hele det register af bevidsthedslag og forestillingsfikseringer, som psykiatrien endnu i det 20. århundrede langt fra er færdig med kortlægningen eller defineringen af.

Men i stammens fællesekstase må lederen ikke stå udenfor. Guden kan komme og gå, medicinmanden skal være der hele tiden, skal fungere, mærkbart og overbevisende. Han ved mere, men hvordan? Fordi han allerede har været i kontakt med guden og kan komme det uden om andre. Alle tror på medicinmandens styrke, men for at tro det vedvarende, skal de også se det vedvarende.

Den ydre forberedelse til ekstasen er vigtig. I dragt eller bemaling kan lederen vise, at han er beredt og få de andre til at berede sig. I bevægelse kan han føre de andre med sig. Ved lyd kan han underbygge sin bevægelse, bryde den, få alle til at stivne, holde dem hen, sætte dem igang igen, arbejde de andre og sig selv ind i en rytme. Der opstår koncentrationspunkter af auditiv eller visuel art (bål, ild, fakler mod mørket), mulige hypnotiseringspunkter for nogle, mulige udløsningspunkter for aktiviteter hos de samme eller hos helt andre, om lidt.

De ydre hjælpemidler er formentlig hurtigt vokset i antal hos det primitive menneske. Trommen er ikke mere bare en stabil træstamme, man slår på, eller store beholdere, men træstykker og mindre beholdere, som man kan tage med i dansen. Dansen til rytmen må være ved, så længe som rytmen er der. Efter et vist punkt fører den over i en svimmelhedstilstand, som man også kan opleve blot ved at snurre rundt om sig selv eller kaste med hovedet, blive ved med det, til man falder om og skriger. (Pludselig iltmangel, biokemiske processer, temporær bevidstløshed, svingninger i hjernens aktivitet).

Alle disse og mange andre erfaringer om ophidselsens elementer og deres udnyttelse må vi forestille os har været til stede på den tid, da eksperimenterne med festspil for Dionysos begyndte.

Festens opdeling

Vor viden om forløbet af De store Dionysier er fragmentarisk og sen. En rekonstruktion på basis af de ældste skrift-

lige kilder (hovedsagelig halvandet hundrede år efter Peisistratos) ser sådan ud:

Dagen før selve festen: Mindre procession, hvor man bragte den nyimporterede gamle Dionysos-figur af træ (Dionysos fra Eleutherai) fra det lille tempel på sydskråningen af Akropolis til et tempel i nærheden af Akademiet, nordvest for Akropolis. (Stedet er endnu ikke fundet med sikkerhed).

Om aftenen den samme dag: Procession med fakler. Dionysos-figuren bringes tilbage fra Akademi-området til templet på sydskråningen.

Denne procession formodes at skulle efterligne den oprindelige indføring af figuren fra Eleutherai. Ceremonien menes senere at have omfattet hyldestsange ved et alter i Akademi-området, og har muligvis altid gjort det.

Første egentlige festdag: Stor procession til templet på sydskråningen. Vi ved ikke, hvor processionen udgik fra. Det kan have været fra torvet, men man kan også have samledes i nærheden af templet. Processionen var et officielt hyldesttog. Der har så at sige været pligt til deltagelse. Man har medbragt offer, slagtoffer (en tyr nævnes i hellenistisk tid), og fallos-stænger (udsendinge fra kolonibyerne kom senere rejsende og deltog med fallosstænger fra deres byer). Unge piger er gået blandt de første i toget, med tørre ofre i kurve og våde ofre i krukker. Måske har man så taget Dionysos-figuren ud af templet og bragt den til festspil-stedet, for at Dionysos kunne overvære sin hyldest. Dette er uklart, hvorimod der bevisligt på et senere tidspunkt (4. årh.) var faste offeraltre for Dionysos på spillestederne i de græske byer, så præsten synligt for alle tilskuere kunne ofre direkte i teatret (se fig. 37).

Samme dags øvrige begivenheder: Hyldestkor. Fra begyndelsen muligvis kun et kor bestående af mænd. Senere flere kor, hvoraf nogle bestående af drenge, andre af voksne mænd.

Samme dags aften: Komos, det lystige tog, den vilde sværm. Nu var tiden inde for den grove spøg, drillerier og narrerier, opfindsom skælden hinanden ud.

Vi ved ikke, hvor dette glade tog startede, eller hvor det holdt op. Man kan have poltret hele natten og over hele byen. Komos var ikke forbeholdt De store Dionysier, den vilde sværm for også rundt ved kandefesten (andendagen i Anthesteria) og ved Lenaia, den optræder ved Dionysos-festerne på landet og i byerne, både til forår og høst. Visse træk i den – den opfindsomme skælden hinanden ud – træffes også ved den rent kvindelige Demeter-fest, Thesmophoria.

Anden festdag: Oprindeligt indhold ukendt. Senere bliver det dagen, hvor de konkurrerende komedier opføres. De blev først anerkendte led i de officielle begivenheder fra ca. 486.

Tredie, fjerde og femte festdag: Det er nok tvivlsomt, om De store Dionysier har omfattet disse festdage fra begyndelsen. Fra den tid, de er kendt, var de forbeholdt opførelserne af de konkurrerende tragedier plus satyrspil.

Sjette festdag eller dagen efter festen: Formodentlig også en senere tilføjelse. Den blev dagen, hvor man meget praktisk kunne holde folkeforsamling til drøftelse af statsager i det rummelige teater. Det store antal tilskuerpladser blev ikke indrettet blot for festspillenes skyld.

Nummereringen af dagene må tages med et vist forbehold. De ældre fester i Athen synes stort set at have været 3-dages fester, ganske som et bryllup. Skulle man opstille analogier, ville det være muligt at sige:

Første dag: Udbringning og hjembringning.

Anden dag: Stor offerprocession, fulgt af hyldestkor og ud på aftenen komos, det lystige tog.

Tredie dag: Konkurrencer i dans m.v.

Det er konkurrence-delen, der udvides, ligesom ved de religiøse fester hvor sportskonkurrencerne har holdt deres indtog.

Festens ingredienser

Grundelementet også ved De store Dionysier er kulten. Vi har set, hvordan Dionysos allerede var dyrket i Athen, og hvordan en ny herskerslægt styrkede denne kult. At guden var en frugtbarhedsgud, blev knyttet specielt til vinavlen, beholdt sit falliske præg og således havde flere grunde til at virke meget tiltrækkende. Vi har også set, at det – modsat forholdet til de homeriske guder – var vigtigt og muligt at få direkte del i ham. Der er masser af guder, som borgerne i Athen hører om, frygter og tilbeder, men skellet er konsekvent: Det dødelige menneske over for den udødelige gud. Guderne kan evt. lytte til en, men man kan ikke få del i dem. At få del i guden lader sig måske overhovedet kun gøre med Dionysos. Til Apollon er der større afstand. Hans spådomme når en kun i dunkel form via de udvalgte, som i skjul et sted træder i mystisk forbindelse med det ukendte, hvor man ved mere om menneskene, end menneskene ved. Dionysos, det er derimod direkte oplevelse, orgasme, ekstase – en selv i det sjældne øjeblik. Guden er mærkbart til stede. Alt kan ske.

De fænomener, der mødes i den nye fest, er en kulttradition – reelt og ideelt set en sammensmeltning med guden i ekstase – og en udtrykstradition, en menneskelig formuleringstradition. Man formulerer guden og sig selv i en hyldest til guden.

Denne udtrykstradition er for mindst een dels vedkommende lige så gammel som kulten, nemlig i det kropslige. Kropsbevægelsen er fra starten spontan, uorganiseret, ekstatisk. Derpå bliver den delvis imitativ (i forhold til en leder, og fra generation til generation), og den får organiserede aflæggere, bevægelsesskemaer som skal gentages. Danseformer opstår. Kæde- og runddans, som er forenede. Solo-præstationer, som bringer en individualitet til stede – et dyr, regnen, guden, en ond ånd.

En anden del af udtrykstraditionen er den lydlige. Føddernes lyd under kropsbevægelsen, kroppen eller lemernes møde, åndedrættet, skriget, latteren, gråden. Rytme med andet end fødderne – håndklap, klap mod og med træ, kæppe, beholdere. Det ekstatiske er muligvis både ukontrolleret og ukontrollabelt, men det hjælpes på vej af bevidst, kontrolleret lyd. Det lydlige udtryk er ligesom krop-pens blevet organiseret, og det har en funktion i forhold til kroppens. Det bliver danseledsagelse. Og det spalter sig i rytmiske lydorganisationer af forskellig karakter, i vokal-områder og i instrumentområder. Lydudtrykket i rytme og instrument bliver også ordledsagelse.

Med ordet er vi ovre i det organiserede udtryk, som kroppen og lyden skal gøre vold på, for at det ikke bliver kommunikerende. Ordets funktion er at meddele. Og ordene organiseres i en længere meddelelse, i en fortælling, der rytmisk bearbejdet kan passes sammen med en kropsbevægelse og en instrumental-lyd.

Den samlede, kombinerede meddelelse kan fortælle med ord og anden lyd og krop på een gang. Skal det være en meddelelse om guden, vil det være nødvendigt, at meddele- ren kommunikerer gudens natur. Det kan meddelelsen gøre ved at vise gudens indflydelse på meddelelsen selv, eller ved at vise guden.

For at finde ud af, hvad der egentlig skete ved kunst-dramaets opståen i Athen som led i Dionysoskulten, må vi vide, hvor langt man var inden for de enkelte udtryksom-råder, der kom til at virke sammen.

a) danse

Både litteraturen, fra Homer og fremover, og billedkunsten (relieffer, små skulpturer, vasebilleder) fortæller om ind-arbejdede danseformer.

Et enkelt eksempel fra digtningen:

I Iliaden, 18. sang, v. 590 ff., finder vi en importeret kre-tisk runddans med både unge mænd og piger.

Endelig billedet Hephaistos med spillende farver en runddans hin livagtigen lig, som tilforn i det mægtige Knossos Daidalos ordned med kunst for den hårfagre viv Ariadne. Blomstrende gutter i hob med rige livsalige piger svang sig i kredsende dans, og holdt hinanden om håndled. Pigerne dragt var af fineste lin, men gutterne kjortler bar af prunkende stof, og glinsende fast som en olie. Dejlig krans var pigerne pryde, men ved gutterne hofte hang der en daggert af guld, som dingled i sølverne remme. Snart med øvede fødder de hoppede, og svang sig i rundkreds, som når en pottemager, der sætter sig ned til sin gerning, tager i hjulet et tag, for at se, om det også vil løbe; snart i rækker fordelte de hoppede frem mod hinanden. Rundt om stod der en sværm og så til, de yndige danse mored dem ret; en guddommelig skjald med lyren i hænde sang til sit klingende spil, og to krumspringere blandt dem sloge med færdighed hjul, så såre sin sang han begyndte.
(Overs. Chr. Wilster)

Stedet har relation til alle de udtrykstraditioner, der sam-les i festspillene.

I samme sang (v. 562 ff.) er der et vinhøstbillede¹⁾, hvor det også må være både piger og unge mænd, der danser. Dansen akkompagneres af en dreng, som spiller på lyre og synger festsangen Linos til.

Og der er et billede fra en by med bryllupper og lystige gilder:

Brudene førtes af kammerset ud, ved skinnende fakler hen gennem byen de drog, højt tonede bryllupskvadet. Knæene sprang i svingende dans under fløjters og lyrs skingrende spil og klang, mens kvinder i husenes døre stod og betragtede den livlige færd med største forundring.
(Overs. Chr. Wilster)

Et glad bryllupstog, hvor det er mændene alene, som danser.

Disse eksempler er festdanser, glade danser. Flere gange omtales dansen i modsætning til den blodige kamp. Hel-tene gør det selv, når de mødes på slagmarken.

Krigsdanser, runddans, for mænd alene fandtes i Sparta. Der dansede de unge mænd nøgne, til Apollons ære.

Krigsdanser, kultiske runddans, for mænd alene, fandtes også i Athen, hvor de unge mænd dansede til Athenes ære.

Kædedanser og runddans, med kultisk baggrund, udfør-tes af kvinder alene, til ære for Hera i Argos og for Artemis i Brauron og andre steder.

Disse religiøse danser, først og fremmest for Apollon og for Artemis (Sol og Måne), blev kendt viden om ved de

¹⁾ Efter min egen opfattelse er Oschophoria undervurderet. Høsten har nok som regel været en glad begivenhed, tryk og festlig. Men den kan næppe have været uden stærke kultiske indslag både før, under og efter arbejdsfunktionerne. Takken til magterne har efter al sand-synlighed bl. a. givet sig udtryk i dans, og jeg er tilbøjelig til at opfatte dansen for Dionysos netop ved denne lejlighed som en af de vigtigste blandede mands- og kvindedanser, vi kan finde afbildet på korinthisk og attisk keramik fra årtierne nærmest 550 f. Kr. Guden skal måske ikke påkaldes så intenst, den vilde ekstase er ikke af samme nødvendighedsgrad som ved skiftet mellem vinter og forår, Dionysos kan roligt siddende tage imod hyldestansen (som på fig. 27), men dansen får ikke af den grund ringere betydning i udtrykstraditionen.

23. Dionysos over for to dansende mænader. Amfora, sortfigur, Athen ca. 540. Kvinderne har slynget armene om hinanden og svinger hver med en løvranke og et hjortekid. Guden står roligt med sit drikkekar, en kantharos. Sml. hans hoved med fig. 17.



kultiske, fællesgræske fester, der afholdtes regelmæssigt i bl. a. Sparta og Delfi, fra det 7. og 6. årh. f. Kr.

Komiske danse ved vi mindre om. Vasebilleder fra Korinth fortæller dog bl. a. om en tykke-mands dans med kropsmimiske solopræstationer (fig. 24). Det kan have været en besværgende demonstration af, at velnærthed er godt. Senere skriftlige kilder har et utal af navne på lokale danse med gensidige udfordringer, kamp- og parringsimitationer, efterligninger af dyr, akrobatiske kunststykker

(springe, gå på hænder osv.). Der er årstidsdanse, bonde-danse, bryllupsdanse, i kæde, i kreds, med udbrydere af kredsen eller rene solonumre. Vi kender ikke alderen på alle disse danse, men tør gå ud fra, at de fleste har en fortid langt hinsides Homer. Nogle af dem er også repræsenteret på vasebilleder.

Funktionerne i de forskellige kategorier af danse er klare nok: En fælles hyldest til en gud eller gudinde; et fælles udtryk for glæde ved fest; et fælles eller individuelt udtryk for en sindsstemning; en fælles eller individuel demonstration af kunnen; underholdning af et publikum. Og disse funktioner er måske næsten lige gamle. Tilskueren, som nyder godt af de andres præstation – og nyder den – er opstået af sig selv, uanset stammefællesskabet, på et helt umåleligt fjernt tidspunkt. Uden at være sig det bevidst bliver han et substitut for guden.

b) musik

Nøjagtigt de samme citater fra Iliaden som ovenfor fortæller os om musikken, om sang og instrumenter som den for længst naturlige baggrund for dans.

Skildringen kan igen suppleres med gengivelser fra billedkunsten (relieffer fra Lilleasien og Grækenland, attiske vasebilleder), og den må nødvendigvis suppleres (se fig. 25).

Ligesom dansen består musikfremførelsen i fællespræstationer og i enkeltpræstationer.

Koret til en guds ære optræder i Iliaden, 1. sang, v. 472 ff., hvor de græske krigere prøver at formilde Apollon med den samme hyldestsang, Pæanen, som blev skik og brug ved Apollon-festerne i Delfi.

Dagen igennem forsoned Achaiernes blomstrende gutter
guden med hellige kvad; fjernrammeren Phoibos til ære
sang de den skønne Pæan, og glad han fornam deres lovsang.
(Overs. Chr. Wilster)

Enkeltsangen som udtryk for en glad sindstilstand kender vi fra festsangen Linos ved vinhøsten (se ovenfor). Den har naturligvis haft sine modstykker i bedrøvet henseende.



22. To kvinder i rituel dans for Hera. Metope fra Hera-templet i Paestum, kort før 500 f. Kr.



På Nationalmuseet i København findes denne kylix (drikkeskål) fra det 6. årh. f. Kr. (ca. 560?), flertarvet på lys grund. Formodentlig et attisk arbejde.

Skålen er specielt interessant ved at vise Dionysos dansende. Men lad os først se på guden i hans mere almindelige skikkelse (billedet foroven).

På den ene side af skålen står guden til højre med sit drikkehorn i venstre hånd, uden synlig stav eller vinranke, men dog med en bladkrans om håret. Han er påklædt (sml. fig. 12) og barfodet.

Over for ham står den centrale figur, en satyr som spiller på dobbelt-aulos. Bag satyren en påklædt kvindeskikkelse. Hvem er hun? Hun har ingen kendetegn, der viser hende som nogen bestemt gudinde. Hun har heller ingen dronningekrone, sådan som arkontens hustru kan have på senere vasebilleder. Hun kan tænkes at være Dionysos' »brud«, som guden bejlende nærmer sig.

Bag Dionysos følger en let påklædt dansende

kvinde (eller ung mand) og en dansende satyr. Bag den statelige »brud« danser en satyr, en kvinde og en satyr. Satyrerne er nøgne, med sort mandskrop, rødviolet fallos. De har hestehale og er ikke markeret som lodne.

På den anden side af skålen (billedet nedenfor) danser Dionysos. Drikkehornet er borte. Og »bruden« er borte. Den aulos-spillende satyr står der stadig og akkompagnerer den vilde dans.

Denne side af drikkeskålen er desværre så beskadiget, at flere detaljer ikke kan bestemmes med sikkerhed. Man kunne fristes til at tro, at de to symmetrisk anbragte, dansende kvinder er lørt dyremasker, men det er de nu næppe. Beskadigelsen har ramt ansigtet og muligvis den manglende arm. Konturer af håret og hårbånd kan stadig skimtes (se navnlig kvinden til venstre).

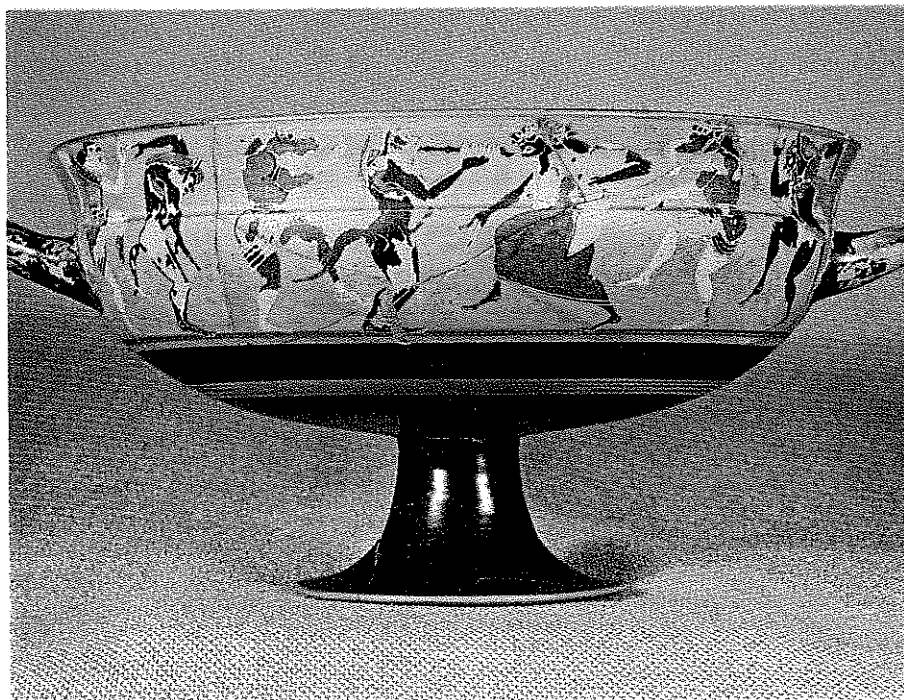
Viser billederne en forestilling? Næppe. Men en scene af gudens liv, et møde mellem kvinden, »bruden«, som venter, og manden som

kommer og udfolder sig i en parringsdans med sit følge.

De dansendes trin og armbevægelser er så konkrete, at jeg vil være tilbøjelig til at se dem som led i en analyserbar dans af kultisk karakter, der fra et roligere stade arbejder sig op mod ekstasen. Det fælleske moment er stærkt fremhævet, vinen mindre end på de fleste vasebilleder, hvor Dionysos selv er til stede.

Skal man tænke på den mytiske situation og den konkrete dans som forstadier i en dramatisk spilletradition, kan man se, at vi her på billederne har både aulos-spilleren og det dansende, barfodede kor, hvor kvinderne nemt kan fremstilles af unge mænd, og hvor forklædningen til satyr er let klaret med en maske og en tætsluttende dragt (trikot kendes allerede fra vasebilleder omkring år 500 f. Kr.), forsynet med fastsyet hale og fallos.

(Nationalmuseet, København. Antiksamlingen. Fot. Lennart Larsen).





24. Tykkemænds-dans. Lille lågkrukke (pyxis), flerfarvet på hvid grund. Korinth, før 550 f. Kr.

De tykke mænd er udstoppe-
de. Det er ikke satyrer (læg
mærke til ansigtet, den fede
ende uden dyrehale, den mang-
lende fremhævelse af kønn
et osv.).

Vinen er i høj grad med. Se
den store kumme til højre og
musikerens private forsyning i
en lille amfor.

Dødsklagen som enkelt og fælles fænomen finder vi bl. a. i skildringen af, hvordan Hektors lig bringes hjem til hans enke i Troja (Iliaden 24. sang, v. 719 ff.):

Men da de kom til det prægtige slot, da lagde de liget
ned på den smukt udsnittede seng, og satte ved lejet
skjalde, som først gav tonen til sang; med klagende stemme
sang de begrædelsens kvad, mens kvinderne sukede til hobe.
(Overs. Chr. Wilster)

Vekselsangen antydes ved en kort skildring af muserne (1. sang, 604), og selve det rare i det at synge og spille ses i en lille scene med Achilles, hvor han sidder med sin fine lyra med en tværstang af sølv og synger om heltebedrifter (9. sang, v. 169).

Lyra'en (fig. 32) er det ældgamle lilleasiatiske strengeinstrument, som findes i hele Middelhavsområdet i forskellige udformninger. Gennem århundrederne skulle den græske lyra få et skiftende antal strenge. På Peisistratos' tid har den syv. Men da havde den også forlængst fået konkurrence fra sit kraftigere søsterinstrument, Kitara'en med den større lydkasse og otte strenge (fig. 26).

Lyra'en holdt sig som akkompagnementsinstrument, mens Kitara'en blev det sejrige koncert-instrument. Det var det, Kitaroden, sangeren, brugte i sangerdysten. Og en organiseret dyst, agon, fandt sted ved festerne for Apollon i Sparta og Delfi. Ifølge traditionen var der en sådan agon i Sparta allerede omkring 676 f. Kr., og da sejrede Kitaroden Terpander, som ledsagede sin recitation af et epos (fortællende digt som f. eks. Iliaden) med sin kitara på en mere stemnings-understregende måde. Hvilket ikke vil sige, at han spillede akkorder eller en afvigende over- eller understemme, men antagelig blot at det melodiske blev mere fremhævet i den ubrydelige helhed, som tekst, rytme og melodi var.

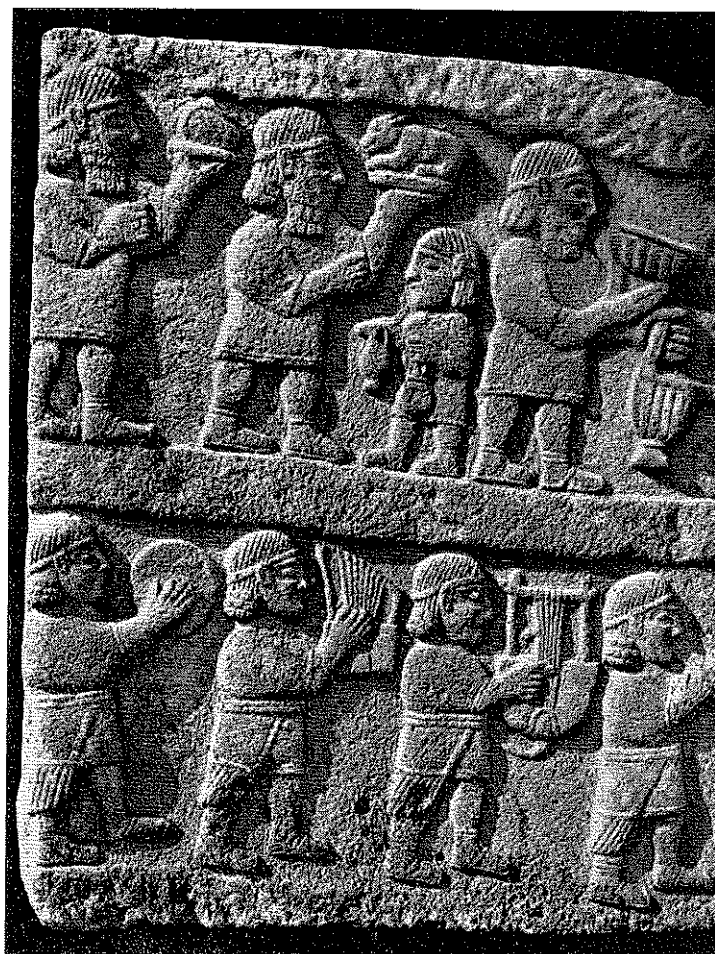
Men det er agon'erne i Delfi, der bringer nyt af stor betydning for udviklingen af festspillene i Athen. Ca. 586 f. Kr. sejrer en »fløjte«-spiller fra Argos, Sakadas. Dermed slog et instrument igennem, som er nært forbundet med Dionysos-kulten, et instrument som følte fremmed, barbarisk, ugræsk, lilleasiatisk, Apollon-stridigt (og landligt plebejisk).

Blæseinstrumenterne er sandsynligvis ældre end strengeinstrumenterne. Metalblæserne er naturligvis yngre, som smedekunsten er yngre end kunsten at lave en bue med streng. Men et stykke rør, der giver lyd, har mennesket kunnet skære allerede i de ældste flodkulturer. Sådan et langrørs-instrument kom jonerne uvægerligt til at se og høre i Lilleasien. Deres fællesnavn for det blev Aulos. Aulos kunne være eet rør, mono-aulos, og det kunne være to rør, (diaulos), som mødtes i en spids vinkel inde ved et mundstykke (se fig. 13 og 33). Instrumentet kunne af let forståelige grunde ikke anvendes af en fortæller, som

skulle akkompagnere sig selv. Men det kunne bruges som solo-instrument eller som ledsageinstrument for en anden udøver. Klangmæssigt synes det at have varieret – en forløber for vor obo, og en (klapløs) forløber for klarinetten.

Sakadas har ifølge beretningen sejret med et stykke programmusik, Apollons overvindelse af slangen. Det er også et teaterhistorisk interessant træk, for ligegyldig hvor fjernt kompositionen må have været fra, hvad vi forstår ved programmusik, så er der tale om en gengivelse af en myte og en gengivelse af et forløb. Der er tale om en offentlig fremførelse, hvor tilhørerne skal leve sig ind i et

25. Procession med offergaver (?) og musik. Relief i basalt, fra sydporten i Karatepe, Tyrkiet. Neo-hittitisk, ca. 700 f. Kr. Processionen bringer tørre og våde ofre og slagtofre. Det lille orkester omfatter også nogle af de instrumenter, som grækerne overtog: Forrest et rør-blæseinstrument, aulos. Derpå en lyre – endnu ikke syv-strengt. Og den bageste lyd kan vi nemt høre.





26. Kitaroden synger. Under sangbenyttes kun venstre hånd til strengene, ved rene instrumentalpartier bliver det højre hånd, som slår dem an med plekter.
(III. Skjerne: Plutariks dialog om musikken).



28. Rhapsoden er i gang med sin recitation af et epos som Iliaden.

hidtil ukendt værk, der gengiver denne myte og dette forløb i kommunikerbare lydenheder, som rummer overvejende (planlagte) sindstilstande.

Sakadas sejrer igen ved agon'en i Delfi fire år efter. Aulos-spilleren, auletiden, er blevet en anerkendt musikfremfører i Delfi, i Bøotien og Attika. Instrumentet bruges til solonumre og til sangledsagelse, mest korsang, og til danseledsagelse.

Hvorfor var man så meget imod dette instrument? Det var fremmed, dvs. det følte som ikke-oprindeligt-græsk og stridende mod det musik-syn, man allerede havde. Senere græske musikteoretikere og filosoffer, inklusive Platon, skulle fremhæve den gamle tone-organisationsmåde, den gamle musik-karakter, den doriske som er rolig, fri for blødsagtighed, lidenskabsløs, i modsætning til den nye, som var den frygiske, orgiastiske, sværmerisk begejstret. Sparta holdt fast ved sine doriske traditioner, Athen åbnede sig for de lilleasiatiske påvirkninger og følte dem måske beslægtede med ældgamle joniske traditioner.

Hvorfor skulle aulos være stridende mod Apollon? Fordi den frygiske, lilleasiatiske rør-blæser-musik hørte sammen med Kybele-kulten og Bakkhos-kulten, ja ifølge myten var aulos det eneste instrument, lyre-spilleren Apollon var blevet slået ud med, nemlig af Marsyas som han hævnedes sig på ved at flå ham levende. Med andre ord: Også på musikområdet har der været en vis kultisk modstand at overvinde, før Dionysos fik sin nye blomstringstid.

Hvorfor landligt plebejisk? Fordi man hele tiden må forestille sig et skel mellem en højkultur repræsenteret og dirigeret af den besiddende arvebegunstigede overklasse, og en lavkultur, der overlever med andre udtrykstraditioner og udtryksmidler i det landlige miljø fjernt fra påvirkningscenterne. Det organiserede musikliv med teoretiske diskussioner og konkurrencerne blandt ligemænd fra mange byer er overklassens. Samtidig med dette musikliv er der blot et andet, af mindre intellektuelt tilsnit, men næppe mindre kultisk forbundet, ude på landet, imellem og hinsides bjergene.

Om den folkelige musik i Attika ved vi lige så lidt eller mindre end om dansene. Analogislutninger fra andre samfund siger os, at man har sunget og spillet og danset. At man har beholdt ældgamle instrumenttraditioner, herunder også rør-instrumenter, hvor der overhovedet var materialer til det – og det var der godt nok i Bøotien og Attika – samt at en ikke helt uvæsentlig del af kulten har været støjfrembringelse. Derfor kan man også roligt forestille sig den landlige festsværm med skingrende rør-instrumentlyde og med opfindsomme slaginstrumenter, ganske som den Dionysos-sværm der kommer til at optræde i Athen, og meget lig de festoptog, der har været i Frygien (se fig. 25).

c) ordet

Før Peisistratos' tid må vi i al væsentlighed tænke os den græske digtning som beregnet til foredrag.

Den lange fortælling, epos'et som Homers Iliaden, foredrages, reciteres. Det rummer genkendelsesstof inklusive gentagelser af karakteriserende ord som støtter hukommelsen hos foredragere og tilhører. Det har et fast rytmisk skema, som nemt kan understreges med hånd og stav (se fig. 28).

Foruden den lange fortælling har der været kortere hymner til de samme olympiske guder, som optræder hos Homer. Mytestoffet gentages og udvides. Hymnerne foredrages af de samme rhapsoder, der foretog epos'et.

Omkring 700 f. Kr. er læredigtene kommet til. Man vil kunne komme til at høre Hesiodos' gudelære, som har en

27. Satyrer ved vinhøst. Amfora, sortfigur, Athen ca. 540. Det store billedfelt viser både drueplukning, persning og påfyldningen af vinkar. Satyr nr. 2 fra venstre akkompagnerer på dobbelt-aulos. Det mest spændende er dog nok den lille frise ovenover. Guden sidder roligt i midten på sin klapstol med drikkehornet løftet, mens de nøgne satyrer og de påklædte kvinder danser (sm. dansebillederne fig. 15 og farveplanchen). Det er et åbent spørgsmål, om dansefrisen gengiver en vinhøstdans eller tværtimod minder om den side af Dionysos, som ikke er fremhævet i hovedfeltet.



mængde træk fra lilleasiatiske religioner oven i systematiseringen af Zeus-familien. Og man vil kunne lære om årets gang for en driftig landmand.

Disse digte har næppe – eller kun på et betydeligt senere tidspunkt – været foredraget til musikakkompagnement eller som sang. Det sker derimod med de nye digtarter, hvor man ikke så meget fortæller om guderne som om samfundet, livsmål og livsvilkår for den enkelte, og om sig selv. Det er digtning, som hurtigt bliver formmæssigt eksperimenterende, og som man senere inddeler både efter indre karakter (sindsmæssig, etisk) og efter organisationsmåde (antal af trykstærke og tryksvage enheder i rækkefølge, og variationerne i antal og rækkefølge). Både den krigeriske og aristokratiske elegi, de jambiske livsskildringer og Sapphos og Anakreons erotiske lyrik blev til **inden** den første tragedie.

Alle de ovennævnte former er blevet foredraget af én person, ligegyldigt om det var rhapsoden, der rytmisk fortalte et epos, eller det var kitaroden (helst digteren selv), som sang et af Anakreons digte med understøttende toner fra sit strengeinstrument (samme melodi som sangen) (fig. 26).

Ordkommunikationen blev religiøst vigtig ved de officielle kultfester. Her finder man korsangen. Vi ved ikke præcis, hvor gammel den er, men må se den som et gradvis styrket led i de festspil med musikalske konkurrencer, der blev afholdt i Sparta og Delfi. Frembringelsen af tekster til korene blev ansporet ved den anden hyldelseform, musikken, og udviklingen af musikken blev påvirket af de to hyldelseformer dans og tekst, som musikken måtte være i overensstemmelse med.

Ordet blev »toneangivende«. Indirekte er vi tilbage i kropsudtrykket, for så vidt som det er den modne mandsstemmes register og talestemmeleje, der kommer til at afgøre instrumentmusikkens bevægelsesudsving, melodi og rytme. Karakteren er en rolig værdighed, svarende til hvad kroppen ubesværet kan foretage sig, mens ordene siges tydeligt, eller mellem to perioder af tekst.

Ved siden af den gamle korsang pænen til Apollon kom dithyramben, som først og fremmest skulle blive knyttet til

Dionysos' navn. Udgangspunkterne har været de samme: 1) en ensartet gruppe (stammens mænd) skal foretage 2) en fælles, ensartet hyldelse. Det gør de ved 3) en fælles, ensartet dans – i kæde, med eller uden gensidig berøring (håndledstag, klap). Og dansen ledsager de med 4) en fælles, ensartet fremført tekst. Der skal være overensstemmelse i dansens, tekstens og sangens rytme. Ledsages teksten af et instrument, skal der være overensstemmelse mellem dansens, tekstens, sangens og instrumentets rytme og – efter de daværende homofone musikprincipper – mellem sangens og instrumentets melodi. Fællespræget forstærkes hele tiden, den fælles karakter i holdning (etos), som man netop ønskede. Monotonien er opretholdt, variationsmuligheden kommer først og fremmest til at ligge i teksten. Ordets rolle og dermed ordfrembringerens rolle forstærkes. Ordfrembringeren, digteren, er den, hvis individualitet slår igennem. Han skal komme med et nyt værk inden for de givne formrammer, og han er ikke blot ansvarlig for ordene, men for helheden. Han er ansvarlig for overensstemmelsen mellem ord og melodi, altså komponist. Han er ansvarlig for overensstemmelsen i fremførelsen, altså instruktør, korlærer, koreograf, både hvad angår sangen og dansen.

Dithyrambens nyskabelse bliver en stærkere accentuering af de mulige opdelinger af en fællespræstation. Vekselsang og dans frem og tilbage mod hinanden (i to kæder eller lignende) var for længst opfundet, men dithyramben får et skema, som hedder strofe og antistrofe, markeret i tekst og tilsvarende markeret i dans. Først en række vers i samme metriske opbygning og med kroppen orienteret til den ene side, så en række vers i samme metriske opbygning som før, men med kroppen orienteret til den anden side. Og oven på denne mod-gruppering en midlertidig afslutning med en selvstændig versrække i et andet meter.

Denne strofiske opdeling, som ligger i teksten, gav flere variationsmuligheder også i fremførelsen: En forsanger stillet over for hele koret, koret delt op i to halvkor, som igen evt. forener sig, osv. Men hele tiden med den alvorligt-lyriske stemningskarakter fastholdt af melodien, der ligger i den sunge tekst og i dens eventuelle akkompagnerende instrument, som fastholder samme melodi.

Vi skal næppe tænke os den doriske korlyrik dyrket bevidst som kunstrening før hen mod år 600 f. Kr., og vi skal et godt stykke videre, før formen med sikkerhed bruges til lovprisninger af andre end guderne, sådan som den skulle blive det af den berømteste mester i lyrisk korsang, Pindar (ca. 518 – ca. 440).

Dithyrambens formskema og koropdeling fik vældig betydning for koret i tragedien. Men denne gennemorganiserede korlyrik var fra begyndelsen ikke nær så vigtig for de nye Dionysosfester i Athen, som dansen var. Dansen i Attikas landsbyer og dens ledsagemusik af rørblæser og slagtøj, af frygisk og landlig karakter. Digterordet kom bagefter, som element fra en allerede eksisterende dorisk udtrykstradition. Der var en spænding mellem påvirkninger, som først skulle afklares i løbet af et par generationer.

Dionysos i landsbyen

Ved foden af et bjerg små 25 km nordøst for Athen, på den korteste vej til Marathon, lå den lille by Ikarion (eller Ikarria). Her kom Dionysos ifølge sagnet for første gang til Attika. Den stedlige drot, kong Ikarion, tog pænt imod ham, og som tak forærede Dionysos ham en vinstok. Det var nu ikke så godt, for ganske vist var kongen en klog mand og dyrkede og høstede sine druer, men han gav sine hyrder lov til at drikke af vinen, og det havde de ikke prøvet før. De troede, at de var blevet forgivet. Derfor slog de kong Ikarion ihjel og begravede ham ude ved et træ. Kongens datter gik forgæves rundt og ledte efter sin far, og hans hund gik med hende og ledte. Til sidst fandt hunden hans grav. Da blev kongens datter så fortvivlet, at hun hængte sig i træet. Hunden blev liggende på graven og døde af sorg. Men da Dionysos hørte det, blev han rasende og gjorde alle kvinder i Attika splittergale. Det var nu hans straf. Kongen og datteren og hunden fik han derimod sin høje fader, Zeus, til at sætte op på himlen som stjerner. Der kan du se dem hver aften.

Sådan lyder det sagn – frit genfortalt. En kendsgerning er det, at i Ikarria var der en meget gammel helligdom for Dionysos. Og ifølge traditionen var festen i Ikarria den første af alle de landlige Dionysier i hele Attika.

En anden skriftlig tradition er lige så spændende: Her fra Ikarria kom Thespiis, der omkring år 534 f. Kr. blev fader til kunstdramaet i Athen, til tragedien.

Hvad tog Thespiis med sig fra landsbyen? Erindringen om årets fester, som vi intet har bevaret om i landlige udgaver, bortset fra vinsmage-festen i december. Den kan vi læse om i en komedie fra 425 f. Kr., altså hele hundrede år efter Thespiis: i Aristofanes' **Acharneerne**.

Handlingen er på det nøjeste bundet til samtiden – den udspiller sig i Athen (byen og omegnen) så at sige i opførelsesåret, som var det sjette krigsår i Den peloponnesiske krig mellem Sparta og Athen. Hovedpersonen er en lidt ældre mand, en borger i Athen, »en af de attiske bønder, som under krigen har måttet forlade sit hjem på landet og leve inden for byens mure«. (Citat her og i det følgende fra den danske oversættelse af M. Cl. Gertz, 1918). Han har været inde i centrum til folkeforsamlingen på Pnyx for at høre om arbejdet for freden og tager derfra ud på landet for at fejre Dionysos-fest med familie og husfolk. Festen er hjemlig: de danner deres egen procession, som udgår fra hjemmet. Forrest går datteren i fint tøj og med en kurv med en kage (et tørt offer; kan f. eks. være en fallos-kage). Lige efter hende kommer slaven Xanthias, som bærer fallos-stangen. Han får besked på at holde den lige i vejret. De tre træder hen til alteret (eller et gudebillede), hvor datteren sørger for at gyde et vådt offer (ærtesuppe)

ud over den faste kage. Dette gøres med en slev fra en potte. Derpå starter processionen, dog ikke før konen i huset er sendt op på taget. Hun skal ikke gå med, men stå deroppe og beundre sin mand.

Processionen foretager sin rundgang (omkring alteret?) under sang fra husherren, »vor Fallossang«. Sangen er ikke rettet direkte til Dionysos, men til det personificerede lem:

»Falès, du Bakkhos' hjertensven,
som sværmer omkring på nattesjov
med ham og øver elskovsrov
mod tæse og mod knæse.

– – –

Falès. Falès, du kære,
vil du vor drikkebror være,
så skal du i morgen efter din rus
af fred få dig skænket et bredfuldt krus
.....«

Senere på dagen bydes husfaderen til drikkegilde hos Dionysos-præsten og vender hjem som sejrherre med en hetære under hver arm.

Det er saftige mandsløjer, som tilskuerne naturligvis har kunnet genkende. Scener fra den folkelige kult.

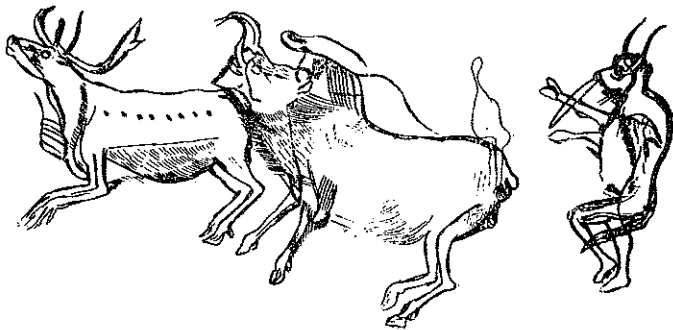
Der er også blevet danset i landsbyen. Vasebillederne fortæller os til dels, hvordan. Kun til dels – for de er rolige, organiserede gengivelser af traditionens organiserede fortsættelse. Vi må tage fantasien til hjælp og forestille os det stedlige muntre tog, hvor man dansede og hoppede af sted, hvor unge mænd demonstrerede deres veludrustethed, hvor en gennemhægling af hinanden, spot- og drillekonkurrencen hørte med, hvor konkurrencer i akrobatkunster fandt sted, larm og ballade og drik og mere larm, og danse hvor man efterlignede kvinder (hoftevriddningsdanse), danse hvor onde ånder eller farlige dyr dukkede op og blev skræmt væk eller slået ihjel, parringsdanse som sikrede den fremtidige frugtbarhed. Det er konfrontationer, udfordringer, små episoder og forløb, som alle sammen rummer dramatisk stof. De er tekstligt uorganiserede, fjernet fra den velkontrollerede, musikalske, digteriske og dansemæssige højtid ved festsplillene i Sparta og Delfi, men ikke fjernet fra hvad der kunne ske ved andendagen under Anthesteria i Athen eller ved Lenaea, som jo i hvert fald tildels var en bymæssig gentagelse af de landlige Dionysier.

Dyredansen

At efterligne et dyr, dets udseende og bevægelser kan være en helt nødvendig handling i en primitiv jægerkultur. Et bestemt dyr kan være en stammes eller en persons totem. Et jagtbytte eller ens eget velfærd i almindelighed kan sikres ved gengivelsen i billedform eller ved maksimal identifikation i adfærd og udseende. Man skaber sig selv om til det dyr, som man i forvejen ved, man er forbundet med. Man ifører sig dets skind, sørger for at det mest genkendelige ved en selv, hovedet, erstattes med dyrets hoved, og at andre karakteristika ved dyret (hale, kløer) er i orden. Man går som dyret, springer som dyret osv.

Det er en magisk handling, som både er indadrettet mod en selv og udadrettet. Den skal virke på dyrene, og den skal være virkelighed for menneskene.

Enhver teori om, at man i bestemte egne af Grækenland skulle have bevaret en årtusindgammel tradition fra en tilværelse på vidderne andetsteds, som jægerfolk, må nødvendigvis blive teori. Det samme gælder de fantasier, man kunne have lyst til, om muligheden for præhistoriske grottemalerier i Grækenland. Man må nøjes med at fastslå, at i historisk tid, og vel at mærke over totusinde år efter at



29. Dyremasken i en af dens ældste former, som led i jægerens forklædning. Han er forklædt som en buk, et handyr med det kønstejn, som kan ses på lang afstand: hornene. (Hulebillede fra Trois-Frères, Ariège, Frankrig. Ill. H. Begouen og H. Breuil).

der var kommet faste bopladser omkring og på Akropolis, er der mennesker, som opfører dyredanse. Vi kan se dem på vasebillederne. Vi kan sammenligne dem med præhistoriske dyredanser-billeder andetsteds fra i Europa (fig. 29), og vi kan sammenligne dem med vor viden om Dionysos-kulten, dyrkelsen af Dionysos og hans følge.

Målet for dyrkerne af Dionysos var at blive ét med guden, målet for dyredanseren er at blive identificeret med dyret. Begge steder er det en identifikations-proces, som må foregå i bevægelse, og man må uden for sig selv, i ekstase.

