

Erling Amble:

ARVEN FRA ARTAUD OG GROTOWSKI

Denne teksten er en lett bearbeidet utgave av en eksamensbesvarelse til grunnfag i Teatervitenskap ved Universitetet i Oslo våren 1996. Oppgavens tittel var " Drøft teorier om det moderne drama og teater i et dramaturgisk perspektiv." De endringer som er gjort, går på at det er lagt inn et spørsmål i innledningen om hvorvidt den type teater Artaud og Grotowski snakker om er mulig å realisere, at avsnitt 4.7 med referanse til McGlynn's artikkel om Postmodernism and Theatre er lagt til, og at det er fjernet et noe overflattisk og irrelevant avsnitt om teater-antropologien. Dessuten er det innledningvis tatt med noen biografiske opplysninger om Artaud og Grotowski, av hensyn til eventuelle lesere som ikke er kjent med disse navnene.

Oslo, september 1996

Erling Amble

Antonin Artaud (1896-1948) var en fremstående deltaker i den franske avant-garde i mellomkrigstiden. Han var skuespiller, dramatiker, instruktør og teaterteoretiker. Han medvirket i en rekke impresjonistiske filmer på 20-tallet, var i et par år medlem av den surrealistiske gruppering rundt André Breton, men brøt med denne da Breton utviklet seg i marxistisk retning. Fra 1927 til 1930 drev han sammen med Roger Vitrac Théâtre Alfred Jarry og i 1935 klarte han å stable på beina teaterselskapet Le Théâtre de la Cruauté der hans stykke Cenci ble spilt i et par uker før teatret måtte stenge. I perioden 1931 til 1935 skrev han en rekke teoretiske artikler om teater, disse ble samlet i boken Le Théâtre et son Double som kom ut i 1938. Det er her han lanserte ideen om pesten som forbilde for teatret, at et virkelig teater måtte være både grusomt og smittomt som pesten. De siste elleve årene han levde tilbragte Artaud på sinnsykeasyll.

Jerzy Grotowski (1933-1999) er en polsk skuespiller, regissør og teaterforsker, utdannet innenfor Stanilavskijtradisjonen. I 1959 fikk han med støtte fra den lille byen Opole opprettet sitt Teatr 13 Rzedów (Teatret med de 13 rader), som noen år senere ble flyttet til Wroclaw og fikk navnet Teatr Laboratorium. Han var ute etter å eksperimentere seg frem til det essensielle i teatret, og kom frem til at dette lå i møtet mellom skuespiller og tilskuer, at alt annet var ytre staffasje. I en tid da nye medier som film og TV alltid vil være teatret overlegent med hensyn på tekniske finesser, må teatret i stedet satse på sin egenart, på her-og-nå-opplevelsen, det fysiske møtet mellom mennesker. I slutten av sekstiårene kom han etterhvert til at tilskuerne sjelden var godt nok motivert for det teatret kunne tilby, og gikk over til aktiviteter som mer har karakter av terapi, selvutvikling og meditasjon enn teater, slik dette begrepet vanligvis forstås.

INNHOLDSFORTEGNELSE

1.	Innledning	5
2.	Hva menes med "et dramaturgisk perspektiv" ?	5
3.	Hva kjennetegner Artaud og Grotowski ?	7
4.	Dramaturgiske perspektiv på Artaud og Grotowski.	10
4.1.	Hva vil de med sitt teater ?	10
4.2.	Kravene til skuespilleren.	12
4.3.	Forholdet mellom scene og sal.	13
4.4.	Bruken av effekter; lyd, lys, scenografi.	14
4.5.	Publikums rolle.	15
4.6.	Karakterisering i forhold til andre teaterretninger.	17
4.7.	Er det mulig å realisere "det direkte teatret" ?	18
5.	Parateatret eller teatret som terapi.	20
6.	Anvendt litteratur.	22

1. INNLEDNING.

Jeg velger å besvare denne oppgaven ved å forsøke å se nærmere på teoriene til Antonin Artaud og Jerzy Grotowski, og vurdere disse i et dramaturgisk perspektiv. Jeg velger disse to fordi jeg synes de legger frem svært fascinerende ideer om hva teater kan være og fordi de har vært til inspirasjon for mange teaterfolk som er kommet etter dem. Artaud er den første som lanserer ideen om et teater som ikke skal være en forestilling av noe annet, men som skal virke direkte, som et "skrik gjennom flammene" for å bruke hans språk. Grotowski er antagelig den som har arbeidet mest metodisk med å utvikle metoder for å lage et slikt teater. Spørsmålet er, er dette mulig ?

Jeg vil først drøfte hva man kan legge i uttrykket "dramaturgisk perspektiv" og hva jeg vil legge i det i denne sammenhengen. Jeg vil deretter kort presentere noen hovedtrekk ved Artauds og Grotowskis teatersyn, før jeg vil diskutere dette i forhold til ulike aspekter av et dramaturgisk perspektiv.

2. HVA MENES MED ET "DRAMATURGISK PERSPEKTIV" ?

Dramaturgi er et begrep som kan forstås på mange forskjellige måter i ulike sammenhenger. Jeg vil her gå gjennom bruken av begrepet på tre forskjellige nivåer.

