

# **Skuespill, sannhet og erkjennelse**

**En undersøkelse av Grotowskis teaterideer med hensyn til forståelsen av endringer av både teaterets og publikums mulige arena for erkjennelse.**

Christel Møvik

# Innholdsfortegnelse

Innledning s.4

## Utgangspunktet i Polen

Noen enkeltpunkter fra Polens historie s.4  
 Dannelsen av Theatre 13 Rows – levekår s.5  
 Det fattige teater s.10  
 Skuespilleren s.14  
 Den hellige skuespiller s.17  
 Eksperimentering med forholdet publikum – skuespiller s.23  
 Institusjonen kunst etableres – motreaksjoner s.32  
 Happening s.34

## Den moderne skuespiller

Konstantin Stanislavskij s.36  
 Vsevolod Meyerhold s.39  
 Antonin Artaud s.42  
 Moreno bruker elementer hentet fra teateret i  
 gruppeterapi s.44  
 Terapeutiske aspekter i kunsten s.46

## Grotowskis fokus

Den fysiske trening og metodiske undersøkelser av  
 skuespillerkunsten s.50  
 Yoga s.51  
 Grotowski og arbeidet med skuespilleren s.55  
 Bibelske myter og klassiske tekster s.63

**Veien videre**

Parateater 1969-1978	s.69
Videreutviklingen	s.76

<b><u>Analyse</u></b>	s.80
-----------------------	------

<b><u>Litteraturliste</u></b>	s.92
-------------------------------	------

## **Innledning**

Jeg vil undersøke hva det betyr å være en skuespiller sett i lys av Grotowskis forståelse av en skuespiller. Jeg stiller spørsmål om eksperimentene med skuespillerkunsten fører til at teateret blir en ny arena for erkjennelse. Redefinerer Grotowski teaterbegrepet? Hvilket teaterbegrep hadde de i samtidens Polen og hvordan har samtiden i Polen påvirket Grotowski til å ta de avgjørelser han har tatt. Jeg vil greie ut om hva vi i dag ser på som en skuespiller, og hva skuespillerens arbeid med seg selv og rollen innebærer, i forhold til Grotowskis definisjon av den hellige skuespiller. Jeg vil også i denne sammenheng vise hvordan den moderne skuespiller har utviklet seg, sett i lys av Stanislavskij, Meyerhold og Artaud. Og at skuespillerens arbeid gradvis dreier seg rundt aksene: kunst og terapi. Jeg vil i den sammenheng belyse Moreno og hans terapeutiske psykodrama, hvor han tar i bruk virkemidler fra teateret, og hvilke berøringspunkter Grotowski (overfladisk sett) har i forhold til dette. Terapiaspektet ved Grotowskis arbeid fører meg også over på å undersøke hvilken påvirkning mytene og religionen har hatt på Grotowskis arbeid, og hans blikk mot Østens filosofi. I denne forbindelse trekker jeg inn filosofien rundt yoga og viser berøringspunkter ved den hellige skuespiller, hata-yoga og tantra yoga. Dette kan belyse Grotowskis søken mot en teaterform som omslutter hele mennesket, eller med andre ord et teater som er mer enn estetisk kunst, som ønsker å føre kunsten over i livet, å viske ut skille mellom kunst og liv. Dette gjenspeiler seg i happening og fluxusbevegelsen, deres mål kan likne Grotowskis mål; å oppheve skille kunst-liv.

## **Utgangspunktet i Polen**

### **Noen enkeltpunkter fra Polens historie:**

Polen var et stort rike gjennom nesten 200 år. Fra 1300 –1500 strakk det seg fra Østersjøen til Svartehavet og inkluderte Litauen. På slutten av 1700 tallet ble Polen, som stat, slettet fra kartet i 120 år.

Romantikken appellerte til polakkene med visjon om frihet og identitet. Polen var en nasjon uten stat. Romantikken henvender seg til mystisisme, historie og heltetradisjon, for å fremme inspirasjon til kamp mot fremmedmaktene. Polakkene utviklet en visjon om en uavhengig nasjon.