Dionysos' følge bestod som bekendt af kvinder og af forskellige mandlige væsener, der halvt var dyr, halvt mennesker at se på. Satyrer (silener) med mandskroppe, tilsat hale – gerne flot hestehale – og evt. med horn og kløve eller hove. De går altid på bagbenene, ligesom mennesker. De er nemme at identificere sig med, nemme at fremstille. Man har nok enkelte korinthiske og attiske vasebilleder fra før 540, hvor disse væsener er iført dyreskind, eller hvor menneskehovedet er dækket af dyremaske (sml. fig. 30), men det store flertal af fremstillinger **efter** Peisistratos' tid viser blot en nøgen mandsskikkelse med hale (fig. 16).

Ifølge en uendeligt gentaget litterær tradition skulle det attiske kunstdrama, der fik navnet tragedie – Tragoidia – være udgået fra kultdramaet, hvor følget optrådte forklædte som bukke (buk = tragos). Det er en forklaring, som nødvendigvis må suppleres og absolut ikke opfattes entydigt f. eks. som tragedie = bukkedans eller bukkesang, men snarere så sammensat som muligt: bukke-offer-danse-sang.

Her bør man også med det samme spørge sig selv: »Hvad for en buk?« En gedebuk blev nok efterhånden offerdyr, men længere bagud er det forskellige vilde bukke, vi skal tænke på, lokale bjergbukke eller hjorten. Det frie og eftertragtede jagtbytte, som vi kun til dels kender hos Artemis. Og hjortedanseren.

Dyredansene var et fænomen helt for sig. De kom til at indgå i den fest, der flyttede fra landet til byen – måske først i Korinth eller det meget alsidige kulturcenter Sikyon, men i hvert fald i flere byer og med det største videreførende resultat i Athen. Danserne kan have optrådt med deres masker i den lystige sværm, komos, og de kan have skilt sig ud fra den og givet deres særskilte bidrag på dansepladsen, inde i byen eller ude dér på sydskråningen af Akropolis. Senere, efter det tekstprægede kunstdramas succes, fortsatte de som del af det satyrspil, der hørte med til hver tragediedigters konkurrence-bidrag (tre tragedier plus et satyrspil). De fik også, som del af komos, en andel i komedien.



30. Dans med delvis maskering som dyr. Amfora, sortfigur, Attika ca. 550-540 f. Kr. Tre mand til hest. Ryterne er skæggløse krigere med hjelme med forskellige topprydelser, brystspanser og kort chiton. Hestene har hestemaske og en kort, rød chiton, hvor hestehalen er sat fast. Dansen akkompagneres af en musiker, som spiller på dobbelt-aulos. (Staatliche Museum, Berlin).

Mytens gengivelse i et drama med tekst

I ekstasen bliver man ét med guden, realiserer det centrale kraftpunkt i myten. Uden for ekstasen **hører** man myten og **ser** træk fra den.

Træk fra den omfattende Dionysos-mythe blev vist for alt folket ved Anthesteria i Athen, hvor Dionysos holdt sit indtog pr. skib, dvs. pr. vogn udformet som skib (se fig. 5).

Da Thespis ifølge den skriftlige tradition opførte »den første tragedie« i Athen, ca. 534 f. Kr., skete det ifølge samme tradition »på vogne«. Vi aner ikke, hvilken virkelighed der kan ligge bag denne tradition, men man har naturligvis gættet på en omrejsende trup (før begrebet professionelle skuespillere fandtes), en gruppe dansere og sangere som er kommet til festen i byen med deres bagage på en vogn. Og man kan – måske med lidt større sandsynlighed – forestille sig en Dionysos, som holder sit indtog på en vogn, der ikke er et skib. Dionysos, som kører af sted med sin brud på en vogn trukket af dyr, kender vi fra vasebilleder (se fig. 31). Har disse dyr nu været spillet af dyredansere (satyrer, bukke), og har vognen iøvrigt været ledsaget af hans følge, begynder vi at se en sammenhæng. Har vognen gjort holdt, mens en dans og en sang er blevet opført på stedet, ja, så har vi en forestilling (se fig. 32).

Dette er fantasi og kan ikke bevises.

Der er heller ikke noget bevis for, at denne eller en lignende begivenhed har fundet sted på Agoraen midt inde i Athen. Men på ren fantasibasis kunne man foreslå, at begivenheden fandt sted her, dagen efter at Dionysos-figuren var bragt tilbage fra Akademi-området til templet på Akropolis' sydskråning. Velanbragt i sit nye tempel aflægger guden i en mands, den optrædendes skikkelse (Thespis i lang kjortel) et besøg inde på Agoraen for at vise sin virkning, med hele sit følge.

Til gengivelse af myten har man også haft brug for ord.

Dithyramben var et hyldestkor til guden (fig. 33), dens indhold en karakteristik knyttet til en begivenhed – gudens fødsel eller en af hans bedrifter. Myten var kendt, tilhørerne kunne nikke genkendende. Bortset fra genkendelsens glæde kunne der så komme oplevelsen ved digterens individuelle udbygning af myten og ved fremførelsen. Vi ved, at digterne i det 6. årh. f. Kr. viste deres individualitet, og at musikfremførerne gjorde det samme. Det var – navnlig



31. Dionysos til vogns med sin brud. Fra chalkidisk drikkeskål, ca. 530-500.

Vognen trækkes af løve, panter og to hjorte. Silenerne har hestehale og hesteben, de to til venstre er hårede, og meget parate til dans med de badende piger. Til højre nærmer man sig en formidabel vinbrønd.

i Athen – ikke nogen nødvendighed, at kunstmanifestationer forblev nøjagtigt ens. Fornyelse, særpræg, har tilsyneladende været velkomment – det gælder digtformer, det gælder keramikken, og det gælder f. eks. også den kulturelle fremførelse af korlyrik med kor af forskellig størrelse.

Dyredanseren kan forløse sin »rolle« uden tekst, alene eller sammen med andre. Man har en teori om, at kordlemmerne og dyredanserne på et vist tidspunkt blev de samme, således at dithyramben altså fremførtes af et kor, der var klædt ud som bukke. Teorien kan ikke bevises, og dyredanserne har tilsyneladende ingen andel i den specifikke udvikling i tragedien: At teksten overgår fra et kor til enkeltpersoner plus kor.

Den nøglefigur, det hele drejer sig om, er fortælleren.

Der er en myte, som skal fortælles i ord. Ordene sammensættes, digtes, af digteren, der optræder som fortæller. Et vældigt epos som Iliaden er holdt sammen af denne fortæller.

Fortælleren får en genfortæller. Det er den rhapsode, som optræder med sin rytmiske recitation af det episke digt som f. eks. Iliaden, inklusive dens mange dialoger og gudemyster.

En lignende enkeltfortæller har vi i sangeren, kitaroden, som foredrager med rytme og melodi og akkompagnerer sig selv på strengeinstrumentet, men væsentligt foredrager mere individuel, menneskerettet lyrik.

I korlyrikken med dens forskellige religiøse hyldestekster er det koret som helhed, der fungerer som fortæller, beskrivende og eksemplificerende gudens fortræffelighed ved træk fra myterne.

Men koret har en leder, en korfører. Han får sin egen tekst, som stadig er beskrivende, eksemplificerende, han sekunderes af koret.

Så kommer næste trin i udviklingen af netop denne kunstform: identifikationsprocessen (på en ny måde).

Kommer den via en tekstfornyelse eller ved en optrædendes idé? Ingen ved det. Men en person (korføreren) skiller sig ud. Han identificerer sig delvis med den, han fortæller om (guden eller et menneske), han stiller spørgsmål til koret, der herved holdes sammen i en konfrontation med ham og svarer som gruppe med en bestemt karakter. Koret får sin egen identifikationsproces.

Det er denne identifikationsproces og denne udskillelse af personer i myten, der fortsætter. Rent praktisk fremstår

fornyselsen som en indførelse: først af én skuespiller – hos Thespis. Derpå af én til – hos Aischylos. Dialogen, som har en lang forhistorie i vekselsangen, bliver ikke mere bundet til koret (korleder og kor), men kan foregå mellem personer uden for koret. Koret forsvinder ikke. Det har stadig sin meget væsentlige rolle, ikke mindst ved at sætte tonen – dvs. karakteren – for det, der foregår – højtid, angst. Koret er ærbødigt, bliver foruroliget, hævnforegribende, forventningsskabende – agerende og tilskuer på en gang, mere vidende tilskuere end tilskuerne.

Tragedien beholder – og digterne udnytter – den sammensatte form, der opstår i de ca. 50 år fra Thespis over hans nærmeste efterfølger Frynichos til Aischylos: Tekst i rene korpartier og i dialogform, evt. med indførende monolog. Dans i korform, til akkompagnement af et blæseinstrument. Versemålet splittet mellem de gamle doriske slyngede strofer til koret, og jamber til skuespillerne.

Tragediens tilknytning til Dionysos-dyrkelsen ligger fra starten i hyldesteksten fremført af et kor, og i tidspunktet for fremførelsen af denne hyldest: ved Lenaia (vinsmagningsfesten i Athen beslægtet med de landlige Dionysier) og ved den nye fest, De store Dionysier.

Tragediens egen formmæssige udvikling gør den imidlertid hurtigt til en så selvstændig kunstart, at den fjerner sig fra Dionysos-dyrkelsen, undtagen hvad opførelsestidspunktet angår. Den bliver et middel for digteren til at udtrykke sin personligt og aktuelt farvede oplevelse af de fællesmenneskelige vilkår. Myten bliver redskab, og myten forlades.

Fællesskabet mellem dionysisk kult og dionysisk kunstdrama er iøjnefaldende i identifikationsprocessen, de medvirkendes identifikationsproces. Men det er også i og ved identifikationsprocessen, adskillelsen opstår mellem kult og drama. I kulten skulle (ideelt og nødvendigt) alle deltagere blive eet med den samme, dvs. guden. I kunstdramaet skal alle blive identiske med deres individuelle rolle. Den proces, som i kulten kunne foregå i ekstase, er en anden end den, der kan foregå i dramaets rolleudfyldelse. De medvirkende bevæger sig lidt flot sagt fra et »glem dig selv« (nemlig for at blive opfyldt af guden) hen mod et »kend dig selv« (nemlig for at kunne spille guden og et menneske).

Dette er det ene spring i udvikling: Måden man gengiver myten på. Det andet spring er, at man slet ikke gengiver Dionysos-myten.

Den store gud i tragedierne er ikke Dionysos, men Zeus.

Det er Zeus, der anråbes og frygtes. Det er hans sen-
debud – Hermes – eller andre guder og gudinder fra den
olympiske slægtskreds, som viser sig, eller som uset over
deres indflydelse.

Hovedpersonerne i handlingen er skikkelser, der er
kendt fra Homer, og fra digtningen baseret på Homer,
mænd og kvinder fra de sagnhistoriske fyrsteslægter, over-
levende og efterkommere fra Illadens persongalleri. Myto-
logiske skikkelser, der var oprørere mod Zeus; mennesker
som pådrager sig gudernes vrede ved at overskride de
grænser, der er sat for menneskene; mennesker som for-
gæves søger at unddrage sig den skæbne, der er bestemt
for dem.

Koret er ikke silener, ikke Dionysos' følge, men menne-
skenes. Rådsherrer i Theben og andetsteds, slottets terner,
de trøstende og rådvilde venner og veninder, forfærdede til-
skuere til begivenheden, en sjælden gang hævnende ånder.

Hyldest til Dionysos? En sidebemærkning. Tragedien er
et sonoffer, en demonstration af bevidstheden om menne-
skenes afstand til guderne; at man godt ved, man er døde-
lig; at man godt ved, hvordan Zeus når som helst kan føle
sig krænket og sende hævn; at skæbnen er uafvendelig,
og at mennesket drager denne skæbne ned over sig selv.
Udsoning må der til, forsoning, et forhåndsoffer.

Til dette Zeus-religiøse drama med mytestof og homeri-
ske personer kommer meget tidligt et forsøg på at skildre
begivenheder, der ikke ligger langt borte i sagnhistorien,
men er en samtidshistorisk virkelighed for de tilstedevæ-
rende. Frynichos, Thespis' nærmeste store efterfølger (ca.
540 – ca. 470 f. Kr.) kommer med en tragedie om Millets
fald, den store joniske by på Tyrkiets vestkyst, som per-
serne erobrede flere gange og ødelagde fuldstændig i 494
f. Kr. Denne aktuelle tragedie fik et så stærkt greb om til-
skuerne, at stykket blev forbudt og forfatteren straffet.
Hans **Fønikerinderne** om Xerxes' nederlag (søslaget ved
Salamis år 480) gik det bedre med, og Aischylos' tragedie
Perseerne over samme emne, 472 f. Kr. førte heller ikke til
repressalier fra statsledelsen: Her havde man en sejr over
perserne at fejre, perserkongerne havde gjort sig skyldige
i selvovervurdering og krænkelser af guderne. Men den
direkte samtidsskildring blev iøvrigt ikke fortsat i tragedi-
erne. Den blev komediens sag.

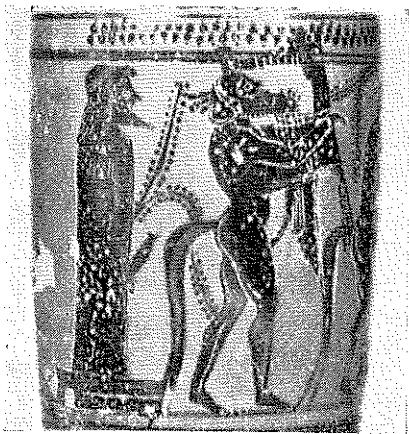
I forholdet til Dionysos kan man simpelthen konstatere,
at tragedien fjernede sig mere og mere fra hans kult og

kun et øjeblik vender spændingsfyldt tilbage til den, da
Euripides bruger kulten som konkret indhold i sin tanke-
og-tro analyserende tragedie **Bakkhantinderne**.

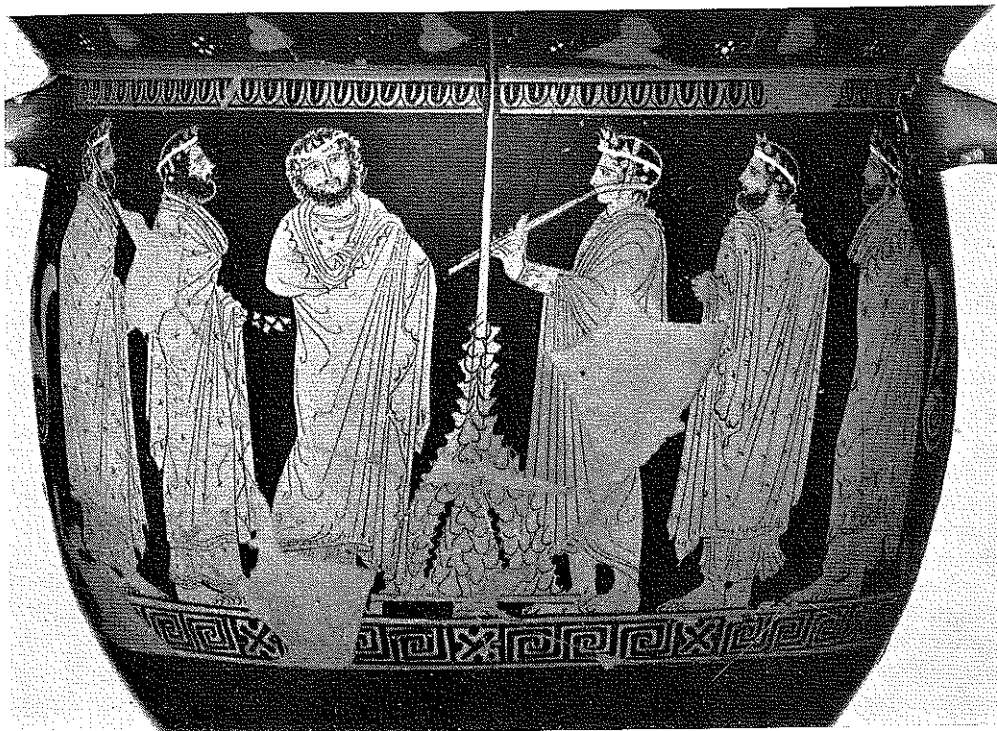
Tragedien sætter en ny identifikationsproces i gang ud
over aktørens med den digtede rolle: Tilskuerens med det
(de) fremstillede menneske(r). Det er en afstandsidenti-
fikation, som ikke udelukker temporær ekstase, og som hel-
ler ikke kan siges at være uden kultisk funktion. Når til-
skueren går bort fra spillestedet, kan han ganske vist ikke
gøre det med nogen bevidsthed om, at den ydre frugtbar-
hed er sikret, at frugtbarhedsguden har fået sit gennem
opførelsen af tragedien. Det må noget andet sikre (satyr-
spillet og de kulthandlinger, som indgår i de ældre Diony-
sos-fester). Men han skal føle sig renset. Tragediens idé-
indhold som stof til personlig erkendelse, til indre ren-
selse, bliver vigtigere end noget andet. Det fører til krav
udefra: Karakteren af tragediens idéindhold og dets ind-
virken bliver genstand for drøftelse – filosofisk, æstetisk,
statsfilosofisk – og med de skiftende samfundsdele kom-
mer nye alvorsmænds betragtninger, om digtning og drama
med det mytiske nonsens-indhold overhovedet bør være
tilladt i idealstaten. Men dermed er vi langt, langt borte fra
det årligt nødvendige kultdrama.

Da tragedien blev til, var **satyrspillet** måske allerede i
gang. Altså ikke blot et dansekor af satyrer, men et 'epi-
sodegengivende spil. Også her må der være sket en ud-
skillelse i enkeltroller. Det kan være sket mimisk (krops-
mimisk). De enkelte dyredanseres selvkarakteristik kan
være blevet så traditionsladet, at man så at sige blot mang-
lede at skrive ord til rollerne.

En ubeviselig tradition siger, at dithyrambedigteren Pra-
tinas fra Phlionte (i det nordøstlige Peloponnes) kort før
år 500 f. Kr. sørgede for adskillelsen mellem satyrspil og
tragedie ved at skrive i begge genrer på basis af traditio-
ner i sin hjemegn. Det hævdes tilsvarende, at selve satyr-
koret skulle have gennemgået en speciel udvikling i Ko-
rinth og den nærliggende bystat Sikyon. Spørgsmålet er for
omfattende til at blive behandlet her i en kort fremstilling.
Det væsentligste er, at en kun delvis organiseret anven-
delse af satyrerne ved kultfester er ældgammel og natur-
ligvis ikke har været begrænset til Attika; den er kommet
til Attika udefra og er på samme måde kommet udefra til
andre egne. At en mere organiseret, højkulturelt accepteret
anvendelse kan iagttages via keramikken bl. a. fra Korinth



32. Kor af satyrer med lyrer. Oliekande (lekythos), sortfigur, Attika, ca. 490-480 f. Kr.
Satyrerne starter til venstre ved en herme, hopper tilsyneladende op over en piedestal (et musikpodie?) og når hen til et alter med lid.
Omgivelserne kan som fremhævet af prof. T. B. L. Webster være hentet fra agoraen i Athen.
(Museo Nazionale, Taranto).



33. Kor med aulos-spiller fremfører dithyrambe. Klokkekrater (dvs. blandingskumme til vin,) rødfigur, Athen, 430-420 f. Kr. Koret er samlet om en pæl, der står på en trefod og er smykket med vedbendranker. Nærmest pælen tv. en navngiven digter. Musikeren spiller på dobbelt-aulos med de to rør samlet i et mundstykke, der går ind i det bind, han har rundt om kinderne og nakken. (Nationalmuseet, København. Antiksamlingen).

I det 6. årh. At den skrevne tragedie, så langt vi kan følge den tilbage har været ledsaget af et skrevet satyrspil, men at satyrspillet med hele sin fortid har været mere åbent for improvisation fra de optrædende og har beholdt direkte kultiske manifestationer.

I satyrspillet finder vi alle de dionysiske træk, som mangler i tragedien – i hvert fald i den form, den er nået til os. I satyrspillet er koret – dansekolet, som virkelig ses i bevægelse, mens det synger – silener og satyrer. Deres anfører, som absolut får sine egne replikker, er fader Silenos. Vinguden selv er til stede, for så vidt som vinen uvægerligt er til stede og drikkes, med påfølgende virkning. Fallos er til stede, næppe i særlig overdreven skikkelse, men bare som en selvfølge ved de agerende og rejst. Tempoet er rask, dansene, rytmen og melodien er ikke i den højtidelige doriske tone, som hører dithyramben og tragediekolet til, men i den vilde frygiske tone. En musikalsk realitet, som den klassiske musikteori giver sine omfattende tekstbeskrivelser af, ligesom der er beskrivelser af karakteren af dansene i satyrspillet i forhold til dansearterne iøvrigt.

Teksten til satyrspillene er gået til grunde, bortset fra fragmenter og et enkelt komplet værk: Euripides' **Kyklopen**. Årstallet er ukendt, men det kan under ingen omstændigheder være fra før 455 f. Kr. (måske ca. 440) og er altså op mod hundrede år yngre, end man kunne ønske.

Handlingen er ganske enkel: Odysseus, som er på vej hjem fra Troja, lander på Sicilien. Her er fader Silenos og hans sønner slaver hos kyklopen Polyfemos. Ved hjælp af sin medbragte vinsæk får Odysseus dels gydt lidt mod i den tørstende Silenos, dels drukket kyklopen fuld, så man i fællesskab kan blinde ham. Det sker dog først, efter at kyklopen både har ædt et par af Odysseus' søfolk inde i hulen og hevet Silenos derind til mandligt samleje. Efter blindingen er alle parat til at stikke af, til søs, for i fællesskab at tjene Bakkhos resten af livet.

Stykket har krævet tre skuespillere plus kor. (I tragedien var Aischylos' to skuespillere blevet udvidet til tre hos

Sofokles. Allerede de to kunne spille flere roller hver. Den samtidige tilstedeværelse på scenen viser minimumsbehovet). Koret må have været sammensat og stort. Koret kommer dansende ind, drivende med kyklopens kvæg (får, muligvis også køer), og karakteriserer sig selv som værende klædt i bukkeskind.

Satyrspillene, der er en enkel, mytisk episode forløst af de faste figurer fra Dionysos' følge plus eventuelle tilkommende udefra, blev slået ud af tragedien. Ikke sådan at man strøg satyrspillet, men det overskyggedes som et lidt primitivt kultspil af det mere og mere raffinerede, menneskeskildrende kunstdrama. Det blev ikke fornyet som tragedien med dens rystelser, dens fordybelse i individet. Og det fik heller ikke nogen chance for selvstændighed. Det var den samme digter-komponist-koreograf, der skulle levere sine tre tragedier og et satyrspil som sit konkurrencebidrag til festivalen.

Uskadelig morskab. Lidt forlæsning oven på alvoren, før man gik hjem. Talende og dansende dyr. Hverken en rystende menneskelig virkelighed eller af nogen samfundsmæssig interesse, altså i grunden hverken gavnlige eller skadelige. Engang en kultisk nødvendighed, nu underholdning. Dansen langt det vigtigste, det mest fængslende. Hvad teksten angik, kunne underholdningen gøres så meget mere spændende aktuel, farlig og sjov i komedien.

Dionysos forsvinder ikke i **komedien** – dér kommer han selv på scenen. Men først og fremmest er det hans folkelige dyrkere, som bolttrer sig.

Den muntre sværm, Komos, hørte med til enhver af Dionysos-festerne. Fallostoget, spotteviserne, ordduellerne har trivedes ved de landlege Dionysier som i byen. Alligevel er der et vældigt spring fra det uorganiserede halløj til den skrevne, sungne, dansede komedie med et fastlagt emne, fastlagte karakterer, gennemorganiseret handlingsgang.

Analysen af begyndelsesstadierne er endnu vanskeligere end for tragedien og satyrspillet. Den tidligste bevarede

tekst til en attisk komedie er Aristofanes' **Acharneerne** fra 425 f. Kr. (citeret ovenfor, se Dionysos i landsbyen).

Aristoteles (384–322 f. Kr.) erklærer i sin Poetik, at man ikke aner, hvem der fandt på maskerne, øgede antallet af skuespillere osv. i komedien. At komedien i det hele taget var en privat sag og først blev officielt tilladt og finansieret af myndighederne i Athen på et sent tidspunkt. Dette tidspunkt er på grundlag af endnu meget yngre kilder end Aristoteles beregnet til 486 f. Kr., altså et halvt hundrede år efter Thespis og fjorten år efter den lejlighed, hvor man mener Aischylos optrådte første gang.

Aristoteles peger på to forfattere, som virkede på Sicilien, Epicharmos og Phormis, som dem der indførte en fast handling, et plot, i den ellers så løse form. Epicharmos' udgang skal have været den doriske farce, en burlesk danse-spøg som opførtes forskellige steder på Peloponnes, og hvor det, der blev sagt, er blevet sagt på dorisk mål, ligesom i dithyramben. Epicharmos skal have skrevet 50 komedier på samme doriske mål. Der var intet kor i hans stykker, og de skal heller ikke have rummet satire eller aktuelle personlige hib, så fællesskabet med den attiske komedie er beskedent.

I Athen kan man udmærket have kendt den doriske farce og Epicharmos' stykker. Men selvstændigheden er klar. Koret's rolle er stor i den attiske komedie, ligesom i tragedien. De aktuelle personlige hib dyrkes så hensynsløst, som det kun er tænkeligt, når alle er indstillet på, at ingen er fredfælle ved denne begivenhed, hverken guder eller mennesker, og blandt menneskene hverken statsmænd, rigmænd, digtere eller præster. Enhver kan ribbes for sit åndelige eller legemlige dække. Selve gudstroen eller først og fremmest kulthandlingen må ikke forhånes, men man må godt grine af guderne som slaven af sin herre en dag om året.

Komos var en fast ingrediens ved Dionysos-festerne, komedien bliver en fast ingrediens ved Lenaia og ved De store Dionysier. Skuespillerne spænder store, dinglende læderfallos'er på og boltrer sig med fallisk vid. Masker og kostumer er snart parodi på tragediens skikkelser, snart ekstra forvrængede satyrer eller forstørrelser af dyreverdenen. Dansen er grov, rask og kontant eller endnu et led i vrængbilledet.

Vinen blev heller ikke glemt. Cratinos, den ældste af komediedigterne vi kender i Athen (første stykker ca. 453) vandt konkurrencen i 423 med **Vindunken**, hvor han afbildede sig selv som fortrukket digter, der foretrækker sin elskerinde, drikkelaget, for sin ægtehustru, komedien. I **Dionysalexander** lod han Dionysos spille Paris og stikke af med Helena til Troja, hvor guden er ved at skide af skræk, da grækerne kommer.

En situation af tilsvarende karakter har vi hos Aristofanes i **Frøerne** (405 f. Kr.). Her optræder Dionysos forklædt som Herakles på vej til underverdenen for at hente en stor digter hjem. Han har sin slave Xanthias med og skifter rolle med ham, hver gang der kommer en forskrækkelse undervejs. Dionysos hører en hund gø og vræler om hjælp hos den nærmeste tilskuer – Dionysos-præsten i æresstolen lige ved:

»Præst, red mig nu, om vi skal drikke sammen mer.«
(Overs. Joh. B. Koch).

Lidt efter går det helt galt. Dionysos skider simpelthen af skræk og beder sin slave om en svamp til at tørre sig med. Hvad han får med replikken:

»Du fejgste blandt Mennesker og Guder!«

I underverdenen, hvor Dionysos skal vælge mellem de to store digtere, Aischylos og Euripides, får han bragt ild og røgelse, som han ofrer på alteret. På denne måde hylder han ligesom Aischylos de gamle guder. Men Euripides nægter at ofre. Aristofanes' sympati er for Aischylos. Han lader Dionysos prøve de to i en digterkonkurrence. Lige-gyldigt hvordan Euripides begynder på en strofe, påtager Aischylos sig at ødelægge den med samme fortsættelse:

»havde forlist sin redekam«.

Også da Euripides citerer begyndelsen til sin tragedie *Hypsifyle*:

»Dionysos, som med Thyrsosstav og Hjortens Skind
om Skuldren kastet paa Parnas i Fakkelskær
i Dansen springer«

er det nok, at Aischylos tilføjer sit sædvanlige:

»havde forlist sin redekam«.

I rendyrkningen af den komiske effekt, guden Dionysos brugt som komediefigur, forsvinder al rædslen, foruroligelsen og den dionysiske besættelse, som den selvsamme latterliggjorte Euripides har skildret bedre end nogen anden i sin efterladte tragedie **Bakkantinderne**.

Skuepladsen

Den personidentifikation, som er blevet omtalt i det foregående, har dels været den kultiske (medopleven af guden), dels den kunstneriske (aktøren i forhold til rollen; tilskueren i forhold til den fremstillede person). Komedien kan i den forbindelse næsten lades ude af betragtning for tilskuerens vedkommende: den appellerer til latteren, som tager afstand, bedømmer, genkender, fryder sig over det rammende.

Den kultiske identifikation var ekstatiske. Ekstasen fremkaldtes i fællesskab på kultstedet, i det fri, i nærheden af den pæl, det træ eller den stenblok, der fungerede som gudebillede, eller hvor man bragte offeret hen. Offeret var midtpunkt, eller blev midtpunkt når ekstasen steg. Offeret blev dræbt, sønderrevet, mast, indtaget.

Bevægelsen, dansen, den individuelle og gensidige op-hidselse foregik i det fri. (Templer fandtes ikke). Og dansen krævede plads. Den del af kulten, der ikke var for alle og enhver, blev ordnet borte fra beboelsen. Måske i dobbelt forstand en sikkerhedsforanstaltning: Det indviede forbeholdt de indviede, og boligen værnede mod alle de kræfter, der blev sluppet løs, inklusive de døde ånder.

Digtningen fortæller os om bjerge, hvor man drog ud og rasede. Hvor kulten traditionelt skulle foregå.*) Og arkæologien fortæller os om helligsteder inden for lukkede områder. Det fik man også i byerne. Men der var dele af kultten, hvor alle stadig skulle være med. Man havde brug for en åben plads, dansepladsen, med vidde for tilskuerne omkring. I den lille by slog torvet til. Når byen voksede, slog torvet ikke til.

Det er stærkt begrænset, hvad arkæologerne har kunnet fremdrage af dansepladser. Der er steder, hvor man kunne have lyst til at søge, netop ud fra visheden om, at den og den by har haft en tidlig Dionysos-kult. I Athen er man dog så heldig, at man har kunnet lokalisere to pladser.

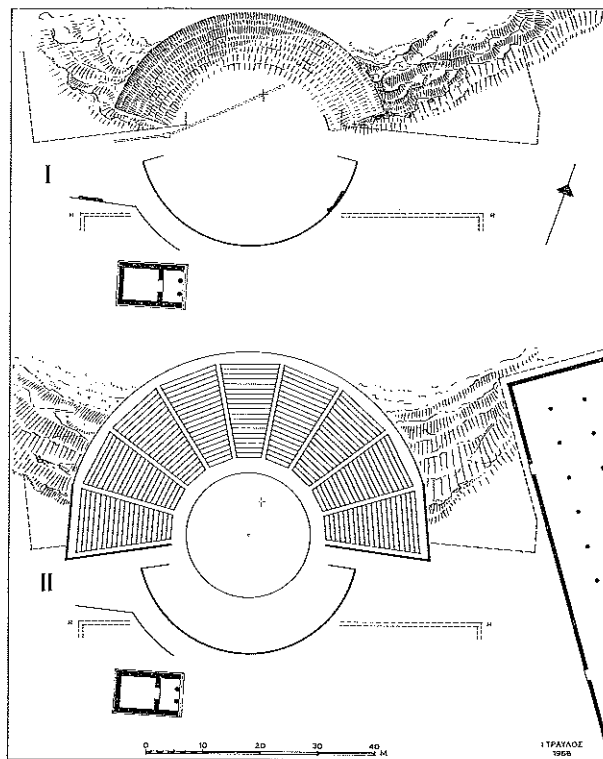
*) Den første græske historiker af betydning, Herodot (ca. 484-425) fortæller om den mest utæmmelige thrakiske stamme på Perserkri-genes tid, hvordan de havde deres Dionysos-helligdom, med orakel-præstinde, på det højeste bjerg i deres snedækkede skovland.

Det ene sted er det gammelkendte, på sydskråningen af Akropolis, langt fra Agoraen, langt fra hovedgaden, men i umiddelbar nærhed af det tempel, der blev opført til Dionysos fra Eleutherai.

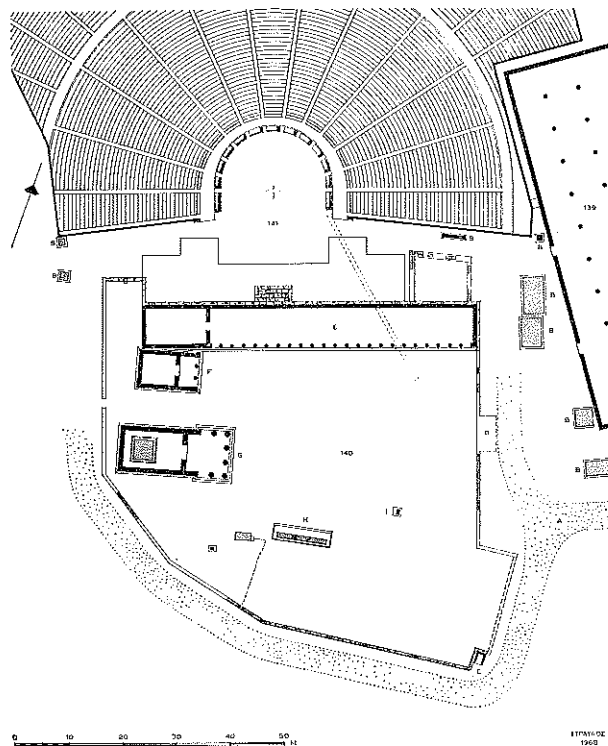
Det andet sted er på Agoraen, midt ude på det ganske uregelmæssige torv.

Det er også her, midt på torvet, vi må forestille os de første konkurrencepræstationer i dramaet. Byens skue-

plads var ikke et teater, men et torv, som processionerne drog hen over. Ved Athens største religiøse fest, Panathenæer-festen for Athene, foregik hestevæddeløbet på det stykke af »hovedgaden«, der gik tværs over Agoraen (fig. 2). Og inden for dansepladsens cirkel i midten – orchestra – var der yderligere muligheder for konkurrencer i atletik, musik og drama. Rundt om kunne man lave tilskuerpladser af træ – rydde grøntsager og andre sager lidt af vejen,



34. Dionysos-teatret i Athen. Det nyeste forsøg på kortlægning af den arkæologiske arbejdsmark ved John Travlos.
I: Som området har set ud fra begyndelsen, efter opførelsen af et tempel for Dionysos fra Eleutherai, ca. 540 f. Kr.
II: Den første organiserede skueplads, hundrede år senere, under Perikles. Bemærk det cirkelrunde orchestra og de kraftige støttemure til rækkerne af siddepladser.



35. Dionysos-teatret og tempelområdet efter opførelsen af et nyt tempel (G) og en dorisk søjlehal (E). De skiftende scenebygninger blev til mellem søjlehallens nøgne bagvæg og orchestra, som nu er hesteskoformet.
H er et stort offeralter i det fri.



39. Teatret i Dodona, påbegyndt kort efter 300 f. Kr.
Sådan indpasser man en tilskuerplads i en skråning. Normen for et teaters grundplan og placering var for længst sat i Athen, og de græske byer i hele Middelhavsområdet fulgte denne praktiske norm. Dionysos-teatret i Athen har været af omtrent samme størrelse som det her viste. 14-17.000 siddepladser.

mens pottemagere og vinsælgere formodentlig havde gode dage.

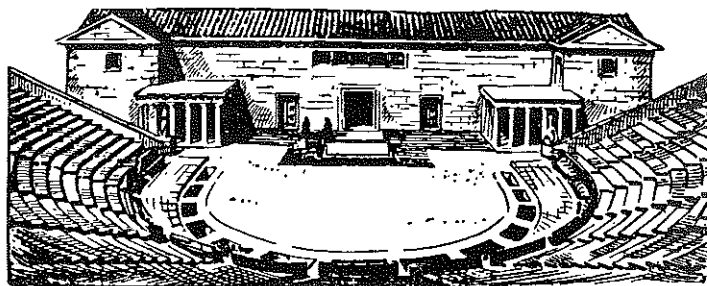
Sådan var det på Peisistratos' tid, og sådan må det være blevet ved temmelig længe. Athen havde hverken teater eller koncertsal før næsten hundrede år senere, under Perikles, og intet stadion før endnu hundrede år senere, under Lykurgos.

Men dansepladsen ude på sydskråningen af Akropolis må dog have haft en funktion. Den er ikke blevet indrettet her uden at have haft den nøjeste tilknytning til dyrkelsen af Dionysos fra Eleutherai, og så kan man fantasere frit over, hvad den dyrkelse specielt har bestået i på dette sted.

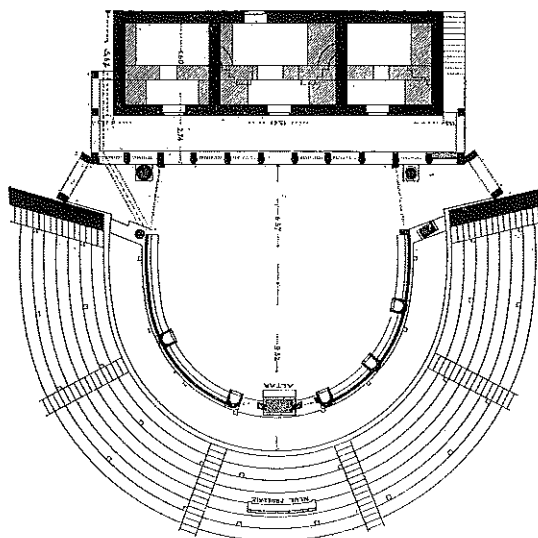
Har det været her, ekstasen har haft friere løb? Ekstasen i fællesskab. Når komos er vendt tilbage ved fakiernes skær. Tumbleplads. Naturnært som Pan-grotter og andre dyrkelsessteder for naturguder i skråningerne om Akropolis.

Dansepladsen har fungeret, men er ikke indgået i noget teateranlæg før midt i det 5. årh. f. Kr. (se fig. 34). Så bliver der lavet en omhyggeligt centreret cirkel inden for en del af dansepladsen, og skråningen oven over den bliver systematiseret til rækker af bænke – nogle af sten, andre af træ. Der er endnu ingen fast scenebygning. Man har måttet nøjes med en trækonstruktion, der gav den nødvendige, ene døråbning i midten, med et bagtæppe-forhæng, skuespilleren kunne forsvinde bag ved, og et tag han om fornødent kunne stå på. Hele den teaterindretning, som vi er så vant til at forestille os som en given ramme allerede om Sofokles' tragedier, er der ingen arkæologiske beviser for i Athen før ind i det 4. årh. f. Kr. (fig. 35).

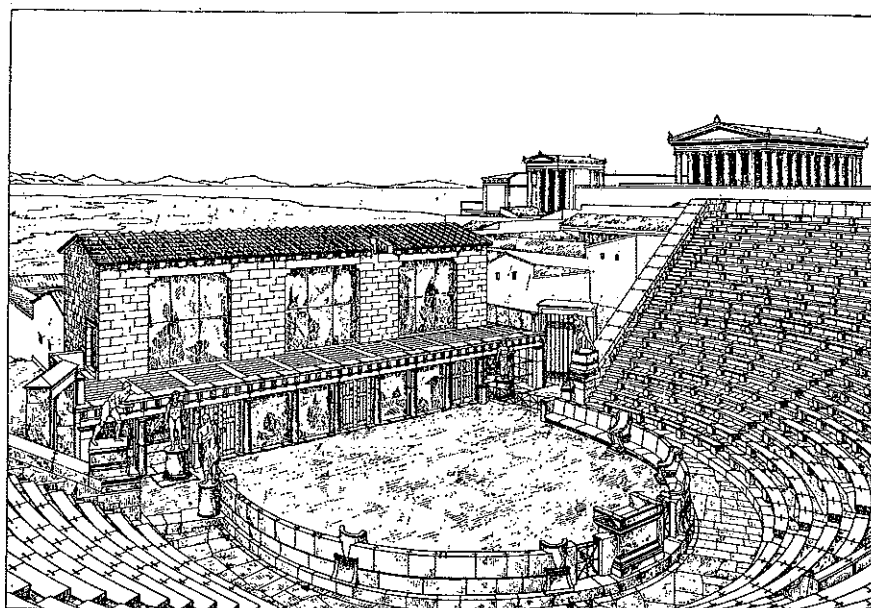
Så går det til gengæld også stærkt. Rummet føjer sig ikke mere blot om et alter eller en avlos-spillers podium midt i en cirkel, men bliver til hestesko med alle tilskuernes blikke rettet mod scenens bagvæg. Skuespillere og kor kommer frem imod publikum for at modtage hyldest. Fællesektasen er splittet.



36. Forsøg på rekonstruktion af Dionysos-teatret i Athen, som det kan have taget sig ud fra tilskuerpladsen i slutningen af det 4. årh. f. Kr. De fornemste pladser med ryglæn befinder sig i første række. (Kirsten-Kraiker: Griechenland-Kunde).



37. Teatret i Priene, Tyrkiet, 4-3. årh. f. Kr. Grundplan. Et lille teater med maksimalt 5.000 pladser. Det står stort set som det var omkring år 200 f. Kr. med sin hesteskoformede indramning af orchestra og, som led i denne lave skillemur, et alter og fire præstestole. En god del af scenebygningen er bevaret. (Akurgal: Ancient Civilizations and Ruins of Turkey).



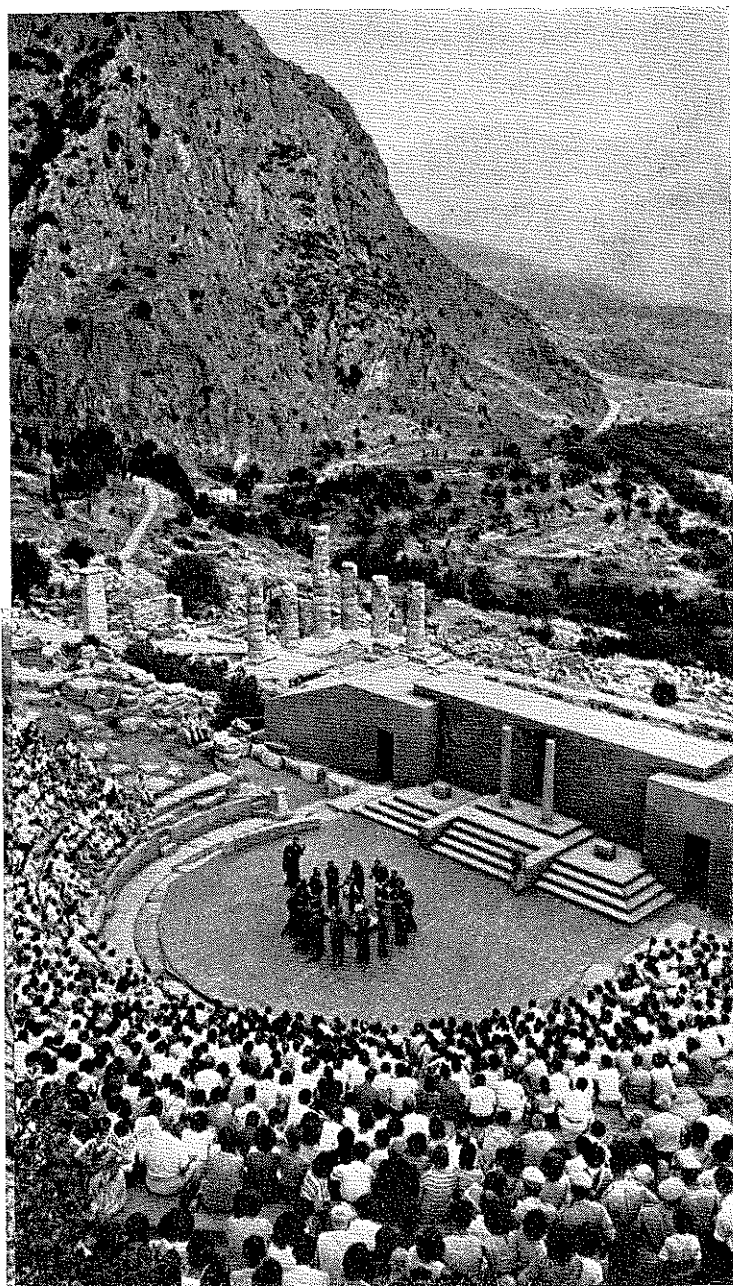
38. Forsøg på rekonstruktion af teatret i Priene. Rekonstruktionen gælder for så vidt kun scenebygningen, resten er næsten intakt. (Akurgal, op. cit.).

Tragediens drejning

Ca. 406 f. Kr. døde Euripides. Han havde været død et års tid, da Aristofanes hånedes hans kunst i komedien **Frøerne** (se foran) og samtidig anklagede Euripides for ikke at have vist guderne fornøden respekt, ikke at ville ofre til dem.