I sin opprinnelse er ordet knyttet til oppbyggingen og forståelsen av en skuespilltekst, fremmedordboken definerer dramaturgi som "fremstilling av teoriene for den dramatiske diktning og dens forskjellige former, læren om reglene for skuespill-diktningen".

Senere er det blitt vanlig å bruke ordet ikke bare i forhold til de dramatiske tekstene, men også om oppføringen av dem. Dermed må dramaturgien i tillegg forholde seg til alle de andre elementene som inngår i teatret: først og fremst alt som er knyttet til selve skuespiller-teknikken, men også slike ting som bruken av musikk, lys og mørke, scenografi, kostymer etc.

På dette nivået har Janek Szatowski lansert en modell med tre typer dramaturgisk analyse. Man kan analysere teksten for å danne seg en ide om ulike typer forestillinger som kan oppføres på grunnlag av den, man kan analysere transformeringen fra tekst til forestilling (eller altså selve produksjonsprosessen) og derved si noe om hvilke valg som er foretatt etc., og endelig kan man analysere den ferdige forestillingen med alle dens teatrale virkemidler, prøve å lese ut hva slags tekster og undertekster forestillingen formidler, hvordan forestillingen løser sin oppgave etc.

I dag er dramaturgibegrepet ytterligere utvidet og omfatter bl.a. spørsmålet om hvorfor man overhode lager teater, hva man vil med teatret. I tilknytning til dette er det et sentralt dramaturgisk spørsmål hva slags repertoar ulike teatre velger å sette opp. På dette nivået kan man også diskutere spørsmål som hvor man velger å spille, hvordan man innretter forholdet mellom scene og sal etc. Et tredje spørsmål som hører hjemme her er sammenligningen mellom ulike teaterretninger og hvordan de kan karakteriseres i forhold til hverandre. Også på dette området har Janek Szatowski kommet med et vesentlig bidrag gjennom sine forslag til ulike dramaturgiske kategorier.

I denne eksamensoppgaven er det ikke snakk om å legge et dramaturgisk perspektiv på en dramatisk tekst eller en gitt forestilling. Jeg oppfatter at oppgaven går ut på å ta for seg noen gitte "teorier om moderne drama og teater" og prøve å vise hva som kjennetegner teater som bygger på disse teoriene, hva slags teaterpraksis de fører til. Følgelig er det en forståelse av dramaturgibegrepet på dette tredje, overordnede nivået som må legges til grunn. I og med at Artaud og Grotowski har lansert alternative løsninger på de aller fleste spørsmål i teatret, blir det mange spørsmål som blir relevante å diskutere innenfor et slikt dramaturgisk perspektiv. Jeg har valgt å dele opp disse i følgende temaer:

- Hva vil de med sitt teater ?
- Hva slags krav stilles til skuespillerne ?
- Forholdet mellom scene og sal.
- Bruken av lyd, lys, scenografi etc.
- Publikums rolle.
- Karakterisering i relasjon til andre teaterretninger.

Artauds og Grotowskis betydning er ikke begrenset til det som normalt defineres som teater. Jeg finner det naturlig å avslutte med diskutere hvordan deres arbeid har hatt betydning for det som kalles parateatret, "teatret bortenfor teatret" eller teater som terapi.

3. HVA KJENNETEGNER ARTAUD OG GROTOWSKI ?

Jeg vil her kort skissere hva jeg oppfatter som sentralt i Artauds og Grotowskis teatersyn. Minst fire elementer synes felles for dem:

1) I motsetning til det tradisjonelle teaters ønske om å underholde eller forføre sine tilskuere, eller i høyden skildre noen problemer knyttet til borgerskapets selvbilde, og i motsetning til Brecht og det politiske teater, som ønsket å bruke teatret som et middel til politisk bevisstgjøring, ønsker Artaud og Grotowski å gjøre teatret til et sted der mennesket kan møte seg selv. De vil skape et teater som kan overskride tabuer vi omgir oss med, og derved bringe oss i kontakt med noe opprinnelig, noe mytisk, som vi i vårt moderne samfunn har avskåret oss fra.

2) De er begge opptatt av å skape et teater der ordets dominerende betydning blir erstattet av mer kroppslige, fysiske og direkte uttrykksformer. Artaud snakker i sitt første manifest om at ordets betydning skal redusere omtrent til det nivå det har i våre drømmer, og han er mer opptatt av ordenes estetikk som lyder enn av deres betydning som meningsbærende tegn. En vesentlig del av Grotowskis bok "Towards a Poor Theatre" handler om fysiske øvelser og teknikker som det er av betydning å tilegne seg for skuespillerne.

3) Det stilles enorme krav til skuespillerne. Der den borgerlige realismen snakker om "karakterskuespill", og der Brechts vervremdungs-teknikk vektlegger skuespillerens distanse i forhold til den rollen han skal fremstille, er Artaud og Grotowski opptatt av sammenhengen mellom det fysiske uttrykket og den psykiske lidelsen, og de stiller krav om en psykisk innlevelse og en fysisk utleving som neppe har vært stilt til skuespillere tidligere. De er begge opptatt av å utvikle teknikker for utnyttelse av skuespillerens fysiske potensialer. Artaud snakker riktignok om dette bare i svært generelle vendinger, mens Grotowski har lagt mye arbeide i å utvikle øvelser og teknikker for dette.

4) De ønsker begge å bryte ned skillet mellom scene og sal, og derved mellom aktørene og tilskuerne.