Euripides var den tredje af de store tragediedigtere efter Frynichos. Han startede omkring 455, da Aischylos var borte, mens Sofokles antagelig allerede havde været aktiv en halv snes år. Med andre ord: Da tragedien allerede var godt indarbejdet som kunstart, og både digterne selv, de udøvende og bedømmerne havde et stort sammenligningsmateriale. Kriterierne for at vinde ved festspillene var ikke, om tragedien rummede dionysisk stof, men om man fandt

40. Teatret i Delfi under et af de moderne forsøg på at opføre en græsk tragedie, som den engang har været spillet. Her: Sofokles' Kong Oidipos. Koret er i gang på orchestra. Scenebygningen bagved er endnu et forsøg på en rekonstruktion. Princippet med kun én, centralt placeret åbning er antagelig rigtig for drama-opførelserne indtil en gang i det 4. årh. f. Kr.



de æstetiske normer inden for genren opfyldt (sprog, musik, dans; helhedskomposition, holdning og andre kriterier, som først skulle blive defineret af Aristoteles). Eventuelt om en nyskabelse inden for genren kunne anses for værdifuld.

Sofokles havde udvidet antallet af skuespillere fra to til tre og trak dermed dialogen yderligere frem i forhold til koret. Sofokles viste sine helte og heltinders historiske skæbne med stærkt lys på personernes overvejelser og vilje (Antigone, Oidipos, Elektra), mens koret bliver kommenterende tilskuere. Euripides kaster lyset endnu mere på den drivende lidenskab i den enkelte, på uroen og den pludselige overraskelse. Her er dødsangst og dødsdrift, jalousi, erotisk betagelse, det subtile spil mellem et menneske der vil, og et menneske der absolut ikke vil, en kredsen om det man vil flygte fra, og gør, og hvordan man alligevel ikke gør det. Euripides' bedst tegnede personer som Medea, Hippolytes, Elektra, vakte uro. Nogle syntes, han viste for meget. Han viste mennesker, som de kan blive, når de helt kommer i lidenskabens vold, mere end blot i gudernes greb. Mange gik rystede fra Euripides' tragedier, man kunne ikke med sikkerhed føle sig renset. Og hans følelsesappel i monologiske udbrud, i henført lyriske beskrivelser ind imellem den stramt holdte, realistiske dialog, og i den musik vi desværre ikke kender, gjorde kritikerne skarpe i bedømmelsen, fascinerede og frastødte på samme tid.

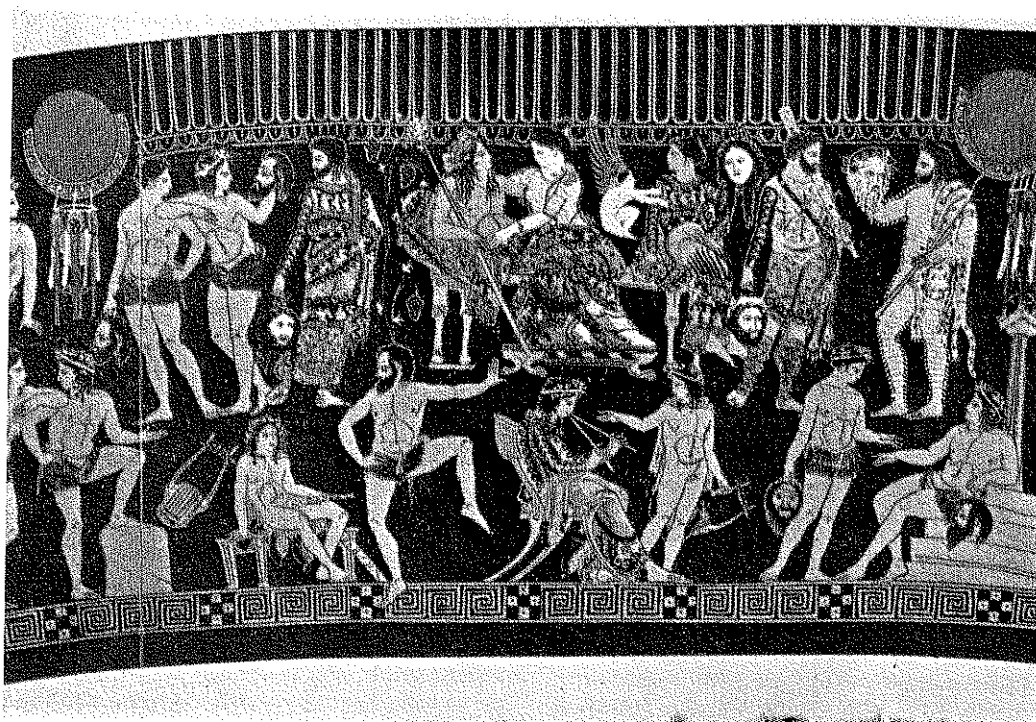
Eftertiden har undret sig over, at han så sjældent vandt prisen. Men som æstetisk fornyer har han stødt an. Og som den pludseligt kritiske, blot i en enkelt replik pludseligt religiøst kritiske, har han voldt betænkeligheder.

Vi ved, at Euripides interesserede sig stærkt for sin egen tids filosofiske nytænkere, iagttagere som ikke kunne nøjes med gudemyterne men tog hele det etablerede system op til revision ved at analysere naturens (verdens) sammensætning og tilbliven. Altså så at sige tilstanden i naturen før Zeus-slægtens ankomst. Nogle grundprincipper som antagelig stadig gjaldt.

Det var naturligvis ikke forbudt at studere naturen, blot man respekterede guderne. Derimod var der dødsstraf i Athen for forseelser mod kulten. Man måtte ikke nægte at ofre til guderne. Gudstroen viste sig i kulthandlingen.

Da den spekulative naturfilosofi kom mere og mere til orde i det 5. årh., blev de fremsatte ord imidlertid lige så farlige som den undladte kulthandling. Filosofen Anaxagoras blev dømt til døden ca. 431. Han var den, der definerede verden som sammensat af materie og ånd. Materien består af uendelig mange smådele. Overladt til sig selv er de kaos. Men styret af det bevægende, samordnende princip (ånden) kan de indgå i alle mulige forbindelser. Resultaterne, genstandene, legemerne tager sig forskellige ud for os. Forskellen skyldes dominans af nogle enkeltdele i forhold til andre inden for den pågældende genstand. Sammensætningen finder sted hele tiden. Genstandenes »fødsel« betyder altså blot, at en sammensætning har fundet sted, deres »død«, at noget sammensat adskilles. Det uafhængige, bevægende princip er til stede over alt, men ikke nogen bevidsthed der blander sig. Blot ved at dette bevægende princip er der, er verden i bevægelse. Jorden er centrum i den stadige bevægelse, stjernerne er opstået af klippemasser, som er slynget ud ved omdrejningen og sat i glød af æteren. Solen er af sten og større end Peloponnes, månen får sit lys fra solen. De levende skabninger på jorden blev til, da jorden gik af glød og blev mættet med væde. Siden formerede de sig selv ved sammensætning.

Den græske naturfilosofi bliver til i et samfund, hvor



41. Dionysos omgivet af skuespillere og kor. Volutkrater (stor blandinskumme til vin), rødfigur, Attika ca. 400 f. Kr. Billedet er et af de mest omfattende vidnesbyrd om teaterensemblets sammensætning på Euripides' tid. Det er antagelig malet til erindring om en sejr ved De store Dionysier i Athen. Digteren, aulos-spilleren, lyre-spilleren og de fleste af koret er navngivne. I nederste række til venstre sidder digteren med manuskriptet i hånden. Frem over »rampe«-borten (se samme perspektivtrick fig. 24) danser et kormedlem iført satyrmaske og med satyrkostume: lille lændeklæde med fastgjort, rejst fallos og bag på samme lændeklæde den svingende hale. Efter den dansende satyr har vi en berømt aulos-spiller Pronomos, den apollonske nøgne lyre-spiller og er kormedlem, som har taget masken af. Flere kormedlemmer sidder og står med den samme maske i hånden, også i øverste række. Men der er det ellers skuespillerne, som dominerer. Den første påklædte herre fra venstre er i lang persisk dragt og støvler. Den maske, han holder, har sort hår og skæg og en let krone. Bag ham ser man drueklaser på vinranker. De hænger hen mod den henslængt hvilende Dionysos og hans brud, Ariadne. Efter Ariadne er der en vinget skabning, Elskovslængselen, som flyver hen mod en meget kvindeligt udseende skuespiller, der er i persisk klædning. Han holder sin maske højt i venstre hånd, det er en kvindemaske med langt sort hår, og i håret en tiara. Af de næste to herrer til højre har den første spillet Herakles – han har endnu køllen over sin venstre skylder, og løveskindet hænger ned langs siden. Han ser ud til at snakke med fader Silen – den herre i lange lodne underbukser og lodden trøje (han skulle gerne virke håret over det hele). Fader Silen-masken er en hvidskægget gammelmandsmaske, han måtte godt ligne en gedebuk! Men masken har nu en løvranke om håret (vedbendblade), og fader Silen har åbenbart også haft et plettet dyreskind på. Omme på bagsiden af vaset danser man. Der er det nat. Ariadne lyser med sin fakkelt. (Museo Nazionale, Napoli).

kulten stadig er en med overbevisning følt nødvendighed for det store flertal. Hvor guderne endnu er synlige på himlen – Solen – Månen – og melder sig med deres straffemidler – lynet, stormen, stormfloden – og sørger for vækst og grøde. Disse himmellegemer, og de gode og onde kræfter i naturen, har for længst fået gudenavne, er blevet personificerede, handler som de selv vil under den suveræne leder Zeus – der blot igen er underkastet ukendte betingelser fra den skæbne, ingen kender. Hele dette kultsystem og benyttelsen af det er i fare, fra det øjeblik en mand som Anaxagoras får disciple. Omstillingen til et nyt verdensbillede sker kun med det kendte forstadium af forsøg på udryddelse af nytænkernes.

En digter som Euripides, der orienterede sig i sin egen tid, kan ikke gemme sine tanker fuldstændig. Vil han tale og dog overleve, må han være behændig. Her fik den nye genre, dramaet, en ikke-kultisk funktion: at så tvivl. Komediedigteren havde sit frispog at tære på, han kunne slå løs til højre og venstre, ærte karriere-politikere, ja hive en gud på scenen. Det blev kun gjort med et andet mål for øje end at så tvivl om guderne, det var en effekt mere i en latterliggørelse af noget jordbundet, menneskecentreret. Men tragedien var en hyldest til guderne, angstbåret, døds- og undergangsbevidst, et forsøg på at forson sig med den grumme skæbne, et sonoffer. Fra fælleskorets meddelelse om denne holdning var man imidlertid nået til den differentierede dialog og til monologens personlighedsbkendelse. Genren gav dækning for, at en person udtrykte en

mening, som hverken var forsamlingens eller forfatterens, men denne ene persons. På den måde blev et æstetisk formelement, replikken med dramatisk effekt, også et vanskeligt angribeligt middel for digteren til at sige det, som ikke måtte siges.

Euripides kunne altid dække sig ind ved at hævde, at den af personen udtalte mening ikke var hans egen. Vi ved ikke, hvor tit han har haft brug for det, kender kun delvis angrebene på ham og endnu mindre hans personlige reaktion. Derimod kan vi se, at han formår at så tvivl om berettigelsen af det, både guder og mennesker foretager sig. I **Troerinderne** brugte han et uangribeligt gammelt sagn-historisk stof til at kritisere en aktual udåd fra statsstyrelsen – Athens nedslagtning af beboerne på Melos. I et stykke som **Ion** karakteriseres den delfiske Apollon som en voldtægtsmand, der bare har benyttet sig af at være gud. Det er faktisk ham, der må gøre sin brøde god igen mod den pige, han voldtog, den atheniensiske kongedatter. Tilhørerne i Athen kunne måske godte sig over brodden mod Delfi, men af samme grund kunne digteren med dobbelt dækning lade sine personer ræsonnere over en guds natur, hans etisk meget tvivlsomme valør.

Den stærkest forenkledte konklusion af Euripides' antydninger i tragedierne måtte blive: »Hvis myterne er sande, er guderne ikke gode. Hvis guderne er gode, er myterne ikke sande.« Andres overvejelser førte til flere videregående konklusioner: »Myterne er skadelige. Gudsforestillingen forvrænges af dem. Den må styrkes ved fordybelse

I selvet« osv. eller »Myterne er gode nok – som digtning. Guderne er blot ikke til.«

De vældige diskussioner om gudsbegrebet begynder i Euripides' seneste leveår og bliver en del af den filosofiske litteratur i dialogform i århundredet efter. Sokrates' tømning af giftbægeret dateres til ca. 399, Platons dialoger ligger antagelig i tiden inden 370.

Tidsbaggrunden: Athen i sidste halvdel af det 5. årh. er vigtig for forståelsen af Euripides. Det intellektuelle Athen, Athen som et helt andet centrum, end det var på Peisistratos' tid. Athen som selvhævdende stormagt efter sin snart gamle sejr over perserne (i 480). Athen involveret i fremstød, som det slet ikke kan klare alene. Samlende de andre græske stater omkring sig, men også i strid med dem. Uretmæssigt profiterende af det attiske søforbund. Fra 431 i en endeløs krig med Sparta. Statsstyret svingende mellem et udvidet demokrati, en valgt folkefører og de 30 tyranner. I alle disse år er festerne fortsat, for det er jo kult-fester. Tragedie, komedie og koncertliv blomstrende under folkeføreren Perikles, som skaber de ydre rammer med koncertsal og teater. Byen fuld af pragtværker. Akropolis genopbygget, det vældige Parthenon-tempel opført og udstyret med skulptur som ingen anden bygning i Grækenland. Athen som et handels- og uddannelsescentrum, men også med en befolkning, der efterhånden må præges af krigstræthed, af den indre og ydre uro, af et kun sporadisk demokratis usikkerhed. Nytænkning, som må bremses. Forvisninger og dødsdomme som over Anaxagoras. Kul-ten udsat for overlast som ved den uhørte skandale i 415, hvor hermerne, de fallisk udrustede billedstøtter på gader og torve, blev fundet væltede og mishandlede, lige før flåden skulle sejle på straffeekspedition til Sicilien. Filosofisk og politisk nytænkning sammenblandet og omsat i vold. Der er digtere og sofister, som går og mumler om, at guderne ustraffet gør det samme, som menneskene straffes for – i hvert fald hvis man skal regne efter myterne.

Hvor meget Euripides har været i fare på grund af sine private synspunkter, ved vi ikke. Men ca. 408 f. Kr. forlod han frivilligt Athen og rejste nordpå, helt til Makedonien, til den stedlige konges hof. Han skrev et stykke til ham, **Archelaos**, som vi ikke kender. Han nåede at leve et års tid der, eller to. Og så efterlod han sig ved sin død den tragedie, som fortæller os mere om Dionysos-kulten end noget andet dokument: **Bakkhantinderne**.

Dionysos' hævn

Euripides havde strejft Bakkhos-dyrkelsen bl. a. i **Ion** (ca. 420). Den barnløse konge af Athen, Xuthus, mindes under besøget i Apollons helligdom i Delfi, hvordan han kun har været der een gang før: Det var for at deltage i Bakkhos-mysterierne. Hans vært tog ham med og havde også sørget for nogle piger. Pigerne var i en tilstand af, nå ja, helligt vanvid, og han selv havde drukket, som han skulle. På den måde kan hans eneste mulige søn være blevet til. Og dronningens følge fra Athen, koret af kvinder, synger mod bjergget Parnassos' tinder, hvor Bakkhos farer frem med sit følge, mens faklerne flammer højt i natten. Og koret tænker på, hvordan det vil være i Athen ved forårsfesten, »Når vi hele natten synger i Bakkhos / og ser på dansen til faklernes skær på flodbredten / mens den stjernefyldte himmel danser med os og månen danser«.

I **Bakkhantinderne** er vi i Theben, Dionysos' undfangelsesby. Dionysos vender tilbage til sin moders land fra den lange udlændighed. Han kommer som guden, der er vant til at sejre. Han har sit følge med, den dansende skare af

mænader fra Asiens bjerge. I Theben skulle han være mere velkommen end noget andet sted i Grækenland. Men i Theben fornægter man ham. Man påstår, at hans fader ikke var Zeus. Kvinderne i hans egen familie, hans moders søstre, påstår at Semele avlede ham med en dødelig; at hun og kong Kadmos blot udlagde Zeus som fader for at redde hendes ære. Og at Zeus slog hende ihjel på grund af denne løgn. Nu har Dionysos til straf slået alle kvinderne i Theben med galskab: De er besat af ham, de forlader hus og hjem for at løbe til bjergs og danse. Men Theben skal lære, at det at være med i Dionysos' følge, det er noget, der ligger helt ud over, hvad folk her er indviet i. De skal få at se, at Dionysos er den retmæssige søn af Zeus, at Dionysos er en gud.

Dionysos har en bevidst modstander i Theben. Det er kongen. Ikke hans morfar, den gamle kong Kadmos, men Pentheus, søn af en af kong Kadmos' andre døtre, Agaue. Kadmos har abdiceret og overladt sin trone til Pentheus. Pentheus vil ikke anerkende Dionysos som gud, han forbyder alle ofringer og bønner til Dionysos. Kvindernes dans er usædelig.

Den gamle Kadmos vil derimod gerne dyrke Dionysos. Han gør sig parat til at drage til bjergs og danse til gudens ære, ledsaget af den eneste anden mand, der tør: den blinde seer, Apollon-præsten Teiresias. (Som ved, at guden ikke skelner mellem ung og gammel, hvem der skal danse og ikke skal danse. Man skal hylde guden ud fra gudens kriterier, ikke dyrke ham kølig overlagt).

Kong Pentheus standser de to gamle mænd, som vil af sted dér, i spættet dådyrskind og med thyrsosstav, latterlige. Teiresias forsøger forgæves at belære ham:

»..... To ting, unge mand,
er herligst her hos alle folk: Demeter først
– ja, hun er jorden, kald hende ellers, hvad du vil –
hun nærer menneske-slægten med det tørre korn.
Som modvægt kom nu siden han, Semeles søn,
der druens væske fandt

.....
Han gyder guder offer, han, der selv er gud,
så alt hvad godt vi vinder, skyldes ene ham

.....
Profet er denne guddom. Thi med bakchisk brus
og sjælevilse følger megen sandsagns-magt;
når guden helt og holdent fylder deres bryst,
kan vanvidsdrukne sige, hvad der vist vil ske.
Derhos: han er ej uden lod i krigens værk;
en hær, der står i våben, mand ved mand på rad
kan gys af rædsel gribe, før de løfter spær;
Dionysos er da den, som slår dem vildt med angst.
Og du vil kunne se ham over Delfois fjeld;
med fakkell-blus han går på bjergets tvilling-tind
og springer der og svinger Bakchosgildets gren,
højt prist i Hellas' lande. – Pentheus, lyd mit råd!
Pral af din vældige ej, som gav den magt over sind:«
(Overs. Niels Møller)

Teiresias belærer, og Kadmos advarer, men Pentheus bliver vred. Han giver sine folk ordre til at ødelægge spædomspræstens hus (en grov krænkelse af Apollon) og til at fange den kvindagtige fremmede, som har indfundet sig her i byen og gjort kvinderne gale:

»..... bring ham straks herhen
bunden, så han kan lide steningsdødens straf:
da får en bitter Bakchosdans han sidst at se.«

Det er nemt nok at fange den fremmede. Men de kvinder, man lige havde sat i fængsel på grund af dansen, er sluppet ud, fortæller vagten. Lænkerne faldt af fødderne på dem, og dørene sprang op, og nu danser de alle sammen i det fri. Den fremmede er en stor mirakelmager.

Pentheus tager den fremmede i forhør. Han ser jo nysse- lig ud, med lange, bløde lokker og skær, hvid hud – sikkert

kun optaget af Afrodite (elskovsgudinden, dvs. den fysiske kærlighed, som Pentheus stykket igennem flygter fra). Hvem er hans slægt? Hvor kommer han fra? Og hvad går så Bakkhoskultens løndom ud på? Zeus' søn svarer stolt for sig. Kun løndommen kan Pentheus ikke få at vide, den er ikke for uindviende.

Så skal den frække fremmede straffes. Hans lyse lokker skal skæres af, thyrsos-staven bliver taget fra ham, han skal bindes og kastes ud i hestestalden. Der kan han danse.

Men den, der krænker en gud, kalder selv straffen ned over sig. Pentheus' hus bryder sammen i flammer, ilden er tændt på Semeles grav. Ude i stalden har Dionysos forvirret Pentheus' sind, så kongen bandt en tyr fast i stedet for guden. Nu kommer deres næste møde. Pentheus befale, at byens porte skal lukkes. Den fremmede må ikke undslippe. Men udefra kommer en hyrde ilende, fra bjergene Kithairon. Han har set de gale bakkhanter, som er løbet bort fra byen og nu danser på bare fødder. De er ledet af tre kvinder, kong Pentheus' egen mor, Agaue, og hendes to søstre. Han så dem ligge der i græsset under træerne, da han kom med sin hjord i morges ved solopgang.

»Da gjalded dér din moders røst; hun kaldte lydt, midt blandt mainadehoben, dem til dag og liv, da hun de hornede okseers bøgende brøl fornam. De strøg den dybe slummer rask af deres syn, sprang op, stod ret og ranke: det var skønt at se – ældre og yngre koner, og de unge møer. Først lod de håret vælde over skuldren ned og ordnede deres dådyrshylle, de hos hvem spændet var sprunget op, og om det brogede skind slanger med spillende tunger slyngede de som gjord. Og nogle tog på arm dåkid og døde dem, og ulvens vilde unger gav de deres mælk, – de unge mødre, der lod hjemme spæde børn, så brystet svulmed fuldt. Så flettede de sig krans af eg og vedbend og den liljehvide blomst; én tog og slog sin thyrsosstav mod klippens sten, og frisk og ren som morgendug flød vand derfra; en anden stødte røret kun mod markens muld, og dér lod guden sprudle frem et væld af vin; men hvem det lystede mer at få den hvide drik, de skrabede blot i jord med deres fingerspids, straks flød der mælk i strømmen. Og fra vedbendløv på thyrsosstaven dryppede den søde honning rigt. Hvis du var der til stede, herre, og øjned sligt, gik du med bøn til guden, hvem du nu er gram.«

Hyrden og hans kammerater havde tænkt sig at fange kongens mor og bringe hende hjem til ham. Så ville de nok få en belønning. Men ...

»..... Da så den time kom, da dansen skulde fejres, svang de thyrsosstav og råbte lakchos, skreg på Bromios, guds søn, af fulde struber. Hele bjergene dansede med, de vilde dyr og alting hvirvlede rundt i løb. Engang Agaue kom i farten nær ved hvor jeg lå i gem bag buskens grene, sprang jeg frem og ville fange hende. Da hun blev mig nær, så skreg hun højt: ohej, mine rappe hunde, kom! her er mænd på jagt imod os! hej, følg med, følg med! og tag til våben thyrsosstaven i jer hånd! Vi løb da, det vi magtede, og slap heldig bort fra bakkhanternes klør. Men kvæget, der gik om på græs, faldt de med hujen over uden jern i hånd. En så jeg løfte højt, med begge arme strakt, en brølende mælkekvi. Andre styrtede løs på kalveflokkene, rev dem sønder, led for led; og stumper kød og ribben, bov og kløv man så blev kastet op og ned; og stykker af det faldt og hang i fyrrens grene: blodet dryppede ned. Den stolte tyr, som truede for med vrede horn, blev slængt til jorden: pigehænder uden tal trak den og slog den magtesløs omkuld, og så skrælled de kødet af dens knogler mere snart, end du kan lukke låget for dit kongeblik.«

Kvinderne har vendt op og ned på landsbyerne, plyndret dem, taget ild på håret uden at brænde, jaget væbnede mænd bort.

»..... Siden drog de hen, hvorfra de kom, til kilden, gud dem gav; dér tvatted de sig fri for blod; de dryp, der faldt på kinden, slikkede slangerne bort af deres hud. Men denne guddom, konge, hvem han ellers er, giv ham ly i vor by! Og som hans magt er stor i andet, har jeg hørt, der bliver sagt, at han har givet døgnets børn druen, der lindrer sorg, og uden vinen er der ingen elskovs lyst og ingen andre glæder heller på vor jord.«

Men kong Pentheus brøler på sine soldater, ryttere og bueskytter. Dionysos advarer ham. Det ville være skammeligt, hvis tungt rustede mænd blev drevet bort af kvindernes thyrsosstave. Det skulle vel ikke være sådan, at Pentheus selv havde lyst til at se hele kvindeskaren deroppe på bjergene?

Pentheus Javist, javist! det gav jeg guld i mængde for.
Dionysos Hvor har du fået sådan lyst at se det syn?
Pentheus Ja, grimt, – at se dem drukne tumle rundt i rus.
Dionysos Dog vil du se med glæde, det dig synes grimt?
Pentheus Forstå mig! jeg vil sidde under fyrrene lyst.

Det skal Dionysos nok klare for ham. Pentheus skal blot trække i en lang linnedskjortel. Viser han sig klædt som mand, bliver han dræbt.

Pentheus Hvad klædning? Kvindedragt? Det skammer jeg mig ved.
Dionysos Har du ej længer lyst at se mainadernes hær?
Pentheus Hvad kjortel bør jeg, si'r du, svøbe om min krop?
Dionysos Først vil jeg rede håret på dit hoved langt.
Pentheus Hvad anden art af stads vil du så pynte mig med?
Dionysos En fodsids kjole, og et smykkebånd om hår.
Pentheus Er der desuden andet, du vil føje til?
Dionysos Thyrsos i hånden, broget dådyrskind dertil.
Pentheus Nej, nej, – jeg klæder ikke mig i kvindedragt.
Dionysos Det koster blod, går du mod bakkcherne i kamp.
Pentheus Javist; først må jeg gå derop og spejle dem ud.

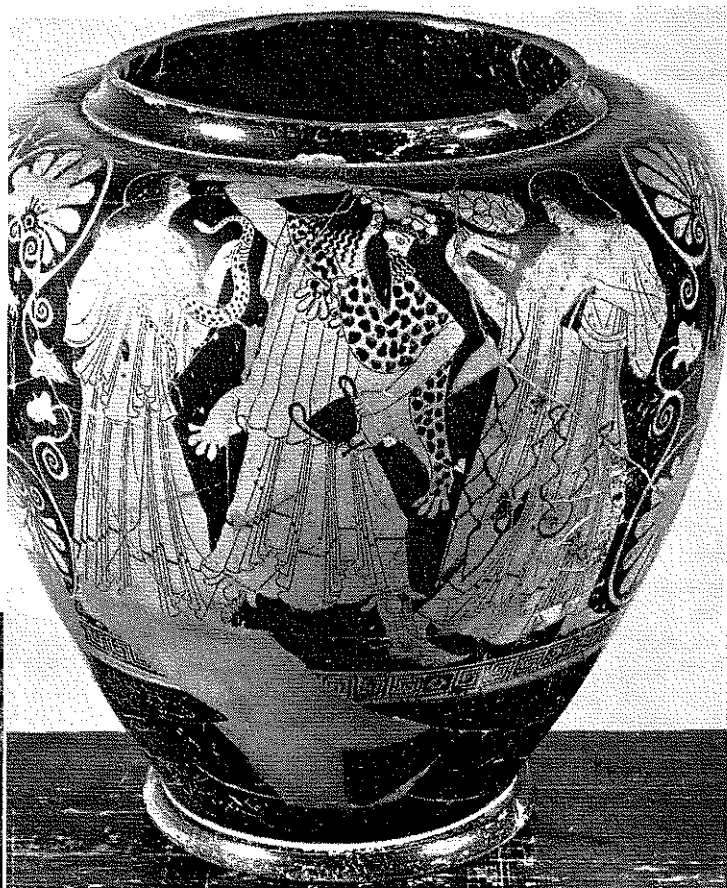
Pentheus er i gudens vold, uden at vide det. Han kommer ud fra huset igen, omklædt. Og alting svimer for ham:

»..... Jeg ser to sole, synes mig, og Theben, syvportsstaden, dobbelt for mit blik; og han, som skal mig føre, tykkes mig en tyr; for på dit hoved, ser jeg, er der vokset horn. Var du engang et dyr? Nu blir du jo dertil.«

Dionysos fører ham, roser hans kjole, kritiserer en løs hårløk. Pentheus forsvarer sig: Lokken gik løs, da han lige øvede sig på lidt Bakkhos-dans derinde, med hovedkast og -sving. Hvordan skal man egentlig bære thyrsosstaven? Han ved ikke, at han, den gudløse, er på vej til sin død.

Men Pentheus' frygtelige død kommer der bud om. Den mystiske fremmede fik ham anbragt i toppen af et vældigt fyrretræ. Så lød der en røst: Hævn jer på ham, der spotter jer og mig og min hellige løndom! Kadmos' døtre, Pentheus' mor og hendes søstre kaster sig over fyrretræet for at få lureren ned. Kvinderne sanser intet mere i deres vildskab, blodofferet må fuldbyrdes, Pentheus' egen mor fungerer som dødspræstinde. De hører ikke hans tryglen og skrig, de river ham i stykker som et dyr.

»Skum stod om hendes mund, og med fordrejet blik stirrede hun vildt, og tænkte ej hvad tænkes bør; hun var i Bakkhos' magt og ænsede ej sin søn. Hun tog ham stærkt i hånden til den venstre arm



42. Dionysos mellem to mænader. Krukke (stamnos), rødfigur, Attika, 500-475 f. Kr.
Vasemaleriet har ændret sig. Den stærke bevægelse er et kendetegn for nogle af de bedste nye malere.
Her er det Dionysos selv, vi ser i bevægelse – og ligeså kraftigt som mænaderne. Han svinger thyrsos-staven i højre hånd, mens den venstre som sædvanlig holder om et drikkekar. Blikket er nedadrettet som næsten altid. Han har et leopardskind over skuldrene. Den ene mænade slår med sine kastagnetter, den anden har travlt med en slange.
Selv om billedet er betydeligt ældre end Euripides' Bakkhantinderne, svarer det i indhold og stemning til digterens fremstilling: Den magtdemonstrerende gud med forlørerske krøller. (Nationalmuseet, København. Antiksamlingen).

og satte foden på den faldnes bryst og rev
armen helt løs fra skulderen – ej ved egen kraft:
guden gav hendes hænder dygtighed dertil.
Og på den anden side hængte Ino i
og brød hans kød; Autonoe og den hele sværm
kom efter. Alt var fuldt af lyd og larm:
han stønnede sårt, så længe der var liv igen:
de hylede op. Der løb den ene med en arm,
én bar en fod med skoen på. De flænsede løs
ind til de nøgne knogler. Og med blodig hånd
kastede de hid og did kong Pentheus' kød som boldt.
Nu ligger kroppen splittet, spredt omkring på fjeld
blandt hårde stene, gemt bag skovens tætte løv.
Det bliver svært at samle. Men hans moder fandt
etsteds hans sølle hoved, som hun tog i hånd
og fæstede det på toppen af sin thyrsosstav.
Hun tror, det er en bjergets løve, hun har dræbt
og bærer det fra Kithairon, hvor hun efterlod
sit søsterpar, som sværmer i mainadedans.
Stolt af sit sorgens bytte løber hun herved
– og er vel snart i byen – kalder Bakchos lydt
sin jægerfælle, byttehjælper, ham, der gav
den skønne sejr, – hvis sejerstegn er bitter gråd.»

Agauë og koret vender jublende tilbage til Theben med løvehovedet. Her møder de Kadmos, som kommer sørgende hjem fra det samme bjerg med nogle indsamlede rester af sin dattersøn. Kadmos må få Agauë til at se, hvad det er, hun har gjort. Han må få blodrusens, Dionysos-rusens tåger bort fra hendes blik.

Kadmos Først: løft dit øje, vend dit blik mod himlens blå!
Agauë Javel – men hvorfor bad du mig at se derop?
Kadmos Var den som vanlig, eller: så du forandring dér?
Agauë Den stråler mere blå, langt mere lys end før.
Kadmos Har du endnu det luftigt svimle i din sjæl?
Agauë Jeg véd ej, hvad du mener. Men mit hoved blev
som mere rent; mit sind er skiftet om fra før.
Kadmos Kan du da høre klart og give ædru svar?
Agauë Hvad før jeg sagde, far, er nu som strøget bort.

Langsomt vender Agauë tilbage til sin normale tilstand og til rædslen. Hun selv og hendes søstre har dræbt Pentheus. Guden har hævnnet sig på alle, der hånedes guden.

I et kort slutopgør viser Dionysos sig i al sin glans på husets tag og fortæller den gamle Kadmos og Agauë om deres selvforskyldte skæbne også i fremtiden. Kadmos anræber ham forgæves om nåde:

Kadmos Ja, vi har syndet, herre, skån os, hør vor bøn!
Dionysos For sent. I så ej, hvem jeg var, i rette tid.
Kadmos Det véd vi vist. Men dog du tugter alt for hårdt.
Dionysos Glem ej, at jeg, en gud, blev smædet ondt af jer.
Kadmos Guder bærer ikke vredes lig med en af os.
Dionysos Zeus selv gav længst sit minde til, hvad her er sket.

Og de straffede overlades til sig selv. Pentheus' moder kaster thyrsosstaven fra sig og fortryder, at hun bare et øjeblik har dyrket denne gud, Dionysos.

Ligeegyldigt hvordan man opfatter denne specielle slutepisode, som også har sine tekstmæssige ægthedsproblemer, giver dramaet grund nok til de mest divergerende opfattelser. Det kan skiftevis tolkes som et forsvar for kulten og som et bevidst skræmmebillede til bekæmpelse af kulten med dens ekstase, massesuggestion, farlighed.

Kampen står mellem en gud og den statsleder, som ikke tror på ham. Er statslederen klog? Ser han som den eneste farerne? Bør hans forsøg på at bremse dette massehysteri roses (I vor egen tid som i Euripides)? Er fællesekstasen en kraft, der uvægerligt vil føre til drab og tilintetgørelse? Er de, der bringer den forenende rus til masserne, værre og farligere end nogen af os kan se?

På den anden side: Det er mennesket selv, som under falske forudsætninger opsøger ekstasen og lader sig drive ud over sine grænser. Selvbedraget kan opstå hos os alle sammen når som helst. Vi giver os ind under det og tilintetgøres af det.

Dionysos, glædens gud, har været retfærdig, men for grusom, siger Kadmos – der dog samtidig taler som familieoverhoved. Hans ene dattersøn, Dionysos (som er blevet en gud) har slået hans anden dattersøn, Pentheus (som skulle have ført slægten videre på jorden) ihjel. For Kadmos er det et familiedrama, en slægts undergang. Han skulle have undgået denne situation, men føler sig hjælpeløs.

Pentheus' mor, Agauë, er for så vidt lige så skyldig som Pentheus selv. Hun troede ikke på, at Dionysos' far var Zeus. Ingen af dem ærede guderne, som de burde, derfor slog guderne dem begge med vanvid.

Eller igen et andet aspekt: Når guderne får knækket menneskene, er der kun guderne tilbage og den lydige slave, som må danse deres dans for at føle sig lykkelig.

Tilskuerreaktionen på Euripides' tragedie vil svinge efter personlige forhold, og ind i det personlige hører det tidsmæssige. Kunstdramaet med dets roller, rollernes fortolkere og fortolkernes instruktør er aldrig ens, har netop en blivende kraft ved ikke at være det.

Men Bakkhantinderne vil også kunne læses som et kult-drama, og Euripides har ikke kunnet forme det i ord, musik og dans, uden at have en omfattende viden om kulten. Man kan skønne over, hvad han har set i Athen, og man

kan gætte på, at han har set noget i Makedonien – i et land, der givet befandt sig på et ældre udviklingstrin end Athen. Langt mere afsondret, langt nærmere de kultformer thrakerne havde taget med sig fra Lilleasien.

I stykket viser kultsiden sig først og fremmest med koret. Dialogen mellem enkeltpersonerne er varieret, spændingsfyldt, næsten kun rolig (og endda kun næsten rolig) mellem de to gamle mænd, Kadmos og seeren. Dialogen har opgørets karakter mellem dem og kong Pentheus, den bliver huggende skarp mellem Pentheus og Dionysos, forførisk blid et stykke hen i deres næste tårn, spændt med snarlige afsløringer mellem Agaue og Kadmos. Episk ro, men med stærke individuelle uroelementer får vi i de to øjenvidneberetninger: hyrdens om kvindernes første rasen på bjerget, tjenerens om kvindernes anden rasen, hvor Pentheus bliver dræbt. Alle roller er individualiserede, karaktermæssigt og i handling. Men samtidig er koret ikke bare nogen rolig baggrund. Det er en defineret gruppe, som skifter mellem at spille sig selv helt ud og indgå i et forestillelsesspil, være ægte og falsk lyttende, en dialogdeltager som vi ved har større viden end alle de andre tilstedeværende i hvert optrin, undtagen den ene hvis hemmelige følge de er, og som de hylder, hver gang de er alene: Dionysos.

Dionysos præsenterer sig selv fra starten – i en prolog som andre guder hos Euripides (Hermes i **Ion**, Poseidon i **Troerinderne** etc.). Han fortæller, hvem han er, og hvorfor han er kommet – for at vise sig her i Theben som gud. Og så drager koret ind:

»mit følge, kvinder, i, som af barbarer jeg har bragt som venner hid og fæller i mit værk: løft trommerne højt, der var i Frygiens by i brug, dem, jeg og moder Rhea selv har fundet på, – drag rundt i kreds om Pentheus' kongelige borg, og lad dem drøne lydt, så Kadmos' by kan se!»

Og det gør de – de hylder guden, de synger om hans fødsel, hans genfødsel ved Zeus, tyrehornsguden, som kranse hans hoved med slanger, hans dans for Kybele, deres egen jublende dans, som alle må med i:

»O, Theben, som fostred Semele!
vind dig vedbend om håret,
i fylde, i fylde det grønne løv
med den hvide blomst, med den fagre frugt,
sving i brusende, susende sværm
egens gren eller granens;
pryd de spættede dådyrs dragt
med den krusede lok af den hvide uld,
hellig dig det hoverende rør –
snart al jorden vil danse,
Bromios den, som følget fører. –
Til bjerget, til bjerget, der trædes
af kvindernes hob: fra ten og væv
vildt dem drev Dionysos.»

Koret synger om Kreta, hvor de fik tamburlinen: »den rungende skinddækte ring, / den, jeg ægger i dansen;« og om Frygiens fløjter, om satyrerne, om fryden ved det vilde løb og ved matheden, når man synker til jorden i sit dådyrskind, og den anden fryd:

»når vildtet vi jager og tager og flænger isønder,
og sluger med lyst det røde kød;
vi higer mod Frygiens bjerge, mod Lydien,
Bromios foran os fører,
euoi!
med mælk flyder marken, med vin, med den himmelske
honning!
Duft som af Syriens røgelse breder sig;
thi Bakcheus løfter
fyrens lysende lue,
den spruder af røret; han stormer af sted,

ildner de lade
til løb og dans,
hidser med skrig,
i luften strømmer hans bløde lok;
højt gennem fryderåb bruser hans røst:
O, kom bakchanter,
kom bakchanter!»

Det er lige oven i deres vildsang, Telresias kommer for at hente kong Kadmos til dansen. Og da de to gamle er blevet forhindret af Pentheus, kommenterer koret de alt for kloge jordiske hoveder, de sindrige tænkere og »den visne, der ikke / i den liflige nat og om dagen / lever med lyst.«

»Gid jeg til Kypros var kommen:
dér Afrodite har hjemme,
der, hvor erotiernes lokkende ægger
attrå i sind;
kom jeg til Pafos, og landet
hvor floden med hundrede munde
frodiggør marker, som aldrig
vædes af regn;
o, kom jeg til musernes bolig
Pierias de yndige egne,
Højen Olymp!
Før mig, Bromios, Bromios, før mig derhen!»

Og da Pentheus tilsyneladende bliver den stærke, beder koret alvorligt til dem, der plejer at hjælpe. Pludselig er Dionysos' stemme der. Han kalder på dem, de kalder igen:

»Ió, ió! herre, min herre!
kom til dit følge, kom til vor hjælp,
Bromios, Bromios!»

Han svarer med en kort bøn: »Hellige ryster, ryst denne jord!« Pentheus hus styrter sammen i flammerne, mens korføreren maner koret til at kaste sig til jorden i tilbedelse:

»O, o!
Ser du det lyse, ser du det flammer
over Semeles hellige grav,
der, hvor tordneren levnede ild,
da lynet slog ned.
Kast jer til jorden, bedende, bævende,
ydmygt, mainader, thi drotten er nær;
Zeus' søn
styrter i kvag det hele hus!»

Dæmpet følger koret Dionysos' betænelser om sine hævnplaner: at berøve Pentheus al fornuft, få ham til at iføre sig kvindetøj og lede ham til døden for hans egen mors skyld. Tænksomt prøver koret at vænne sig til situationen, længes – lidt bange – efter den svale natstid, hvor man kan danse og kaste nakken tilbage. Ak. Men selvfølgelig:

»Hvad er visdom?
Gives der skønnere gave fra gud
end at lægge sin hånd hårdt
på fjendernes isse?
Og det skønne er lifligt.»

Fra rådvildhed og lykkehunger er koret nået til hævntrangen. Galningen dér, i kvindekklæder, han er et uhyre.

»Hvem er den sporhund? Hvem er den fjeldspringer?
Til bjerget, til bjerget, bakchanter, han higer, han higer!
Hvem har ham født?
en libysk løvinde, en ørkengorgon har ham fostret.
en libysk løvinde, en ørkengorgon har ham fostret.

Kom, o Hævn! sving din klingel
hug ham den blodig tværs i struben,
ham, den gudløse, lovløse, tugtløse, jordfødte
søn af Echion!»

Men med hævnens fuldbyrdelse er der kun lidt skadefryd tilbage. Den mervidenes tilsyneladende venlighed i ordvekslingen med Agaue, moderen der ingenting aner endnu om sin udåd, men jubler over sit trofæ, løvehovedet, der i virkeligheden er hovedet af Pentheus. Korets rolle er forbi. Under den sluttelige afsløring kan det kun stå som umælelige tilhørere til ulykkerne.

Dionysos forsvinder

Bakkhantinderne er den sidste tragedie, vi kender, fra hele den græske tragedies storhedstid. Det er også den eneste bevarede græske tragedie, hvor Dionysos selv er den aktive hovedperson, som holder sammen på stykket. Vi ved ikke, om der har været andre bestægtede stykker, tidligere. Kun at der har været tragedier med andre episoder fra gudens liv, og hvor han var en af personerne. Således i Aischylos' Lykurgos-trilogi med et tema, som allerede Homer havde berørt (gudernes hævn over thraker-kongen Lykurgos, som forfulgte Dionysos). Det er til gengæld den eneste Dionysos-tragedie, som vi **antagelig** kan se situationer fra på et par vasebilleder. (Billeder fra opførelser i det 5. og 4. årh. af andre tragedier er der mange af på blandingskummer og anden keramik fremstillet til erindring om en digters og hans teatergruppes sejr).

Dér, hvor vi skal lære om Dionysos-dyrkelsen efter Euripides, bliver i billedkunsten, i skulpturarbejder og vase-malerier, mosaikker og vægmalerier, småbronzer og keramik, i den ikke-dramatiske digtning og i filosofien. Alle vegne beholder satyrerne stort set deres karakter, blot lidt seksuelt neddæmpede, mænaderne forsvinder vel først omtrent med kristendommen, mens hovedpersonen – Dionysos selv – hele tiden optræder i ændret skikkelse. Han sammenblandes med sit blidere parallelfænomen, Orfeus, i en mysticisme der er dødsbesværgende for at sikre menneskene et liv efter dette, og vel at mærke et bedre liv. Han indgår i en forkælet by-overklassens underholdnings-

program med loge-sex. Han bevarer en anden af sine funktioner gennem dyrkelsen af vin-rusen – opfattet af en intellektuel elite som den glade stund, hvor man kommer til at sige for meget. Lykkeligst i symposiet, fra Platon til Kierkegaard: Vinen kombineret med den højere Eros, som leder os til den sande, åndelige forening med den sande gud.

Og så er han der pludselig igen – i ekstasen, i den digteriske begejstring. Dionysos Dithyrambos. Inspirationskilde for digterne. Den frugtbare, helt utæmmelige åndelige tilstand, hvor ordene fra een person bliver til et guddommeligt digt. Men dette er samtidig jeg-dyrkelse, personligheds-dyrkelse, fjernere og fjernere fra den nødvendige fælles-tilstand. Den intellektualiserede Dionysos-dyrkelse er en analytisk beskæftigen sig med en tabt fortid, nostalgisk betonet eller med meget nutidige hensigter i overbevisning om det gavnlige (som selv hos Nietzsche, den store oprører mod den kristne morals spændetrøje, som vi skulle befri os for og blive dionysiske). Tilstandens frembringelse, dens produktivitetmuligheder og hensigtsmæssighed hos enkeltpersoner og hos folkemassen studeres og udnyttes.

Men det er altså ikke Athen. Ikke mødet mellem den nødvendige frugtbarhedskult, dens landlige traditioner og de bevidste nyskabere inden for musik, dans og ordkunst.

De landlige Dionysier blev naturligvis ved. En folkefest forsvinder ikke, fordi hovedstadens intelligentsia diskuterer idégrundlaget. Skæmt og halløj hører sig til, og hvem ved, om kornet kommer op af jorden næste år, eller vinstokken sætter sunde skud, hvis man ikke bringer gudinden og guden ud på marken. Når præster og notabiliteter har sørget for det højtidelige på en ordentlig måde, fejrer man guden på sin egen manér. Vinen er for alle, og en fallos rejser sig et sted og kræver sin ret. Der står den synligt for alle i »maj-stangen«, mens pigerne danser alene og mændene danser alene og sværmen slår sammen om lidt.