Til tross for disse og andre paralleller, er det også forskjeller mellom Artaud og Grotowski. Noen ligger i tilnærmingen, andre ligger i hva slags virkemidler de vil ta i bruk.

Artauds ideer og visjoner nærmest velter ut av ham som lava fra en vulkan. Alt han har skrevet bærer preg av en slags besettelse, av et fullstendig kompromissløst behov for noe annet. Det er betegnende at tekstene sjelden er gjennomsyret av logikk, og at Artaud ofte motsier seg selv. Fornuften og rasjonaliteten har likevel en altfor dominerende plass i vestens kultur, på bekostning av mer grunnleggende verdier knyttet til driftsliv og følelser. Undertrykkningen av disse kreftene er forklaringen på det han ser på som sykdommen i det vestlige samfunn. Han drar en interessant sammenligning mellom teatret og pesten. Han ser ikke på pesten som en sykdom, men snarere som et botemiddel, en metode naturen har utviklet for å rense seg for det virkelig sykelige. På tilsvarende vis mener han menneskene kan bruke teatret, det sanne teater, til å rense seg fra det åndelige forfall. "På samme måte som pesten er teatret til for å tømme byller kollektivt" (Teatret og Pesten, 1935.). På denne bakgrunn blir det forståelig at Artaud kalte det teatret han ville frem til for Grusomhetens Teater.

Grotowski på sin side kommer frem til sine konklusjoner ved en møysommelig analytisk/ deduktiv virksomhet kombinert med praktiske eksperimenter i sitt Teaterlaboratorium. Det er slående hvor mye mer metodisk Grotowski er i sin tilnærming enn Artaud. I sin artikkel om Artaud fra 1967, "He Wasn't Entirely Himself", peker Grotowski også på denne og andre forskjeller: Han sier at Artauds visjoner egentlig ikke er noe teori, at han prøver å forklare det ukjente med det ukjente, magi med magi, at han mistolket de balinesiske dansernes teatrale teknikker som "kosmiske symboler" og uttrykk for høyere krefter. Han viser at Artauds visjoner vel kan virke inspirerende, men også kan tolkes på svært mange måter, og at han ikke legger frem noen konkret teknikk eller metode for arbeidet i teatret. Men han understreker sin tro på at Artaud godt kunne ha kommet frem til mer konkrete teknikker, dersom han hadde fått mer tid og de nødvendige ressurser. Og han gjør et poeng ut av at et av Artauds viktigste bidrag ligger i selve det livet han levde og den sinnssykdommen han led av, som han selv beskrev som fremmedhet overfor seg selv, en følelse av å gå ved siden av seg selv på gaten. Fra et slikt utgangspunkt blir spørsmålet om hvordan man blir seg selv av brennende viktighet.

Grotowski er ute etter å finne frem til det essensielle i teatret, hva teatret har som film og TV aldri kan få. På dette feltet står han for et helt motsatt syn av Artaud, som fablet om utstrakt bruk av høyttalere og lyskastere:

"By gradually eliminating whatever proved superfluous, we found that theatre can exist without make-up, without autonomic costume and scenography, without a separate performance area (stage), without lighting and sound effects etc. It cannot exist without the actor-spectator relationship of perceptual, direct, "live" communion." (Grotowski s.19)

At forholdet mellom skuespiller og tilskuer er det mest sentrale i teatret er kanskje ikke så overraskende, men Grotowski oppdaget også noe annet. Når man fjerner alt det utvendige og overflødig ved teatret, skjer det noe med kvaliteten på det som blir igjen. Skuespilleren som er helt overlatt til seg selv, blir nødt til å hente frem ressurser og krefter han ellers ikke har vært vant til å bruke, som han kanskje ikke en gang har vært klar over at han besitter. Gjennom at disse kreftene og mulighetene eksponeres, får vi et innblikk i menneskets ubrukte potensialer. Derved blir det mulig for teatret, gjennom å bruke mindre ressurser på ytre effekter, å skape forestillinger som vil virke sterkere på dem som får se dem. Derfor slår Grotowski til orde for det *fattige teater* :

"No matter how much the theatre expands and exploits its mechanical resources, it will remain inferior to film and television. Consequently, I propose poverty in theatre."(Grotowski s.19)

I stedet for et teater som prøver å imponere eller forføre sine tilskuere ved hjelp av gull og glitter, utstuderte kostymer og scenografi etc., vil Grotowski ha et teater som blir et møtested mellom mennesker, et teater som utforsker forholdet mellom aktører og tilskuere, et teater som søker å gi også tilskuerne innblikk i sine potensielle muligheter.

Til tross for tydelig slektskap på mange områder, er det altså også viktige forskjeller mellom Artauds og Grotowskis teatersyn. Grovt sett kan man si Artaud ikke rakk stort mer enn å gi uttrykk for en visjon, peke ut en retning, mens Grotowski har bidratt med mer konkrete anvisninger på hvordan man skal ta seg frem i den retningen. Det er også påfallende hvordan Artaud er preget av tyveårenes fascinasjon over de nye teknologiske muligheter som utviklet seg, mens Grotowski allerede i

sekstiårene synes å ha fått nok av disse og utvikler et teater basert på kun de enkleste effekter og nesten uten scenografi.

4. DRAMATURGISKE PERSPEKTIV PÅ ARTAUD OG GROTOWSKI.

4.1. HVA VIL DE MED SITT TEATER ?

Artaud reagerer med avsky både mot den borgerlig-psykologiske realismen og mot dem som vil bruke teatret som et ledd i den politiske kampen for sosialismen, men også mot de rene estetikere, som ser på kunsten som et mål i seg selv. Også Artaud vil bruke teatret, men man får inntrykk av at det ikke er noe han velger. Det er noe han blir drevet til, han er utlevert til et prosjekt som bare lar seg realisere i teatret, og kanskje ikke en gang der. Den kraft som driver ham, som han kaller "grusomheten" eller "pesten" er også synonym med "livet", den er en "kosmisk kraft", "den samme blinde kraft som gjør at kometen raser frem og knuser alt den støter mot. Disse krefter er onde i relasjon til mennesket, de tar ikke hensyn til det individuelle" (Helgheim s.169).

Grotowski er ute etter at teatret skal eksponere ubevisste krefter:

...the theatre must attack what might be called the collective complexes of society, the core of the collective subconscious or perhaps superconscious (it does not matter what we call it), the myths which are not an invention of the mind but are, so to speak, inherited through one's blood, religion, culture and climate. (Grotowski s. 42)

Vi snakker her om teater i en helt annen betydning enn kommersiell underholdning eller folkeopplysende spredning av kultur. Teater er for Artaud og Grotowski "metaphysics in action", en metode til å komme i kontakt med krefter som i århundrer er blitt undertrykt i det vestlige samfunn. Det er det dionysiske teatret som forsøkes hentet frem igjen i opprør mot det appolinske, mytene som er blitt fortrent av logos. Vi er avhengige av disse kreftene for igjen å bli hele mennesker, derfor kan vi her snakke om teater på liv eller død.

Men hva slags teater kan man skape når ens forbilde er en dødelig og smittsom pest, eller når man går inn for at teatret skal avholde seg fra å ta i bruk de tekniske muligheter tiden byr på?

Artaud fikk bare i begrenset grad anledning til å realisere sine visjoner, og Grotowski var bare virksom som teaterprodusent i en drøy tiårsperiode, og da ved et relativt lite teater i Polen. Til gjengjeld har de inspirert svært mange av dem som har betydd noe for utviklingen av det alternative teater de siste tredve årene, og det må kunne slås fast at det er blitt skapt svært mange forskjellige typer teater i kjølvannet av det "grusomme" og det "fattige" teatret.

I forhold til Artauds og Grotowskis ønske om å redusere ordets betydning i teatret, er forbausende mange av disse produksjonene fortsatt basert på tekster, til dels klassiske tekster. Riktignok stiller de aller fleste av dem seg svært fritt med hensyn til tolkning og tilrettelegging av tekstene, og de er på ingen måte tilbakeholdne med også å anvende de "kroppslige, fysiske og direkte" uttrykksformer. Men det ser altså ut til at den dramatiske tekst har overlevet Artauds/ Grotowskis ønske om å redusere dens betydning drastisk.

Et annet og noe mindre forbausende fellestrekk ved disse produksjonene er hvordan de er preget av ønsket om å bryte ned grenser, både i forhold til tabu-belagte temaer, mellom ulike kunstarter og mellom de opptredende og publikum.

Et tredje kjennetegn synes å være at i motsetning til det rene politiske agitasjonsteatret, er man ikke her ute etter at folk skal sitte igjen med klare og entydige konklusjoner etter forestillingen. Målsettingene er mer mangeartete, at mange slags spørsmål skal kverne rundt i hodene på folk om hva som egentlig er det vesentlige i livet, eller at de skal komme ut med en følelse av å ha opplevd en sjelden type felleskap, på tvers av grenser som tidligere har virket hindrende. Eller at de skal ha blitt grundig provosert på en slik måte at de tvinges til å stille spørsmål ved de valg de har tatt, måten de lever sine liv på.

4.2. KRAVENE TIL SKUESPILLEREN.

De stiller begge store krav til sine skuespillere, men Artaud har avgjort ikke samme tiltro til skuespillerens egen kreativitet som Grotowski. Artaud lyder som et ekko av Gordon Craig tretti år tidligere når han gjør seg til en talsmann for et teater der regissøren har all makt, og der den optimale skuespiller er en intelligent dukke, en übermarionett:

I et skuespill som jeg setter opp, skal det ikke finnes et blunk med øyet som ikke tilhører meg./.../ Skuespilleren er på en gang et element av største viktighet, ettersom det er av hans spills gjennomslagskraft hele forestillingens suksess avhenger - og et slags passivt og nøytralt element, ettersom ethvert personlig initiativ er ham nektet. (Helgheim s.175).