43. To satyrer med en mænade. Fra forsiden af en drikkeskål (kylix), rødfigur, Athen ca. 530-520 f. Kr. Drikkehornet, som den ene satyr holder i hånden, er det samme vi kender fra vasebilleder af Dionysos i denne periode. (Nationalmuseet, København. Antiksamlingen).

TIDSTAVLE

Udvalget af årstal og begivenheder er begrænset til et minimum. Hovedvægten er lagt på det 6. og 5. århundrede f. Kr., da Athen blev en økonomisk og militær magt og samtidig et intellektuelt og kunstnerisk centrum.

3000 f. Kr.: Bopladser på Akropolis og ved Ilissos-floden.

1600-1100: Den mykeniske tid, som senere gav stof til store dele af Homers Iliade. Folkevandringer, udvandringer og erobringstogter. Møde med fremmede kulturer, først og fremmest Kreta og Lilleasien. Modsatning mellem ældre frugtbarhedskult med hovedvægten på Den store Moder og nyere mandligt domineret kult.

Ca. 1000: Et folkeslag nordfra, Dorerne, har invaderet det meste af Grækenland. Attika beholder som den eneste landsdel sin oprindelige joniske befolkning. Fordrevne jonere søger tilflugt på øerne og langs Lilleasiens vestkyst.

1000-700: Mørketid vedr. bystaten Athen efter erobring og gradvis genopbygning. Athen ledes af en konge, som samtidig forestår kulthandlingerne.

800-700: Iliaden og Odysseen er kendt. Temaer herfra dukker op på lervaserne, som ellers mest er dekoreret med geometriske mønstre. Homers gudeverden er mandlig og kvindelig, men ledet af en mandlig hovedgud, Zeus. Dionysos kun flygtigt omtalt.

Ca. 776: Den første Olympiade (i Olympia på Peloponnes) – sportsdysten hvert fjerde år mellem mænd fra de forskellige græske bystater, også fra Athen.

Ca. 700: Hesiodos fra Attikas nabolandskab Boiotien skriver sin gudelære, Theogonien. Den olympiske gudeverden med Zeus som øverste gud systematiseres yderligere og bliver langsomt dominerende i forhold til gamle lokale frugtbarheds- og naturguder. Dionysos etableres som vingud.

700-500: Selvstændige græske kolonibyer opstår langs Ægeerhavet, Sortehavet og navnlig Middelhavet. Eksempler: Milet på Tyrkiets sydvestkyst, Syrakus på Sicilien, Naukratis i Ægypten. Mødet med de lilleasiatiske frugtbarheds- og spådomsguder og gudinder sætter sig nye spor.

Ca. 700: Det første Athene-tempel er opført på Akropolis. Dionysos er lokalt dyrket som avlegud, også i Athen.

Ca. 683: Kongestyret i Athen afløses af fremandsstyre – de tre arkonter: En kultleder (leder af Dionysos-kulten og stadig kaldet konge), en by-leder og en hærtørrer.

624: Fremmandsstyret i Athen udvides til et nimbandsstyre. Den dominerende klasse af gamle jordbesiddere, adelsfamilierne, trues af yngre familier, som henter sig rigdom ved søfart og handel.

Ca. 600: Ældste bevarede større græske stensulpturer af nøgne mandsskikkelser. Athen præger sine første sølvmonter af eget sølv. Hidtil uafhængige mindre byer i landsdelen Attika slutter sig til Athen i en slags forbundsstat.

594: Solon er indsat som midlertidig diktator i Athen og giver staten en ny forfatning. Borgerne inddeles i fire klasser efter indkomst fra jordbesiddelse (korn, olivenolie, vin). Alle fire klasser optages i en folkeforsamling. Kun mænd fra den øverste klasse kan dog vælges til de ledende poster (ni arkonter samt en finansminister), kun mænd fra de tre øverste klasser til byens 400-mands råd.

566: Den første Pan-athenæer fest afholdes i Athen til Athenes ære.

560: En adelsmand, Peisistratos, griber magten i Athen ved våbenbrug. Afsættes, men vender seks år efter tilbage og bliver senere i praksis eneherker, tyrann, selv om Solons forfatning bevares.

Ca. 542-510: Peisistratos og (efter hans død i 527) hans sønner styrer Athen. De store religiøse folkefester i byen styrkes, Peisistratos bygger bl. a. et nyt tempel til Athene på Akropolis, og en berømt træfigur af Dionysos føres fra Eleutherai til Athen. Athen bliver samlingssted for dyrkerne af de store mysterier: Demeter-kulten i Eleusis, Dionysos-kulten i selve byen. Digtere kaldes til Athen, og Homers tekster redigeres, så de for første gang foreligger i en endelig, skriftlig form.

Ca. 534: Thespis opfører den første tragedie »på vogne« i Athen.

Ca. 530: Dionysos-festerne er almindelige i hele Attika, men holdes på forskellige tidspunkter i Athen og på landet. Dionysos-figuren fra Eleutherai bliver centrum for de største forårsfester i Athen, de store Dionysier.

Ca. 530: Vasemaleriet skifter karakter. Sorte figurer malet på det rødbrune ler (hovedproduktion i Korinth og Athen) afløses gradvis af rødbrune figurer stående i den påmalede sorte, glaserede grund (hovedproduktion: Athen). Mange fremstillinger af Dionysos-skikkelser, af dansende mænader, satyrer, kulthandling.

525: Aischylos født.

509: Kleisthenes giver Athen ny demokratisk forfatning med lige mulighed for alle frie mandlige borgere i by, bagland og kystland til gennem lodtrækning at blive medlem af Athens 500-mands råd. Laveste klasse frie borgere dog stadig udelukkede fra topembederne som arkonter. Forvisning af borgere ved afstemning indføres. Ny form for dødsstraf: giftbæger.

500: Aischylos' første drama opføres.

500-479: Perserkrigene. 490 Slaget ved Marathon, hvor perserne bliver slået. 480 Slaget ved Thermopylæ, hvorefter perserne plyndrer og ødelægger Boiotien og Attika, inklusive Athen med templerne på Akropolis. Først efter at have tabt søslaget ved Salamis begynder perserne at forlade Grækenland.

477: Athen bliver den ledende græske stat som anfører for det første attiske søforbund med deltagelse af de joniske byer.

472: Aischylos' tragedie *Perserne*, den eneste fuldstændigt bevarede med samtidigt historisk emne. (Alle andre har stof fra myter og sagn. Nogle få samtidshistoriske kendes indirekte).

Kunstdramaets adskillelse fra kultdramaet er klar: Voksende skel mellem tilskuere og rollehavende. Tragedien behøver heller ikke at gengive episoder fra Dionysos-myterne. Hovedpersonerne er mennesker. Tankegangen, menneskets skyld ved overmod (hybris), og den påfølgende straf. Gudeverdenen, som der refereres til, er den olympiske, hvor Dionysos langtfra er førende gud.

Teknik er kunstdramaet nu udvidet: Til det oprindelige kor plus en person er føjet ekstra personer, så dialog mellem de rollehavende er mulig. Hver tragedie er kun en del af en helhed på fire stykker: Tre tragedier fulgt af et satyrspil. Intet satyrspil fra denne tid er bevaret.

Forbindelse opretholdt til Dionysos-kulten: Opførelsestidspunktet ved Dionysos-festerne i Athen. Og satyrspillet.

469: Sokrates født.

461-447: Perikles' tid begynder med udvidede beføjelser til 500-mands rådet og folkeforsamlingen. Athen fører krig mod Sparta og mod perserne, indlemmer bl. a. Boiotien, udnytter søforbundet til egen fordel og bliver stormagt i Middelhavet, i konkurrence med Karthago.

445: Aftale med Sparta om 30 års fred.

443-430: Perikles som årligt genvalgt folkefører. Først i hans tid kan man med sikkerhed tale om et fast etableret Dionysos-teater på sydskråningen af Akropolis, endnu dog kun med siddepladser væsentlig af træ. Scenebygning af sten endnu ikke opført.

458: Aischylos' *Orestien*, det eneste bevarede eksempel på det tidlige attiske drama i dets sammensatte form: Tre sammenhørende tragedier. Det kompletterende fjerde stykke, satyrspillet, er ikke bevaret.

455: Euripides' første drama opført.

Ca. 450: Aristofanes født.

443: Sofokles' tragedie *Antigone*. Den enkelte tragedie inden for helheden får større og større betydning, bliver selvstændig.

431: Euripides' tragedie *Medea*. Den individuelle persontegning øget.

431-404: Den peloponnesiske krig mellem Athen og Sparta. Athens drømme om at beherske hele den hellenske verden tilintetgøres. Athen selv erobres. Det attiske søforbunds opløsning bliver en af fredsforholdene. Athen styres af 30 tyranner.

427: Platon født.

425: Aristofanes' komedie *Acharnerne*, den ældste fuldstændigt bevarede attiske komedie. Gengiver bl. a. landlig Dionysos-kult.

406: Euripides dør i frivilligt eksil i Makedonien, godt 70 år gammel, og efterlader sig tragedien *Bakkantinderne*, en hovedkilde til vor viden om Dionysos-kulten i Attika.

405: Aristofanes' komedie, *Frøerne*, med frimodig latterliggørelse af tragediedigterne og til dels af guden Dionysos selv.

399: Sokrates må tømme giftbægeret.

395-387: Athen taber igen til Sparta i den korinthiske krig.

387: Platons akademi oprettes i Athen. I sine værker fra de følgende år, *Staten* og *Loventen*, rejser han debat om digtningens og skuespillets berettigelse og rolle i samfundet, med stærk kritik af bl. a. gudefablernes urimelighed hos Homer, men med plads for Dionysos' (vinens og henfølelsens) indvirkning på det modne menneske.

384: Aristoteles født. Hans *Poetik* kommer til at give de ældste bevarede æstetiske analyser af kunstdramaet, skuespillet, i dets hovedformer tragedie, satyrspil og komedie.

338: Philip II. af Makedonien vinder sin endelige sejr over Athen, der året efter kommer ind under hans ledelse ligesom alle andre græske bystater, undtagen Sparta.

Ca. 330: Første sikre Dionysos-teater i Athen med tilskuerpladser i form af stenbænke.

168: Det makedoniske overherredømme afløses af det romerske.

86: Den romerske feltherre Sulla på straffekspedition ødelægger delvis Athen.

Ca. 60: Ældste dele af det nuværende romerske Dionysos-teater i Athen.

Efterskrift

Artiklen »Dionysos i Athen« er først og fremmest skrevet for læsere, der er lige så uvidende som jeg selv. Den må kun betragtes som en temmelig overfladisk indføring i dele af den omfattende problematik vedrørende den Dionysos-dyrkelse, som fik forbindelse med kunstdramaets opståen – væsentlig i Athen – i det 6. og 5. årh. f. Kr.

Læsere, som interesserer sig for detaljspørgsmål, må jeg henvise til nogle af de nyeste værker, der gennemgår de hidtidige teorier og fremlægger meget selvstændigt materiale. Ikke mindst:

A. Pickard-Cambridge: *The Dramatic Festivals of Athens*. Second Edition. Revised by John Gould and D. M. Lewis, Oxford 1968.

A. Pickard-Cambridge: *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Second Edition. Revised by T. B. L. Webster, 1970.

T. B. L. Webster's omfattende produktion kan varmt anbefales til både metode- og modargumentation. Det gælder også hans analyser af vasebilleder med relation til teatret, i

A. D. Trendall & T. B. L. Webster: *Illustrations of Greek Drama* Phaidon, London 1971.

Nødvendige arkæologiske korrektiver til mange teorier kan hentes hos bl. a.

John Travlos: *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen*. Tübingen, 1971.

Om alle de ovennævnte få værker gælder det, at de indeholder en fyldig bibliografi, som vil være gavnlig ved videre studier.

M. B.

© 1972 Martin Berg. Gengivelse, også i uddrag, er ikke tilladt.

Disciplin och spontaneitet i de afro-amerikanska transerna

AV ROGER BASTIDE

Roger Bastide, professor vid Sorbonne, är en av de största kännare av afro-amerikansk kultur. Följande text är hans inlägg under ett kollokvium om trans och teater i Bryssel år 1971, vid institut National des Arts du Spectacle.

Besatthetens kultur känner både till den vilda transen och transens vildhet.

De känner till den vilda transen. Den är en av kriterierna på Gudarnas vilja att besitta människorna (det finns andra såsom sjukdomen, drömmen eller upptäckten av ett underligt föremål).

Brasilien: transen genom den »odöpte« Guden.¹⁾

Haiti: transen genom loa bossale.²⁾

Men det är just så, att besatthetens kultur inte kan acceptera denna trans. Och så fort den visar sig, måste man »fånga upp« den för att föra in den i reglernas och konventionernas värld – man måste socialisera den för att kunna kontrollera och bearbeta den, för att få den att tjäna det allmännas bästa. Den vilda transen är enbart en ren form, utan innehåll, man måste ge den ett stoff kommet från folkets religiösa tradition (man skulle kunna finna liknande fenomen i den kristna mysticismen; själasörjarnas roll är, att leverera en summa kollektiva föreställningar ärvda från det kristna förflutna till mystikerns trans).

Denna socialisering av transen lyder under två postulat: den ena är individuell: transen ligger nära vansinnet, om den inte regleras är den farlig för individen; härav »bori«-ceremonin i Brasilien, »äta huvud«-ceremonin som har till mål att »stärka huvudet« och hindra en Gud (eller flera gudar) att stiga ned och framkalla en katastrof för den trognes mentala hälsa.

Det andra är kollektivt: den vilda transen tjänar till intet, den har inget budskap, den är bara »symptom« på en gudomlig lust, den är ännu inte ett muskulärt artikulerat språk som tillåter en kommunikation mellan naturen och övernaturen.

Socialiseringen sker genom ett invigningsförfarande, genom vilket prästerna styr förmågan att falla i trans och formar transen genom följande medel:

1) R. Bastide, *Le Candomblé de Bahia, rite nagô*. Meuten et Cie, La Haye, 1958; chap. 5.

2) »Loa bossale« betyder »den vilde guden«. Angående dessa transer genom loa bossale, se A. Métraux, *Le Vodou haïtien*, Gallimard, 1958, s. 107-108. Naturligtvis uppträder samma fenomen också på Kuba. Jämför F. Ortiz, *Los Balles y el Teatro de los Negros en el Folklore de Cuba*, Habana 1951, s. 148-53, 200-87.

a) Ett system av myter: varje Gud har ett visst ansikte och en viss bakgrund. Där bakgrunden är bortglömd, som t. ex. i den Haitiska **Vodoun** och den döpta **loatransen** tar man till en reproduktion av Gudens karaktär (Ogun: våldet – Erzulie: den sinnliga kärleken).³⁾ Där bakgrunden är känd, som i den brasilianska **candomblén** eller den kubanska **santería** tar man till myterna⁴⁾ (sålunda skall den person som är besatt av Shango gå mellan den person som är besatt av Ogun och den som är besatt av Oxum, om dessa två sistnämnda dansar för nära varandra, därför Ogun och Shango är två bröder som kämpar om Oxums gunst). Alltså är den religiösa ceremonin en mimitism, alltså ett rollspel, vilket ger den en teatral karaktär.

b) En uppträning av det kroppsliga uttrycket: inläring av danser, gester, samband med musikaliska rytmer, en sammanställning av vad man med Lévi-Strauss skulle kunna kalla en ensemble ordnad enligt vissa sekvenser av motoriska relationer.

Hela den afrikanska och afro-amerikanska religionen vänder sig alltså mot den vilda transen. Den är nästan en »anti-trans«.

Man kan ge några bevis på detta:

1) När transen blir alltför våldsam och således riskerar stora ceremonin, dämpar »fadern« eller »den heliga modern« transen (genom att lägga handen på nacken eller blåsa luft i öronen). Man måste bryta ned kroppens motstånd för att göra den till en foglig häst som lyder sin gudomlige herres vilja.

2) Transen är aldrig en kollektiv epidemi framkallad av musiken, tröttheten, upphetsningen eller folkhopen – man faller bara i trans, när man hör musiken från sin Gud: tidpunkten liksom formen för transen bestäms av den religiösa riten.

3) När Haiti blev förklarad självständig republik, bröts all kontakt med Afrika, därför har också de haitiska bönderna gradvis förlorat minnet av de afrikanska myterna och bibehåller endast bilden av de gudomliga personligheterna. De minns alltså gudarnas karaktär, t. ex. att Ogun har en våldsam karaktär eller att Erzulie tycker om att älska, men de känner inte längre till dessa gudomligheters genealogi eller historia. (Mile Marcelin, *Mythologie Vodou*, Port-au Prince, Haiti, 2 vol. 1949 och 1950).

4) På Kuba och i Brasilien däromot har kontakterna med Afrika fortsatt ända till slutet av 1800-talet. Ett antal färgade brasilianare eller kubaner begav sig ännu i början av 1900-talet till Nigeria för att låta sig invigas. Därför har den afrikanska mytologin hållit sig kvar i den afro-brasilianska religionen, som kallas »candomblé« (jfr. P. Verger, *Notes sur le culte des Orisa et Vodun*, IFAN, Dakar, 1957) och i den afro-kubanska religionen, som kallas »santería« (jfr. Lydia Cebrera, *El Monte, Igbe Finda*, La Habana, 1954).

3) Dessutom fordras vissa omständigheter: Om man haft sexuell umgänge, om kvinnan har menstruation, om man bär sorg, så hjälper det inte att närvara vid ceremonin och lyssna till lovsångerna till sin Gud. Guden tar honom inte i besittning.

4) Det passar sig inte att falla i trans utanför den candomblé man tillhör. Förvisso kan man närvara vid andra religiösa kottierers ceremonier och t.o.m. delta i danserna, man blir ändå aldrig besatt.

Transen i besatthetens kulturer är alltså inte ett bortslitande från reglernas värld – den är alltid »behärskad».

Emellertid kan ett visst antal transer för åskådaren verka våldsamma och »vilda». Men man bör se noga efter. Det finns tre möjligheter:

1) Om transen är en imitation av Gudarnas historia, så finns det våldsamma gudar som Ogun, och lynniga Gudar, som stundvis kan bli elaka, som t. ex. Eshu eller Legbu. Dessa gudomligheters »hästtranser» blir »våldsamma» och imponerande för åskådaren, men man måste skilja på våldsamhet och vildhet. Våldet är inte spontant, det är här alltså underkastat en regel på förhand etablerad av myterna.

2) Det finns invigda, som inte uppfyller alla sina plikter gentemot sina gudomligheter, eller som inte respekterar sina »fäders» eller »heliga mödrars» auktoritet. Dessa blir ytterligt våldsamma, vare sig de slår huvudena mot vägarna eller flyr ut på landsbygden för att återkomma med sönderrivna kläder, nedblodade och med söndertrasat ansikte. Detta är de hymner som kallas »låder-hymnerna» (med hänvisning till piskorna med läderflätor) eller på afrikanska **telebe** vilket för de olydiga invigda in i dessa våldsamma kriser. Men inte heller här strider krisens vildhet mot reglerna, den innebär en upprättelse av den regel man våldfört sig på.

3) Slutligen kan vi genom jämförande studier från **yoruba-candomblé** till **bantou-candomblé** och **macumba**⁵⁾ fastställa en lag: nämligen att krisens vildhet ökar samtidigt med en förslappning av den sociala kontrollen – med det allt större antalet vita bland åskådarna – med kommersialiseringen av religionen som en teaterföreställning – att den alltså är ett patologiskt fenomen jämfört med den traditionella religionen. Men t.o.m. här är vildheten inte helt och hållet i avsaknad av regler; den är en »variation» som spelar runt reglerna eller i korta ögonblick av vansinne glider in i luckan mellan två regler.

Men vad vi kanske ännu icke lyckats framställa i de böcker vi skrivit i detta ämne (därför att vi först måste bekämpa psykiatrikernas uppfattning att den afrikanska eller afro-amerikanska transen endast var uttryck för kollektiv hysteri) är följande: Regeln hindrar inte det spontana. Eller om man så föredrager: upprepningen lägger inga hinder för den skapande fantasins fria spel.

I detta perspektiv kan man erindra vissa författare, såsom Leiris om Afrika och Métraux om Haiti, som har framhållit föreställningsfunktionen i besatthetens kulturer. Men detta är bara en andrahandsfunktion som vida överskrider kultens i följande bemärkelse:

⁵⁾ Yoruba-slaverna har i sina candombléer bibehållit sina förfäders religion med stor trohet; däremot har bantou-slaverna bibehållit mycket lite av de afrikanska religionerna i Angola eller Ba-Kongo, och de har blandat detta med andra religioner, antingen afrikanska (yoruba-invigningen) eller icke-afrikanska (i synnerhet indiska). I Rio de Janeiro slutligen har candomblén upplösts och blandats med indiernas religioner, katolisismen och framför allt med spirismen och skapat en ny religion, som kallas »macumba». Angående denna utveckling, se R. Bastide, *Les religions africaines au Brésil*, Presses Universitaires, 1960.

– Denna funktion gäller bara de offentliga ceremonierna. Men det som är karaktäristiskt för kulterna är, att det bara finns några få offentliga ceremonier per år. Den största delen av aktiviteterna är av privat slag och utföres nästan dagligen. Själva transen är inte förbehållen de offentliga ceremonierna, den existerar också inom familjegruppen, så snart Guden behöver lämna ett personligt budskap till sin trogne.

– Dessutom är det inte besatthetens kulturer som sådan som har en spelfunktion. **Besatthet är en alltför allvarlig sak.** Det hela ligger i det faktum, att de organiserar fester, och – som Durkheim mycket riktigt lagt märke till – det är inslaget av fest som tillåter spelet. Var kommer detta in i våra afro-amerikanska brödrasällskap?

I första hand i danserna, sångerna och musiken. De vanliga åskådarna till **candomblé** kunde mycket bra skilja mellan goda dansare och dåliga, skickliga trumslagare och mindre skickliga, och uppskatta sångerskornas röstkvaliteter. Det spontana finns alltså i utsmyckningen, i de koreografiska ornamenten, men denna spontaneitet förverkligar sig endast inom ramen för de traditionella gesterna eller orden eller den fastlagda rytmen.

I andra hand, i vissa ceremonier, t. ex. **panan**, vilken avslutar invigningscykeln. Under **panan** skall den heliges nya dotter, som glömt sin förutvarande personlighet, återlära sig vardagslivets gester, vilka tillåter henne att återföras till sin familjegrupp och sin samhällsgrupp. Denna flicka har då ett stort utrymme för improvisationer. Uppmuntrad av publikens skratt kan hon t. ex. i en improvisation härma sexualakten, i en annan mammans hands-kande med sin baby och i en tredje lära sig att vrida på knapparna till radion eller T.V.-apparaten...⁶⁾

Men man bör anmärka att i **panan** är gudarnas nya brudar i ett tillstånd kallat **éré** d.v.s. ett tillstånd av lätt trans eller halvtrans och inte i absolut trans. Vad innebär detta om inte att en intellektuell klarsynthet och ett strukturerat jag är nödvändigt för uppfinningsrikedom?

Men vi ser också här att det spontana i gesterna faller inom ramen för en obligatorisk sekvens. Om vi till varje pris vill närma besatthetens kulturer till teatern, så bör vi närma den till ett slags Comedia dell'Arte, där individuella improvisationer endast accepteras, då de ingår som inslag i en fastlagd obligatorisk ram.

Slutsatser

Vissa aktuella former av teater närmar sig säkerligen de uttryck av upphetsning som Durkheim placerar som grundlag för den religiösa känslan (trots att läsningen av Durkheim inte alls visar det han vill bevisa – det bevisas istället att den sociala kontrollerar det religiösa; man skriker eller gråter t. ex. på bestämda klockslag. Marcel Mauss har rätt i motsats till Durkheim⁷⁾). Besatthetens kulturer, åtminstone de afrikanska i den mån kolonisationen inte korrumpert dessa kulturer, är just raka **motpolen** till transens teater.

⁶⁾ M. J. Herskovits, *The Panan, an Afro-bahian Religious Rite of Transition*, in: *Les Afro-Américaines*, IFAN, Dakar, 1953; sid. 133–140.

⁷⁾ Vi vet att Durkheim i sin bok *Les Formes Élémentaires de la Vie Religieuse* (1912) velat bevisa, att religionen föds ur stora kollektiva församlingar, som skapade känslor av upphetsning så att individerna kände sig »behärskade och ledda av en yttre makt» som fick dem att »handla annorlunda än normalt». Men när man läser de texter Durkheim citerar för att stödja denna sin tolkning, så märker man att, i dessa församlingar där man hetsar upp sig till ett kollektivt medvetande och det förekommer våldsamma gester, skrik och vrål, så är dessa vilda kriser kontrollerade av samhället, emedan de börjar på en bestämd tidpunkt, endast vidrör några vissa sektorer (föräldrar eller bundsförvanter) och också slutar på ett bestämt klockslag. Ur detta framkommer det, att den sociala snarare kontrollerar än skapar religionen. (R. Bastide, *Mysticisme*

Den afrikanska eller afro-amerikanska transen är ett **språk** (både motoriskt och verbalt), som kan dechiffreras efter en bestämd kod. Den har sin vokabulär, sina grammatiska regler och sin syntax. Transen hos oss västerlänningar är däremot ett förnekande av språket – förvisso kan psykiatrikern eller psykoanalytikern utläsa koden, men det beror på att transen, även den mest våldsamma och mest vansinniga, lyder under en determinism, nämligen det omedvetna och dess komplex. Det rör sig alltså inte längre om ett kommunikationsspråk utan om **Dets ord** (Saussur's motsättning mellan språket och talet).

Den afrikanska eller afro-amerikanska transen tillhör ett allvarligt område. Den kan säkert ha effekter liknande katarsis, men det är inte dess ändamål; man måste skilja mellan effekterna (det som kommer till på köpet) och ändamålet eller funktionen. Långt ifrån att vara upplöst, är den betingad, och man har också kunnat definiera den just som betingad reflex.

Vår västerländska trans är däremot upplöst, yr och berusad; den tillhör spelets domäner. Utan tvekan kan våra moderna anhängare av den vilda teatern kopiera – med avsikt kopiera – vissa fakta hämtade av våra religionshistoriker eller etnografer: Dionysos' orgier, målning på kroppen (som ersättning för lusten att smutsa ned sig med sin exkrement och smörja in sig med avföring) eller föklädnader. Det kvarstår ändå att detta sker på villkor att avskilja vart och ett av dessa kulturella drag från sitt kulturella sammanhang, som ger dem en mening, för att av dem, blott göra ett spel.

Den afrikanska eller afro-amerikanska transen är ett verktyg för social **kontroll**: de äldres kontroll över de unga, ledarnas kontroll över de underlydande. Även där den spelar

en roll av politisk förnyelse, som t. ex. i vissa länder i Afrika, där ledarna behandlar transerna, så att Gudarna av bonde-massorna begär byggandet av nya vägar, ändringar i jordbrukstekniken etc., så är denna roll av ekonomiskt och socialt utvecklingsverktyg endast möjlig, därför att den afrikanska transen alltid är kontrollerad. Däremot är den nutida västerländska transen en form av protest och demonstration mot reglernas, normernas och de verdertagna värderingarnas värld. Den är en revolt mot samhället, politiken kommer inte i andra hand utan i första.

Men – och här slutar jag beskrivningen av fakta för att fälla ett omdöme – just därför att transen är en revolt, kan den bara bli till en misslyckad trans. Den närmar sig hysterin eller epeleptiska kriser, eller vad man förr kallade demoniska epidemier. Det gives inget verkligt skapande annat än i och genom reglernas tvång. I stället för att skapa ett nytt språk, finns det inte längre något annat än **det** som talar, d.v.s. att revolten mot det samhälleliga inte leder till något annat än en djupare alienation av de egna komplexen. Om man inte längre vill upprepa Guds gester, så kommer man ändå att upprepa dem; men man kommer att upprepa traumatismerna från sin barndom, vilket är utan intresse (utom för psykoanalytikern, som genom sin funktion är utanför det hela: han iakttagert, utifrån).

Förvisso har det i vår historia funnits vilda transer som har haft en precis funktion av protest; t. ex. 17-hundratalets demoniska kriser mot Richelieus centraliseringspolitik; men låt oss lägga märke till att detta skedde för att tjäna Adels intressen (denna Adel fick för övrigt se sig besegrad av Richelieu, som hade manipulerat demonerna till sin fördel).

Detta får mig slutligen att ställa frågan: vem tjänar på vår ungdoms galenskap? Kampen mot orättvisan och mot kriget är en alltför allvarlig sak – liksom religionen – för att den skall mattas ut i oartikulerade skrik och konvulsiva gester. Dessa fångas omedelbart upp av konsumtions-samhället, som den ville kämpa mot men vars tjänst den går.

et **Sociologie**, Revue Internationale de Sociologie, 1928). Marcel Mauss däremot har helt utelämnat problemet med religionens ursprung. Han beskriver det som händer i de primitiva religionerna, och han har tydligt låtit framstå elementet av samhällets kontroll över shamanernas extatiska kriser; dessa sistnämndas drömmar eller hallucinationer är inte »fria» eller »vilda» utan dikterade av samhället, som formar fantasin inom de ramar, som utifrån på-läggs av kulturen. (M. Mauss, *L'Origine des pouvoirs magiques dans les sociétés australiennes*, Oeuvres, Ed. de Minuit, 2, 1969, s. 319).

²⁾ Michel de Certeau, *La Possession de Loudun*, saml. Archives, Julliard, 1970.

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 Sebis, 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

Frihed, besættelse, det dionysiske

AF ENRICO FULCHIGNONI

Enrico Fulchignoni er professor i Massemediernes Psykologi ved Roms Universitet. Artiklen trykt i »I problemi di Ulisse«, vol. X, juli 1969, © Sansoni, Firenze.

Efter min mening er der tre tendenser, som adskiller 70'ernes teater fra det, der er gået lige forud: En tilbagevenden til former for »rå« ekspressionisme, indflydelsen fra den etnologiske forskning og det definitive sammenbrud af »teaterrummet«.

Disse tendenser har alle en mer eller mindre fjern fortid, og deres oprindelsessted fortaber sig ofte i det uvisse. Men sikker er dog deres fastslåede placering i nutidens komplekse internationale teaterpanorama.

Fornyelsen fra etnografien

Af speciel betydning er studierne af og erfaringerne om »besættelses«-fænomenet, som i klassisk filologisk forskning centrerer sig om det dionysiske. Desuden etnologernes nylige undersøgelser af det brasilianske **candomblé**, **voodoo** på Haiti, **benjoug** i Indonesien og **zar** på de ætiopiske højdeder. Det er ikke tilfældigt, at de første arbejder om det dionysiske går tilbage til det første tiår i 1900-tallet. Det var på det tidspunkt, at den etnografiske litteratur og nye studier i sammenlignende religionshistorie henledte filologernes opmærksomhed på problemet om oprindelsen af og den religiøse karakter i det græske teater. Forbindelsen mellem drama og religiøs kult hos de mest forskellige folkeslag blev herved bragt frem i lyset. Forskningen illustrerede især forbindelsen, som så ofte sidenhen er verificeret, mellem det tidligste vestlige teater og de asiatiske besættelsesritier.

Besættelse og mystisk ekstase

Men hvad forstår man ved »besættelsesritus«? Hvilken betydning ligger bag denne magisk-religiøse ceremoni, som er så universelt udbredt? For det sorte Amerika er det en samling af riter, enten uafhængige eller i snæver forbindelse med udøvelsen af de monoteistiske religioner, som danner den ældgamle kulturelle baggrund for størstedelen af landbefolkningen eller byproletariatet, som er emigreret fra et område, flyttet fra et kontinent til et andet. Denne samling af ceremonier knytter sig til rituelle erindringer fra det oprindelige kontinent, men kan også antage en lokal form og er så at sige en »åben struktur« i stadig evolution, med intens følelsesmæssig kraft.

De mest karakteristiske aspekter i besættelsesriterne er

beslægtede med andre fænomener, fra hvilke de nøje bør skelnes: På den ene side den sande og egentlige besættelse og på den anden side den mystiske ekstase.

Der eksisterer utallige undersøgelser om de mystiske ekstaser. Men hvad er deres betydning i den nutidige etnografis perspektiv? R. Bastide har skrevet:

»For den kristne eller islamiske religion er den mystiske ekstase sjælens intime og vedvarende forening med det guddommelige. For at fuldføre overgangen forbereder man sig ud fra følgende præmisser: Fremfor alt er det nødvendigt, at legemet skal lide, ikke for at dræbe det, men for at kvæle dets stemme, at knække dets kraft, længsler, lidenskaber, hemmelige forkærligheder, i ét ord hele følelseslivet, forbundet til legemet, som betinger det og som skaber det«.

Derefter bør man, ifølge den spanske mystiker Juan de la Cruz, **dykke ned i et universelt Intet i forhold til alt det, som er skabt tidligere**; d.v.s. dæmme op, inden i os, for den ydre verdens indtrængen, med alle dens fristelser, alle forførelserne, ved ihærdigt at stænge dørene til sansorganerne. Fremgangsmåderne: Ensomhed ved isolation, tavshed som sætter hørelsen ud af brug i forhold til den indre musiks forskellige lyde, og bønner med de lukkede øjne, som bekæmper det ydre lys. Men den ydre verden er stadig inden i os; den gærer i erindringens dybe mørke; man må altså ved tappert arbejde tilintetgøre ethvert minde: Det er nødvendigt at lære glemslen.

Askesen vil gå endnu videre, den vil strække sig langs hele den mystiske oplevelsessfære, til de højeste planer og indtil ekstasen på grænsen af hvilken denne endnu er gennemtrængt af jordiske elementer. Således lykkes det askesen at skabe et tomrum i sindet, at bryde det bånd, som forbinder det med det konkrete. Intelligensen er afmægtig; sanserne er lukkede for forførelser. Lukkede, men vidtåbne overfor overmenneskelige oplevelser, som udspringer fra dybet af Væren.

Søgen efter den primordiale enhed

Både etnografisk forskning og dybdepsykologi har skabt nye perspektiver, som beriger vore begreber om kristen og islamisk mystik ved at gå tilbage i den menneskelige sjæls mangetusindårige historie. F.eks. har religions-etnografien afdækket tilstrækkelige indicier på, at den forhistoriske menneskehed samtidig har praktiseret »kult« (kendetegn for enhver religion) og »magi«. Der er mange bekræftelser på hypotesen om, at mennesket på samme tidspunkt synes at have opdaget den religiøse oplevelse og den magiske erfaring. Under visse omstændigheder, siger Eliade, kan

overgangen fra magi til religion ske uden at man gør sig det klart. En (religiøs) akt – indtrængende bøn – kan forvandles til en (magisk) handlingsindgriben og viceversa.

Den individuelle eller kollektive oplevelse af de sakrale magter (ånder eller dæmoner) kan afføde en repræsentation, som tingsligger dem gennem selve præstens skikkelse: Mennesket føler sig derved beskyttet, magtfuldt, usårligt, og følelsen af egen kraft har overmenneskelige virkninger: Han forvandles takket være den mystiske oplevelse til Mand-Gud.

Denne paradoksale tilstand af synkretisme, »et geometrisk skæringspunkt« for det hellige og det profane, har fra tidernes morgen været den primitive menneskeheds drøm.

Og denne ældgamle drøm (forvandlingen af det profane til helligt, sameksistensen af det irreal og det reale, af delen og af helheden), den møder man overalt i religionernes historie, hvis man netop tager i betragtning, at enhver rituel handling indbefatter et »brud på niveau'et«, en paradoksal overgang fra virkeligt til uvirkeligt, en forvandling af profant til helligt, en guddommeliggørelse af mennesket.

Men, som vi vil se, er niveau'erne forskellige (eller antagonistiske) for de forskellige kulturelle områder, for eksempel asiatiske eller afrikanske. Atter skylder vi Mircea Eliade en skarpindig observation i denne henseende, nemlig at den arkaiske mand i Asien, gennem sin mystik, afslører det dybestliggende metafysiske instinkt ved sin søgen efter en ubevægelig, ligefrem udifferentieret virkelighed, indtil det ubestemmelige stadium, som går forud for enhver skaben. Med andre ord, at erfaringen fra de første religioner i Asien frembringer en reintegration af alle eksistenser i den primordiale enhed. Et begær hos mennesket efter at blive genfødt i Kaos, efter at slette »historien«, efter at genindsætte Universets dæmringstilstand ved hjælp af sin fysiske og psykiske immobilitet.

Hele den tusindårige tradition i det orientalske teater fra det japanske **no** til det indiske **kathakali**, fra **ream ker** i Cambodia til det indonesiske **wayang wong**, inspireres af denne fjerne mytiske tilbagevenden.

Denne længsel efter tilbagevenden til oprindelsesøjeblikket svarer til et dybtliggende åndeligt behov: Menneskets længsel efter Væren, i modsætning til nyttesløsheden af Vorden og altså af den profane tid.

Takket være kontemplationens mystik befrier asiaten sig fra »historien« ved at annullere den. Alt det, som har været så forfængeligt, tomt og sterilt, kan ikke være nu: Hele den forløbne eksistens var lidelse, afkræftelse, nederlag.

Beckett og Grotowski

Som eksempel vil jeg gerne straks fremhæve to væsentlige tilfælde af mystisk anskuen i nutidigt teater: Dramatikeren Beckett og iscenesætteren Grotowski.

Begge unddrager sig enhver formel analyse, hvis ikke man forstår at forske i kilderne til deres ekspressive motivationer. Begge har foretaget stadige undersøgelser på det område, som er af interesse her. Anglo-irlænderen, »Molloy«s forfatter fra Trinity College ved Dublins universitet, fra École Normale i Paris, har ved studierne af Bruno, Vico og Dante nærret sig ved de højest kvalificerede metafysiske kilder. Som treogtrediveårig har Beckett skrevet et forord til Joyce's »magnum opus«, (som endnu ikke havde fået titel) og siger her ordret: »Her har De sider med direkte udtryk. Og hvis De ikke forstår dem, vil det sige, mine damer og herrer, at De er alt for degenererede til at tillade Dem det ... Formen er ikke andet end et vilkårligt fænomen og er ikke bedre til at fremme forståelsen end en betinget refleks af tredje eller fjerde orden«.

Det er ord af skræmmende uforsonlighed og klarhed, som alle Beckett's værker har været trofaste imod, uden nogen vaklen.

Men hvilken latterlig misforståelse gør alle de kritikere sig ikke skyldige i, som er standset op for blot at analysere den vanhelligende magt i hans teaters udtryksmåde, uden at regne med det metafysiske, som inspirerer ham! At tilnærme analysen af den beckett'ske menneskelige betingelse til Pirandello, Sartre eller Camus og begrænse ham til et tilhørsforhold til den »absurde« eksistentialisme, betyder, at man ikke har nogen viden om den uhyre horisont, som åbner sig for den, der tværtimod kan værdsætte det tilskud af »ikke-vestlig« åndelighed, hvorved digter-filosoffen stod så meget stærkere end sine fortolkere, og hvorved han så afgjort til stadighed har ladet sig inspirere.

Denne annullering af Vorden, som Beckett's personer har undergået, denne periodiske befrielse for »historien« i navn af en forløsning, som givetvis ikke er kristen, men nok mere primitiv og arkaiske, er i almindelighed forbigået i tavshed af overfladiske kritikere, men den kan ikke andet end springe i øjnene, hvis blot man sammenholder de fundamentale temaer i Beckett's poesi: Fraværet af tid, individernes ubetydelighed og tavshedens værdi, med de største temaer fra den ældste asiatiske mystik og åndelighed.

Ateisten Grotowski's kristne mysticisme

Hos Grotowski, en af de mest betydningsfulde iscenesættelse i det nutidige teater, vidner de bevidste forskrifter om en mærkelig underliggende religiøsitet, som overvældende giver sig til kende for den, der forstår at nærme sig det teatraliske univers på en ansvarlig og moden måde. Grotowski, som erklærer at være ateist, definerer nemlig skuespillerens »verdslige hellighed« således:

»Det er ikke nødvendigt at opfatte vendingen »Den hellige skuespiller« i religiøs hellig betydning. Det drejer sig snarere om en metafor, som definerer mennesket. Det menneske, som, takket være kunsten, bestiger et heksebål, tilbyder et offer ... Hvis skuespilleren ikke udstiller sit eget legeme, men tilintetgør det, brænder det, befrier det for enhver modstand overfor enhver psykisk impuls, da sælger han ikke sin egen krop, men ofrer den, han genlever frelsen, og er så nær det hellige.«¹⁾

Her behøver man blot at konfrontere Juan de la Cruz' forskrifter om ekstase med disse anvisninger fra Grotowski i Wrocław.

Til trods for sin klare fornægtelse synes han i den kristne tanke at genfinde den samme stimulerende drift som i inkarnationens mysterium. Med andre ord er det muligt også hos Grotowski, såvel som det var hos Calderon, Lope de Vega, Eliot eller Claudel, at verificere det fænomen, som Eliade har beskrevet som den nutidige teologis »højeste paradoks«, d. v. s. sameksistensen mellem guddommelighed og skabning, mellem det timelige og det evige.

Den polske iscenesætters verdensrepertoire fortjener speciel opmærksomhed i en række lande, hvor manglen på religiøst inspireret teater gennem århundreder er forbløffende. Men her begynder spillet med den kritiske »forvekslingskomedie«, som er typisk for megen nutidig kultur. Grotowski, som kalder sig ateist, er ved successive eliminationer nået til et teater, som er radikalt »fattigt« med det formål at anvende de ældgamle situationer, som ved tradition er helliggjorte, tabu-situationerne på religionens område. Teatret har for Grotowski en opgave i transgres-

¹⁾ Jerzy Grotowski: *Towards a poor theatre*. Odin Teatrets Forlag, Holstebro, 1968.

sion, eftersom dets mission består i at eliminere resterne af et samfund, som opretholder respekten for situationer, som er degraderet til kollektive komplekser. Som en rest af forarmet overtro, der ikke mere danner bindevævet i samfundet, har myten holdt sig i den kollektive bevidsthed eller er omdannet til uigenkendelighed.

En lignende diagnose har Nietzsche stillet ved at tale om »vore blege, udpinte religioner, som er blevet degraderet til bevidst overtro, således at myten, denne væsentlige betingelse for enhver religion, nu synes lammet«.

Endnu stærkere har en skarpsindig kritiker, som har været elev og medarbejder ved Grotowskis eksperimenter, villet gå til værks, og han beskriver mangfoldigheden af eksperimenter i Wroclaws laboratorium således:

»Dette teater kunne man sammenligne med en virkelig antropologisk ekspedition. Det forlader civilisationens områder og trænger ind i dybet af urskoven. Det giver afkald på fornuftens klart definerede værdier for at stå overfor den kollektive bevidstheds hemmelige karakter. Det er fra dette hemmelighedsfulde mørke, at vor kultur, vor udtryksmåde og vor fantasi har sine rødder.«²⁾

Men dette, at Grotowski generelt tager sit udgangspunkt i nutidig psykologisme, forvirrer ikke de mest opmærksomme kritikere, f. eks. Planchon, som ikke uden malice siger om iscenesætteren og marxist-ateisten Grotowski: Hans modstandere hævder, at ligegyldigt hvilket værk eller hvilken forfatter han end præsenterer, så har vi altid Kristi lidelsehistorie foran os«.³⁾

Det er en enestående bekræftelse (som sikkert ville have glædet Jung) af den lov, at de dybestliggende sjælelige impulser afledes fra individets »kulturelle« arkæologi, også når det drejer sig om sådanne, som i stærkt kontrolleret form findes hos den skabende kunstner.

Hvad er besættelse?

Men lad os nu standse op ved det andet aspekt af det problem, som interesserer os: Den sande og egentlige »besættelse«. Det er den omvendte proces af den, som vi hidtil har beskrevet, og det er væsentligt at behandle den på teatrets plan, ikke blot fordi den knytter sig til de første filologiske undersøgelser om det dionysiske og om oprindelsen til det græske teater, men også fordi den tredobbelte konfluens af etnologiske analyser, af psykoanalytisk teori og af tidens politisk-sociale ændringer stærkt har øget dens aktualitet.

»De største gaver«, sagde Sokrates i Faidros, »kommer til os fra galskaben«.

Det drejer sig øjensynligt om et villet paradoks, og det har sikkert ikke været mere overbevisende for den atheniensiske læser i det IV. århundrede end det er for os. Og det fremgår ydermere, at på Platons tid har de fleste mennesker betragtet galskaben som noget lidet agtværdigt. **oneidos**, en skændsel. Heller ikke Platon tillægger den vestlige ratio's fader den anskuelse, at det er bedre at være gal end klar i ånden, bedre at være syg end sund. Faktisk berigtiger Sokrates sit paradoks med følgende ord: »En betingelse er det dog, at denne galskab overføres til os som en guddommelig gave«. Og han fortsætter med at skelne mellem fire slags »guddommeligt vanvid«, som stammer fra en guddommeligt overført ændring i sociale normer:

- 1) det **profetiske vanvid**, hvis skytsånd er Apollon;
- 2) det **rituelle vanvid**, hvis skytsånd er Dionysos;
- 3) det **poetiske vanvid**, som er inspireret af Muserne;
- 4) det **erotiske vanvid**, som er inspireret af Afrodite.