Mens Grotowski gjør et poeng ut av at skuespilleren ikke må foreta noen total og blind underkastelse under regissøren:

...the actor must direct against him certain unconscious mechanical reactions like a pupil does against his teacher, a patient against his doctor, or a soldier against his superiors. (Grotowski s.44)

Men de er iallfall enige om betydningen av skuespillerens arbeide med det fysiske uttrykket. Artaud er overbevist om at det eksisterer intime forbindelser mellom sjel og legeme og viser til kinesisk medisins kunnskaper om dette:

"alle de punkter på hele det menneskelige legemets utstrekning hvor man kan stikke for å styre de mest subtile funksjoner" - "Det er sikkert at til hver følelse, til hver bevegelse i sinnet svarer et karakteristisk åndedrett (Helgheim. s.71)

Selv om Meyerhold med sin "biomekanikk" var inne på tanker som ligner, er det i Europa Grotowski som først utnytter kunnskapen om slike sammenhenger til å utvikle en skuespillerteknikk, en metode for skuespilleren til gjennom fysiske øvelser å komme i kontakt med et register av følelser som ligger lagret på ulike steder i kroppen, og ta i bruk disse følelsene under utøvelsen av sin kunst. En vellykket gjennomføring av dette forutsetter en skuespiller som ikke går av veien for å blottstille sine mest sårbare sider og er villig til en total fysisk hengivelse av seg selv:

He must learn to use his role as if it were a scalpel, to dissect himself./.../One must give oneself totally, in one's deepest intimacy, with confidence, as when one gives oneself in love. (Grotowski s. 37-38).

Mange vil kanskje finne disse utfordringene vel krevende. På den annen side åpner Grotowskis metoder for muligheter man ikke har forestilt seg på forhånd. Peter Brook skriver i forordet til Grotowskis bok at da han og hans skuespillere lot seg utsette for to ukers øvelser i regi av Grotowski i midten av sekstiårene, førte det til at hver og en av dem ble utsatt for en serie med sjokk, som tvang dem til å stille spørsmål ved alle sine arbeidsmetoder og ved hvorfor de overhodet var skuespillere, men som også gav dem et glimt av enorme og ubrukte ressurser de ikke hadde vært klar over at de var i besittelse av. (Grotowski s.11)

4.3. TEATERROMMET, FORHOLDET MELLOM SCENE OG SAL.

De er begge opptatt av å bryte ned skillet mellom scene og sal, men på litt forskjellige måter. Artaud ønsker å forlate det tradisjonelle teaterhus og i stedet spille i en hangar eller en låve, store, åpne rom, der tilskuerne skal sitte i midten, på dreibare stoler, mens handlingen foregår mellom dem og på alle kanter rundt dem. Grotowski mener at Artauds bidrag på dette området er sterkt overdrevet. For det første hadde både Reinhardt og Meyerhold kommet med tilsvarende ideer lenge før ham, for det andre mener Grotowski at denne ommøblering-en egentlig ikke gjør noe vesentlig for å bryte ned skillet mellom aktører og tilskuere (Grotowski s.88).

For å få til virkelig konfrontasjon mellom disse, opererer Grotowski med stadig nye måter å gruppere tilskuerne på i forhold til handlingen. I *Kordian*, der handlingen foregår på et sinnsykehus, blir tilskuerne plassert på sengene som medpasienter av de opptredende. I *Doktor Faustus* blir tilskuerne tatt i mot som gjester ved et siste måltid og plassert ved langbord, mens Faustus selv sitter ved et lite bord for seg selv, som en abbed i et refektorium. Disse eksperimentene blir videreført av bl.a. Barba i Odinteatret I forestillingen *Come! And the day will be ours* grupperes tilskuerne i noe som er en slags krysning mellom en slags indiansk soldans-sirkel og Buffalo Bills vill-vest-show. I *Oxyrhyncus* sitter de overfor hverandre i et avlangt, lukket rom kledd med rødt stoff, mens en bro løper på langs gjennom rommet og skuespillerne beveger seg over det hele, på broen, bak tilskuerne etc.

Tanken bak disse forsøkene på å oppløse scenen og trekke spillet ut blant tilskuerne er et ønske om å stimulere dem både til å reflektere over sitt liv og til å gjenopplive kollektive ritualer. Å gjenopplive slike ritualer viser seg å være vanskeligere enn Grotowski har forestilt seg, og de siste årene han fortsatt arbeider med teater, er det for et stadig mindre, utvalgt publikum.

4.4. BRUKEN AV EFFEKTER, LYD, LYS, SCENOGRAFI ETC.

Det er på dette området vi finner de største forskjellene mellom Artaud og Grotowski. Artaud var preget av tyveårenes fascinasjon over de muligheter den nye teknologien bød på, og forestilte seg et teater der høytalere og lyskastere plassert på alle kanter av rommet skulle bidra til de sjokkeffekter tilskuerne skulle utsettes for. Han var opptatt av at det måtte utvikles instrumenter som kunne skape helt nye lyder, "*utholdelig skingrende og gjennomtrengende lyder og resonanser som påvirker kroppen direkte ved lyd eller rytme slik vibrasjonene fra fløyten fikk slangen til å danse*" (Nygaard s.136). Han forlanger også "*en fullstendig ny lysapparat, med så mange styrkegrader som det er teknisk mulig å fremstille.*" (Helgheim s.175) .

Den tekniske utvikling siden Artauds dager har antagelig oversteget også hans fantasier, og selv små teatre har nå gode muligheter for å virkeliggjøre mye som den gang var utenkelig. Men i forhold til Artauds ønske om lyd- og lysvibrasjoner som skulle virke direkte på organismen, er nok antagelig

rockemusikerne en profesjon som har arbeidet mer seriøst med dette, og en av de gruppene som, kanskje uten å kjenne til Artaud i det hele tatt, er kommet lengst i realisere denne siden av hans visjoner, er trolig Pink Floyd med sine multimediakonsertene i nittiårene, der auditive "helikoptere", skapt av kolossale høyttaleranlegg, blir "skutt ned" av laserkanoner over hodene på 30 000 tilskuere, til akkompagnementet av gigantiske elektriske gitarsoloer.

Grotowski på sin side, opptatt som han er av å fjerne alt det utvendige og unødvendige fra teatret, vil ha minst mulig scenografi og effekter. På bilder kan vi se hvordan hans skuespillere opptrer nærmest nakne, bare med lendekleder eller truser, og vi leser om forestillinger i klosteraktige omgivelser der den eneste belysning er fra stearinlys.

De fleste som har fulgt i fotsporene til Artaud og Grotowski har vel lagt seg et sted mellom disse ytterpunktene. Kun unntaksvis ser man teater så ribbet for ytre effekter som Grotowski beskriver, og de helt store audiovisuelle sjokkopplevelsene får vi nok andre steder enn i teatret. I våre dagers daglige mediasirkus, den kakafoni av inntrykk vi utsettes for nærmest døgnet rundt, fra reklame, radioer, TV, film etc., er det gått en slags inflasjon i virkemidler. Mange av de effekter Artaud ville bruke for å skape et helvete i sitt teater, møter vi nå daglig, vi er blitt vant til dem, de gjør ikke inntrykk på oss lenger. Dermed er det ikke utenkelig at det å tvinge folk til å utsette seg for stillhet, slik man lett forenklet kan si at Grotowski gjør, kan virke vel så sterkt, og kanskje i høyere grad bevege folk i dag, hvis man først får dem til å lytte.

4.5. PUBLIKUMS ROLLE.

Marwin Carlson skriver i sitt essay "*Theatre Audiences and the Reading of Performance*" om betydningen av det arbeide tilskuerne gjør i teatret, at skuespillerne oppfører et stykke, mens tilskuerne "fyller hullene" i det med "mening", og at det ferdige resultat ikke er oppsetningen i seg selv, men det inntrykket tilskuerne danner seg av den. Vi skal se at Artaud og Grotowski har svært forskjellige syn på tilskuernes rolle i teatret.

Artaud avviser i sitt første manifest å diskutere publikums rolle i "Grusomhetens Teater". ("*First of all this theatre must exist.*" er alt han skriver i avsnittet "*The Public*".) Mellom linjene i alt han skriver ligger likevel tydeligvis et brennende ønske om å oppnå å sjokkere publikum så grundig at de går ut av teatret som andre mennesker enn de kom inn. Ikke for å bryte tabuer i seg selv, men fordi det er først "*når det grusomme eller grensesprengende setter inn at teatret kan oppstå*" (Nygaard s.133). Men selv om Artaud vel må kunne sies å ha høye ambisjoner om hva han ønsket å gjøre med publikum, har han egentlig ikke gitt uttrykk for spesielle forventninger til hva publikum skulle gjøre i teatret. Dette henger trolig sammen med Artauds behov for total kontroll over forestillingen. Ikke bare er han opptatt av å ha full kontroll med skuespilleren, ned til det minste blunk med øyet, han vil lage teater som skal fremstå som tilsynelatende improvisert, mens det i virkeligheten er planlagt ned til den minste detalj, og gjentas, nøyaktig likt fra kveld til kveld. Det er klart at med et slikt nesten paranoid behov for kontroll vil det nærmest være truende om publikum skulle gi seg til å engasjere seg i det som foregikk som annet enn passive tilskuere, som lydige lar seg sjokkere når de skal.

For Grotowski er det derimot et poeng at tilskueren skal involveres i det som foregår, at hun inviteres til å delta i sanger og bevegelser, at teatret refererer til underbevisste og kollektive verdier som både skuespillere og tilskuere identifiserer seg med, og at tilskueren gis mulighet til å delta i den transformering som skjer med skuespilleren i løpet av forestillingen. I filmen "*Min middag med*

André", blir Grotowski sitert for å ha sagt at "*The main problem in theatre is to awaken the audience, because it is asleep*". Grotowski er ikke interessert i å tilby sitt teater til hvem som helst:

We do not cater for the man who goes to theatre to satisfy a social need for contact with culture./../ We do not cater for the man who goes to the theatre to relax after a hard day's work./../ We are concerned with the spectator who has genuine spiritual needs and who really wishes, through confrontation with the performance, to analyse himself./../ who undergoes an endless process of self-development, whose unrest is not general but directed towards a search for the truth about himself and his mission in life. (Grotowski s.40)

Denne relativt eksklusive holdning til tilskuerne har sin parallell i en tanke om at transformering bare kan finne sted der man møter motstand. Det vi ikke har motforestillinger mot kan ikke endre oss. Bare det teater vi må arbeide med for å kunne motta, er i stand til å gi oss noe av virkelig verdi.