Hvis vi begrænser os til **det dionysiske**, som er af interesse her, er det nu bevisligt, at dets funktion altid væsentligst har været af katarsisk karakter: Det rensede individet for uregerlige og smitsomme impulser, som, hvis de tilbageholdtes og tøjledes, afstedkom voldsom kollektiv galskab. Ved rituel forløsning kanaliseres nu disse impulser og en tilstand af kaos undgås derved. Hvis dette er sandt, svarer Dionysos i arkaisk tid i lige så høj grad som Apollon til et samfundsbehov, idet de hver på sin måde griber ind i en »skyldkultur«s karakteristiske ængstelse.⁴⁾ Apollon lovede tryghed: »Forstå din situation som menneske, gør som Faderen beordrer dig og du får sikkerhed for morgendagen«. Dionysos lovede frihed: »Glem forskellen og du vil finde identiteten, træd ind i **Thiasos**«⁵⁾ og du vil, i dag, være lykkelig ...«. Han var væsentligst en glædens gud, **polyghêtês** (som glæder meget), ifølge Hesiod; **charma brotolsin** (de dødeliges glæde), som Homer sagde. Og hans glæder var tilgængelige for alle, også slaver og andre udelukkede.

Apollon foretrak kun at henvende sig til det gode selskab, såvel på den tid, da han var Hektors beskytter, som da han lovpriste de aristokratiske atleter. Men Dionysos har til enhver tid været demotikos, en folkets gud. For alle de mellemiggende niveau'er var Guden Lusios, Befrieren, den guddom, som med de simpleste midler tillod enhver at flygte fra sig selv og at føle sig fri for alle slags lænker, individuelle som sociale. Dette er den vigtigste årsag til den dionysiske succes i det klassiske Grækenland. Det skyldtes ikke blot, at livet på den tid var noget, som var behageligt at flygte fra, men mere præcist – som nævnt af E. R. Dodds⁶⁾ – at mennesket nu træder frem som individ i stedet for tidligere blot som medlem af en familieenhed. Den individuelle ansvarligheds endnu ukendte byrde forekom vanskelig at udholde. Dionysos kunne hjælpe enhver, da han var den magiske illusionist, som tillod alle tilskuerne at se verden anderledes, end den i virkeligheden er. Bacchusdyrkelsen, den orgiastiske galskab, lod menneskene opleve en anden verden, en verden, hvor alt var positivt, velsmagende, smilende, men også til tider frygteligt. Visionen af denne anden virkelighed, som er den mytologiske, den guddommelige, er uendeligt tiltrækkende; den er bogstavelig talt den højeste vellyst, for hvis det guddommelige er **mysterium-tremendum**, er det også **mysterium-fascinans**.

Det Dionysiske, Shamanismen, Besættelsen

De samme postulater, som er fremsat af forskerne af det tidlige græske teater, finder man i moderne etnografi, og dette giver analysen af det teatraliske fænomen meget interessante psyko-sociale perspektiver. Det drejer sig såvel om de typiske individuelle manifestationer hos shamanerne⁷⁾ i Central- og Nordasien, som om egentlig besættelse, som den findes f. eks. i afrikanske befolkningsgrupper, hos nogle etniske grupper af amerikanske negre og hos nogle folkeslag i Syd-Østasien og i det sydlige Stillehav – Indonesien og Ny-Guinea.

⁴⁾ Om dette begreb, »guilt culture«, i modsætning til »shame culture«, se Ruth Benedict, **The chrysanthemum and the sword**, 1950.

⁵⁾ Thiasos: Dionysos' følge, den vilde sværm.

⁶⁾ **Les Grecs et l'irrationnel**, Aubier-Montaigne, 1965.

⁷⁾ Shaman: åndemaner. Shamanisme: religion hos flere folkeslag, hvillende på den forestilling at shamaner kan påvirke gode og onde ånder.

²⁾ Eugenio Barba: **Journal de Genève** 9.-10. marts 1963.

³⁾ Interview med Roger Planchon af David Copfermann, **Citépanorama**, nr. 10, 1967.

Det er ikke muligt her mere indtrængende at analysere de karakteristika, som adskiller de to typiske former for ekstase. Vi vil kun understrege, at i shamanismen er uafhængigheden og, i en vis forstand, overmagten over Dæmonen og de fremmanede ånder karakteristisk, medens det modsatte, åndens sejr over individet, gør sig gældende i de kollektive besættelsesriter, i hvilke, som hos den dionysiske, individerne hver gang forvandles til inkarnationen af Gud. Shamanen, derimod, er herre over en autonom ekstastisk teknik og isoleres af sine overmenneskelige kræfter.

Men lad os nu se på beskrivelsen af en besættelsesceremoni for nøjagtigt at blive klar over, hvad det drejer sig om. Herom et citat af Bastide:

»Krisen er den religiøse fests klimaks. Den tunge hamren på trommerne akkompagnerer de troendes sang. Under dansene og sangene ophidses en mand eller en kvinde pludseligt, deres skuldre gennemrystes af krampagtige trækninger, det dirrende legeme synker om på jorden. Guden har taget sit bytte i besiddelse«.

Så nærmer kvinderne, hvem det er pålagt at drage omsorg for de besatte, sig den person, der befinder sig i krise, tager sandalerne af ham (eftersom Guden bør danse barfodet på jorden), tørrer med et stykke hvidt lærred sveden, som løber af ham i stride strømme, følger ham for at iføre ham liturgiske klæder, som karakteriserer den ene eller den anden gud, og forsyner ham med attributter, som er symbolske for den guddommelighed, som han skal inkarnere. Fra det øjeblik er væsenet ikke mere en almindelig person, ikke mere mulat eller neger – det er Afrikas guder, der danser, taler eller forbander. Manden fra gaden er her midlertidigt blevet guddommelig, en flygtig og uendelig varieret inkarnation fra en vrøvlende Olymp. Og en anden guddom legemliggør sig i en anden ukendt, derefter i en tredje og i en fjerde. Det er begyndelsen til improviserede dialoger med intens deltagelse fra tilhørerskaren. Musikken flammer op eller tier i de mest intenst dramatiske øjeblikke. Deltagerne udveksler højtidelige forslag med latterlige og spottende grimasser. Dialogen svulmer op til skændsmål eller fortøner sig langsomt til en stille nymnen. Korte eller uendeligt lange ceremonier, som for en hel landsby eller for et bykvarter giver anledning til en fælles, intens deltagelse. I sommeren 1968 har jeg således kunnet være til stede ved gentagne opførelser i Niamey, hovedstaden i Niger, ved forskellige besættelsesseancer, hvor den teatraliske interesse uafsladeligt blev holdt fangen af skuespillerens plumpe, mimiske opfindsomhed og deres fortolknings-evne. De forvandlede sig snart til venligtsindede guddomme, snart til hævnende og vrede dæmoner.

Etnologerne har i ekstasen kunnet skelne to adskilte og komplementære elementer: Den fremmanende magi, som tjener som grundlag for kulten, og transgressionen til sociale situationer, som anticiperer en kollektiv, endnu forbudt frihed. Der fremmanes i fantasien en repræsentation af institutioner, som endnu ikke er tilladte i det samfund.

Mod et nyt teater

Det er ikke nødvendigt at understrege, hvilken umådeligt frigørende virkning en sådan fortolkning af det primitive teatraliske fænomen frembyder, et fænomen, som findes udbredt i nutidige samfund. Mens etnologen Metraux studerede voodoo på Haiti, måtte han spørge sig selv, om ikke skuespillets funktion i bestemte afgrænsede samfundstyper skulle være den at tillade den kollektive frihed at manifestere sig gennem en billedlig fremstilling af sig selv. Ved at identificere sig med en eller anden model fra sin egen

kulturelle gudeverden, fuldbyrder den indviede i besættelsesriten en social handling, som løsriver ham selv og gruppens deltagere fra den reale verden for at lade ham træde ind i frihedens rige. Teatret ville dermed opfylde en af sine mest værdifulde funktioner, nemlig, via det imaginære, at tillade mennesket at erobre sin egen menneskelighed.

Søgen efter friheden

Den analyse, som etnografien i de seneste år har foretaget af de kollektive fænomener, såsom **candomblé**, **voodoo** og trancen ved Gondar tillader os således at betragte teatret som den mest udbredte og komplekse oplevelse i størstedelen af de menneskelige kulturer. Gruppernes interne liv opretholdes ved gæringsprocesser. Permanente revolutionære tendenser ændrer stadig de sociale strukturer, sønderbryder dem og genopbygger dem. Skabende frihed kæmper med kollektive imperativer. Alle disse modsætninger synes at koncentrere sig i ekstatiske ceremonier. I sådanne ceremonier kan den besatte hæve sig gennem imaginære, simulerede roller, som han forsynes med fra modeller i sin kultur. Han kan på denne måde anticipere forudsætningerne for forløsning ved at han klart afslører menneskets symbolfunktioner. En af de digtere, der har været mest følsom for dette, det primitive teaters budskab, er Jean Gênet, som ved gentagne lejligheder har kaldt sine mest engagerede værker for »ceremonielle«, som f. eks. **Les nègres**, **Le balcon** og fremfor alt **Les paravents**.

Denne forfatters personer realiserer sig ved hjælp af forklædning, simulering og falsk identitet i en fiktiv dimension af netop den art, som det primitive samfunds væsen realiserer sig i. Gênet, som i årevis har interesseret sig for besættelsesfænomener, er især blevet influeret af Jean Rouch's berømte dokumentarfilm, **Les maîtres fous**, som på eksemplarisk vis belyser en besættelsesritus hos en sekt i Vestafrika, Aussaerne. Personerne i dette ceremoniel er i det daglige beskæftigede med de mest ydmyge håndværk: Jordarbejdere, dragere, havnearbejdere. Riten viser os dem derimod under den gradvise besættelse som de højtideligste og mest magtfulde personligheder i kolonisamfundet: Guvernører, høje embedsmænd, admiraler, ærkebiskopper. Lidt efter lidt, med besættelsens etapevise fremadskriden, ser man de ydmyge borgere fra aftenen før tillægge sig deres overordnede og herrers bevægelser, mimik og tone. Og hele ceremonien resulterer i en kollektiv inkarnation af sådanne fantasifostre i hver enkelt stakkels parias krop.

Det er næppe nødvendigt at understrege, hvor dybtgående denne teatraliske ritus afviger fra den, vi så ofte i skuespillets historie ser dukke op hos vestlige dramatikere. Når f. eks. Calderon, Shakespeare eller Pirandello har indladt sig på »teatret i teatret«, f. eks. klovnerne i Hamlet eller forestillelserne i Henrik IV, har dette teater i anden potens hos dem alle det formål at afsløre en dybere virkelighed. Hos Gênet (og i besættelsesteatret) er funktionen tværtimod den, for en tid at understrege tilværelsens betydningsløshed og tragiske protest, men ikke at åbenbare nogen virkelighed.

Som ved voodoo-ceremonien og ved Dionysosfesterne åbner dette rituelle teater altså vejen for fundamentale oplevelser både på det æstetiske og det sociologiske plan. Herpå beror den levende interesse, som man har i at studere det »primitive teater«. Det drejer sig om en analyse af et forhold mellem ritus, skuespil og publikum, som andre steder er flyttet fra teatret til andre strukturer, f. eks. politiske.

Dionysos' tillbakakomst

AV JEAN BRUN

Jean Brun er professor i filosofi i Dijon. I 1972 utga han en bok, »Le Retour de Dionysos«, som p.g.a. sin polemiske holdning overfor en rekke nyere kulturfenomener, frembragte en heftig debatt i Frankrike. Denne artikkel, som er blitt bestilt av TTT, sammenfatter noen av hans tanker – også overfor samtidens teater.

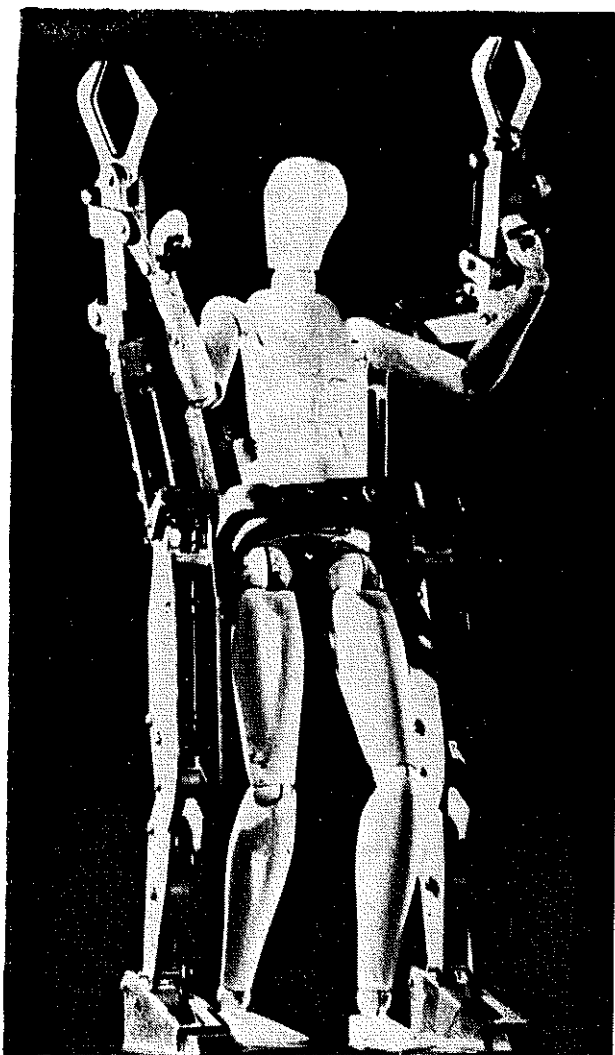
Människan lever mer eller mindre tragiskt, men alltid smärtsamt begränsad av tiden, rummet och kroppen som stänger in henne i ett jag, ur vilket hon inte kan befria sig. Längtan efter en sådan befrielse uppfyllde dionysosmysterierna under vilka berusningen sökte delge den invigdes kropp möjligheten att fly bort från rummets och tidens gränser. Driven »ut ur« sig själv gav sig individen hän åt en yrsel, som drog honom mot oceaner av obegränsad upplevelseförmåga. Dionysoskulten strävade efter att frambringa extas och individen gick förlorad i en kollektiv orgasm, vilken översköljde honom med en verklig våg av känslan att »finnas till«.

Man kan säga att Dionysos är den gestalt människan oupphörligt kastat sig i armarna på, genom att göra honom till Den Store Befriaren från all individualitet. Det är förresten just så som Nietzsche presenterar honom för oss: eftersom individen enligt honom är ett misstag, bör vi förkasta vår imaginära individualitet »gå utöver Jaget och Duet, känna kosmiskt«. Genom sin dans kastar Dionysos oss ut ur det vi är och slungar in oss bortom jaget. Det är därför Nietzsche talar om »Dionysos-Proteus« som öppnar dörren till alla befrielsens förvandlingar och tillåter Den muntra vetenskapens dröm att få näring: »Just det! sväva ovanför varat! Just det! Det är vad man borde!«

Hela mänsklighetens historia åtföljs av denna strävan att göra en sådan befrielse möjlig. Östern har sökt den i ett utsläckande av begäret, i uppnåendet av Nirvana, ur vilket varats hjul skulle vara bannlyst. Västerlandet söker den genom att utveckla en teknik och en historiefilosofi, som när man drömmer om att förvandla verkligheten enligt sina önskningar, att erövra rymden, att behärska tiden och att överskrida gränserna för individualiteten.

Man förminskar gärna tekniken till att bara vara det som tillåter oss att tillfredsställa våra vitala behov genom att göra oss till herrar och ägare av naturen. Men i verkligheten är tekniken uttryck för ett helt metafysiskt sökande, som inte bara har nyttoinstrument till verktyg. I själva verket är ett verktyg, vilket det än må vara, alltid en förlängning av den mänskliga handen, vars räckvidd den utvidgar, varierar greppen och ökar kraften. Maskinerna är ingenting annat än projektioner av hela vår organism, åt vilken de förlänar möjligheten att runt kosmos spinna ett helt nät av grepp.

De utgör sålunda verkliga extra-muskler och extra-skelett, tack vare vilka människan söker slita sig loss från allt det, som binder henne fast vid henne själv. Fjärrstyrning, television, telefon, telegraf, osv, ... ger människan den hänryckande illusionen av att kunna vara här och samtidigt där. Hon tror sig då alltså begåvad med förmågan att vara allerstädes närvarande.



»Extra-muskulaturen« av Hardiman (»Science et vie«, juli 1966).



»Obunden« (»Time«, 25. juli 1969).

Detta är orsaken till hela detta överflöd av verktyg och maskiner, som människan mångdubblar långt utanför sina behov, eftersom hon artificiellt skapar sig behov. Detta utmynnar i en verklig teknisk sabbat, som är mycket kännetecknande för dessa konsumtions-samhällen som slukar absolut allt: material, slogans, idéer, stjärnor, teaterföreställningar, sensationer, existenser och vanvett i ett frenetiskt lopp mot det nya till varje pris. Den västerländska världen är i dag inne i en dionysisk feber frammanad av det begär som Nietzsche söker väcka, då han säger, att det inte räcker med att vara en enda människa, utan att man måste »passera från en individualitet till en annan och genomgå en mängd varelsers otaliga existenser.« Det är därför människan lovprisar fartens berusning och befrielsen från tyngdlagen.

Om Dionysos dans befinner sig i själva hjärtat hos den västerländska människans alla företag, så måste man erkänna, att Dionysos klätt sig i en klädedräkt, som ofta gör honom oigenkännbar: teknikens förklädnad är en, formalismens och systematismens är en annan. Vi finner denna sistnämnda i strukturalismen vars terminologi fått en mycket kännetecknande framgång eftersom man aldrig förut talat så mycket om omstrukturering, om återstrukturering och om universums förändring.

Denna strukturalism är den sista formen av dionysism så till vida, att den hyllar sinnets upplösning och förutsäger människans försvinnande; den lyckas med detta med hjälp av språkvetenskapen och Nietzsches tangelgångar. Kvar skulle alltså endast finnas läger, lingvistiska, pulsmättade, sociologiska och historiska vilka skulle utgöra strukturer, dvs. självständiga väsen med ett inbördes beroende. Den »nya romanen«, där idén om ett ämne har försvunnit och givit plats för det omgivande, den »nya kritiken«, där idén förståelse givit vika för en radiografisk teknik har sitt ursprung i sådana spekulationer.

Men, tillägger man, detta sker inte endast med individen utan också med människan; sedan Nietzsche annonserat »Guds död«, kom därför Foucaults firande av »Människans död«. En sådan vision av världen har kommit till uttryck i lovande framtidspekspektiv av så skilda källor som t. ex.: Nietzsches vision om Övermänniskan, Teilhard de Chardins om »Bortom Människan«, eller den vision, som inspirerar till tekniska företag, vilka tillåter människan att utforska månen, som sedan hennes barndom ofta hemsökt henne i drömmarna. Människan ville rymma från sig själv och förverkliga målaren Mattas program: »Nu måste vi komma ut ur människan, på samma sätt som människan en gång kom ut ur apan.«

Guden Slump som Nietzsche frammanat har hädanefter blivit tillfredsställd. Därför bör man inte förvåna sig över McLuhans framgångar. Denna mass-mediaprofet finner i teknikens utveckling vägen för människan mot en total öppenhet och tillgänglighet. Enligt honom bör människan fly från »Gutemberg-galaxin« i vilken hon har inneslutit bokkulten; hon bör öppna alla sina sinnen mot universum, så att hon kan komma bort från sig själv genom sin huds alla porer. Tack vare sina maskiner skall människan inte längre leva isolerad, hon skall kunna bygga upp denna »globala stad«, alla möjliga dionysiska dansers teater. Det är därför sinnet inte längre uppträder som en tillfällig räddare, född ur en kombination av element avsedda att åtskiljas för att ge plats åt andra kombinationsmöjligheter: »Betydelsen är en Happening, de oräknliga effekter, som kombinerats av händelser.«¹⁾

Dionysos är alltså denne de vises sten, som människan drömmer om. En de vises sten, som inte bara lyckas med att förvandla metaller utan också att öppna portarna till Varat och till Sinnet. Detta är skälet till varför i vårt dionysiska sekel två adjektiv, som betecknar splittring har fått ett avsevärt anseende och ingår i vilken reklamfras som helst: det ena är »atomisk«, och härrör sig till materiens splittring; det andra är »psykedelisk«, och härrör sig till medvetandets splittring. Långt ifrån att vara synonymer för »förfärlig« och »monstruös« har dessa ord fått en positiv klang och blivit synonymer för »underbar«.

Från och med detta ögonblick börjar Dionysos spela med tecknen; han letar upp det som ansetts för ovanligt eller patologiskt för att upphöja det till äktheten av en verklig nyhet. Det är därför vi sedan en tid bevittnar en dionysisk upplösning av språket, den mänskliga gestalten och föremålet. Från futurismen till dadaismen, från lettrismen till ultralettrismen har meningen blivit upplöst för ordets skull, sedan ordet för bokstaven, sedan bokstaven för ett grafiskt tecken, som inte tillhör något alfabete; på detta sätt har a-litteraturen fötts. På samma sätt har inom målningen ämnet upplösts av kubismen, simultanismen, expressionismen etc., för att utmynna i den abstrakta, nonfigurativa konsten. Bilden liknar på alla sätt de oregelbundna splittrade element som sätts ovanpå varandra i en dionysisk saraband: Den har blivit den plats, där ett universum i trans fullbordar sina orgier.

Här finner vi alltså fullbordat Thanatos' bröllop, Döden som upplöser, och Eros, kärleken, som sammanbinder. Vi befinner oss där i närvaro av Festen i sitt rena tillstånd, då alla överskridande erbjuds den som slutligen önskar överskrida sig själv för att nå fram till en öppenhet utan gränser och utan band.

¹⁾ McLuhan i *Mutations* 1970, Paris 1969, sid. 91.

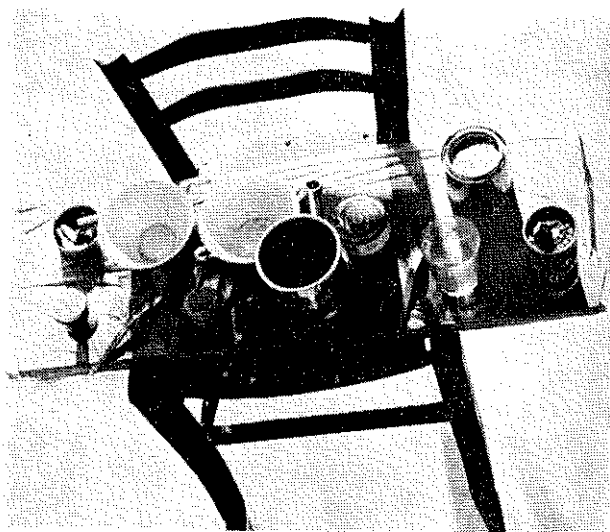
I ett sådant historiskt och kulturellt sammanhang är Antonin Artauds verk av mycket djup betydelse och till och med profetiskt, för när det skrevs var den dagliga karaktären av det han beskrev ännu inte uppenbar. Då han beskriver **Dulle Griet** av Brueghel, kunde Artaud tala om denna »livsrörelse som hejdas av vit ljuscirkel, som plötsligt stöter mot namnlösa avgrunder. Ett blyvitt gnisslande oljud stiger upp från denna larvernas backantdans, där blåmärkena på den mänskliga huden aldrig visar upp samma färg.« Detta var verkligen något som hade påkallat Artauds uppmärksamhet, för denna larvernas dionysism förebådar hans egen personliga erfarenhet, från **L'Ombilic des Limbes**, och förvandlas i **Le Théâtre et son Double** till en vision av världen som utgångspunkt för ett revolutionärt manifest för teatern.

Artaud kommer fram till inte bara en ny uppfattning om teatern, utan framför allt till en dionysisk uppfattning om livet, där slumpens berusning leder till en happening utan slut. Människan vill inte längre vara nedsänkt i omgivningen som i ett utanverk som tjänar som ram åt henne, utan hon vil fångas upp av den, upplösas och återkomma enligt okända omstörtningar och rysningar. Desintegration, psykedelism, erostratism och erotism förstärker varandra för att ge njutningens princip möjligheter att vända ryggen åt verklighetens princip.

Det är därför som Artaud, som har läst sin Nietzsche, avslöjar den »förstenade« teatern i vilken man endast finner dualismer: å ena sidan skådespelare å den andra åskådare – å ena sidan scenen, å den andra salongen – å ena sidan teatern, på den andra livet – å ena sidan artister, som lär sig och som spelar en text som de skall vara trogna, å andra sidan en författare som skriver. Artaud kallar en sådan teater »en teater för idioter, dårar, perversa, grammatiker, specerihandlare, anti-poeter och positivister, med ett ord Västerlänningar«.



Jean-Louis Brau, »33 och en till« (1961) – (I »Bizarre 32-33«: »La Littérature Illétrée«, Paris).



Daniel Spoerri, »Kichkas frukost 1960«. Collage.

Artaud drömmer om en »alkemisk teater«, som skulle frammana konflikter mellan motsatta krafter, som skulle slungas mot varandra och framkalla en brand och en smältdegel. Allt måste bli teater, och för att uppnå detta måste vi upphöra med teaterföreställningarna, som endast visar fram utan att ge något liv. Liksom mysteriespelen förut gjorde, bör teatern slunga ut människan i ett sjudande universum. Därför måste man göra slut på alla de dualismer, som den nuvarande teatern grundar sig på. Man måste få fram en »massans föreställning«, för att återuppväcka en »idé om den totala föreställningen«: teatern måste tillåta ett kosmos mellan jaget och icke-jaget för att allt må bli till spel, kosmisk förening, rörelse i rummet och tiden och mångfaldiga återfödslar. Det är så människan kommer att befinna sig i centrum av handlingen och inte längre utanför densamma, och känna sig genomströmmad av dynamismer, som kan få henne att spränga sina egna gränser. Teatern var bara teatral; i dag skall allt bli verklig teater, dvs. existensernas, omgivningens och det omöjligas alkemi.

Eller med andra ord: spelet skall inte längre anses som en förströelse utanför själva livet, spelet skall vara livet självt; allt är endast ett kombinationsspel, eftersom livet endast är ett spel av Dionysos. Spelet är inget annat än livets parande med sig självt. Det är därför som vi bör sätta livet på spel, det är det enda sättet att vara det trogen och att nå bortom oss själva. Alltså bör teatern komma ned på gatan för att ge oss upplevelsen av den ständiga Festen, då massorna kastas mot varandra, överskrider förbuden och söndersmular individerna.

Detta är skälet till varför en viss form av teater, som påstår sig vara »living« tar sin tillflykt till narkotika. Man väntar sig av denna en sammansmältning av idéer, bilder, individer och föremål, ämnen och miljön, det imaginära och verkligheten. Sålunda anser Julian Beck, att psykovitaminerna äger en avslöjande kraft, som gagnar människans befrielse, vilket enligt honom skulle förklara, varför de härskande klasserna bekämpar dem. Då kulturen således betraktas som ett fängelse, påstår man att psykovitaminerna »öppnar portarna, och befriar anden från de begränsningar den är underkastad under de nyktra perioderna«. Skådespelaren skall gå in genom hemliga dörrar för att »förändra förhållandet tingen emellan och stora jämvikten«.

Enligt detta betraktelsesätt är teatern själv en drog, som tillåter oss att omskapa verkligheten och inte att fly från den. Förhållandet mellan hallucination och verklighet blir på detta sätt omvänt i ett perspektiv som påminner om Nietzsches spekulationer: hallucinationen blir verklighet, och det är verkligheten som blir en hallucination i ordets patologiska betydelse.

Sådana teaterformer utmynnar i en politisk revolutionär aktivitet, för vilken teatern, då den överskridit alla skiljeväggar och kommit över alla motsägelser och slagit ner alla hinder, är början till en väldig ständig Fest, under vilken människan skall uppleva en orgasm utan slut. Det är därför Julian Beck förklarar att »den teater, som inte inspirerar sin publik till en direkt politisk handling är en otillräcklig teater.«²⁾

»Teatern skall leda publiken i en revolutionär handling genom att erbjuda den all samverkan till att förändra världen och att förvandla livet inne i en brunstig Totalitet. Den mänskliga kontakten öppnar sålunda porten till en allsexualitet, till ett vimmel av kroppar som stöter var och en ut ur sig själv för att få henne att delta i ett universellt samlag. Från det ögonblicket kan man förkunna: »Personen jag älskar med har föga betydelse, eftersom jag älskar med hela världen.«³⁾

På detta sätt stämmer allt överens, från tillflykten till narkotika genom vilken individen »bryter sig ut« till den sociala och sexuella revolutionen, över förvandlingen av teatern: »Revolutionen, som jag bidrager till, innefattar sexualiteten och psykovitaminer likaväl som de sociala förändringarna« sade Jenny Hecht till oss.⁴⁾ Vi befinner oss alltså här inför ett »avförverkligande« på jakt efter det ständiga »deliriumet«; detta delirium, som mycket betecknande kommer från det latinska ordet »delirare« och vars ursprungliga betydelse är »stiga ur fåran.« Dionysos inbjuder faktiskt människan att stiga ur fåran, att inte längre plöja jorden nedböjd över plogbillen. Han bjuder henne att dansa ovanför markerna och inte längre följa oxarna med slavens gång, att bli en Ikaros som ingen sol skall lyckas beröva vingarna.⁵⁾ Dionysos har blivit mästaren i tillvarons koreografi.

På detta sätt förstår man att Artaud kunde tala om en »alkemisk teater« och om »grymhetens teater.« Alkemisk är den teater som föregår individernas uppgående i varandra; grym måste denna teater vara, liksom den revolution den förbereder eller förkroppsligar, den som vill bränna begränsningarna och individualiteterna »i en massaker, som innebär en förvandling och som är ett gott.«⁶⁾

Från och med då, tänker man, är människan som försatts i trans av föreställningen vibrerande under ett sansligt bombardemang av stoboskopiskt ljus och sönderslitande ljud, beredd att forma nya konstellationer under intryck av slumpens generatorer som hon kan framkalla. Allt skall vara förberett för en kosmisk happening där i en massföreställning, upplevd av alla, kringvandrandet uppfinner sina egna kontinenter. Som J.-J. Lebel säger: »I en happening kan man förändra tillståndet efter behag. Var och en har sina förändringar och sina olyckor. Det enkelriktade finns inte längre som på teatern eller på museum, inte mera några

vilddjur bak galler som på Zoo.« Allt är färdigt för den hallucinatoriska pulseringen, instinkternas fest och den sociala handlingen, en utvidgning av våra medvetna och övermedvetna tillstånd, belysning av det kollektiva undermedvetandet, den politiska förvaltningen av vår egen existens.⁷⁾ Eftersom »varats mångfaldiga tillstånd lever i varandra«⁸⁾, blir människan en föränderlighet, som strävar efter »en million återfödselar per dag.«⁹⁾

Men var exakt står nu människan och drömmen, världen och konsten? Förr sökte en tavla genomtränga världen genom den yta, som den visade upp för åskådarens ögon; perspektivet som den anlade för att »representera« de tre dimensionerna med hjälp av bara två innebar inte bara ett tekniskt problem som det tagit lång tid att lösa. Bortom det grafiska problemet gömde sig ett mycket betecknande företag: att lyckas göra hål i dukens yta för att framställa ett kosmos ur vilket varelsernas och tingens inre yta kunde strömma fram. Tavlan tog alltså itu med en tredje och ny dimension.

Teatern är inte heller »ett stycke liv«, som skulle betraktas enligt naturalismen, eller som skulle levas som i dessa nya teaterformer, som föreslår att riva ned skiljeväggen mellan livet och föreställningen. Konsten i allmänhet och teatern i synnerhet förvillar oss för att få oss att känna, att de sociologisk-historiska ramar, som vi använder som orienteringspunkter endast är projektioner av en Transcendens som vi ständigt strävar till, och som alltid dyker upp ur våra eviga misslyckanden att nå den helt och fullt och installera oss definitivt.

Det är därför konstnären är dömd till en ständig förvirring, i vilken han snurrar runt bland sina hopfogningar och sammanfogningar av verkligheten. På detta sätt föds tavlor gjorda med vardagliga föremål: »bild-fallorna« av Daniel Spoerri, »robot-tavlorna« av Arman Fernandez. Tavlan öppnar inte längre rummet, genomtränger inte längre världen: den inordnar sig mer och mer verkliga föremål på en duk där hopklistrade tallrikar hopar sig tillsammans med brödbitar, stenar och kläder som hämtats från vilken affär som helst. Från och med detta ögonblick ynglar »pop-konsten« av sig. Denna »konst«, där de vanligaste handelsföremålen används i en kult av det vulgära, för att fullborda samsamsmältningen mellan konsten och icke-konsten och avstå från kvalitet och god smak, saker som betraktas som uttryck för ett borgerligt förfall.

Det är ingen överdrift att säga, att om människan levat undertryckt av naturen och samhället, som förnedrat och undertryckt henne, så är hon idag hotad av ett undertryck genom drömmen. Ty förtryckarnas cynism och bekymmerslöshet efterträdes hädanefter av befriarnas dårskaper och meningslösheter. Till den grad att vi föranleds att föreslå ett svar på frågan: »Vad är fascismen?«. Ett svar, som kommer att chockera många av dem, som dock förklarar att all sanning är chockerande.

Bortom sina militära demonstrationer är fascismen något som utövar förtryck genom drömbilder. Det är därför ledarna från Tredje Riket var mästare i att organisera »fester« med stor pomp, med flaggparader, med rituella hälsningar, med dessa parader, där de maktavande uppträdde omgivna med övermänniskornas strålglänsande gloria. — Detta är skälet till att Rosenberg i »20-nde seklets myt ville ge näring åt drömmar, som föder handlingar, och handlingar

²⁾ Op. cit. sid. 31.

³⁾ Op. cit. sid. 17.

⁴⁾ Op. cit. sid. 143.

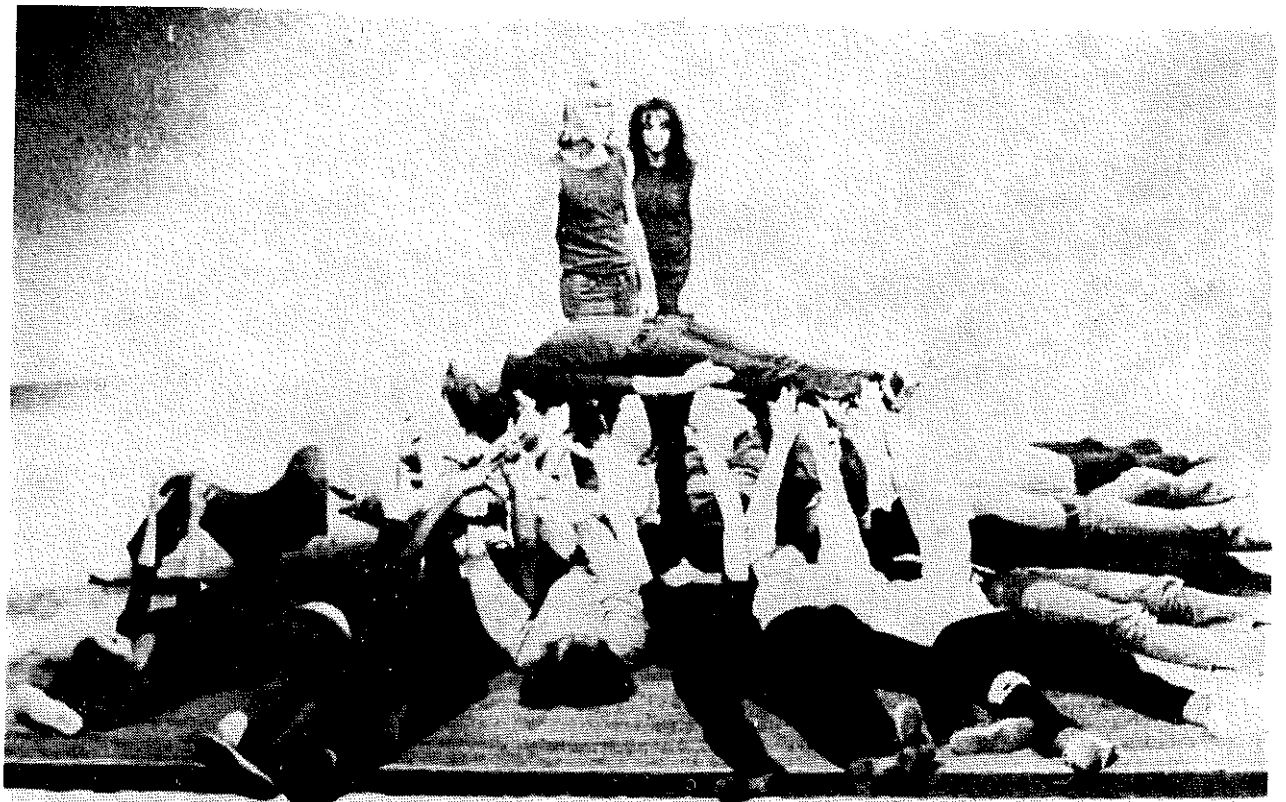
⁵⁾ Det är kanske av intresse att notera att i Bruegels tavla »Ikaros fall«, störtar denne senare i havet, medan en plöjare fortsätter att plöja sin fåra.

⁶⁾ Artaud, »Le Théâtre et son double«, sid. 111.

⁷⁾ J.-J. Lebel, *Le Happening*, Paris 1966, sid. 77.

⁸⁾ Op. cit. sid. 32.

⁹⁾ J.-J. Lebel, *Living Theatre*, sid. 42.





gar som föder drömmar. Fascismen förkunnade, även den, det destruktiva och skapande våldets förträfflighet, avslöjade »plutokraterna«, som varande förnedrade av pengar och som inte har någon annan ambition än att fortsätta sitt vardagliga medelmåttiga liv. Även fascismen utnyttjade mass-medias alla resurser för att ge födelse åt en total människa boende i en »global stad«.

Fascismen är framför allt en »teatrokrati.« Inget är mer betecknande i detta ämne än detta uttalande av Rosenberg: »Hitler, som var en hängiven apostel till Richard Wagner, hade upplevt *Nibelungens ring* på teatern i Linz. »Jag har låtit visa mig den pelare, mot vilken han lutade sig. Han ville bygga upp ett Varhall, liksom Wotan.«¹⁰⁾

Fascismen fann sin syndabock i en viss ras och sitt opium i en annorlunda ras. Men idag finner de ideologier, som i princip och endast i princip, motsätter sig denna rasistiska mytologi, sin syndabock i en klass och sitt opium i en annan. Det är därför de Sankt Görans, vi träffar i sagorna ofta är fulare än den verklighetens drake, som de vill bekämpa.

Genom att utveckla kulturen av en flykt från sig själv och en upplösning i det omgivande, alstrar Dionysos hela den berusning, som kommer från en schizofreni som blandar ihop önskan och verkligheten. Den utmynnar slutligen i en förtryckande Totalitet, som utövar förtrycket genom drömbilder. I dag dödar man människan med hjälp av drömmen, ty från alla håll, inte bara från de befrielsesdrömmar, som vissa trivs med, sedan de trott sig ha fått teater ut på gatan, dyker det upp självmordsuppförande från dem, som tror, att människan inte kan förvandlas dionysiskt, om hon inte först dör själv.

Hyllad som Frihetens gud, blir Dionysos bara flyktens idol.

Från och med då, är varje idé om sammanträffande förstörd, hädanefter finns endast plats för ständiga explosioner utan orienteringsmärken. Detta är just vad dessa teaterformer vill få oss att förstå. Dessa former som ber oss gripas av befriade krafter tornados utlämnande oss åt individuella möten och kastande oss in i kringvandrande upplösningar.

Vad är alltså Kärnan inom teatern? Mycket betecknande är, att en teater är en plats, som man kommer till, och som man går ut från då »föreställningen« är slut. Endast då skaper hämtade från drömbilder, sjuklig rationalism av schizofren typ och attityder från en underutvecklad kritik skulle kunna få oss att tro motsatsen. Teatern må låta oss få se en föreställning på scenen, eller skapa en omgivning som för en tid omger oss, i båda fallen har föreställningen ett slut, och vi måste förr eller senare lämna salongen. Vad händer mellan det ögonblick, då vi kommer in, och det då vi går ut? En enkel förströrelse, som för en stund får oss att glömma vårt vardagliga liv? Ja, om vi stannar

¹⁰⁾ S. Lang och E. von Schenk, Testament Nazi. Mémoires d'Alfred Rosenberg, Genève - Paris 1948, sid. 312.

»Ungdomens fester« i Berlin.

»Ungdomens fester« i Paris, maj 1968.

»Ungdomens fester« i Peking: Små kineser reciterar offentligt Maos tankar.



Cocketts teater i Kalifornien (i »Paris-Match«, 3. april 1971, Paris).

kvar på boulevardteaterns nivå. Men om teatern tar till sin uppgift att inom oss föda en spänning mellan det vi är, och det vi skulle vilja vara, skulle den, utan att för det förfalla till didaktisk moralism eller revolutionärism, sporra oss till att söka de vägar, som får oss att bli medvetna om hur oändligt avståndet är mellan drömmen och verkligheten.

De som idag letar efter »den förlorade teatern« befinner sig på motsatt sida om de som vill riva ned det som skiljer teaterrummet från världen. De arbetar på att skapa ett sceniskt rum, där människan-åskådaren träffar människan-skådespelaren, inte under någon happening utan i en privilegerad situation, som leder dem båda mot samma tröskel: tecknens betydelse.

På detta sätt ställer Jerzy Grotowski en »fattig teater« gentemot dessa vanvettets iscensättningar, som inte vill erkänna sig vara. Mot en massteater, som gjorde anspråk på att vara total, ställde han upp en »elit«-teater, där en begränsad publik var med om en ritual, under vilken något nytt kan födas inom den. Det är skälet till att Eugenio Barba vägrar finna i teatern den sociologiska funktion, som

tillägnas teatern av dem som tar kaos för ett nytt kosmos: »Vårt yrke, säger han, är möjligheten att förändra oss själva och därmed förändra samhället. Man skall inte fråga: »Vad betyder teatern för folket?« Det är en ofruktbar och demagogisk fråga. Men istället: »Vad betyder teatern för mig?«¹⁾)

En människa kommer till en plats, som kallas teater. Sedan lämnar han denna plats. Under tiden har han mött den tröskel, som människan bygger upp för sig själv. Efter att ha kommit fram till en avklädning, som inte är striptease, står han ansikte mot ansikte med sin ursprungliga nakenhet. Den som får honom att upptäcka sig vara på väg tillsammans med andra människor, som han hädanefter igenkänner som färdkamrater på pilgrimsfärden. Och detta oavsett hur långt avståndet mellan utgångspunkterna var för var och en, som anträdde färden.

¹⁾) Ornitofilene, Kaspariana, Feraï. Odin Teatrets Förlag, Holstebro, sid. 91.

Manifest for en dionysisk teologi

AF SAM KEEN

Sam Keen er professor i teologi ved den presbyterianske præsteskole i Louisville, USA, og forfatter af et værk om den fransk-katolske filosof Gabriel Marcel. Artiklen her er et uddrag af en artikel i *Cross Currents*, vinteren 1969. © Sam Keen.

»Jeg ville kun tro på en gud, der kunne danse.«

Nietzsche.

Filosoffer, der støtter det etablerede, teologer, der føler sig kaldet til at bevare ortodoksien, intellektuelle, der er fanget af ideer, borgere, der er opdraget til at opbygge en forsvarsgrænse mod usikkerheden, er uvillige til at give sig hen i ekstasen, der sætter rytmen i gang, at overgive sig til dansen. Dette er forståeligt, fordi den mærkelige musik, der kommer fra »det vilde« fjernt fra akademiet og det daglige livs sfære, er ikke blevet modtaget med begejstring i det litterære magasin eller udråbt til sensation i populærpressen. Men musikken vil fortsætte, for Dionysos vil igen sende en indbydelse ud med opfordring til at kaste sig i dansen, at give sig hen i ekstasen, entusiasmen og til at lade sig berøre ganske let af den guddommelige galskab.

Middelklasse-visdom opfordrer til dyrkelse af Apollon, maner til forstandighed og hævder, at det er farligt at bryde sig om Dionysos' berusende kalden. Kultur er afhængig af disciplin og orden; civilisation kræver høflighed; selv skaben indeholder sublimering og fortrængning – alt det, Dionysos lokker os til at glemme. I virkeligheden findes der både dionysiske og apollinske elementer i enhver kultur, fortidig eller nuværende; både kaos og orden, ekstase og disciplin er vævet ind i livets tæppe. I de fleste kulturer sørger man for, periodisk at vende tilbage til det kaos – (gennem leg, fest og orgie) der ligger under civilisationens lak (Saturnalia – festerne i det gamle Rom, fastelavn), mens man samtidig bevarer den legale orden og den sociale disciplin, der er nødvendig for det daglige liv. Endnu må kaos tæmmes, for at det menneskelige fællesskab kan være muligt; byen må bygge sine stenvæge for at forsvare sig selv mod barbarerne udenfor og sine lovstrukturer for at beskytte sig selv mod sine egne indbyggers kaotiske lidenskaber; ego'et må rejse forsvarsværker mod id'ets vedholdende irrationelle krav. Men hvis orden skal herske over kaos, må kaos også have sine rettigheder, eller vitaliteten dræbes af tvang, spontaneiteten bliver et bytte for nødvendigheden af at gøre alting »pænt og ordentligt« (en af presbyterianernes højere love), og latteren dør bort foran alvorligheds ånd. Når Dionysos ikke får, hvad hans er, bliver Apollon en tyrann, en gud, der skal dræbes.