4.6. KARAKTERISERING I FORHOLD TIL ANDRE TEATERRETNINGER.

For å kunne se ulike teaterretninger i forhold til hverandre er det nyttig å operere med forskjellige kategorier av dramaturgier. Bertolt Brecht påbegynte arbeidet med å sette opp slike kategorier da han skulle forklare poenget med sin *vervremdungsteknikk* og sitt episke teater i forhold til den borgerlig-realistiske formen som dominerte (da som nå) teatret. Brecht satte opp en rekke stikkord for hva han mente at kjennetegnet det han kalte teatrets dramatiske form (den borgerlige realismen). Mot dette satte han tilsvarende stikkord som skulle kjennetegne den nye episke form. Mot et teater som forførte tilskueren og appellerte til hennes følelser, ville Brecht sette et teater som bevisstgjorde tilskueren og appellerte til hennes tanker, et teater som kunne føre til at folk lot seg engasjere til politiske handlinger.

Men slike teaterformer som Artaud og Grotowski står for, passer ikke inn i noen av disse kategoriene. Artaud hadde ingen sans for den politiske revolusjon, og brøt med surrealistene, da de gav seg til å forsøke å kombinere sin kunstneriske virksomhet med arbeider-klassens kamp for 8-timersdag og bedre lønn.

På grunnlag av Brechts skjema fra 1938 og en artikkel av Barba fra 1985, utviklet Janek Szatowski i 1989 ideen om en tredje kategori, som han kalte teatrets simultane form. Mens Brechts episke teater gjennom en blanding av dramatiske og distanseskapende elementer i forestillingen hadde vært ute etter at tilskuerne skulle trekke bestemte slutninger i tråd med dramatikerens intensjoner, prøver det simultane teater gjennom montasjeteknikker og bruk av flere fiksjonslag på en gang å gjøre det umulig å trekke entydige konklusjoner. Det søker å bli et teater som unndrar seg abstrahering, et teater som ikke lar seg beskrive. Derved utfordres den målrettede, lineære logikk og vi gis "*mulighet til at oppleve noget som rokker ved grunnlæggende forudsætninger i vor kultur.*" Det er i denne kategorien Szatowski plasserer Artaud og Grotowski (Christoffersen m.fl. s. 81).

I 1992 utvidet Szatowski skjemaet med ytterligere en kategori, teatrets metafiksjonelle form, eller det han også kaller den ironiske dramaturgi. Det er en dramaturgi som spiller på elementer fra både den dramatiske og den episke formen, likesom Brecht også gjorde, i praksis. Men mens Brecht bare brukte de episke elementene til å kommentere de dramatiske og skape en avstand til dem, lar man i den metafiksjonelle form spillet gå begge veier, og man legger inn flere lag med fiksjoner enn bare disse to. Det stilles spørsmålstegn ved historiens - eller historienes - betydning, ja ved selve måten

betydningen oppstår på. Det blir et teater som spiller på lengslene etter en helhet som ikke lenger synes tilgjengelig (Live Hov s. 130).

Ved introduksjonen av dette skjemaet tar Szatowski mange forbehold om at ethvert skjema er en forenkling, at et skjema som skulle yte full rettferdighet mot alle dramatekster og oppsetninger måtte operere med en dramaturgisk kategori for hvert skuespill osv. Likevel får ikke jeg helt merkelappen til å passe når han i den siste utgave av sitt skjema omtaler teatrets simultane form som "helhedsnægtende" i motsetning til den dramatiske og episke formen, som fortsatt er "helhedsvillende", og den metafiksjonelle formen, som driver et "spil om helheds-længsler". Hvis Szatowski skal forstås dit at det simultane teatret benekter at det finnes noen helhet i dagens samfunn, er jeg med. Men Grotowskis og Artauds teater peker jo samtidig på en annen helhet, som ikke lenger eller ennå ikke finnes, men som det er av den største betydning for menneskene å gjenfinne, etablere. Slik sett hadde det vært mer naturlig å la det metafiksjonelle teatret dele merkelappen "spil om helhedslængsler" med den simultane formen.

4.7. ER DET MULIG Å REALISERE "DET DIREKTE TEATRET" ?

I sitt essay "Postmodernism and Theatre" peker Fred McGlynn på tre utviklingsnivåer i teatret etter Artaud. Det er for det første den tidlige Beckett, som med stykkene *Mens vi venter på Godot* og *Sluttspill* demonstrerer at det klassiske teater ikke lenger har noe å si, at teatret liksom livet forøvrig, ikke har mening. McGlynn tolker *Godot* som den fraværende forfattergud, som ikke lenger er i stand til å gi tilværelsen og teatret mening, i tråd med Artauds ønske om å frigjøre teatret fra dramatikerens diktatur. Men det hellige elementet som likevel er sentralt for Artaud, klarer Beckett ikke å levere.

Det neste nivået er representert ved to litt forskjellige bevegelser. Det er på den ene side grupper som Julian Beck med The Living Theatre og Richard Schechners Performance Group som forsøker å skape en type "hellig" teater, å initiere nye og frigjørende ritualer, og på den annen side mer politisk orienterte grupper, sprunget ut av Parisopprøret i 1968, med Ariadne Mnouckines *Le Théâtre de Soleil* som det mest fremstående eksempel. Felles for dem er troen på at teatret er i stand til å transformere og frigjøre individuelle og samfunnsmessige krefter, og en manglende forståelse for hvilke forutsetninger som må være til stede for at teatret skal kunne fungere som en slik frigjørende kraft. Det venstreorienterte politiske teatret i sekstiårene som ønsket å lage teater for arbeiderklassen, endte opp med å lage teater om arbeiderklassen, for det sedvanlige publikum av intellektuelle og middelklasse mennesker.