Vestlig kultur er blevet mere og mere apollinsk, og det tidspunkt er kommet, hvor Dionysos igen må indsættes i sine rettigheder. Dette Apollontyranni er specielt synligt i vestlig teologi og i vestlige, religiøse institutioner, som for størstedelens vedkommende har identificeret sig med status quo og levet i angst for det kaos, der opstår under psykologisk og politisk revolution. Det religiøse apparatur har sat sin styrke ind på at beholde de foreliggende grænser, de gængse opfattelser af personlighedens struktur og den sociale opbygning. Det har tilrådet, at impulser, der udgik fra id'et, enten måtte finde deres tilfredsstillelse indenfor ægteskabets og samfundets eksisterende strukturer eller blive fortrængt, og på samme måde, at politisk revolution (ihvertfald den venstreorienterede) måtte underkaste sig kapitalismens regler og parlamentarisk fremgangsmåde. Hvis vi engang kunne foregive, at en apollinsk teologi var tilstrækkelig, kan vi det ikke længere. Både de sociale revolutioner i de underudviklede lande og mødet med dybdepsykologien har uigendriveligt vist, at fortrængningen af »lavere« klasser og »lavere« lidenskaber kun fører til social og personlig sygdom. Den eneste vej mod sundhed ligger i at lære at leve skabende med det indre kaos. Et integrerende samfund, såvel som en integrerende personlighed, er produktet af en indre demokratisk organisme, hvis modsætninger må kunne sameksistere i gensidig skabende vekselvirkning. Mangesidighed er det ægte livs betingelse, og derfor må søgen efter helhed, efter social og personlig sundhed (frelse) indeholde, at vi igen lærer at prise Dionysos. For når Dionysos nægtes, hvad der tilkommer ham, går reformens, ekstasens, miraklets og nådens helbredende kraft tabt.

Fra periferien af nutidig tænkning er en fornyet vision af dionysisk levevis ved at dukke op. Selvom det ville være for meget at hævde, at der eksisterer en bevidst skole af dionysiske tænkere, er Thomas Altizer, Norman O. Brown, Nikos Kazantzakis, Herbert Marcuse og Alan Watts, alle centralt optaget af emner, som godt kan kaldes dionysiske, hvilket Heidegger, Marcel, Tillich og Whitehead også er i mindre grad.

Den apollinske Vej

Apollon er den gud, som bedst ligner det ideal, vi associerer med klassisk græsk tænkning. Han er gud for ego'et, for lys, ungdom, renhed, fornuftighed, orden, disciplin og balance. Den apollinske vejs måske mest karakteristiske læresætning er den, Sokrates antog (fra oraklet i Delfi) som basis for en livsfilosofi: »Kend dig selv!«. Kend dig selv

for at blive et menneske, for at blive begrænset i tid og rum; fremfor alt, begå ikke dårskabens hybris, vov ikke i hovmod at overskride menneskehedens grænser og hæve dig til gudernes land.

Visdom, i den apollinske tradition, er at lære reglerne og grænserne og at skelne klart mellem det, som tilhører menneskeheden, og det som er gudernes, mellem det som kan vides, og det som ikke kan, det der er muligt, og det der er umuligt, menneske og Gud, jeg og dig, mit og dit. Det salige menneske, der har lært menneskehedens rette begrænsninger at kende, følger mådeholdets vej og forsøger at beherske følelsernes rebelske kræfter og den lunefulde fantasi ved at pålægge disciplin. Menneskets psyke er en stat, som det vise menneske vil lade indordne under fornuftsprincippet. Måske kan man godt i Platon's demiurg se et billede på det apollinske menneskesyn. Ligesom universets bygmester skal også mennesket være en håndværker, en støber (homo faber), som griber fornuftsidealet og med viljens kraft lægger det over livets genstridige og kaotiske form. Mennesket deler ansvaret med guderne for at have skabt et kosmos, i hvilket fornuft og orden hersker. Vejen til visdom går over lovens princip. Mennesket må skelne imellem det gode og det onde, det tilladelige og det utilladelige; og så må det, som en borger i en stat, der er styret efter loven, tage ansvaret for at have passet sit indre og ydre liv til efter det liv, der forlanges, til lovene, der styrer natur, samfund, psyken og forholdet mellem Gud og menneske. Hvis impulser, ønsker eller handlinger løber imod den orden, der er nødvendig for en harmonisk stat, må de fortrænges.

Den apollinske vej er blevet den mest betrædte i vestlig kultur. Videnskab og teknologi bygger på at skelne, at afklare og at opnå kontrollerende viden om omgivelserne. Videnskabens verden er det lov- og regelmæssighedsrige, hvortil personlige ønsker og impulser disciplineres, og hvori de indordnes under det videnskabelige fællesskabs objektive og bekræftede tankebygning. Vestlig politisk og psykologisk organisation stræber også efter at lægge vægt på privat ejendom, personligt ansvar og individets unikke identitet. Vi er kommet til det punkt, hvor vi ser mennesket som et atom, der lever i et samfund af atomer, skåret væk fra både den naturlige orden her på jorden og den »overnaturlige orden i himlen«. Det moderne livs apollinske organisme er synlig, når man lader blikket glide over USA eller et andet vestligt land. Hvor mennesket er, skabes orden. De geometriske mønstre, vi lægger over land og by, afslører vor lidenskab for pæne, lige grænser, for ejendomsrettens disciplin, for at skelne mellem, hvilke der er mine ejendele, og hvilke der er dine. Vore love, som lægger vægt på personligt ansvar og skyld, viser, at vi organiserer psykisk rum på samme måde, som vi strukturerer fysisk rum. At man kan være skyldig for loven underforstår, at man har sine åndsevnens fulde brug, hvilket fremmer ansvar.

Mennesket er ægte på befaling, ikke af sig selv. Mere og mere har det moderne menneske følt, at det må gøre oprør mod sådan en Gud og hævde sin ret til at leve for sin egen skyld, at skabe sine egne pligter, at definere det gode's og det onde's natur ud fra sig selv. Dette oprør er blevet båret videre frem med hjælp fra Dionysos, mod hvem vi nu vender os.

Den dionysiske Vej

Dionysos var en fremmed og vild gud. Han ser ud til at have sin oprindelse i Thrakien, hvor han var gud for frugtbarhed og naturkraften, og hvorfra han først på et ret sent

tidspunkt importeredes til Grækenland og indførtes i græsk ånd. På græsk jord associeredes han med vin, såvel som med forvandlingen, der symboliseredes i årstidernes cyklus. Tilbedelsen af Dionysos var bogstaveligt talt entusiastisk; den indeholdt ekstase, tøjlesløshed, fest og direkte deltagelse ved at æde sig ind i kødet på den døende og genfødte gud. I ekstasen, båret frem af vin og ved at danse, mistede deltagerne deres egne personligheder og smeltede sammen med Dionysos. På denne måde opløstes grænserne, der skiller menneske, natur og det guddommelige fra hinanden.

Det væsentlige i den dionysiske vej er, at man går til det ekstreme og derfor kommer i en bevidsthedstilstand, som er fremmed for det apollinske sinds lovtilpassede og indskrænkede karakter. På den dionysiske vej sætter man ekstase over orden, id'et over ego'et, at blive besiddet over selv at besidde, frihedens skabende kaos over sikkerheden ved de nedarvede mønstre i social og psykologisk organisme, guddommelig galskab over den forstandighed, der er et resultat af fortrængning. Som Nietzsche pegede på det i sin undersøgelse af de apollinske og dionysiske typer, er det Prometheus, der er modellen til den dionysiske vej. Prometheus overskred hybris' grænser ved at stjæle ilden fra guderne og blev derfor dømt til afstraffelse. Den hårde lektie, han lærer, er:

»Menneskets højeste gode må købes og betales med en forbrydelse, hvis følger er syndflod og lidelse, som de krænkede guder sender ud over menneskeheden i dens ædle stræben.«¹⁾

Både myten om skabelsen og Freud's mytologi lærer den samme lektie – menneske bliver menneske, kun ved at bryde lovene, som ville hindre det i at nå den personlige erkendelse af godt og ondt, kun ved »at dræbe faderen«, autoritetens og magtens kilde, som for evigt ville holde det nede i en tilstand af barndom og afhængighed. Kun ved at fjerne »loven«, ved at fornægte enhver autoritet, som dikterer, hvad det skal blive, bliver mennesket frit.

Visdom, i den dionysiske tradition, er at åbne sig mere og mere for de forskellige og til tider modstridende strømme, som gennemstrømmer dybderne i mennesket. Mennesket er ikke en ejendom, hvis grænser skal beskyttes mod kaos' indtrængen ved hjælp af ego'ets vagtsomme øje og dets symbolsk maskerede håndlangere, men det er en forbindelse (Whitehead), en ager af viden, hvor alle virkelighedens dimensioner løber sammen. Grænserne er skabt af besiddelsesinstinktet, af kulturideologierne, som ofrer det levende til fordel for sikkerhed og ekstase til fordel for orden. Ved at lade sig besidde af guden, bliver man bolig for en hellig kraft, der gennemstrømmer alt liv, og grænserne bliver brudt ned mellem jeg og du, menneske og natur, menneske og Gud, ego og id. Selv'et lever ved sin mystiske deltagelse i væren's kraft, som er i alle ting. Når ego'ets grænser bliver brudt ned, forstås selv'et ikke så meget som en substans, der har sin egen iboende kraftkilde, men som et brændpunkt for en universal kraft, der i øjeblikket tager form i et enkelt menneske. Nietzsche har skrevet, at identitetsproblemet fortabes på den dionysiske vej:

»Under indflydelse af magien fra den dionysiske ritus, er det ikke bare forbindelsen menneske og menneske imellem, der indgås på ny. Også den fremmedgjorte, fjendtlige eller undertrykte natur fejrer endnu en gang forsoningsfest med sin fortabte søn, mennesket. Jorden tilbyder frivilligt sine gaver, og rovdryrene nærmer sig fredeligt

¹⁾ Friedrich Nietzsche, Tragediens Fødsel (New York, Doubleday, 1956), p. 64.

til bjergene og ørkenen . . . Nu er slaven blevet fri, nu bryder alle de stive, fjendtlige mure sammen, som enten nødvendigheden eller despotiet har bygget mellem menneskene. I dette verdensharmoniens gudsrige føler den enkelte sig ikke bare forenet, forsonet og sammensmeltet med sin næste, men som et med ham, som om Maya's slør var revet i stykker, og kun strimlerne flagrede rundt foran visionen af den mystiske Ene. Syngende og dansende udtrykker mennesket sig som et medlem af et højere fællesskab. Det har glemt, hvordan det skal gå, hvordan det skal tale, men flyver i stedet understøttet med vinger, dansende mod himlen.

Alle dets handlinger udstråler fortryllelse; ligesom dyrene taler, og jorden giver mælk og honning, toner nu også noget overnaturligt gennem den enkelte. Mennesket føler sig som Gud. Det vandrer selv utilnærmelig og ophøjet rundt, således som det før i sine drømme så guderne gøre det. Mennesket er ikke længere en kunstner, det er blevet et kunstværk. Hele naturens skabende kraft giver sig nu udslag i dets ekstatiske rus, til den ur-oprindelige hellige tilfredsstillelse . . . «²⁾

Fortabelsen af individualitet, som er det væsentligste på den dionysiske vej, har moderne tænkere talt om med forskellige terminologier. Heidegger laver en komplet analyse af den menneskelige betingelse uden at bruge ordet »menneske«. Mennesket bliver *dasein*, »dér-væren«, et eksempel af Væren, ikke en hermetisk substans med en autonom kraft af væren. Norman O. Brown forstår ægte liv som ego'ets død og opstandelse i en passivitet, i hvilken vi bliver levet, besiddet.

Alan Watts, der drager sine konklusioner ud fra visdommen i Zen og østlig mystik, kommer alt i alt til den samme slutning som Brown. Det ægte liv, som Buddhismen kalder nirvana, indebærer, at man lader den illusion fare, at ego'et skulle være en speciel del af selv'et.

Hvis de to mest karakteristiske billeder på den apollinske vej er produktion (Gud laver verden efter sin Logos, mennesket laver sig selv efter et eller andet idealbillede) og lovgivning (Gud og mennesket laver love, som holder kaos på afstand og giver mulighed for fællesskab), er billedet af den dionysiske vej dansen. Liv er strøm, bevægelse, en dynamisk kraft, som tager en form et øjeblik, en anden form det næste øjeblik. Der er ikke et slut-punkt, intet komplet produkt. I ordets egentlige betydning kan der ikke være nogen integritet (en tilstand af væren komplet, hel, ubrudt) i individuelt liv. Alt er en del, akomplet uden modstykke. I livsdansen hører han og hun, arbejde og leg, skabelse og stilstand, dag og nat, liv og død sammen i en rytmisk enhed. Identitet er i bevægelse, i ophobning af dele, hvilket skaber et mangfoldigt fællesskab. Ægte tænkning er, som Nietzsche sagde, tænkning, der danser. Kazantzakis' billede af Zorba, Grækeren, kan udmærket tages som en konkret illustration af den dionysiske vej og af det centrale i dans som en sammenføjende metafor på liv. Zorba danser, når livets lykke eller tragedie overstiger, hvad han formår at udtrykke i ord.

To andre metaforer benyttes hyppigt til at karakterisere den dionysiske vej – ild og krig. Ild, som en dans, er i konstant bevægelse og opsluger alt, hvad den berører; livet er ikke væren, men bliven, ikke substans, men proces, som Heraklit sagde ved den vestlige filosofis begyndelse, og som Hegel og Whitehead senere har gentaget. Ild og dans er også krig, fordi modsætningerne hører sammen i erfaringsstrømmen. Liv er dialektisk, fordi tesis og antitesis er bundet sammen i konflikt. Sand krig, ligesom dans, ligesom

sex, og ligesom kamp (agon) fordrer venlige fjender, fordrer fjendens kærlighed. Menneskelig kommunikation er, når den er bedst, »kærlighedskamp«, som Jaspers har sagt. Dialoger (høflige slagsmål) er brydekampe, gennem hvilke vi håber, at den fulde sandhed vil dukke frem af de akomplette og delte individuelle perspektiver.

Den dionysiske vej er en ikonoklasmens, eller måske en »muraloklasmens« (murstorm) vej. Ved at destruere de traditionelle grænser og begrænsninger, udenfor hvilke vore accepterede forestillinger om personlighed og samfund befinder sig, flirter den dionysiske vej med galskab. Som psykoanalysen har demonstreret for os, ligger der i vort inderste et fuldstændigt vildt område, et kaos, der aldrig er blevet tæmmet af den »identitet«, vi tilriver os, eller den »personlighed«, vi tager på »for at møde ansigterne, vi møder«. Den dionysiske visdom går ud på, at vi dykker ned i dette vilde område, som vi sædvanligvis fortrænger og kun kender fra drømme, dagdrømme (begge korte, psykotiske tilstande) og fra kunsts og religions kultiverede symboler. Levende livs kraftkilde ligger låst nede i det ubevidste. For at blive levende må vi tage risikoen for galskab, som Zorba siger det i sin kritik af sin apollinske »Herre«.³⁾

»Nøj, du er ikke fri, sagde han. Og snoren du er bundet fast med, er måske endda længere end hos andre mennesker. Det er alt. Du er tøjret til en større snor, herre; du kommer og går, som du vil, og tror du er fri, men snoren skærer du aldrig over. Det er svært, herre, meget svært. Du må være en smule gal for at kunne gøre det; gal, forstår du? Du må kunne risikere alt! Men du har sådan et stærkt hoved, der holder igen. Det får altid det bedste, du har. Et menneskes hoved er ligesom en købmand; det holder regnskab: jeg har givet så og så meget ud og tjent så og så meget, hvor meget har jeg så igen, hvor meget har jeg tjent, eller hvor meget har jeg tabt! Hovedet er en lille forsigtig kræmmer; det risikerer aldrig, alt hvad det ejer, holder altid lidt i baghånden. Det river aldrig snoren over. Næh! Det sidder godt fast, det magedyr! Hvis snoren bare sprang en eneste gang, ville det være forbi med hovedet, stakkels fyr, slut! Men hvis en mand aldrig river snoren midt over, så tag og fortæl mig, hvad der så bliver tilbage af livets duft? En duft af kamille – tynd kamille. Der er ikke noget som rom – det blæser hovedet af dig, og får dig til at se livet, som det virkelig er!«

Norman O. Brown siger – med andre ord – det samme som Zorba:

»Dionysos, den vanvittige gud, river grænserne ned; sætter fangerne fri, ophæver undertrykkelsen, og fjerner principium individuationis og erstatter det med menneskets enhed og enheden med naturen. I denne skizofreniens tidsalder, med atomet, det individuelle selv, de udviskede grænser, har vi for dem, der vil frelse vore sjæle, egopsykologerne, »identitetsproblemet«. Men sammenbruddet må gøres til et gennembrud; som Conrad sagde: dyk ned i det destruktive. Den sjæl, vi kalder vor egen, er ikke den rigtige. Identitetsproblemet er at smide det væk. Eller som der står i Det Ny Testamente: Den som finder sit liv, skal miste det; og den som har mistet sit liv for min skyld, skal finde det.«⁴⁾

Her står vi ved kernen i den dionysiske syn på mennesket. Og hvor problematisk er det ikke! Hvis de grænser, som ego'et har oprettet, skal brydes ned, for at den direkte deltagelse i den guddommelige kraft, der gennemstrømmer alt, kan erfares, hvad så med det selv, der bliver tilbage midt i erfaringsens brændpunkt? Den dionysiske vej har endnu aldrig kunnet tilbyde en tilfredsstillende læresætning om personen. Norman O. Brown og Alan Watts gør begge hyppigt brug af den buddhistiske idé om ikke-selv. I det øjeblik selv'et smider alle tegnene på sin enestående iden-

²⁾ Ibid, p. 24.

³⁾ Nikos Kazantzakis, *Zorba the Greek* (New York. Simon & Schuster, 1965), p. 300.

⁴⁾ Brown, *Love's Body* (New York, Random House, 1966), p. 116.

Like etter mai 1968 oppsto det i Italia noen teatergrupper som prøvde å anvende teatret som politisk instrument. En av disse, Gruppo Dioniso fra Milano, brukte en test for å peile seg frem til menneskene og deres problemer på de steder hvor gruppen spilte. Det foregikk på følgende måte:

»Testen består av 28 symboler eller skrifter av politisk-ideologisk karakter, nøye utarbeidet for å fremkalle reaksjon av motstand eller anerkjennelse av hvert enkelt symbol. Skuespilleren leverer ikke testen til tilskueren, men spør ham direkte og deretter skriver enten JA eller NEI ved siden av hvert symbol. Når testen er ferdig, oppsummerer man JA-svarene og forteller resultatet: f. eks. »De er uten tvil en individualistisk kapitalist«, eller »De er marxistisk katolik«. Den Ideologiske definisjon fremkaller enten irritasjon eller tilfredshet.

I begge tilfeller skal skuespilleren utnytte reaksjonen for å sette i gang en dialog om IDEOLOGIENE. På et visst tidspunkt under diskusjonen forteller han den intervjuede at han egentlig legger liten vekt på den betydning som testen synes å tillegge de enkelte ideologiske symboler, fordi det aller viktigste er de kollektive problemer. De er viktigere enn symbolene som skjuler dem og som ofte avleder vår oppmerksomhet fra dem.

Skuespilleren spør nå personen hva han oppfatter som det viktigste og mest presserende kollektive problem i den landsby eller den bydel hvor han bor og arbeider. På baksiden av testen skriver han den intervjuedes alder og stilling.

Skuespilleren kan dessuten også spørre om hvilken løsning denne personen ser for nettopp det kollektive problem som han har omtalt. Det er bra å notere adressen til de personer som har visse klare ideer angående løsninger. De kan bli til »de handlende minoriteter« som noen dager seinere kan bli innkalt til et spesielt møte.



Dioniso TEST

YES OUI JA SI = ☒
 NO = ☒

OK.	†	☐	☐
OK.	NATO	☐	☐
OK.	\$	☐	☐
OK.	COGESTION	☐	☐
OK.		☐	☐
OK.		☐	☐
OK.	NATIONALISM	☐	☐
OK.		☐	☐
OK.	USA	☐	☐
OK.		☐	☐
OK.	PARLAMENTARISM	☐	☐
OK.	MAO	☐	☐
OK.	TV	☐	☐
OK.		☐	☐

OK.	TECHNOCRATIE	☐	☐
OK.		☐	☐
OK.	U.R.S.S.	☐	☐
OK.		☐	☐
OK.	FAMILY	☐	☐
OK.		☐	☐
OK.	STALIN	☐	☐
OK.	HASCHISCH	☐	☐
OK.	†	☐	☐
OK.	K.K.K.	☐	☐
OK.		☐	☐
OK.	MEG.	☐	☐
OK.	SYNDACAT	☐	☐
OK.	TEST	☐	☐

Dioniso TEST

ANARCHIK	PAX-ANARCHIK	MARX-LENIN-COMMUNIST	RADICAL	SOCIAL-COMMUNIST	MARX-†	INDIVIDUAL-CAPITALIST	CAPITALIST-†	NATZ-FASCIST-CAPITALIST-†
0	1-2	3-4	5	6-8	9	10-15	16-17	18-28

NO © COPYRIGHT DIONISO TEST / you copy... you

titet, som har dynget sig op, bestående af fortrængte krav fra forældre og kultur, fra forsvarsmekanismerne, som insisterer på det enestående og adskilte, findes der ikke længere noget ego, ingen unik identitet, som adskiller det ene menneske fra det andet.

Vore illustrationer om unikhed og adskilthed, udspringer fra vor indre opbygning af masker (personligheder) og billeder. Vort ego er et teater, og maskerne, vi bærer og rollerne, vi føler os pressede til at spille, som adskiller os. I samme øjeblik maskerne falder, og forestillingen foran de indbyggede forældrefigurer og de andre, hvis bifald, vi må have, stopper, er der ikke noget ego, ikke noget indre teater, ingen forsvarsmekanismer. Kun et sansende sind bliver tilbage, som nu indser sin enhed med alle ting.

Som kritik må vi fastholde, at selvom det kan ses udfra den psykoanalytiske metodes succes, at psykisk sundhed kræver åbning til det ubevidste, til den fortrængte viden om erfaringstotaliteten, ses det lige så tydeligt, at en eller anden form for identitets- eller bevidsthedsproblem er nødvendig for ægte og levende liv. Når Norman O. Brown gør sig til talsmand for skizofrenien som den guddommelige

galskab, der passer til den dionysiske livsvej, ignorerer han en afgørende forskel mellem almindeligt vanvid og den guddommelige galskab, som er kernen i skaben og glæde. Der er en uhyre forskel mellem en skizofren, hvis ego ikke er stærkt nok til at dæmme op for den kaotiske fremtrængen fra det ubevidste, og som af den grund knuses i en tilstand af kaos uden klarhed og uden glæde, og så den person, der har lært at være åben over for dybderne i rørelse og bevægelse og overfor hele den række af symboler, der ligger under overfladen af det daglige liv. Den skizofrene har ingen person; han er faldet udenfor enheden og ud over meningens grænser, som er nødvendige for selv den mindste aktivitet i en social sammenhæng.

Den raske skizofrene, hvis man kan sige sådan om den dionysiske type af en »hel« personlighed, er bevidst om både skønheden og rædslen ved at være menneske. Han ved, at den eneste forskel, der er mellem ham og morderen, er, at han gør i drømmenes virkelighed, hvad morderen og også helgenen gør i den virkelige virkelighed. Han er opmærksom på de forskellige muligheder i sig selv, på underverdenen af had og oververdenen af drømme og idea-

ler, på håbet og fortvivelsen, på barnet, som forbliver i ham. På samme tid er den raske skizofrene også i berøring med en slags enhedsprincip. Kald dette enhedsprincip for selv'et, personen, personligheden, eller hvad som helst, men enhed må eksistere, hvis vi skal kunne skelne mellem det vanvid, i hvilket ingen transcendens findes, men kun tragedie, og den guddommelige galskab, i hvilken individet erfarer sig selv som værende en del af den samlende kraft, der binder virkelighedens kalejdoskop sammen.

Må jeg foreslå, at vi kalder den dionysiske form for bevidsthed, der tolererer mangfoldigheden i selv'et, for den inklusive selv-bevidsthed, i modsætning til den apollinske eksklusive ego-bevidsthed, i hvilken ego'et mærkes som en følsom indhegning, hvis grænser må beskyttes mod alt, hvad der er fremmed og mærkeligt. Den inklusive selv-bevidsthed er med Marcel's terminologi til rådighed (disponibel); den holder åbent hus for mærkelige besøgende fra nær og fjern og lader sig ikke forskrække af det ny, det uventede eller det disorienterende. Den ægte dionysiske bevidsthed foretrækker forbavelse fremfor besiddelse, undren er dens princip, dens organismes frihedsbrev.

Det princip i organismen, som giver enhed i det dionysiske menneskes inklusive selvbevidsthed, er den rytmiske vekselvirkning mellem opbygningen af billeder eller modeller for selv'et og deres nedbrydning. Det ægte selv fortsætter hele tiden med at trække sine grænser og sætte sine begrænsninger, indenfor hvilke det opbygger sine idealer og billeder på, hvad det er, og hvad det kunne tænke sig at være, for derefter at ødelægge dem igen, når erfaringens strøm oversvømmer dem. Psykologisk og åndelig sundhed består ikke i at være uden selv, men at holde den stadige selvudvidelse flydende og i konstant at udvide de billeder, ved hvis hjælp, vi forstår os selv og vores verden. På denne måde er det dionysiske selv altid i færd med at åbne sig mere og mere, at undre sig mere og mere, og med at tillade sig mere og mere af det mærkelige og nye, som fornyer følelsen af ubegrænsede muligheder og forøger evnen til at håbe. Det dionysiske menneske er homo viator⁵⁾ en pilgrim, en sigøjner, en danser. Hans sikkerhed beror på, at han har lært at være hjemme på landevejen. I modsætning til det apollinske menneske, som er et hjemmemenneske, der afstikker et territorium med definerede

grænser og muligheder og finder sin sikkerhed i at forsvare dette territorium. Han lever ved, hvad Robert Ardrey kalder »det territoriale imperativ«.



Van Gogh's malerier fornyer klart den dionysiske vision om hverdagens virkelighed, der gennemsyres af det helliges tilstedeværelse. I et brev slår han fast:

»Jeg kan sagtens klare mig uden Gud, både i mit liv og i mine malerier, men jeg kan ikke, syg som jeg er, klare mig uden noget, der er større end jeg, mit liv – skabelsens kraft ... Og i et billede vil jeg sige noget, der er befriende ligesom musik er befriende. Jeg vil male mænd og kvinder med det pust af evighed, som glorien engang kunne udtrykke, hvilket vi prøver at gøre med farvernes nærværende udstråling og vibreren.«⁶⁾

I samme ånd skriver Norman O. Brown:

»Dionysos kalder os udenfor ... Ud af templet, bygget med hænderne; ud af bogens ark; ud af lovens hule; ud af bogstavets mave. Det første tabernakel er i Jerusalem; det andet tabernakel i den universelle kirke; det tredje tabernakel under den fri himmel.«⁷⁾

At tage imod Dionysos' invitation til dansen er ikke uden fare. Revolution er en radikal løsning. Tilbage bliver at overveje om noget mindre end en radikal løsning kan gøre det i denne tid af psykologisk og politisk krise. Skulle vi gennem galskab eller mod opdage, at vi har lov til at fejre livets hellighed på hvilket som helst tidspunkt og på hvilket som helst sted, bliver vi måske tvunget til at spørge den anden form for vanvid, som har bragt os til den yderste krog af moralsk og politisk nihilisme – den ubestridte apollinske forudsætning, at impuls skal fortrænges, at revolution er ensbetydende med vold, selv på bekostning af napalmbombet uskyldighed. Hvis vi på grund af frygt eller på grund af begær efter sikkerhed nægter os selv ekstasen idet vi tillader vore ideer, vore kroppe og vore institutioner at danse, bliver der måske kun den form for vanvid tilbage, som bruger hele sin styrke på at forsvare en absolut kvalitativ skelnen mellem USA-forsvar af frihed eller kommunist-agression – eller en helt tredje mulighed, at stå på en eller anden 17. breddegrad, der skiller tiden fra evigheden.

⁵⁾ Citat fra Herbert Read: *The Meaning of Art* (London: Fayer & Faber), p. 206.

⁷⁾ Brown, op. cit., p. 229.

⁶⁾ Homo Viator: Titlen på et filosofisk værk af Marcel.

BIBLIOTECA TEATRALE

RIVISTA TRIMESTRALE DI STUDI E RICERCHE SULLO SPETTACOLO

DIRETTA DA FERRUCCIO MAROTTI E CESARE MOLINARI

Direzione, redazione e amministrazione Bulzoni editore s.r.l., via Liburni 14, 00185 Roma

Un fascicolo, lire 1.500. – Abbonamento annuo per l'Italia, lire 5.000. – Abbonamento annuo per l'estero, \$ 10.

Teatret og riten

Av JERZY GROTOWSKI

Om Jerzy Grotowski: Se TTT 7.

Emnet for vår sammenkomst i dag: »Teatret og riten«, eller om De vil: »På søken etter riten i teatret« er kanskje for vitenskapelig. Hva jeg vil behandle, er snarere illusjonenes og drømmenes historikk og visse forsøk på å gjenfinne mytene og riten i teatret. I mitt tilfelle dreier det seg om en ganske spesiell historie, men jeg tror at en kan trekke noen objektive konklusjoner av den.

I begynnelsen av min kunstneriske aktivitet, og til og med før jeg begynte å arbeide i Teaterlaboratoriet, dvs. da jeg arbeidet som ung iscenesetter i Kraków, hadde jeg en viss forestilling om det mulige teater. Denne forestilling var til en viss grad blitt formet i opposisjon til det eksisterende teater, et teater som er for kulturelt i konvensjonell forstand, et produkt av møtet mellom kultiverte mennesker, mennesker som beskjeftiger seg med de skrevne og talte ord, gestene, dekoren, lyset osv., og andre vel-kultiverte mennesker som vet at en bør gå på teater fordi det er en slags moralsk eller kulturell forpliktelse. Når alt kommer til alt, går alle fra disse sammenkomstene meget kultiverte, men intet vesentlig har kunnet foregå mellom disse menneskene. Alle forblir fanger av en viss type konvensjoner, tanker og idéer angående teatret. En bør gå i teater, så en går dit. Man lager en rolle, man lager iscenesettingen, men det er en mekanisme som virker, det er på samme måte som med forpliktelsen til å holde foredrag.

Jeg tenkte da at gjenfinnelsen av den opprinnelige spontanitet i teatret kunne være en vei mot det levende teater. Jeg tror, at **det** nokså lenge har vært en fristelse for teaterfolk, om enn ikke en tilstrekkelig fristelse, i hvert fall ikke i mitt land. Jeg kom til slutt til at det er riter som var opprinnelsen til teatret, og at det er gjennom en tilbakevenden til det rituelle – hvor begge sider kan delta, skuespillerne dvs. koryfeene, og tilskuerne dvs. deltagerne – at man kan gjenfinne seremonien med direkte, levende deltagelse, en slags utveksling (et ganske sjeldent fenomen i vår tid) av direkte, åpen, likefrem og autentisk reaksjon.

Selvsagt hadde jeg til å begynne med visse idéer, f. eks. at man bør konfrontere skuespillerne og tilskuerne direkte med hverandre, og at man bør søke en utveksling når det gjelder språket kort og godt, eller teaterspråket, dvs. foreslå en slags lek for tilskuerne. Hva rommet angikk, hadde jeg ingen klare idéer. Det var ikke før senere, i 1960, etter en del forestillinger, der jeg hadde søkt å organisere riten mellom skuespillerne og tilskuerne, da jeg møtte en meget intelligent og levende arkitekt, med samme fristelse, Jerzy Gurawski. Sammen satte vi oss fore uten innrømmelser å erobre rommet.

Men hva var den ledende idé, den som i begynnelsen var nokså abstrakt, men som senere ble mere påtagelig? Det var at en før hver forestilling må organisere rommet, tilintetgjøre begrepet om scene og sal som to absolutt adskilte ting, at en må benytte skuespillernes spill som stimulus for å få tilskueren til å spille med. For eksemplet: der er en munk i et kloster, og denne munken henvender seg til tilskuerne: »Hvis De tillater det, vil jeg skrifte«. Da blir tilskuerne plassert i en bestemt rolle. Så begynner han å skrifte, og tilskueren blir, hva enten han vil eller ikke, behandlet som skriftefar, som i **Faustus** av Marlowe, som vi har fremført.

Tilskueren reagerer

Vi hadde en annen situasjon, likeledes utløst av dette prinsippet om rommet, i **Kordian** av Slowacki. Hele teatersalen var en sal på en psykiatrisk klinikk. Tilskuerne ble behandlet som syke. Alle ble behandlet som syke. Til slutt ble også legene, dvs. skuespillerne, behandlet som syke. Alt var sykt, led av en viss tidsalders sykdom som hadde rammet en viss sivilisasjon, vår sivilisasjon snarere enn de nasjonale tradisjoner. Men det som var vesentlig i denne forestillingen, var at det på slutten ble han som var mest syk, dvs. Kordian, som viste seg å være den edle, og at den minst syke, dvs. overlegen, nok hadde en viss forstand, faktisk en god porsjon sunn, men skitten fornuft.

Jeg mener det er et paradoks, en selvmotsigelse som vi meget ofte kan treffe på i livet: hvis vi vil realisere de store verdier direkte, blir vi samtidig forvirrete, vi blir gale. Samtidig er vi friske. Men hvis vi vil være for fornuftige, kan vi ikke realisere de store verdier. I så fall kan vi med vår sunne fornuft gjøre veien lengre. Til sist er vi ikke gale, vi er ganske friske og ved god helse, men en ku er også ved god helse! Jeg tenkte meg derfor, at hvis skuespillerne gjennom deres handling overfor tilskuerne begynner å stimulere dem, å foreslå for dem en direkte deltagelse, enddog med visse slags adferd, bevegelse, sang, svar til teksten etc., så kunne dette gjenopprette ritens opprinnelige enhet.

Til sist fikk vi det til. Vi hadde forestillinger hvor tilskuerne reagerte, spilte en rolle, sang og reagerte nesten alle sammen i samspill med skuespillerne. Dette var dog vel forberedt og ganske fjernt fra det en kaller »happening«. For eksempel forsøkte skuespillerne under prøvene forskjellige slags adferd i forhold til tilskuerens mulige adferd. Tilskuerne kan overfor en slags aggresjon fra skuespilleren ha fem, seks typer reaksjon, så for alle forestillingene organiserte vi fem, seks slags adferd for skuespillerne overfor tilskuerne ut fra disse reaksjonene. Men jeg må si, at da vi endelig en dag hadde oppnådd denne direkte del-



tagelse fra tilskuerne, begynte vi å tvile på om den var autentisk. Selvsagt deltok tilskuerne, men det var stort sett nokså cerebralt. Tilskuerne reagerte forskjellig. Enkelte syntes det var morsomt eller bizart, så de forsøkte seg med et slags ironisk svar. De forsøkte å vise at de hadde humoristisk sans – noe som ikke var så ille –, men forestillingenes struktur ble mot slutten nesten alltid ledet henimot en tragisk motsigelse av hovedrollen, og så begynte de å bli ille til mote.

Hos andre var det en hysterisk reaksjon. Tilskuerne begynte å hyle og rope, gjøre forvirrede bevegelser og å vise at de befant seg i opprinnelig spontanitet. I virkeligheten var de ikke i en tilstand av spontanitet. De bare spilte et bilde av den, de fremstilte en primitiv. Hva er den primitives adferd når han deltar i en rite, når han forbereder seg til jakt, krig eller lignende? Hvordan skal man rope? Jo, en skal geberde seg, bli opphisset. Så dette var ikke autentisk, men oppfunnet, kalkulert. Det var en cerebral realisasjon, en kalkulert temmelig stereotyp fremstilling av en villmanns adferd.

Endelig var det andre, som ville være intelligente. De forsøkte å begripe tingenes intellektuelle nivå, det nivået som eksisterer som virkelig, selv om det ikke er synlig i kunsten, og som, selv om det er synlig i kunsten, ingen betydning har og bare er sterilt. De ville altså finne dette nivå, for å finne et svar gjennom en gest eller et ord, eller

en setning. Dette viste nok intelligens, men var i bunn og grunn u-autentisk, når mennesker, som tilhører en artistisk eller intellektuell elite deltar i en monden sammenkomst hvor man drikker whisky, danser litt og lytter til musikk, og skal være intelligente! Det var samme reaksjon. Bare ikke tilstrekkelig autentisk. Selv om det sett utenfra ga inntrykk av en mengde i bevegelse, av en ganske stor gruppe som ble dirigert av skuespillerne, med elementer av kamp og med elementer av forståelse, en slags overensstemmelse i handlingen, med protestreaksjoner og med taushet. Sett utenfra var det kanskje ikke dårlig, og om vi kunne ha hatt ennu en sal med tilskuere rundt denne, utenfor, for å iakttas det som foregikk mellom skuespillerne og de tilskuerne som spilte, kunne det ha vært interessant.

I grunnen ble det bare gammelt teater, med deltagelse. Gammelt teater, ikke i betydningen arkaisk teater, edelt, rotfestet, men som teatret i det 19. århundre, stereotyp, klisjémessig, banalt. Det ble banalt teater, der skuespillere deltok i samarbeid med tilskuerne – dette til tross for forestillingens struktur, som jeg tror i seg selv ikke var banal, men kanskje i visse tilfelle til og med stimulerende.

Tilskueren som vitne

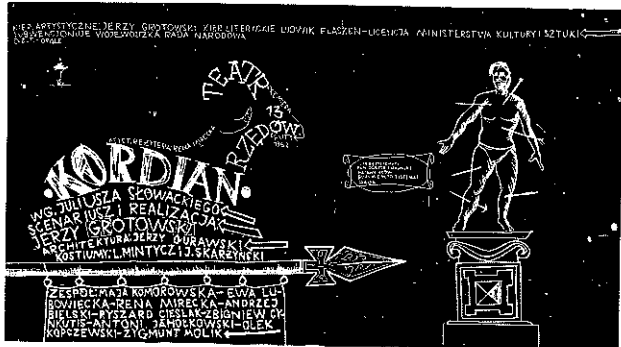
Da jeg ble klar over denne situasjonen, tok vi den opp til diskusjon i teatergruppen, og kanskje medførte dette en slags holdningsendring. Dette fant sted mellom **Kordian** og **Akropolis**, den første versjonen, som vi laget på denne tiden, og deretter mellom **Akropolis** og **Faustus**.

Hva var det vi iakttok? For eksempel: hvis vi vil gi en tilskuer en sjanse til emosjonell, direkte deltagelse, dvs. muligheten til å identifisere seg med en som bærer ansvaret for en tragedie som skjer, så må man sette ham på avstand – stikk imot hva en skulle tro. Tilskueren som er på avstand i rommet, som er i den situasjon at han ikke er akseptert som iakttagende, men bare satt til å være iakttagende, kan virkelig gjenfinne en emosjonell deltagelse, for til slutt kan han gjenfinne sin gamle skjebne som tilskuer. Man kan spørre seg hva tilskuerens skjebne er, likesom man kan spørre seg hva skuespillerens er.

Tilskuerens skjebne er å være iakttagende, men den er også noe mer: den er å være vidne. Vidnet stikker ikke sin nese inn overalt, forsøker ikke å være nærmest eller å gripe inn blant mennesker som handler. Vidnet holder seg litt avsides, vil ikke blande seg inn. Han vil ha et vitnesbyrd, vil se alt som foregår fra begynnelse til slutt, bevare det. Bildet av det som har funnet sted, må forbli i ham selv.

En dag så jeg en dokumentarfilm av en munk som brente seg selv i Saigon. Det var en mengde andre munkar som iakttok scenen. Noen av dem hjalp ham som ville brenne seg. De gav ham benzin, de forberedte alt, men de andre stod nokså langt borte, nesten gjemt. De beveget seg ikke i løpet av hele scenen. En kunne høre knitringer av ilden og stillheten. Ingen gjorde noe. De deltok virkelig. De deltok i en seremoni som samtidig var et vitnesbyrd om en ytterste handling overfor verden og overfor livet. Og på den andre siden – fordi det dreide seg om en munk, en buddhist, så deltok de også i religiøs forstand. Men de grep ikke inn. De forble fjerne. **Respectio**, dette latinske ordet, respektere tingen, er det autentiske vitnes funksjon. Det betyr å ikke gripe inn med sin lille rolle, med denne automedemonstrasjon »jeg også«, men det å være vidne, dvs. å ikke glemme. En må ikke glemme.

Å sette tilskueren på avstand vil si å gi ham sjansen til å delta, i samme forstand som vidnene deltok i handlingen til den munken som brente seg selv i protest. I så fall er



kanskje fordelingen av rommet i det eksisterende teater ikke den beste, fordi det for tilskueren alltid blir en scene og en sal. Det skifter ikke, og når det ikke skifter, kan ikke tilskueren gjenfinne sin opprinnelige situasjon som vitne. Det er altså bygningens arkitektur som avgjør om han skal få være for seg. Har vi et jomfruelig rom, er det tilstrekkelig. For i én forestilling er tilskueren blandet inn, han er i osmose med skuespillerne. Og i en annen er han fjernet fra dem. Han kan gjenfinne sin situasjon som vitne.

En annen konklusjon er følgende: hvis vi vil kaste tilskueren ut i en forestilling, i grusom deltagelse – ikke grusom i betydningen av ytre grusomhet, slå noen e.l. (det har ingen betydning og blir bare komisk hvis det ikke er autentisk, og å slå i autentisk forstand er neppe teatrets funksjon!), jeg taler om den grusomhet det innebærer å ikke lyve – hvis vi ikke vil lyve, hvis vi ikke lyver, så er vi i samme øyeblikk nødvendigvis grusomme – hvis vi altså i en slik forestilling vil gi tilskueren en sjanse til, eller sogar forplikte ham til å føle seg satt på avstand fra skuespillerne, må en blande ham med skuespillerne. Det er situasjonen i **Akropolis**.

Når det gjaldt **Den standhaftige prins**, var det en direkte, emosjonell deltagelse, hvor tilskuerne ble hensatt i den situasjon å være vidner. I **Akropolis** ble tilskuerne blandet med skuespillerne. Resultatet var at det ble skapt en slags avgrunn. Skuespillerne arbeider rundt omkring, de er i romlig osmose med tilskuerne, men de ser ikke på dem. Og gjør de det av og til, er det uten konsekvens. Det er ingen mulighet for kontakt, det er to verdener. I **Akropolis** er det virkelig to verdener, fordi skuespillerne er de menneskelige vrak, personene fra Auschwitz, de døde. Tilskuerne er de levende som har spist en god middag og som er kommet i teatret for å delta i en kulturell seremoni. En emosjonell osmose er ikke mulig. Det er nemlig to verdener, og for å skape denne avgrunn mellom de to verdener,

mellom de to virkeligheter, mellom de to slags menneskelige reaksjoner, må en blande, stikk imot hva en kunne tro. Denne konklusjon er ganske viktig.

I all denne søken spurte vi selvfølgelig også oss selv hva som er aksene i det rituelle. Kanskje er det myten, kanskje er det arketyper, som Jung kalte det, eller om man vil, kollektive forestillinger, den primitive tanke – man kan bruke alle tenkelige ord – fordi, jeg gjentar det – vi var ikke fristet til å gjenskape et religiøst teater, men å gjenskape en verdslig rite.

Vi har i vår teatergruppes historie hatt »groteske« forestillinger, også med en viss humor, men vi har aldri fremstilt stupiditeten på scenen, med degradering av tanken, forestillinger hvor enhver kan delta gjennom de mest primitive instinkter, de mest begrensede – jeg vil ikke si villmannsforestillinger, for det ville være for edelt, men jeg vil si plagsomme, de plagsomme aspekter ved deltagelse.

Denne slags direkte deltagelse eksisterer virkelig – i corrida'ene, boksingen og det mest banale teater. I disse kan man gjenfinne en direkte deltagelse fordi det eksisterer en reduksjon. Denne reduksjon går så lavt at det ikke lenger finnes tilskuere, men »publikum«, som en sier, dvs. mengden. Og lovene for en mengdes adferd er ikke adferden hos de viseste i mengden, snarere tvert imot. Det er psykologi. Så gjennom en appell til de laveste instinkter kan en gjenskape en direkte deltagelse i en forestilling. Men jeg tror at dette allerede eksisterer. Det er ikke verdt bryderiet å lage det.

Latterliggjørelsens og apoteosens dialektikk

Vi mente, at hvis vi ville unngå en religiøs rite, hvis vi ville gjenskape en verdslig rite, kunne det skje ved en konfrontasjon av erfaringene hos de gamle generasjoner, dvs. ved mytene. Gjennom dem kunne vi gi teatret dets sjanse. Så i denne perioden søkte vi hele tiden etter det arketypiske bilde, om en kan bruke en slik terminologi, i betydning av tingenes mytiske bilde, eller snarere en mytisk formel, f. eks. ofring av den ene for de andre. Slik er Kordian, eller Kristus som bærer korset, myten om Golgata som ble anvendt i forestillingen **Forfedrefesten** av Mickiewicz. Vi fikk en holdning til disse fenomener og disse bilder, som ikke var en religiøs holdning. Vi følte en viss betagelse, men på samme tid en sterk motstand, antinomi, slik at vi begynte å arbeide med en ny dialektikk som en polsk kritiker kalte »latterliggjørelsens og apoteosens dialektikk«.

Ta f. eks. Kordians autentiske offer, men på samme tid Kordians galskap. Kordian gjør et autentisk offer. Han gir sitt blod for de andre, men han gjør det i overensstemmelse med gammel legeskunst, dvs. en lege årelater ham. Slik betød det på samme tid å assimilere Kordians holdning og samtidig gjenfinne en heroisk stilling, finne frem til de røtter som betinger oss og kjempe med disse røttene.

Forestillingene har alltid vært ironiske, med en ironi som alltid har hatt en tragisk side, en ironi der tilskuerne og vi selv dog har vært solidariske med hovedrollen. Men det var en spesiell ironi, en slags analyse, disseksjon. Det var en leksjon i anatomi, men en spesiell sådan. I vårt arbeid, i våre tanker, i vårt stille sinn sa vi ja, det er autentisk, det er noe levende, det beveger oss, kanskje er vi betinget –, og på samme tid ville vi ikke ha det, vi ville befri oss fra det. Det var en meget selvmotsigende holdning. Men senere, da vi analyserte saken, fant vi at denne dialektikken ikke fungerte i sin eksakte betydning fordi tilskuerne inntok forskjellige stillinger. Vi hadde tenkt at det skulle være en slags latterliggjørelsens og en apoteosens dialektikk, men resultatet var at noen tilskuere tok det som en slags apo-

teose og andre som en slags latterliggjørelse. I siste instans fungerte ikke verkets dialektikk like til slutten, fordi den ikke fungerte i begge sine aspekter for hver tilskuere.

Selvfølgelig kan man si at mange tilskuere dog reagerte overfor denne dialektikk med megen spontanitet, ikke spilt, men emosjonell, snarere av indre art, og at det hele fungerte for dem etter denne dialektikk. Men stort sett fungerte det ikke. Og når dette fungerte, plasserte det seg på forskjellige nivåer, dvs. hva direkte reaksjon angår, så reagerte tilskueren med betagelse. Da var det altså apoteose-siden som fungerte, og på et annet tankenivå var det latterliggjørelse-siden, fordi han analyserte forestillingens struktur. Så det var ingen erfaringsmodell. Det var ikke enhetlig. Det skapte ikke en totalitet av reaksjoner. Det fungerte på forskjellige nivåer og med forskjellig mening for de enkelte tilskuere.

Vi la merke til at det alltid ligger en fare i at en begynner å imitere myten, at en begynner å skape mytens bilder, og til sist, selv om vi kjempet imot det, at resultatet nesten ble en stilisering og derfor sterilt. En gang tenkte jeg at man måtte oppgi denne oppfatningen av det rituelle teater, fordi det kanskje ikke lenger er mulig i dag. Det er jo ingen tro, som er felles.

Troens Babels tårn

Min nære medarbeider, Ludwik Flaszen, som er til stede her, har brukt en metafor forbundet med Babels tårn, en metafor som jeg skal utvikle. Etter min mening er det ikke bare samfunnet som i dag faktisk er et Babels tårn hvor alle språk er blandet, og hvor det ikke eksisterer en enhetlig tro. Det gjelder faktisk oss alle sammen. Vi har ikke på bunnen en enhetlig tro. Hos oss alle tror jeg det finnes forskjellig slags tro: først en tro som er tradisjonell, en tradisjonell religion som vi har forlatt, men som dog ennå er levende på bunnen av vårt vesen. Den strukturerer vår fantasie språk. Dernest er det den tro (hvis vi ikke vil si den

religion, kan vi si den filosofi) som vi aspirerer etter å ha, og som vi faktisk kjemper for å bekrefte overfor de andre og oss selv at vi har, selv om det til sist bare blir en kamp etter å ha snarere enn å virkelig ha fordi vi er for oppdelte. Så er det også vårt liv som er så delt mellom forskjellige sosiale miljøer, og vi har dessuten ennå noen underfundigheter, noen halv-troer, for vår familie, for våre kolleger, for arbeidsplassen. Ja, på bunnen av alt dette er det et slags ilsted hvor disse fristelser, de forskjellige slags autentiske tro og den oppgitte tro samles til et virkelig Babels tårn.

Hver av oss er slik fordi vi ikke vil være i overensstemmelse med vårt eget vesen. I dag vil den gamle være ung, den unge vil være moderne og ikke seg selv, og det at han vil være moderne, vil til sist til tross for alle protester si å imitere andre som er eldre. Enhver aspirerer altså mot noe som i de fleste tilfelle ikke eksisterer. Jeg tror denne mangfoldighet i troen simpelthen er en sykdom ved vår sivilisasjon. Det er kanskje et gode, for i lengden er en stiv ensrettethet i tro, særlig hvis det dreier seg om en religiøs eller parareligiøs tro, farlig da den fremkaller fascisme.

Man kan likevel analysere disse forhold ut fra forskjellige synspunkter. Ut fra det teatraliske fenomenets synspunkter må man erkjenne, at å gjenskape en rite i dag ikke er mulig, da riten alltid har dreid omkring en akse, som har vært en troshandling, en religiøs handling, ikke bare som mytiske bilder, men også som holdninger som er obligatoriske for hele menneskeheten. Jeg tenkte da, at det kanskje ikke lenger var mulig å gjenfinne riten i teatret, fordi det var umulig å gjenfinne én tro, ett system av mytiske tegn, ett eneste system av opprinnelige bilder. De vet, som jeg allerede har sagt, at alltid når en gjenfinner riten i teatret, fremkommer de samme feil. Vi har kanskje til en viss grad unngått denne type feil, bare ikke i spillet. For vil man skape en opprinnelig spontanitet, hvilket vil si at tilskuerne reagerer som én gruppe, at de deltar direkte, i så fall appellerer man til en kaotisk, hysterisk spontanitet, som f. eks. å rulle rundt på gulvet, gjøre muskelbevegelser. Meget blir bare idiotisk og uten betydning, et resultat av at »man må gjøre noe«, i siste instans kaos. Stilt overfor dette vil tilskuerne delta eller ikke delta. Hvis de deltar, vil de skape samme uorden, det samme kaos. Men kaos er ikke meningsfylt, kaos er ikke et språk.

På den annen side: søker en en mytisk rite i forestillingen, så begynner en, hvis en tror en slik rite eksisterer i objektiv forstand, å skape »økumeniske« forestillinger, der det er hentydninger til og fragmenter av alle mulige religioner – litt hinduisme, litt kinesisk religion, en Kristus her, en Buddha der, så Shiva, så Krishna – alle disse religioner som vi har forlatt, de på vårt kontinent, eller de som vi aldri har deltatt i, som de på andre kontinenter. Men alt dette munner, når det blir strukturert, kombinert og kalkulert, ut i en slags teosofi, en »planet«-sivilisasjon (som i dette tidsskriftet), en stor sammenblanding. Til sist tror jeg det er sterilt, dog med unntagelser, for hvis en stor kunstner begynner å søke i denne retning, kan han overkomme det. Jeg tenker på visse ting Béjart har laget, hvor han har brukt forskjellige bilder fra forskjellige religiøse sivilisasjoner. Men samtidig gikk han utover alt dette i kraft av sitt yrkes materie og substans. Det var ikke disse bildene som avgjorde hans skapende kunstneriske suksess, men hans orientering og kompetanse når det gjaldt danseteknikk kort og godt. Avgjørende var alltid det legemlige for ikke å si det kjedelige i de menneskelige reaksjoner, sammen med rytmen. Ikke disse religiøse forestillingene som var hentet allesteds fra. En stor kunstner kan altså overkomme problemet.



Jeg sa ikke at man ikke kan benytte motiver fra andre kontinenter. Det er noe annet. Jeg taler om en fristelse til det. Det eksisterer i dag ingen akse i de mytiske bilder og ingen direkte deltagelse. Man må derfor oppgi idéen om et rituelt teater. Og vi gjorde det, skritt for skritt.

Den levende tekst

Vi skapte **Akropolis**, **Doktor Faustus** av Marlowe, **Den standhaftige prins**, deretter en ny versjon av **Akropolis** og så **Apocalypsis cum figuris**. Vi la merke til gjennom disse etapper, at fra det øyeblikk vi oppgav idéen om det rituelle teater, så begynte vi på en måte å gjenfinne det rituelle teater.

Vi tok alltid tekster som var levende for oss, tekster med en lang tradisjon, levende ikke bare for mine kolleger og meg selv, men også for de fleste polakker – om ikke for alle, selv om vi også spilte tekster som Marlowes, som ikke har hatt noen lang tradisjon i Polen. Men i det tilfellet dreide det seg om en type av litterær skapelse som var knyttet til en bestemt kontekst av poetisk tanke, av bilder og eksistensielle hentydninger som sto den polske romantikk meget nær og med tilknytning til denne. Det var ingen tilfeldighet at vi i stedet for Calderons **Standhaftige prins** valgte Slowacks versjon. Han var en stor dikter innen polsk romantikk. Riktignok var denne romantikken totalt forskjellig fra den franske. Den var mer til å ta og føle på, en direkte kunst, samtidig med en metafysisk side, nemlig det å gå utover de dagligdagse situasjoner og gjenfinne et eksistensielt perspektiv i menneskelivet. En kan kalle det en søken etter skjebnen. I denne dramaturgien er det ikke en deklamatorisk side, ingen deklamatorisk patos. Språket er meget strengt, endog i de tilfelle hvor det har sammenheng med polsk barokk der det er visse meget kompliserte strukturer. Det er også meget strengt i sin holdning til det menneskelige individ. I denne polske romantikk er det også en søken etter de skjulte motiver for menneskelig adferd. Man kan si om en viss side ved Dostojevskijs verk – iakttagelse av menneskets natur ut fra dens skjulte motiver gjennom en forklart galskap – at den eksisterte – og det er et slags paradoks – i en ganske annen materie, meget mer i den poetiske genre.

Idet vi tok tekster som for oss på samme tid var en utfordring og en slags stimulus, et slags springbrett, konfronterte vi oss selv med en rot, uten å kalkulere, uten å søke en formel («dette er Kordians offer, han gir sitt blod, blodet som arketyper»), uten psykologisk beregning eller søken etter tradisjonelle bilder. Vi tok de bilder som hadde hele den vitale kraft for oss, uansett om det var polske tekster eller tekster fra andre lands tradisjoner, fordi de hadde tilknytning til dette levende begrep i oss. Man kan kalle det tradisjonelt, men det gav oss dog et møte med røttene. Vi elimerte de deler av teksten som ikke hadde beholdt denne kraften, og ved utvegelse søkte vi punkt for punkt, det som ikke lenger var et stykke, men et utfordringens krystall, noe meget rent, som f. eks. våre forfedres erfaring, andres erfaring, avgrunnens stemme som taler slik at vi kan gjenfinne vårt svar – den taler ikke uten at der er en reaksjon. Denne stemmen kan en ennu lytte til. Til sist finner en en reaksjon. Der er ting sagt av denne stemmen som vi ikke kan akseptere, men vi gyser likevel.

På det tidspunkt begynte vi altså å konfrontere oss med røttene og ikke med røttenes abstrakte bilder. Senere oppgav vi nesten manipuleringen av tilskuerne, hele den operasjonelle side ved »hvordan stimulere tilskueren«, »hvordan behandle ham som prøvemanen«. Vi ville meget heller glemme



me tilskueren, glemme hans eksistens. Vi begynte å konsentrere hele vår holdning og alle våre former for aktivitet rundt skuespillerens yrke.

Da vi oppgav idéen om en bevisst manipulering av tilskueren, oppgav jeg samtidig idéen om meg selv som skapende iscenesetter. Logisk nok begynte jeg å studere muligheten for den skapende skuespiller. I dag finner jeg at resultatene nok en gang ble paradoksale. For i samme øyeblikk som iscenesetteren begynner å glemme seg selv, begynner han virkelig å eksistere. Det lyder paradoksalt. Men slik er det. Så var det altså problemet med skuespilleren. Vi fikk ganske tidlig den idé, at man må gjenfinne de ressurser i det rituelle spill, som ennu finnes i forskjellige land. Hvor finner en slikt? Prinsipielt f. eks. i det orientalske teater. Selv et verdslig teater som Pekingoperaen har sin rituelle og seremonielle struktur, organiserte tegn, frigjorte, tradisjonelle, alltid gjentatt for hver forestilling. De utgjør et språk, gestenes og adferdens ideogrammer.

Vi gjorde en forestilling: **Shakuntala** av **Kalidasa**, hvor vi studerte mulighetene for å skape tegn for det europeiske teater. Vi gjorde det i en nokså ondskapsfull hensikt: vi ville skape en forestilling som gir bildet av det orientalske teater, ikke det autentiske, men det som europeere har. Det ble da det ironiske bilde av en bestemt fremstilling av den hemmelige, mystiske orient etc. Men likevel – på bunnen av denne ironiske søken som var rettet mot tilskuerne, eksisterte det en baktanke som en fristelse til å gjenfinne et tegnsystem for vårt teater, for vår sivilisasjon. Vi gjorde det. Forestillingen ble faktisk bygget opp av små gestuelle og vokale tegn. Dette ble ganske viktig for fremtiden. Det var nemlig på det tidspunkt at vi måtte begynne med stemmeøvelser i vår teatergruppe. Å skape vokale tegn uten spesiell trening er nemlig umulig. Men til sist ble så forestillingen realisert. Det var et verk, det eksisterte, fungerte med en viss styrke; men samtidig iakttok jeg, at det var en ironisk overføring av alle mulige stereotyper, av alle mulige klisjéer, at hver av disse gjenfunne gester og ideogrammer i grunnen var hva Stanislavski kalde »gestenes klisjéer«. Det var ikke »jeg elsker deg« med hånden på hjertet, men det kom på eet ut. Det var klart, at dette ikke var veien å gå.

Det kunstige og det organiske

I denne perioden talte vi meget om kunstighet. Vi sa at kunst og kunstig var etymologisk beslektede ord, at den ting vi finner organisk og naturlig ikke er kunstnerisk fordi



den ikke er kunstig. Den man kan bygge opp like til et krystall av tegn, mens formen samtidig er kald, utarbeidet og nesten akrobatisk – den tingen er kunstighet. Og dette er en mulig holdning.

Senere oppgav vi også denne idé fordi en søken etter tegn ga som resultat en søken etter klisjéer. Så begynte vi å undersøke hvilke muligheter tegnene har i dag. Kanskje kan man ikke gjenfinne de samme tegn en gang for alle. Kanskje må en gjenfinne for hver fremstilling et visst system av tegn som kan handle. Det skuespilleren gjør, må stå i forhold til den eksisterende verden, eller i konjunksjon med den kulturelle kontekst. På den annen side må man for å unngå faren ved det stereotype bevisst søke dette gjennom utløsningen av tegnene i menneskets organiske prosesser.

Vi begynte å søke innenfor den organiske side av de menneskelige reaksjoner for senere hen å strukturere. Med dette begynte det eventyr, som jeg tror ble det mest frugtbare for teatergruppen vår: en søken innenfor selve spillet. Vi la merke til at skuespilleren kan imitere livet. Det er det realistiske eller naturalistiske teater. Man imiterer den hverdagslige adferd, og det er en mulighet. En annen mulighet er den at man vil gi inntrykk av at det gis en annen verden, teatrets verden, en innbildning, en fantasi hvor virkeligheten kan forandre seg. I siste instans kan man kalle det illusjonenes verden. Både «livet i hverdagen» og «illusjonen» har lenge behersket teatret. I hele dets historie ser jeg dualiteten mellom disse to muligheter, nemlig en heller fantastisk mulighet: illusjonen, og en realistisk side: imitasjonen av livet. Det kan være at denne terminologi ikke er eksakt, fordi man i noen land kaller den adferd, som er nær livet illusjon. Jeg tror likevel en kan forstå forskjellen.

Vi søkte da en situasjon der det hverken ville være imitasjon av livet eller noen anstrengelse for å skape noe fantastisk eller imaginært. Vi søkte en situasjon der vi kunne gjenfinne en menneskelig reaksjon, som skulle kunne eksistere samtidig med forestillingen, og som innenfor rammen av denne skulle være fullstendig virkelig, dvs. – om De vil – fullstendig organisk, fullstendig naturalistisk. Dette er Aristoteles' regel: stedets enhet, tidens enhet osv., en enhet – men **hic et nunc**, her og nå.

Hva gir det til sist? Hvis skuespilleren forteller en historie eller spiller noe, er ikke det en nærværende handling. Det er ikke **hic et nunc**. Uten tvil må han utføre en viss handling. Det er det vesentlige. Denne handling må fungere som en avsløringshandling, eller med et ord som er noe gammeldags, men som jeg foretrekker som meget eksakt, nemlig en **trosbekjennelse**. Det er ut fra sitt eget liv han skal utføre en handling, den handling som berøver ham, avslører ham, åpenbarer ham og avdekker ham. Samtidig skal han ikke spille, men han skal gjennomtrenge sine erfaringer av livet. Han skal analysere dem i bevegelsene og i stemmen. Han skal gjenfinne de ambisjoner som kommer fra dypet av hans legeme, og med hele sin klarsynthet må han dirigere dem mot et visst punkt som er nødvendig i forestillingen for å utføre denne bekjennelse i de grader det er nødvendig. På det punkt, hvis skuespilleren kan utføre denne handlingen, er han fenomenet **hic et nunc**. Det er hverken å fortelle eller å skape en illusjon. Det er den nærværende tid. Han avslører seg, det er det latinske **fiat** som skjer. Det skal skapes. Han avdekker seg, og på samme tid må han gjøre det om igjen hver gang.

Er det mulig? Uten klarsynthet er det umulig fordi det alltid vil være fullt opp av uorden, som jeg allerede har sagt. Uten en nøyaktig forberedelse er det umulig fordi skuespilleren alltid vil tenke: «Hva skal jeg gjøre?», og idet han tenker «Hva skal jeg gjøre?», må han miste seg selv. Dette **hic et nunc** må være vel forberedt. Det er hva vi i dag kaller et partitur. Men likevel skal man virkelig ad denne strukturerte vei utføre en handling. Det er en selv-motsigelse. Å forstå at motsigelsene er logiske, er meget viktig. At en ikke skal unngå motsigelsen er akkurat det vesentlige. For hvis jeg til sist analyserer den opprinnelige rite, den primitive rite, hva er det i den? Det er en spontanitet for en europeer som ser på, men for ham som deltar, er det en meget nøyaktig liturgi. Dvs. det er en opprinnelig orden, en vel forberedt linje, frigjort fra de andres erfaringer, hele den orden som organiserer en basis. Og rundt denne liturgi begynner man å lage variasjoner. Da blir det på samme tid forberedt og fritt. Det er bare hvis det hele er forberedt at en kan unngå kaos. Så hvis man vil forberede en adferdslinje som kan tjene som en slags aerodrom, som Stanislavski kalte det, f. eks., må man ha morfemene i dette partituret, likesom notene er morfemene i et musikalsk partitur. Det er ikke gestene, eller tingene en kan merke seg utenfra. I så fall ville det alltid være fiasko.

La oss ta et eksempel. Jeg bor et sted; min nabo bor ved siden av. Og hver morgen møter jeg ham. Han skal på arbeid. Jeg også. Jeg tar hatten av og sier «God dag», og han sier også «God dag», og vi går hver til sin kant. Denne situasjonen gjentar seg hver dag. Den er et fragment av et partitur.

Det er blitt skapt i automatisk forstand et adferdspartitur. Vi kjenner godt våre gester. Vi kjenner godt vår adferd. Jeg vet godt at han vil si «God dag». Riktignok vil detaljene i hans gester være forskjellige, stemmen han bruker vil være forskjellig, men det vesentlige vil være det samme.

Det er altså ikke stemmens noter, de ytre gestene som er morfemene i spillets partitur. Det er noe annet. Man kan bli fristet til, som i Stanislavskis tilfelle, å gjenfinne som morfemer de fysiske handlinger som er rotfestet i menneskets emosjonelle side.

Men Stanislavski oppdaget mot slutten av sitt liv at det ikke er mulig å fikserer emosjonene, for de er ikke avhengige av vår vilje. Vi vil ikke elske, vi elsker og vice versa. Emosjonene er ikke avhengige av vår vilje. Følgelig kan vi ikke bevisst reproducere dem. En kan bare anstrenge seg for å ha visse typer emosjoner – noe mange skuespillere gjør. Men i siste instans er det ikke autentisk. Det er heller ikke morfemene. Vi tror nå, at det er de impulser som kommer fra det indre av legemet for å møte det ytre, som er morfemene. Jeg sier det indre av kroppen. Det er i alt dette en kontekst, som ikke lenger er baktanke, men hva man kan kalle »bak-vesen«, dvs. alle motivasjonene fra legemets indre, fra sjelens indre. Men la oss i praksis si legemets indre. Tilskyndelsen kommer innenfra og ut, og gesten er hva den munner ut i. Gesten er punktum.

Når skuespilleren vil gjøre en gest, gjør han den vanligvis etter en linje som begynner i hånden. Men i det virkelige liv, når mennesket er i kontakt med andre slik som dere og jeg nå, begynner impulsen i legemets indre og i dens siste fase kommer gesten. Den er punktum. Linjen går fra det indre til det ytre. I samkvem med andre mottar en stimuli, og man gir svarene. Dette er impulsene å motta og å svare. I begynnelsen eksisterer det altså dette partitur av levende impulser. Derne kan man strukturere det ved et tegnsystem. Vi hadde nemlig i grunnen ikke oppgitt denne idéen for godt. Der er dog en forskjell mellom adferden hos en mann i gaten og selve verket. I siste stadium må verket unngå alt det som skyldes tilfeldigheter. Verket må ha en struktur, og derfor blir en søken etter struktur uunngåelig det å artikulere livets impulser omkring en viss type tegn. Det er det objektive stadium.

Forskjellen på objektiv og subjektiv

Hva er forskjellen på objektiv og subjektiv? Den er ikke noe en kan finne ved beregning. Den er noe meget mer empirisk. Når jeg arbeider som iscenesetter, kan jeg si til skuespilleren: »Jeg tror«, eller »Jeg forstår«. Under denne søken etter de levende impulser, denne linje, denne kommen ut fra seg selv, bruker jeg heller: »Jeg tror« og »Jeg tror ikke«. Når jeg sier »Jeg forstår« eller »Jeg forstår ikke«, forklarer jeg den siden av tegnene som ikke er abstrakt. »Jeg forstår ikke« vil si at det bare må eksistere for deg. Hvis det også eksisterer for en annen, er det signifikant – du har skapt et tegn. Og hvis »Jeg tror«, har du beholdt ditt livs linje likevel, denne linje av levende tilskyndelser.

Men jeg la merke til, at når en skuespiller virkelig begynner å søke for egen regning, har han bruk for en ramme for sin søken, i forberedelsen av forestillingen. Der er en nokså lang fase i arbeidet hvor alle skuespillerne lager skisser av spill, hvor resultatene på samme tid blir orientert av dem selv, fordi de ikke er uten tilknytning til den retning forestillingen vil ta i fremtiden. Skuespilleren dirigerer sitt eget liv, sine egne erfaringer bevisst i en bestemt retning. Og på den annen side bruker han andre skuespillere som et slags lerret hvor han projiserer sitt eget livs personligheter. Og når skissen alt er levende, søker man de vesentlige punkter, de tilskyndelser man kan nedtegne, ikke med pennen, men i legemet. Og når det så er nedtegnet, må skuespilleren fornye det tallrike ganger, idet han eliminerer det uviktige. Slik skaper han seg en betinget refleks for de

punkter han har »nedtegnet«; der eksisterer en skisse av livet. Denne skissen er alt et lite fragment av verket, noget som alltid er interessantere enn de skapelser iscenesetteren finner på. Videre må skuespilleren, igjennom alt dette, utføre sin øyeblikkelige og nærværende bekjennelse. Og det er det vanskeligste. Han besitter alt denne linje, dette partitur av levende tilskyndelser godt rotfestet i hans »bakre vesen«. Han har funnet dette, dvs. han har utgangspunktet, han kan nå »ta av«. Og nå, her, i dag, like til den ytterste nesten utenkelige grense, må han utføre sin personlige bekjennelse, på denne basis. Det vi kaller handlingen, eller den totale handling, det er den han må utføre.

Angående den handling er det temmelig vanskelig å si hvilken vei en skal gå for å få en reaksjon av en slik art, for å kunne skape et spill av en slik art. Det er nemlig meget komplisert. Men om dere f. eks. så **Den standhaftige prins**, kan en forstå det gjennom Ryszard Cieslaks rolle som Den standhaftige prins selv. Og hvis deres så **Akropolis**, så er det særlig i sluttscenen, der de går i kortesje til kre-



matoriet, at man finner denne side av handlingen – i denne forestillingen snarere kollektiv, men eksisterende. Finner denne handlingen sted, går skuespilleren, dvs. mennesket, utover sin tilstand av å være et oppdelt vesen, hvilket er vår daglige situasjon. Han er ikke i det øyeblikk delt mellom tanker og følelser, kropp og sjel, bevisst og ubevisst, klarsynthet og instinkt, kjønn og hjerne. Han utfører det, og samtidig er han integrert. Og det er grunnen til at skuespilleren, i fall han kan gjennomføre det helt ut, er meget mindre trett enn før fordi han har fornyet, han har gjenfunnet den oprinnelige integrering, og nye energiressurser har begynt å virke.

Hvis skuespilleren kan utføre handlingen på denne måten, og alt dette idet han imøtegår den tekst som er levende for oss – (det kan også være en samtidig tekst rundt et samtidig tema, men hvis den er levende for oss, bærer den i seg noe som er kollektivt, og hvis den bærer i seg noe kollektivt, like til dypet av oss selv, betyr det at den inneholder røtter. Selvfølgelig er det ikke tilstrekkelig om denne samtidige tekst er stimulerende for oss, fordi den innebærer tanker som er våre tanker av i dag; men om den beveger oss like til dypet av oss selv, og om vi begynner å gyse overfor denne teksten, betyr det at den har røttene) – i så fall konfronteres skuespilleren med dette, dvs. han konfronteres med røttene, med en spaltethet i seg selv. Gjennom dette emne, disse elementer, dette krystall av utfordring (som jeg sa velger man ut av teksten alt det som ikke er dette krystall og bare krystallet blir tilbake) som for oss virker som avgrunnens stemme, ad denne vei, disse krystallpunkter, vil skuespilleren gå henimot sin personlige bekjennelse. Det som er kollektivt, og det som er personlig, møtes i samme punkt. Det er også handlingsaspektet.

Hva er det vesentligste?

Og kanskje vil vi i det øyeblikk, siden vi oppgav ideen om det rituelle teater, gjenfinne det. Visselig er der ingen felles tro, og enhver av oss, tilskuerne, er et Babels tårn. Riktignok er vi for oppdelte, men vi er blitt satt, vi tilskuerne, overfor et fenomen som på samme tid kommer fra jorden, fra det organiske liv, fra instinktet, fra røttene, endog fra andre generasjoners reaksjoner, og som på samme tid er klarsynt, bevisst, behersket og personlig. Dette menneskelige fenomen, skuespilleren, som står overfor oss, har gått utover den tilstand å være delt. Allerede det er ikke lenger et spill. Derfor er det en handling. (Det vi vil gjøre på ethvert tidspunkt i vår daglige tilværelse, er å spille. Han har gått utover det.) Det er et fenomen av total reaksjon. Det er blitt en totalitet. (Derfor kan man kalle det en total handling.) Skuespilleren er ikke oppdelt, han eksisterer ikke halvt i det øyeblikk. Han gjentar partituret, og samtidig avslører han seg like til det man ikke skulle tenke var mulig, like til den side som jeg kaller det bakre vesen. Dette er til sist mulig.

Tilskueren iakttar. Han har ikke analysert dette. Han bare forstår at han er overfor et fenomen som inneholder noe autentisk. I en viss forstand vet han det er en handling, og på den annen side fungerer dette utfordringens krystall, dvs. de tradisjonelle bilder med vår kulturs store verdier. De virker av seg selv, de konfronteres med våre samtidige erfaringer uten å kombineres, beregnes, på en frigid måte. Dersom der eksisterer i forestillingen en utstråling, er det fordi den er resultatet av motsigelsene (subjektiv – objektiv, partituret – handlingen). Til sist er det ikke gjennom patos, ikke gjennom pleonasme at en kan finne en utstråling i kunsten. Det er gjennom tingenes forskjellige

nivåer, de forskjellige aspekter, som på samme tid står i forhold til hverandre og samtidig ikke er identiske. For å gi liv til et nytt vesen, er nemlig to forskjellige vesener nødvendige. Forestillingen er det nye vesen, vi selv og røttene, det som er personlig og det som er kollektivt. Det er to forskjellige vesener, som kan gi liv til et annet vesen. Slik rørte vi kanskje ved denne mulighet, ad en vei som i grunnen var forskjellig, idet vi oppgav ideen om det verdslige rituelle teater. Men på samme tid vi rørte ved den, var det ikke lenger riten i teatret i den forstand det var mulig å tenke seg den på forhånd.

Brecht sa en gang med megen klarsynthet at det er sant at teatret begynte i riten, men at teatret er hva det er fordi det holdt opp å være rite. Og vår stilling er på en måte analog. Man oppgav ideen om det rituelle teater, og man gjenskapte en teatralisk rite, en rite i teatret. En menneskelig rite, ikke religiøs, gjennom en handling, ikke gjennom en tro. Men en bør kanskje likevel finne en annen terminologi. For hvis vi tenker med den nåværende terminologi »riten i teatret«, er det stereotyper som begynner å fungere, en stereotyp direkte deltagelse, stereotyp frigjorte bevegelser, en stereotyp spontanitet full av uorden, en stereotyp illustrert myte og ikke en gjenskapte myte, fordi det er noe annet, en viss stilisering, den stereotyp økumenisme av alle de forskjellige religioner og kulturers bilder. Så man bør kanskje oppgi denne terminologien. Men likevel eksisterer fenomenet fordi spørsmålet er blitt stilt. Hvilket spørsmål? Spørsmålet »Hva er vesentlig?« »Hva er vesentligst?« Det er ikke jeg. Kanskje skuespilleren. Nå vel. Men det er ikke skuespilleren som skuespiller. Det er skuespilleren som menneske. Hva er det vesentligste? Å komme ut over det halv-spill, som vi vil kaste oss ut i.

Jeg leste nylig den første nedskrevne tekst av historien om den hellige Gral. Jeg tror det dreide seg om Parsifal. En dag kommer Parsifal til Fisker-kongens slott. Kongen er lammet. Hele kongeriket er i en vanskelig stilling. Kvinnene føder ikke barn. Trærne bærer ikke frukt. Kyrne gir ikke melk. Alt er goldt – et fravær av fruktbarhet. På plassen gir man ham alt han ber om. Parsifal legger merke til et opp-tog med en kvinne som bærer en slags vase og som går gjennom denne sal, går ut og kommer tilbake etter noen timer, begynner så på igjen osv. Parsifal spør ikke hva det er, for han finner atmosfæren i hele slottet noe merkelig. Det er noe i luften som ikke er normalt. Neste morgen ser han at slottet er tomt. Han tenker at kanskje er alle dradd på jakt. Han tar hesten og drar videre på sin vei. Han rir inn i skogen, og der møter han en ung kvinne som holder sin døde kjærestes hode i fanget. Han spør henne: »Vet De hva der foregår der borte i slottet?« – »Så De optoget?« – »Ja.« – »Med en kvinne som bar på en vase?« – »Ja.« – Spurte De hva det var?« spør denne kvinnen Parsifal, og Parsifal sier: »Nei, jeg spurte ikke.« – »De spurte ikke? Nå vel. Dét er grunnen til at kvinnene ikke kan føde barn, at kyrne ikke gir melk, at trærne ikke bærer frukt, og at kongen er lammet. De spurte ikke.«

Jeg tror at når vi stiller de vesentlige spørsmål, eller det eneste vesentlige spørsmål fordi det alltid i virkeligheten bare eksisterer ett, kan det skje at man til sist tar oss for gale, hvilket skjedde med Kordian i vår forestilling. Og kanskje kan vi være gale. Det var Kordians situasjon til tross for all hans edelhet. Men det ikke å stille spørsmålet er overlegens rolle i Kordian. Det vil skritt for skritt omforme vårt liv, gi det en linje, en kvalitet helt annerledes enn det vi ville, og vi vil fylles av lidelse, angst, og vi vil bli meget ensomme. Derfor tror jeg man ikke bør gjøre om igjen Parsifals feil.

Plotting with Peter

AF JOHN KANE

John Kane spiller Puck i Peter Brooks opsætning af »A Midsummer Night's Dream«. Her beskriver og analyserer han arbejdet med forestillingen. Artiklen er blevet trykt i »Flourish«, nr. 7, 1971. © John Kane.

Jeg tog ingen notater under arbejdet med A Midsommer Night's Dream og – konsekvent – alt i den følgende artikel er unøjagtigt. Som beskrevet er både Peter Brook og arbejdet's gang en fiktion, på samme måde som Norman Mailer's »Armies of the Night« er en roman.

Første gang vi mødtes med Peter, var en times tid en søndag eftermiddag i januar 1970. Han ville arbejde med ensemblet i små grupper, for at vurdere skuespillernes ansigter, figurer og fysiske rytmer, før rollerne blev fordelt. Jeg var én af de tre skuespillere på 16,30-holdet. Peter talte meget lidt om forestillingen, idet han foretrak at se, hvordan vi fungerede sammen i improvisationer og koncentrationsøvelser. Vi gav lyde, bevægelser og dansetrin videre fra den ene til den anden, idet vi prøvede at udvide eller omdanne den første impuls i det samlede mønster af fysiske handlinger, før vi gav den videre. Så fik vi stukket et eksemplar af Bottom/Pyramus' »Dødstale« i hånden, og blev bedt om at læse den som om vi aldrig havde set den før, som om den ikke havde nogen fortid eller fremtid. Derefter blev teksten brudt op og læst op, ord for ord, af os alle tre, i et forsøg på at gøre os til én stemme. Forsøget mislykkedes, men heldigvis så Peter ikke ud til at være skuffet. Det var lykkedes ham at gøre os opmærksomme på én af de vanskeligheder, vi måtte overvinde, når prøverne begyndte. Inden premiereaftenen håbede Peter at have bragt ensemblet i en tilstand, hvor det kunne behandle ordene med en jonglørs færdighed. Skønt jeg var begejstret for alt, hvad han havde sagt, var det kun ved hjælp af en koncentreret bidden i min tunge, at jeg klarede at komme ud af døren uden at buse ud med skuespillerens evindelige: »Fik jeg rollen?«.

Der gik 14 dage i pinefuld tavshed, og så var rollefordelingen færdig. Jeg fik rollen. **The Dream** – gruppen mødtes, før de begav sig på vej til Stratford, hvor der var en pause mellem prøverne på **Measure for Measure** og **Richard III** i The Companys prøvelokaler i Floral Street. Peter talte for første gang om »det hemmelige skuespil«, som man kun kan finde frem til igennem arbejdet. Han nævnte tekstens egenart, og de pludselige »chock« – forandringer i stykkets stil – og foreslog, at vi i hans fravær kunne undersøge den amerikanske musicals teknik, for derigennem at finde veje

til at afsløre tekstens indhold. Endvidere foreslog han, at vi som forberedelse til de kommende prøver, skulle arbejde med poesi, som kunne dygtiggøre os mentalt og vokalt. Og pludselig fyldtes rummet med navne på berømt heder, som hvert medlem af ensemblet ville foreslå, at man gav sig i kast med. I et øjeblik tavshed nævnte jeg Gilbert og Sullivan's »pattersongs« og blev belønnet med en skælven af afsky fra Peter. Det kom frem, at disse herrer var bandlyst af ham – og han fortalte mig det. Jeg faldt hen i drømmerier, og sagde ikke mere den dag, men for ikke at føle mig underkuet, købte jeg på vej hjem en plade med H.M.S. Pinafore i hele sin udstrækning.

Gruppen rykkede ind på Stratford på samme tid som **Measure** og **Richard III** åbnedes for offentligheden. En uge efter premiøren på det tredje stykke, **Hamlet**, kom Peter for at snakke med os igen og for at arbejde med os i en dags tid som forberedelse til de rigtige prøver. Vi mødtes i The Methodist Church Hall overfor Holy Trinity Church, hvor Shakespeare blev begravet.

Vi begyndte med en serie øvelser, som i høj grad var en udvikling af dem fra det første møde i januar. På et tidspunkt prøvede vi at holde konversationen igang uden at bruge ord, idet en cirkusakrobats bevægelser tjente som vores ordforråd. Ved hjælp af en nydelig udført mølle, kastede Barry Stanton (Snug) sig ind i centrum af den ring, vi havde formet. John York (Mustardseed) svarede med en slangeagtig og absolut tankevækkende, kolbøtte. Barry tænkte lidt over dette, og gentog så sin første erklæring. Som svar bøjede John sig bagover i bro, og løftede så elegant det ene ben over kroppen – og sluttede af med en baglæns saltomortale. Barry foretog, stønnende og pustende, et tredje møllehjul, der bestemt var tungere end dets forgængere. Næsten som for at gøre nar, svarede John med sit eget perfekte møllehjul, fulgt op af et kraftspring og en baglæns saltomortale. Det var som at se landsbyidioten blive krydsforhørt af en ihærdig og streng advokat. Barrys ansigt var nu helt rødt, og han forberedte sig tappert på det fjerde møllehjul, da Peter takkede, afsluttede konversationen og gik videre til næste punkt.

Scenepersonalet lavede et bundt korte stave, som blev delt rundt til medlemmerne af gruppen. Vi blev opmuntret til at hvirvle dem rundt i luften, mens de gik rundt i ringen fra hånd til hånd. Peter bad os udføre eksperimentet med stavene for os selv i de tre uger før prøverne, for at vi kunne opnå en grundlæggende færdighed. Men stavenes virkelige værdi fandt man ved at sidestille dem med ord.

Mens vi kastede stavene fra hånd til hånd, til trommernes rytme, over lange afstande eller fra store højder, lærte vi at bruge ord og tale – og som en samlet gruppe delte og oplevede vi ordene.

Nogle af os gik sammen med Peter tilbage til teatret i frokostpausen, for at kigge på skitser til forestillingens kostumer. Vi traf designeren, Sally Jacobs, i færd med at eksperimentere med lysets refleksionsevne i forskellige stofftykkelser. Hun gav mig en tegning, forestillende en krølhovedet skuespiller, der var iført en ud-i-et-stykke-posetgul-selvlysende-kravle-dragt og en måneskins-blå hue. Det var umuligt for mig at finde nogen som helst relation mellem det billede, jeg holdt i min hånd og den forestilling, jeg havde haft om rollen som Puck. Peter forklarede:

For nylig havde både han og Sally overværet et kinesisk cirkus i Paris, og var blevet slået af forskellen mellem vores artister og deres. Når den vestlige akrobat optræder, afslører kostumet hans fysik. Man ser ikke kun nummeret blive udført, men også mekanismen bag det, og hvis vi klapper, så klapper vi ad akrobatens dygtighed, men glæder os over den menneskelige krops fuldkommenhed. Peters kinesiske akrobater skjulte omridset af deres kroppe med lange, luftige silkeklæder og lavede deres numre med en sådan elegance og fart, at det syntes at være den mest naturlige ting i verden for dem at jonglere med tallerkener og gå på stylder. Da Peter klappede af dem, glædede han sig over deres dygtighed, samtidig med at man fejrede eksistensen af denne særlige gruppe mennesker, som syntes at optræde i en fjern atmosfære, langt fra publikums fysiske tilstedeværelse. Sallys kostumer var et forsøg på at indkorporere denne fornemmelse af noget enestående i forestillingens magiske elementer. Så var det op til os at fylde dem op med den fornødne grad af troværdighed.

Den 29. juni begyndte vi den 8-ugers prøveperiode. For første gang formede vi vores sædvanlige »diskussionsring« af puder på gulvet i Studio-bygningen. Peter gentog sin tro på et »hemmeligt skuespil«, som kun kunne blive opdaget gennem arbejdsprocessen og derefter – uden mere postyr – gik vi igang med at læse teksten igennem. Vi kom ikke ret langt. Efter de første par linier stoppede Peter os, og sagde, at han ikke ønskede den »spillet«. Han ønskede simpelthen, at vi »læste« stykket. Vi lyttede til ham i tavshed, og derefter, da alle havde nikket indforstået, begyndte oplæserne, hvor de var holdt op. Et par linier til – og han stoppede os igen. »Shakespeare skrev ikke disse linier for ingenting. Alt hvad jeg bad jer om at gøre, var bare at læse dem.« Igen nikkede vi. Igen begyndte vi. Igen stoppede han os.

I forvirrede øjeblikke bruger Peter meget lang tid på tingene. Faktisk bruger han så lang tid på hvert ord, at man begynder at mistænke ham for at have en talefejl. Han kigger på loftet – eller på gulvet. Hans hænder bliver til lyserøde pincetter, der former idéer på samme måde, som man laver tegninger i sandet. Han skubber sine hænder frem, som om han ville presse sine tanker igennem den afstand, der skiller ham og os – og i stilheden prøver vi at si hans afbrudte sætninger igennem vore hjerner for at finde det manglende magiske ord, og nå til de vises sten, der er i stand til at omdanne vores uklarhed og genoprette forbindelsen. Efter mange pauser af den art, klarede vi på en eller anden måde at komme igennem den første læsning af teksten – og var færdige med vores første prøvedag.

Igen og igen kom vi tilbage til gennemlæsning af stykket i prøveperioden. En uge før premiéren – efter at have spillet for tre meget forskellige slags publikum – lavede vi igen rundkredsen af puder, satte os ned med bøgerne i hænderne for at læse teksten igennem en gang til. Og igen og igen stoppede Peter os. »Shakespeare skrev ikke disse linier for ingenting.« Jeg er stadig ikke sikker på, at jeg forstår, hvad det var, han forventede af os under de gennemlæsninger, skønt jeg fik en fornemmelse af, hvad han forventede af sammensmeltningen af skuespiller og tekst, en lørdag morgen henimod midten af prøvetiden, da jeg arbejdede alene med ham.

Under den diskussion, der begyndte arbejdet, måtte jeg pludselig tilstå, at skønt jeg gerne ville lave en god forestilling hver aften, kunne jeg sommetider ikke lade være med at finde det kedeligt at gentage den samme forestilling om og om igen. Jeg måtte også fortælle ham, at jeg altid havde betragtet skuespilleren som værende på et forholdsvis lavt trin i den skabende akt, siden han kun er fortolkende i modsætning til det at være fuldstændig skabende. Det var prøverne, der var min skabende periode. Selvom man kunne regne med, at vi ville blive fortrolige med den endelige forestilling i løbet af de første måneder, så ville den i hvert tilfælde stagnere i det lange løb – holdt i god form af teknik, og fra tid til anden oplyst af et lejlighedsvis inspirationsglimt. – Idet jeg således havde placeret mit hoved i løvens gab, ventede jeg bare på, at kæberne skulle klappe sammen.

»Hvorfor er du så fortvivlet?«, spurgte Peter. »I Indien bliver skuespilleren regnet for at være den største kunstner, den mest skabende.« Og som altid, klar over lærerens ordmæssige begrænsning, foreslog han en øvelse. Vi sad på gulvet i studiet – ansigt til ansigt. Teatrets administrative stab, hvis kontorer ligger ved siden af det sore arbejdsværelse, arbejder ikke lørdag morgen, så vi havde bygningen for os selv. Der var stille. Det eneste man hørte, var den dæmpende lyd af træ mod træ, og latteren fra pensionerede butiksejere og soldater, der var i fuld gang med et spil boccia neden for vinduet. Idet jeg fulgte hans instruktioner, lukkede jeg mine øjne og gentog ordet, »lys«, mens jeg samtidig prøvede at analysere den proces, der førte til dét at sige ordet, og de forandringer der skete med dets intonation. Efter få minutter på denne måde, bad han mig om at gentage eksperimentet, men denne gang bruge ordet, »mørk«. Efter et tilsvarende tidsinterval stoppede han mig blidt, bad mig åbne øjnene og beskrive de følelser og refleksioner, som øvelsen havde forårsaget. Så godt jeg kunne, fortalte jeg ham, hvad jeg havde set med lukkede øjne, hvor de ord og billeder, som ledsagede dem, var placeret i mørket, og hvad der havde provokeret de forskellige holdninger til det samme ord.

Peter lyttede i stilhed, og spurgte om jeg troede det var muligt, at en så præcis eksamination af ordet kunne foregå under forestillingen; og hvis den kunne foregå, om jeg så ikke kunne se hvor meget rigere ordet ville være, når det blev tilpasset tekstens sammenhæng. Skabelse og opdagelse behøver ikke – og må ikke – slutte på den sidste prøvedag. Skuespilleren må altid være åben for forandring. »Man må spille som et redskab for ordene. Hvis man bevidst farver dem, spilder man sin tid. Ordene må være i stand til at farve én«. Måske var det denne farveproces, han håbede at udvirke, selv ved den allerførste gennemlæsning. På den anden side kan han have været ude efter noget helt andet.