Det tredje nivået er representert ved Daniel Mesguich i Frankrike og Herbert Blau i USA. De er uttrykk for en bevissthet om at de sosiale og religiøse forutsetningene for at teatret skal kunne fungere som en transformerende kraft, ikke er til stede i det moderne samfunn. Vi mangler en felles referanseramme, en samlende tro, et sett av myter som er alment kjent og akseptert, slik det var da det dionysiske teatret blomstret i oldtidens Hellas. Så lenge disse forutsetningene ikke lenger finnes, kan ikke teatret bli noe annet enn teater, noe annet enn et spill.

Skuespilleren kan ikke være en sjaman, han kan bare spille en. Men når man først er bevisst at den felles referanserammen av myter og ritualer faktisk ikke lenger finnes, når man blir bevisst at det faktisk er et spill man driver med, blir det mulig å skape et spill som peker i retning av bevisstheten om det som er gått tapt. Blau bruker et bilde på dette når han snakker om betydningen av å finne ut

hva som skiller teatret fra livet, på samme måte som sjelens første tanke, "primaltanken", innebærer en adskillelse fra helheten og starten på det individuelle eller adskilte liv.

Selv om vi i dag altså kan snakke om en bevissthet om teatrets begrensninger, ser vi også hvordan Artaud og Grotowski stadig fungerer som inspirasjonkilder for nye generasjoner av teaterfolk, og utgjør en del av det bakteppe dagens eksperimenterende teater utspilles mot.

5. PARATEATRET ELLER TEATRET SOM TERAPI.

Ved siden av den betydning Artaud og Grotowski har hatt for teatret, peker deres arbeid også ut over teatret på flere områder. Det viktigste av disse er etter min vurdering bruken av teatrele arbeidsformer innenfor prosesser rettet mot terapi og selvutvikling.

Grotowskis arbeide hadde handlet om å eliminere seg frem til det essensielle i teatret. Han var kommet til at dette lå i møtet mellom aktør og tilskuer, men fant etterhvert ut at selve rollen som tilskuer var til hinder for et virkelig møte. "*After all, the only acceptable spectator is God,*" som han sa noen år senere. Men da han kuttet ut tilskuerne i midten av syttiårene, var det heller ikke teater lenger, slik dette vanligvis blir definert. Dette bruddet innebar også en erkjennelse av at de mytene og ritene som hadde ligget til grunn for teaterproduksjonene hans ikke fungerte i det fragmenterte vestlige samfunnet. Grotowski gikk nå inn i *parateatret*. På grunnlag av teknikker han hentet fra ulike ikke-europeiske kulturer, såsom sjamanisme, yoga og zen-buddhisme, gikk han i gang med å utvikle øvelser med sikte på å finne tilbake "*to the sources of life, to direct, primary perception, to organic, spring-like experiencing of life, of existence, of presence*" (sitert etter Innes s. 163). Disse blir så tilbudt for utvalgte grupper i sesjoner som kan vare i opptil flere uker.

Mens Grotowski altså har beveget seg fra teatret til noe som høres mer ut som en form for meditasjon eller terapi, har Robert Wilson beveget seg parallelt men i motsatt retning. Han arbeidet i utgangspunktet med dramaterapi for døvstumme og hjerneskadete klienter, og da han gikk inn i teaterproduksjon var det bl.a. for å prøve å gi "normale" tilskuere del i den fin-nyanserte sensitiviteten klientene hans hadde.

Bruken av teater som terapi eller "teatret uten tilskuere" ble lansert allerede i 1923 av østerrikeren Jacob Moreno, grunnleggeren av gruppepsykoterapien. Tanken var å gi mennesker anledning til å spille ut traumatiske situasjoner fra sitt liv for derved å få bearbeidet dem. Denne teknikken er senere blitt utviklet videre til det vi i dag forstår med psykodrama, og må kunne sees på som en parallell til Grotowskis utvikling etter 1970.

6. ANVENDT LITTERATUR.

Artaud, Antonin: "The Theatre of Cruelty. First & second Manifesto." Fra "Le Théâtre et son Double", Paris 1938. Gjengitt etter Eric Bentley: "The Theory of the Modern Stage." Engelsk utgave 1968.

"Teatret og pesten" Utdrag fra "Det grusomme teatret" Norsk oversettelse ved Kjell Helgheim.

Barba, Eugenio: "De flydende øer". København 1989. "En kano af papir. Indføring i teaterantropologi." Odinteatret 1994.

Brook, Peter: "The Empty Space". London 1968.

Carlson, Marvin: "Theatre Audiences and the Reading of Performance". University of Iowa Press 1991.

Christoffersen, Kjølner, Szatowski: "Dramaturgisk analyse. En antologi". Århus 1989.

Grotowski, Jerzy: "Towards a Poor Theatre". Odinteatret 1968.

Helgheim, Kjell: "Antonin Artaud og "grusomhetens teater". Tidskriftet "Ergo" nr.3/1973.

Hov, Live (red.): "Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer." Oslo 1993.

Innes, Christopher: "Avant Garde Theatre 1892-1992". London 1993.

McGlynn, Fred: " Postmodernism and Theater". Fra Continental Philosophy III - Postmodernism - Philosophy and the Arts. Routledge 1990.

Nygaard, Jon: "Teatrets historie i Europa, del 3." Oslo 1993.