Artiklens illustrationer er alle hentet fra opførelsen af »A Midsummer Night's Dream«.



Den næste morgen begyndte vi den fysiske træning, for at forberede os på de krav, som spillestilen ville kræve af os. Hver morgen begyndte med en opvarmningsdel, ledsaget af en udvidet version af dét improviserede trommeafsnit, som åbner anden halvdel af vores forestilling. I løbet af den 8-uger lange prøveperiode blev studiet fyldt med træpæzer, reb, plastikstænger, tøndebånd, tennisbolde, papir, snor og et større udvalg af musikinstrumenter. Mindst en halv time hver dag trænede vi med disse ting, indtil de efterhånden blev til dele af os selv. Peter styrede imidlertid denne »børnehave« med fast hånd, og nårsomhelst han følte, vi brugte vores »legetøj« som krykker, havde han stor fornøjelse i at snappe det ud af vores fedtede fingre og låse det ned i sin bundløse konfiskeringskasse.

En kort udforskning af teksten afslørede tre meget forskellige verdener i **A Midsummer Night's Dream**: Arbejdernes verden, De elskendes verden og Åndernes verden: Theseus/Oberon, Hippolytas/Titania. Under prøverne op-

stod en fjerde verden. Vi besluttede, at hvis ånder er allesteds nærværende, ville det være umuligt for dem at indskrænke sig til kun at eksistere i eventyrscenerne. De må være tilstede som Titantias féer. Men de kunne også være tilstede for at hejse træer ned til de elskende, bære brænde for arbejderne og producere lydeffekter på de rigtige tidspunkter. De fire personer, der spillede ånder, blev kaldt »De audio-visuelle«, og fik i begyndelsen lov til at gøre alt. Som et udslag af dette var de meget tilbøjelige til at flytte skuespillerne rundt som skakbrikker. Tiden tæmmede dem, og nu er deres indgreb præget af større præcision, skønt det anarki de tilførte vores første gennemgang stadig – fra tid til anden – bryder igennem.

Peter mener, at den sædvanlige »overfyldning« af en forestilling er unødvendig – tror jeg. Dengang vi begyndte den første gennemgang, cirka 10 dage efter prøvernes start, bar de første scener præg af roderi og upræcighed. Da imidlertid »De audio-visuelle« gjorde deres entré under

opsætningen af »arbejdernes scene«, antog gennemgangen en anden karakter. I modsætning til »A-V'erne« var størstedelen af gruppen synligt hæmmet af stadig at gå rundt med manuskriptet i hånden. De audio-visuelle kunne bevæge sig hvorhen de ønskede, vejlede eller vildlede, hvad de ville, når de ville. Det blev snart åbenbart, at ånderne den morgen var drillesyge, hvis ikke ligefrem ondskabsfulde. Skoven og dens beboere udstrålede en primitiv vildskab, som smittede alle dem, der kom i kontakt med dem. Efterhånden som gruppefølelsen blev stærkere, blev vi grebet af vild henrykkelse. Med vores bog i den ene hånd og et tøndebånd eller en pude i den anden, piskede vi stykket frem, som var det en vanvittigt hoppende snurretop, indtil det eksploderede i konfrontationen mellem Titania og Bottom – i et virvar af iturevet avispapir, i et sammenbrud af pap-fallos'er og Felix Mendelssohn.

Da larmen og latteren døde hen, så vi os omkring i rummet, og som om vi vågnede op af en drøm forstod vi, at vi havde været besat af en vild anarkiens kraft, som havde reduceret vores omgivelser til en ruinhob. Enhver som kunne have set forestillingen den morgen, ville have fundet den uigenkendelig, og alligevel følte vi som deltog i dette kaos, at vi havde været i forbindelse med aspekter i stykket, som ingen diskussion eller nøje sammensat »produktion« kunne have afsløret. Vi havde i øjeblikke strejft Peters »hemmelige spil«, og for første gang vidste vi, hvad det var, vi søgte. I det mindste troede vi, at vi gjorde.

Uden at vi vidste noget om det, beredte Peter omhyggeligt jorden for disse »afsløringer«.

En sen formiddag i prøveperiodens 4. uge vågnede Titania (Sara Kestelman) op og fandt Bottom (David Waller) i fodenden af sin seng. Bed mig ikke fortælle om de begivenheder, der førte til dette, men på en eller anden vis var Christopher Gable og jeg havnet på toppen af et par trappestiger på hver side af scenen, hvorfra vi håndterede lange aluminiumsstænger, på samme måde, som man ville bruge en mikrofonbom. På sidelinien sad Alan Howard på en tom tekasse ved siden af Ben Kingsley, som efter Peters ønske havde medbragt sin guitar. Resten af gruppen sad spredt rundt omkring i rummet på puder og stole.

Mens udvekslingen mellem ånderne, Bottom og Titania skred frem, opfordrede Peter stjalent, Ben til at spille. Sara hørte de bløde akkorder, og da hun nåede linierne, »Vær venlig og høflig mod den herre«, begyndte hun at synge ordene til en melodi, der efterhånden tog form, mens vi sad dér og lyttede. Chris og jeg sænkede vore »mikrofonbomme« ned mod hende, og da hun greb én af dem, begyndte Alan at tromme en ret kompliceret takt på sin tekasse. Pludselig var de audio-visuelle der med en spontan, men perfekt udført firstemmighed, som baggrund til Saras sang; og så – fra alle steder i rummet – kom der bidrag fra resten af gruppen. Alle suplerede den oprindelige impuls. Det virkede som den anden side af Tubaen Bobby. Da Dick Peaslee, vores musikvejleder, ankom fra USA, var Saras sang fanget på manuskriptet. I modsætning hertil viste det sig at være sværere at genkalde sig vores første reaktion på arbejdernes spil.

Arbejderne havde prøvet for sig selv i Methodist Hall, mens resten af os koncentrerede os i studiet om den kommende bryllupsfest. Da de endelig sluttede sig til os igen, blev de bedt om at vente udenfor og pynte sig som håndværkere (hvilket de sandelig også var), der skal præsentere

res for de »fine folk«. Peter slap resten af os løs på kostumerne fra tidligere TGR-produktioner i et magasin ovenover studiet, og mens vi fik sat nogle bizarre udklædninger sammen til os selv, tændte scenepersonalet snesevis af stearinlys, hvilket skulle være rummets eneste lyskilde, når rullegardinerne var blevet trukket ned.

Overdrevent iklædt turbans, kapper og strudsefjer, satte vi os bag halvcirklen af lys og gennemløb replikskiftet indtil Peter Quince's indtræden. På et stikord forlod jeg rummet og ledte Arbejderne ind til Theseus og hans ret. De havde ingen forestilling om, hvad der kunne være sket bag studiets døre. Vi – på den anden side – havde selvfølgelig aldrig set det stykke, de nu begyndte at opføre. De lod til at være lige så lidt indstuderede, som Bottom og hans kolleger var i teksten. Philip Locke indledte som Peter Quince med stykkets prolog, og var dets egentlige suflør. Han havde en Penguin udgave af *The Dream* i hånden. Retten syntes først, at dette var meget morsomt, men efterhånden som vores vittigheder på deres bekostning blev mere desperate, begyndte det egentlige i deres spil – sammen vores omgivelseres fremmedartethed – at påvirke os, og da vi nåede Pyramus' og Thisbes død, havde deres uskyld en sært bevægende effekt, som fik os til at tie.

Alan takkede som Theseus Arbejderne og talte for sidste gang til sin ret. Pludselig var vi badet i lys fra projektørerne over os, og vi rejste os blinkende i det brutale lys-skær. »Fortsæt!«, sagde Peter. »Fortsæt til den sidste replik i stykket.« Jeg var så overrumplet af lysbadet, at jeg begyndte på Pucks, »Nu brøler den sultne løve«, uden overhovedet at tænke på, hvad jeg sagde. (Hvilket, tror jeg, var Peters intention.) Den replik, og de tre andre, som udgør stykkets epilog, kom helt af sig selv, og via oplevelsen nåede vi stykkets slutning med en forståelse af den nødvendige overgang fra Retten til Åndernes verden. At forstå den var ét. At gentage den var imidlertid noget andet.

Vi tilbragte mange fortvivlede timer med – uden succes – at prøve at genkalde os begivenhederne fra det øjeblik i spillet, vi havde følt var blevet oplevet rigtigt. Peter kunne drive os til den yderste forvirring med sine forsøg på at stimulere vores bevidsthed om os selv. Dér kunne han sidde sammen med os, og ryste på sit store hoved i mistro til, at vi kunne være nået så langt i én retning – og alligevel være gået så mange skridt tilbage. Og så ville han, smertefuldt, trin for trin, afsløre den vej vi var rejst, og på ny ville vi alle nikke indforstået med hovedet, idet vi, ærligt og oprigtigt troede at vide nøjagtig, hvad han snakkede om – og hvor vi tog fejl. Ved prøvens slutning, da vi knap var nået ud af studiets døre – så forsvandt vores sikkerhed som cigaretrøg, efterladende formodningerne raslende rundt inden i vores hoveder resten af dagen.

I al denne tid spillede vi selvfølgelig forestilling hver aften i The Main House. Som et resultat af arbejdet med Peter, undergik vores forestillinger en forandring til noget der var, omend ikke rigere end originalerne (især ikke netop dén aften), så i hvert tilfælde mere mærkværdige. Når vi ikke var på scenen, kunne man finde os rundt omkring i krogene, hvor vi diskuterede *The Dream*. Tre af os, Christopher Gable, Ben Kingsley og jeg, som deler garderobe, nåede hver aften til en demokratisk diskussion om en ny, præcis definition af det, Peter ønskede af os. Og på hver prøvedag ville der uden tvivl – allerede inden kaffe-pausen om morgenen – blive snakket om definitionen. Efter en længere periode trak jeg mig – for at beholde min forstand – tilbage i en slags skamløs eskapisme. I løbet af

den 8-uger lange prøveperiode kom jeg igennem 22 engelske detektivromaner. Jeg kan ikke definere det nøjagtige antal nærmere, for jeg lånte en del af dem, og jeg er ikke i stand til at sige med nogensomhelst sikkerhed, hvor mange jeg har leveret tilbage. Min reaktion bar imidlertid frugt. Hvis De har lyst til at finde en af kilderne til min »styltesekvens«, beder jeg Dem rette opmærksomheden mod det kapitel, der hedder »Skærslibberen« i Nicholas Blake's, »The Deadly Joker«.

Efter at **Two Gentlemen of Verona** var sat i gang, flyttede vi fra Studiet over i Konferencehallen i selve teatret, hvor et stillads, som svarede til størrelsen af den dekoration, vi skulle bruge på scenen, var blevet opstillet af et lokalt bygmesterfirma. For første gang følte vi os ikke hjemme, en følelse som skulle få mere magt over os, da vi bevægede os ind i den sidste uges prøver. Vi var på fremmed territorium, og det var nødvendigt, at vi kendte vores omgivelser, før vi igen kunne opleve den frihed, vi havde udviklet i Studiet. Den vigtigste forandring var den platform, der løb øverst oppe på den udvendige side af de tre, fem meter høje, vægge, som var vores kulisser. Før dette var alt spillet foregået på ét niveau. Men nu koncentrerede vi os om at erobre det vertikale plan, hvor det før kun havde drejet sig om det horisontale.

Da der var gået næsten en uge i de nye omgivelser, spillede vi vores første gennemgang for et specielt inviteret publikum, der var sammensat af børn mellem 8 og 13 år. De nød forestillingen – det sagde de i hvert tilfælde – men de måtte indrømme, at de halvdelen af tiden faktisk ikke vidste, hvad der gik for sig. Da forestillingen var forbi, og de legede med vores legetøj, gik vi rundt mellem dem, og stillede og besvarede spørgsmål om stykket. Jeg kom til at snakke med en lille pige:

Jeg: Kunne du li' stykket?

Hun: Ja, det kunne jeg.

Jeg: Forstod du, hvad der foregik?

Hun: Ja, ja.

Jeg: Syntes du om féerne?

Hun: Ja, meget.

Jeg: Ville du bedre ha' kunnet li' dem, hvis de havde haft vinger og sådan noget?

Hun: Nej, jeg kunne bedst li' dem, som de var – med deres almindelige tøj. Det er ligemeget med vinger.

Jeg: Er det første gang, du er i teatret?

Hun: Nej, jeg har været i teatret masser af gange.

Jeg: Arbejder din far med teater?

Hun: Ja.

Jeg: Hvad laver han?

Hun: Han er instruktør.

Jeg: Hvad hedder han?

Hun: Peter Brook.

Jeg: Nå!

Fjorten dage senere opførte vi forestillingen i Konferencehallen for et inviteret publikum af skoleelever fra Stratford Summer School, og opdagede via den modtagelse de gav det, at vi var ret tæt på at nå det, som Peter havde ønsket, vi skulle opnå. Det var om fredagen. Om søndagen flyttede vi op på scenen til den første tekniske prøve, og begyndte at arbejde med »de flyvende trapezer« for alvor.

Enhver forestilling går i overgangen fra studie til scene gennem en periode, hvor dens liv og nuancer forsvinder ind i auditoriets røde svælg. I de sidste par dage før pre-

miéren kæmper skuespillerne, teknikerne og instruktøren for at holde den i live, alt imens de prøver at etablere den samme kontakt med deres publikum, som de havde under prøverne. Vores forestilling kom i vanskeligheder, da gruppen i sidste øjeblik udvidedes. Vores forhold til trapezterne, til »elskovsbænkene« og Titanias fjer, ligner meget det, vi har til hinanden. De er vores partnere i en æterisk dans, og hvis de glemmer en takt, kaster de os begge ud af trit.

Alan Howard og jeg syntes, at vi brugte det meste af søndagen på at svinge rundt på disse hårde metalstænger cirka 5 meter over gulvet. Det var en stor lettelse at være nede på jorden igen den næste dag, da vi skulle opføre stykket på Cannon Hill Art Centre. Vi lod vores »legetøj« blive hjemme, idet vi foretrak at improvisere med, hvad vi fandt dér. Heldigvis viste teatret sig at være en ret alsidig bygning med gallerier, reb og mindst fem forskellige ud- og indgangsdøre. Jeg var nervøs og dårlig tilpas, før vi foreviste stykket for elever i Konference Hallen, men jeg nød hvert minut af opførelsen i disse nye omgivelser. Såvidt man kunne se af publikums reaktion, nød de det også. Vi var næsten nået frem, eller i det mindste troede jeg, at vi næsten var nået frem. Den følgende morgen før prøverne begyndte, trak Peter mig til side, og slog mig fuldstændig ud med sine ord. Ikke bare tog jeg fejl med det, »næsten at være der« – jeg var gået tilbage, og Peter var meget bekymret over det. Og jeg var meget bekymret over det – lige op til forpremiéren, og jo nærmere vi kom, jo mere bekymret blev jeg.

Vores første forpremiérepublikum var skuffet over, hvad det så og hørte. Rent teknisk havde forestillingen været en katastrofe. Det interne fjernsyn, der var installeret for at hjælpe mændene ved de flyvende reb, syntes at have fungeret dårligt. Vi havde øvet manøvrerne mindst tre timer i løbet af dagen, og gjort dem perfekte, men i forestillingen var perfektionen som ved et under slået fejl, og enhver yndefuld bevægelse var blevet til noget, der gik til marv og ben. Komplet forvirret over, hvad man nu regnede med, at jeg skulle gøre, havde jeg spillet det mystiske spil, som kun Gud og jeg forstod.

Mens jeg druknede mine sorger på en bar efter forestillingen, kom jeg i snak med en teaterstuderende. Han havde lige været vidne til ulykken, og hjalp mig med at pleje min depression. Han indvendte, at mens han syntes, den var »interessant«, så forstod han ikke, hvad der gik for sig halvdelen af tiden. Vi var tilbage dér, hvor vi startede, dér hvor den samme reaktion var blevet fremkaldt hos børnene under den første gennemgang. Halvhjertet forsvarede jeg forestillingen og dens idé, og han lovede at se den igen. Det gjorde han. Senere skrev han et brev til mig. Jeg citerer:

»Da jeg så forestillingen igen ved den anden forpremiere, var der sket noget ganske bemærkelsesværdigt med den. Den var – i løbet af en enkelt dag – blevet sammen-spillet på en sådan måde, som det ellers ville tage uger at spille ind. Det var en helt ny oplevelse«. Yderligere vil jeg citere et par bemærkninger, tilfældig hørt i baren under, og efter den første og anden forpremiere:

»De burde gi' os reduktion i billetprisen ... dekorationen kan ikke ha' kostet meget mere end en kroners penge!«

»Stedet er gået i hundene, siden Peter Hall gik af.«

»En Skærsommernatsdrøm! Der er flere alfer i min baghave.«

»I kan finde mig i pub'en under den anden halvdel.«



Den anden forpremiere var virkelig et fremskridt. De tekniske problemer var blevet glattet ud, og vi havde mistet noget af vores frygt for at være højt oppe, hvilket gjorde det muligt for os at afslappe vores ellers ligblege, stivnede smil, når vi svingede gennem luften. Efter at vi endnu engang havde taget vores omgivelser i besiddelse, kunne vi gøre dem til forlængelser af os selv, og bruge dem som middel til at fortælle vores historie. Kun ved at undervinge dem på denne måde, kunne vi modvirke den tendens de havde til at bortlede opmærksomheden fra skuespillerne og teksten. Og nu, da jeg begyndte at få en større teknisk sikkerhed, blev min indre uro trukket i relief. Efter Cannon Hill-forestillingen var jeg fuldstændig faret vild, og nu, kun et par timer før premieren, syntes jeg ikke at være kommet nærmere mod den rette vej.

Efter den sidste prøve før tæppet gik op, spurgte jeg Peter, om jeg kunne snakke med ham under fire øjne. Vi sad nede i parkettet, ansigt til ansigt med den store hvide, terningagtige dekoration. Jeg var forvirret; jeg forstod ikke min funktion i forestillingen; hvor tog jeg fejl; hvad kunne jeg gøre, for at gøre det rigtige, osv., osv.? Peter sad tålmodigt og lyttede i tavshed, mens jeg væltede mig rundt i min egen utilstrækkelighed, og da jeg var færdig, begyndte han stille at tale. Han gik igennem hele prøveperioden, de diskussioner vi havde haft efter arbejdstid, og så begyndte han langsomt at samle alle trådene, indtil jeg – efter et kvarters forløb – forstod alt. Det tror jeg imidlertid, at jeg gjorde.

Og det ville ikke være af større betydning, hvis jeg ikke forstod. Peter snakker aldrig generelt. For ham er det aldrig enten/eller, men en sammensmeltning af begge dele. Ved at følge Peters råd eller hans råd, som jeg forstod det, var premiereaftenen en glædelig oplevelse for mig. Og jeg var i stand til at nyde hver af de følgende forestillinger i lige så høj grad, idet jeg stadig prøvede at komme nærmere

»det hemmelige spil«, som vi nu véd eksisterer, og som vi håber kan blive afdækket i tide.

I forhold til den første forestilling var det meste af premiereforestillingen bedre, noget af den var på samme niveau, og selvfølgelig var noget under det normale, men det hele affødte en oplevelse i teatret, der overgik sæsonens andre premiereaftener.

Næste dag fløj Peter til Persien. Dubleantprøverne begyndte først om eftermiddagen, og de udvalgte, der var i gang med en forestilling mere, hentede deres kopier af **The Tempest** på teatrets kontor, og trak vejret dybt før den næste runddans.

Efterskrift

Nogle måneder senere kom Peter tilbage for at se to af forestillingens opførelser og for at bearbejde fragmenter af stykket, før han tog af sted igen for at begynde på sit Paris-projekt. Vi mødte ham tilfældigvis over en drink efter den første forestilling, og trods det at vores samtale beskæftigede sig med mange forskellige emner, så hæftede den sig fast i den depression, gruppen havde følt den aften, da showet havde været fuldstændig uden magi og publikum upåvirket.

»Det forbavser mig, at den slags depression – i en gruppe der arbejder fuldtids på Shakespeare – stadigvæk kan gribe skuespillerne. Hvis vi bare helt kunne blive klar over, at manden og hans arbejde ligger så langt udover vores evner som skuespillere og instruktører, at vi aldrig kan give det en retfærdig behandling – så ville en sundere indstilling til forestillingen sikkert udvikle sig. Ligemeget hvor lang tid vi arbejdede på et stykke, ville vi aldrig nå slutningen. Der ville aldrig være nogen selvtilfredshed eller kedsomhed, for vi begyndte på en rejse uden ende, og det er – uden tvivl – selve rejsen, der er belønningen for den skabende kunstner. Det øjeblik man ankommer – ligegyldigt hvor – glemmer man den afstand, der måske er tilbagelagt.

Jeg tror i det mindste, at det var dét, han sagde.

»A Midsummer Night's Dream« fra 1970 er den sidste forestilling instrueret af Peter Brook på The Royal Shakespeare Company, hvor han har virket i over 15 år og været meddirektør siden 1962. Efter den periode har han hengivet sig til et eksperimenterende teaterarbejde, som han havde følt sig tiltrukket af hele tiden. Gennem støtte fra Ford, Robert Anderson og Carlouste Gulbenkian Foundation har han i jan. 1971 skabt Centre International de Recherche Théâtrale i Paris, som indbefatter ca. 20 skuespillere fra 10 forskellige lande og som i løbet af 2 år meget sparsomt har vist deres arbejde offentligt. Første gang var i august 1971 under Shiraz-Persepolis Festival. Forestillingens 2 dele foregik på to forskellige dage og nætter. Dens titel var »Orghast«, og henviste til det gamle persiske sprog fra Avesta – bearbejdet af den engelske digter Ted Hughes. Derefter blev Peter Handkes »Kaspar« vist i Paris nogle få gange for udvalgte tilskuere (psykiatere, håndplukkede teaterkritikere, skolebørn o. l.). Flere gange har man forsøgt at bryde det hemmelighedens slør, som Peter Brook beskytter sit arbejde med. Den eneste beskrivelse fra

Centre International, skyldes John Heilpern, som i Observer Review, 26. nov. 1972 giver glimt af dette suggestive arbejde i »Peter Brook's other dream«.

Den 1. december 1972 tog Peter Brook med hele sin stab på 3 måneders rejse med land-rover til Vestafrika – nøjagtigt Dohomey, Togo, Niger og Nigeria. Brook forklarer meningen med rejsen således:

»Vi kommer til at eksperimentere med dette princip: Hvad kan direkte kommunikation være? Jeg er ikke uvidende om betydningen af ordene i teatret. Men vi søger efter noget meget mere radikalt – en form for teater der virker som musik – noget som kan gøre det samme indtryk overalt i verden uden hensyn til sprog. Vi vil være så fjernt som muligt fra enhver teaterbygning, hvor millioner af tanker og traditioner har etableret sig. Hvad vi leder efter er et ægte »empty space« (titlen på hans bog, som udkom 1969, se TTT 9). Men et »empty space«, hvor en kultur allerede eksisterer, ernæret af en fantasiverden. Det er i dette område, at den ægte teatererfaring er at finde«.

Teatret og tilskueren

Av EMILIO SERVADIO

Emilio Servadio er psykiater og præsident for den italienske Psykoanalytikernes Forening.

De psykiske prosesser som utvikles i den som overvåker en teaterforestilling, kan kun forstås på riktig måte hvis man skjeler mellom to »momenter« ved tilskueren, d. v. s.: både som enkeltindivid og som komponent i en gruppe, eller la oss si en »tilskuermengde«. Faktisk er den mulighet tilskueren har til virkelig å »isolere seg« fra resten av publikum, meget redusert. Det synes heller å være en evne hos den profesjonelle kritiker, eller den tilskuer som for en enkelt gang setter seg inn i kritikerens rolle.

Normalt vil den som er til stede under en teaterforestilling, være en del av en spesiell »psykologisk mengde« og derfor adlyde de lover og mekanismer som er blitt nøye studert av en del berømte psykologer, hvorav de fremste er Gustave Le Bon og Sigmund Freud. Typisk for en »psykologisk mengde« – forklarer disse forfattere – er senkingen av dømmenivået, følelsenes overtak over fornuften, de gjensidige indentifiseringer og den resulterende »koreffekten«, at det er meget lett å la seg påvirke og rive med, og en viss følelsesmessig labilitet som gjør at mengden kan gå over fra jublende entusiasme til tøylesløs fiendtlighet.

Enhver som har vært til stede ved visse teaterforestillinger, kan lett gjenkjenne i disse beskrivelsene, »tilskuermengden«s oppførsel. Han husker kanskje også berømte eksempler på at en forgudet skuespiller plutselig blir gjenstand for hånlatte og avsky, og har måttet bli beskyttet mot mengdens raseri – den mengden som inntil noen få øyeblikk tidligere, besto av underdanige tilbedere.

Det at tilskuernes påvirkelighet kan nå ekstreme grader, beviser de tilfellene (som regel lattervekkende) hvor en tilskuer farer opp på scenen og roper rasende ord mot »tyrannen« eller »forræderen«. Enkelte ganger var det ikke på sin plass å le. Spesielt ikke hvis den anekdoten som Taine siterer, er sann: om den indignerte soldaten som under en fremføring av *Othello*, avfyrt et skudd mot Jago og såret ham i armen! Selv i dag er det forøvrig ikke sjeldent under en folkelig forestilling, selv i dukketeatrene, å høre »personlig« applaus eller fornærmelser, rettet mot personer som noen ganger faktisk er tredukker, og at det derfor er »personlig« og ikke har noe med begivenhetene å gjøre.

Det må innrømmes at, selv uten å være klar over det vitenskapelig, har alle – arkitekter, dekoratører, lystekni-

kere o. s. v. – som forbereder teateratmosfæren, alltid samarbeidet for at publikum skulle komme i den situasjonen, som allerede er nevnt, med redusert resonneringsevne og psykisk deltagelse i det som foregår. Den lukkede og behagelige stemning, den varme luften og fremfor alt belysningen – lyset som flommer ut over scenen, mens salen ligger i mørke, reduserer tilskuernes fornemmelse av »individ« og samler dem til en diffus masse, konsentrert om den opplyste scenen – alt dette går sammen om å skape tilstander som, i ekstreme tilfeller, kan betraktes som »trollbinding«.

Vi ønsker ikke her å overdrive av forkjærlighet til teser, men vi kan ikke la være å minne om at en av de klassiske hypnosemetodene i forrige århundre, nettopp gikk ut på å plasere subjektet i et mørkt rom og få det til å konsentrere oppmerksomheten om en lysende skjerm eller firkant.

Vi vet at det blir »protestert« mot denne tradisjonelle skjemativering av det som foregår i teatret. Ikke få moderne forfattere og regissører har forsøkt å fjerne forskjellen mellom skuespillere og tilskuere, og å omforme »forestillingen« til en kollektiv aktivitet der man ikke skjeler mellom de som spiller og de som ser på. Men her har vi det tradisjonelle teatret i tankene, det som ennå fortsetter å eksistere, til tross for forsøkene – de være seg gode eller dårlige – på å underminere dette grunnlaget. Våre observasjoner refererer seg derfor både til publikum gjennom to eller tre århundrer og til de mengdene som fremdeles i dag, tross alt, fortsetter å gå i de mer eller mindre foreldete teatrene i våre storbyer.

»Gode« skuespillere og tilskuere

Den franske filosofen Alain skrev: »det fins gode tilskuere liksom vel som det finns gode skuespillere«. Men i virkeligheten virker ikke konfrontasjonen psykologisk korrekt. Den gode skuespiller kan godt ha en »dårlig« aften, men det er likevel ikke diskutabelt at han er en »god« skuespiller.

På den annen side er en tilskuermengde aldri, egentlig, hverken »god« eller »dårlig«, nettopp fordi den er ytterst avhengig av en rekke faktorer (noen av dem er alt nevnt), og på grunn av dette kan én og samme mengde, sammensatt av de samme individene, fra først av ha en gunstig eller ugunstig holdning til den forestillingen de skal overvære, og den kan også i løpet av denne, forvandle seg fra applauderende til pipende, fra vennlig til fiendtlig.

Det betyr naturligvis ikke at ett publikum er helt likt et annet. Man pleier også å si at et visst publikum består av »skjønnere«, mens et annet, undertiden tydelig plagsomt, består av uvitende personer som altfor lett lar seg distrahere. Det er vel kjent at det finns byer og teatre, i Italia som i utlandet, som blir foretrukket eller fryktet selv av store og berømte skuespillere, nettopp på grunn av de respektive publikums spesielle egenart.

Hvis det er sant og udiskutabelt at tilskuermassen ved en teaterforestilling utgjør en »psykologisk mengde«, dreier det seg likevel om en svært spesiell mengde, liksom klimaet som oppstår mellom scene og sal, og dessuten den psykologiske »funksjon« som er særegen for forestillingen.

Ifølge en indisk legende, ligger teatrets opprinnelse i en seremoni som feiret guden Indra's seir over demonene: en seremoni der gudene og demonene personlig deltok og fremstilte kampene. Da demonene ble klar over at dramaet egentlig beskrev deres nederlag, gjorde de opprør, og ved å alliere seg med noen småguder med onde hensikter, skapte de en slik forvirring blant skuespillerne at disse ikke lenger var i stand til å tale eller bevege seg. Da grep guden Indra inn, straffet og satte på plass demonene og deres allierte. Man bygget så et palass, som ble begynnelsen til teatre; men for at skuespillerne fortsatt kunne bli beskyttet mot demonene, delte mange guddommer den oppgaven mellom seg, å beskytte teatrets forskjellige deler og aspekter.

Som i mange andre legender, ligger det også på bunnen av denne en sannhet. Den viser faktisk hvordan teatret er et forsøk – ofte, men ikke alltid kronet med hell – på å beskytte og befri menneskene fra en psykologisk »fare«, nettopp den som blir fantasifullet fremstilt ved kampen mot demonene og den endelige »djevlebesvergelsen«. Demonene i den indiske legenden forekommer oss å være intet annet enn de vanskelighetene, de problemene og konfliktene som ligger i tilskuerens underbevissthet, de som forestillingen, hvis den er godt fremført og organisert (i legenden »beskyttet« av guden Indra), er i stand til å mane frem, bearbeide aktivt og til slutt likvidere. Dette er den »katarsiske« funksjonen ved teatret, for lenge siden påpekt av Aristoteles, men som vi i dag kan forstå mye bedre i lyset av psykoanalytisk kunnskap.

Forøvrig er det kjent at et helt psykoterapeutisk system, avledet av psykoanalysen, nettopp kalles »psykodrama«. I sin tid ble det omtalt som en stor nyhet, og ennå i dag blir teknikken debattert og diskutert i internasjonale publikasjoner, studiekurser og kongresser, der man blir ved med å hylle dets oppdager, den østerriksk-amerikanske J. L. Moreno. Men i virkeligheten har ikke Moreno gjort annet enn å organisere, etter erklærte terapeutiske formål, det som egentlig **alltid** har vært teaterforestillingens funksjon overfor tilskuerne: disse ble naturligvis ikke betraktet som »pasienter under behandling«, men de hadde og har, om så i mindre doser, de samme problemene som plager selv alvorlige nevrotiske personer, og de drar derfor uten tvil nytte – en nytte som man kan kalle »terapeutisk« – av det ubevisste »psykodrama«, som det tradisjonelle drama og teaterforestillinger, egentlig alltid har vært. Det er ikke tilfeldig, belærer Touchard oss, at »de eldste dramatiska dikt vi kjenner til, dreier seg om kamp og renselse«. Og hva annet er Moreno's psykodramaer, der nettopp konfliktene bringes frem til overflaten (de indre kampene) i pasientens bevissthet, og det foretas en psykologisk avklaring og drenering.

Det ubevisstes funksjon

Det er klart at for å kunne innrømme, eller tilskrive teatret den nettopp nevnte katarsiske, rensende funksjon, er det nødvendig å erkjenne i den omtalte funksjon, deltagelsen av det ubevisste, det irrasjonelle, hele den mørke sfæren; mørk, men slett ikke til å støte fra seg, tvert i mot i seg selv en integrert del av den totale psykiske personligheten, som Freud og psykoanalysen var de første til å erkjenne, studere og vurdere. Det er klart at den som ignorerer denne deltagelsen, eller benekter dens eksistens, må postulere en tilskuer, og som konsekvens en tilskuermasse, som er klart bevisst og registrerende vitner til det som foregår på scenen.

Dette er nettopp Bertold Brecht's teoretiske utgangspunkt, som på den annen side – helt åpenbart – hans egen produksjon står i motsetning til. Fordi den er blant de aller best egnede til denne »erobringen av bevissthets« og »neutraliseringen av dyptliggende psykiske konflikter, helt egen for enhver egentlig »teatervirksomhet«, vil vi igjen hevde. Men i bunn og grunn, som Touchard bemerker, fødes en slik holdning normalt av en mistenksom frykt for det ubevisste, »som om det ubevisste, bare fordi det er mystisk, nødvendigvis er farlig«. Som alle vet går Brecht ut fra marxismen. Men opererer kanskje ikke marxistene psykoanalytisk når de – som Brecht selv i noen av sine skuespill – hjelper massen til, for eksempel, å befri seg fra ideen om en uovervinnelig skjebne og bli overbevist om at mennesket alene, er historiens hovedperson?

I dag er det ikke mulig, hverken i teatret eller andre steder, å vende tilbake til pre-freudianske holdninger. De som, lik Brecht, synes å erklære eksistensen og nødvendigheten av en fullstendig bevisst tilskuer, klar og oppmerksom, kan sammenlignes med en psykoterapeut som forlanger at pasienten, eller det problemtyngete menneske, skal forstå og resonnerer klart, »spenne viljens bue«.

Det er sikkert sant at mennesket, absolutt sett, kan ønske å bli – som en filosof fra våre dager ville kunne bekrefte – en hel og fullkommen autark, en »herre over ja og nei«. Men man vet at de betingelsene mennesket nå lever under, ikke gjør det mulig. Det vi kan gjøre er å virke for en deltagelse på et stadig høyere nivå i de bidrag og de impulser som kan komme frem i menneskets bevissthet, også fra de mørkeste delene av det ubevisste. Dette gjelder også for teatret, for teatrets mytologi. I håpet og ventingen på en dag å finne den absolutte sannhet, har mennesket ennå behov for myter.

Skuespilleren som lyver ved å late som om han er Pyrrhus, det malte lærretet som lyver ved å late som om det er en mur, skriket som lyver ved å late som om det uttrykker menneskets reelle lidelse, tilskueren som lyver for seg selv ved å akseptere som sanne alle disse løgnene, alle disse som kommer utenfra som lyver ved å bekrefte at de er av én ånd, mens enhver av dem kort etter vender tilbake til sin ensomhet; – alle disse fornærmelsene mot sunn fornuft og logikk uttrykker den sterkeste, den mest uavviselige sannhet: om et behov dukket opp fra dypet og endelig tilfredsstilt – behov for å tro, behov for å elske, behov for å gi seg hen, behov for å overgå seg selv, behov for å fornekte sin ufullkommenhet, å flykte fra sine betingelser, å gripe det ideelle – endelig en tilfredsstillelse uten hinder, uten vanskelighet, uten reservasjon, ved den totale oppfyllelse. Hvordan skal man forklare, hvis ikke gjennom denne sannheten, den flertusenårige sammensvergelsen som forener menneske med menneske, for at de skal kunne lyve sammen?

Bøger

DIONYSOS I POLEN

Zbigniew Osinski: Teatr Dionizosa. Roman-tyzm w polskim teatrze współczesnym. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.

Den polska nyromantiska strömningen under 1900-talet diskuteras i denna bok utifrån tre regissörers verk. De tre är: Wilam Horzyca, den utomlands okände puristen och »monumentalist» från mellankrigstiden; enslingen från Opole som blev världsattraktion, Jerzy Grotowski; och den europeiska teaterns älskling, Brecht-eleven, Weiss-uppsättaren m.m., Konrad Swinarski.

Osinski placerar in dessa mästare i den extatiska och romantiska traditionen från Mickiewicz och Slowacki över sekelskiftets stora teaterdrömmare Wyspiński. Med aktuella strukturalistiska grepp försöker han frilägga de »mytiska» mönster som han funnit i de tre regissörernas verk. Grotowski framstår som »medeltida» i motsats till Swinarskis »barock», men detta är två sidor av samma tragiska och extatiska estetik.

I motsats till den historiska strukturalismen som vill se betingelserna för epokenas **olikhet** (under ytan av likhet, upprepning osv.), vill Osinski finna – och finner därför – de eviga myter som grundar sig på en oföränderlig mänskliga naturen. Upprätthållandet av illusionen om denna eviga mänskliga natur blir till slut både tema och syftet för teatern – i Osinskis tolkning.

Lars Kieberg

2 x TEATERHISTORIE

Elin Rask: »Det kritiske Parterre». 225 sider. Akademisk Forlag. DKR. 35,00.

Hanne Amsinck: »Sceneinstruktøren Herman Bang og det symbolistiske franske teater». 130 sider.

Studier fra sprog- og oldtidsforskning. Gads Forlag. DKR. 39,10.

To magisterspecialer – skrevet medens teaterstudiet ved Københavns Universitet stadig var orienteret mod det historiske – er nu kommet i bogform.

»Det kritiske Parterre», med undertitlen »Det kgl. Teater og dets publikum omkring år 1800», er udarbejdet af Elin Rask. Afhandlingsens udgangspunkt kunne være følgende ci-

tat af Edvard Brandes: »Hvad det her kommer an på er, at det unge Danmark med Rahbek og Pram i spidsen, var stærkt engageret i alle Theatersager, at det besad megen Indflydelse på Repertoire og Udførelse, og altid dannede Opinion i sceniske Anliggender. Rahbek, hans Venner og Tilhængere, udgjorde overfor Hofparkettet det kritiske Parterre». Emnet og perioden er gennemarbejdet med stor grundighed, – her er et væld af noter, henvisninger og kilder.

Men undersøgelsen når aldrig frem til nogen klar og overskuelig besvarelse af, hvem der peb/trampede/råbte af hvad, – hvorfor de gjorde det, og med hvilket resultat (på længere sigt).

Nok så mange fine fund (af tegninger) og detaljagtigheder kan ikke skjule, at denne bog kun henvender sig til en begrænset kreds af teaterhistorisk interesserede. Alene sproget, med dets mange citatindskud og uoversatte udenlandske citater kan holde almindeligt teaterinteresserede på afstand.

Indførte teaterhistoriske værker er netop, hvad der ikke er brug for i en tid, hvor det er vanskeligt at argumentere for rimeligheden af at beskæftige sig med teatret af i går, – det være sig indland eller udland. Måske er en del af disse indvendinger urimelige i forbindelse med specialet til en magisterkonferens; men når et speciale udgives, træder det ud af sin specifikke universitets-situation, og må bedømmes som anden teaterlitteratur.

Med bogen »Sceneinstruktøren Herman Bang og det franske symbolistiske teater» har Hanne Amsinck omskrevet sit speciale, og derved givet det en mere populær form. At der med en sådan form følger enkelte postulat er akseptabelt, når der blot er kildehenvisninger til den fagligt interesserede.

Afhandlingen er centreret om Herman Bangs arbejde på Lugué-Poe's teater, Théâtre de l'Oeuvre, 1893-94. Disse forestillinger var skelsættende begivenheder for nordisk dramatik (Ibsen, Bjørnstjerne og Strindberg) i teaterhovedstaden Paris. Og via citater fra de involverede skuespillere dokumenteres Bangs format som instruktør; set fra skuespillersiden. Men en instruktørs format skal nu engang bedømmes ud fra konkrete forestillinger, og herom taler bogen kun lidt. For lidt; men mange af forestillingerne var private, og materialet er senere blevet destrueret.

Bogen lægger hovedvægten på personinstruktøren, – hans »hypnotiserende» evne

overfor skuespillerne. Men der savnes en dækkende forklaring på, at konfrontationen mellem realismen (Bang) og symbolismen (l'Oeuvre) kunne blive så afgørende for franskmændenes accept af den nordiske dramatik.

A. P.

»DET RENE TEATER». 250 sider. DKR. 34,00. Rhodos Forlag.

Det Rene Teater er en samling af de anmeldelser og artikler, som Anne Katrine Gudme skrev til Information i tiden 1968-71. Og ved gensynet bliver det klart, hvor meget dansk teater mistede ved hendes død i forsommeren 1971.

Når disse vurderinger og betragtninger har interesse udover den tidsbundne situation, så skyldes det primært, at AKG's udsagn om teater var præget af oplevelse, analyse og beskrivelse, – tre egenskaber der gjorde hende til et godt »bekendtskab» i en tid, hvor teaterlivet var broget og uoverskueligt. For hende foregik teatret ikke kun i de store skuespilhuse, snarere tværtimod; hun gik ofte til kældrene og de små steder, og hendes vilje til »fair-play» gav fine beskrivelser og informationer om forestillinger, som måske havde været domineret af begynderens svagheder, og derfor »overset» af de »rigtige» anmeldere.

Ikke at hun kendte Sandheden (med stort S) om den viste forestillings kvalitet. Langtfra. Men hun gjorde et stort og grundigt arbejde for at finde sin subjektive sandhed, og det var givtigt i en tid, hvor politiske og æstetiske systemer blokerede for indsynet.

AKG-antologien, Det Rene Teater, yder ikke retfærdighed til hendes mange-facetterede personlighed. Det ligger uden for bogens rammer. Men den giver, via hendes anmeldelser, et retfærdigt og vidtspændende portræt af en periodes teater. Og teater, »set» gennem en personlighed, – det er ingen dårlig synsvinkel.

Som anmelder var AKG en ener, hun dannede ikke skole; men i Det Rene Teater fastholdes mange af de kloge betragtninger, som flettedes ind i vurderinger af skuespillerpræstationer m.m., og det er både troligt og ønskeligt, at hendes »synsvinkel» har en fremtid.

A. P.

ODIN TEATRET FILM

I en serie didaktiske film om træningen / den tekniske baggrund for forskellige forestillingsformer, vil følgende film være tilgængelige fra omkr. 1. april: (Alle filmene er lavet i 16 mm med optisk lyd.)

FILM I: CORPORAL MIME (ca. 90 min., farve.)

Yves Lebretons træningsprogram. Del II: »Grundlæggende Træning.« Del II: »Handlinger og Figurer.« Lebreton var en årrække elev hos Etienne Decroux.

FILM I A: VIDERE UDVIKLING AF CORPORAL MIME, YVES LEBRETONS: ABSTRAKT MIME. (ca. 20 min., farve.) 5 af Yves Lebretons forestillinger, som også indgår i Corporal Mime.

FILM II: TRÆNINGEN VED TEATERLABORATORIET I WROCLAW (ca. 90 min., sort-hvid.)

Grotowskis skuespiller, Ryszard Cieslak træner med to elever.

Del I: »Plastisk Træning.« Del II: »Fysisk Træning.«

FILM III: ODIN TEATRETS TRÆNING (ca. 90 min., farve.)

Teatrets skuespillere viser deres træningsarbejde på forskellige udviklings-trin.

Eugenio Barba kommenterer. Del I: »Fysisk Træning.« Del II: »Vokal Træning.

Oplysning om leje: ODIN TEATRETS FILM A/S, BOX 118, 7500 HOLSTEBRO.

L'AVANT-SCENE

»L'Avant-Scène« a édité 800 pièces et 180 films.

Textes intégraux et photos. Le numéro 5 F. (Etr. 6,50 F.)

15.000 abonnées dans 65 pays.

27, rue Saint-André-des-Arts, Paris-6^e - C.C.P. Paris 7353.00.

TEATRETS OKTOBER

TTT 12

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

SKUESPILLERKUNST

TTT 14

Indre monolog, improvisation, gruppearbejde udfra 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 NO

TTT 16

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

GRUPPETEATER I NORDEN

TTT 17

Oversigt over aktivitet og struktur hos teatergrupper i Norden.

GROTOWSKIS TRENING

TTT 18

En redegørelse for stemme- og kropstræning ved Grotowskis teaterlaboratorium.

UDVALGTE SKRIFTER

TTT 19

Sergej Eisensteins mest betydningsfulde teoretiske og selvbiografiske tekster. (I bogform).

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. 1300-6 (postgiro 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 som 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, aglt-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 ud fra 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 Nô-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,-.
- TTT 18** Grotowski's Trening. En redegørelse for stemme- og kropstræning ved Grotowski's teaterlaboratorium.
- TTT 19** Udvalgte tekster. Sergej Eisensteins mest betydningsfulde teoretiske og selvbiografiske tekster (i bogform). Dkr. 49,-.
- TTT 20** Dionysos. Besættelse og trance i teatret. Dkr. 17,-.

Årsabonnement TTT 21, 22, 23 – Dkr. 81,- direkte til forlaget eller gennem Deres boghandler.

Under udgivelse:

Folketeater i Indien. Verdsligt og rituelt dansedrama: Chau, Yakshagana, Kuchipudi, Kathakali, Krishnanatam.

Meyerhold – Det teatraliske teater. Alle de væsentligste teaterskrifter af den største russiske instruktør samt en indgående beskrivelse af alle hans forestillinger.

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

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK

TTT