Henvendelsen til mystikken var ”bekledd” av en dyp metaforikk som var et middel til å unngå sensurgrepet fra okkupasjonsmaktene. Et annet romantisk trekk var individets spesielle rolle til å løse problemer. Kunstneren og poeten fikk en spesiell rolle, han skulle frelse nasjonen gjennom sine poetiske visjoner, en Messias/geni. Det egenartede individet kunne bli kilde til tanker og ideer som kunne påvirke fellesskapet

Jødene har levd i Polen i flere hundre år. På 1300-tallet fikk de rettigheter fra Kasimir den Store til å bosette seg i hele Polen, uten rett til å kjøpe jord. De to kulturene har levd side om side, med sine gjenside påvirkningsmuligheter. I romantikken hadde hverken jødene eller polakkene noen stat. Begge søkte å holde på sin egen kultur mot styresmaktene. Dette skjedde i form av symbolikk, mystisisme og metaforikk. Virkeligheten ble fremstilt gjennom fiksjon.<sup>1</sup>

### **Dannelsen av Theatre 13 Rows – levekår.**

De alternative teatrene i Polen startet ved universitetene, som støttet universitets organisasjoner. Denne offentlige støtten var et resultat av kommunistsystemets ønske om å påvirke kulturen. Alle kultur-produserende organisasjoner var underlagt kontroll av staten. Etter Stalins død i 1954 forandret den strenge statlige kontrollen seg. Teaterene kunne i større grad enn før sette opp programmer som inneholdt satire rundt livets absurditeter i det Stalinistiske system.

---

<sup>1</sup> Etter Holocaust, men også etter kommunismens rensning, ble antallet jøder redusert kraftig. Jødisk kultur i Polen er en fjern historie.

I 1955 var Grotowski i sitt fjerde år som student ved Krakow Drama Akademi. På denne tiden var han en del av den samme revisjonistiske kommunist bevegelsen som ble omfavnet av Bim-Bom<sup>2</sup> og STS<sup>3</sup>. Zbigniew Osinski påpeker i sin bok: *Grotowski and his Laboratory*, at da Grotowski engasjerte seg i det offentlige liv i Polen et par år senere, var han ikke kjent som en teater artist, men heller som en nasjonal aktivist i en revisionsistisk kommunistisk ungdomsorganisasjon. Denne organisasjonen var tolerert av myndighetene i et år før den ble offisielt bannlyst sent i 1957.<sup>4</sup> I stedet for å bli en politisk aktivist, konsentrerte Grotowski energien på eksperimentelt teater. Han ble en teaterleder som var mindre politisk eksplisitt enn mange som ikke åpenlyst hadde sagt de var med i den revisjonistiske bevegelsen.

Grotowski overlot politisk eksplisitt utsagn til det absurde teater. (Men, som han senere uttalte; "I had to say I was not political in order to be political".) Han engasjerte seg i forsøket på å revolusjonere teateret i seg selv. Ludwik Flaszen, en respektert Krakow teater- kritiker ble tilbudt å ta over teateret i Opole; *Theatre of 13 Rows* (Teatr 13 Rzędów). Flazen mente at teateret trengte en ideologisk, energisk leder og tilbød Grotowski jobben. De to fant flere ting de var enig i. De var begge lei av den daværende tilstanden i det Polske teater. De mente at teater som kunstform sakk akterut andre artistiske disipliner, spesielt litteratur og billedkunst. Flaszen ble den litterære lederen og Grotowski den artistiske lederen av *Theatre of 13 Rows* i Opole. Grotowski foreslo følgende repertoar for sesongen 1959-60: Orfeus, Mystery-Bouffe, Kain, The Cocktail Party, Sakuntala, Hamlet, Vice-King og Plush Couches. Teaterets sentraladministrasjon motsatte seg bare The Cocktail Party. Det ville også bli en turne til større Polske byer som; Krakow, Lodz, Warszawa og Wroclaw. Grotowski sa at for å kunne fungere effektivt som teater, trengte han et knippe av

---

<sup>2</sup> Student teater i Gdansk, sammen med STS slo disse an tonen til en alternativ teateretrend som preget studentorganisasjonene i mange år fremover. Bim-Bom var en blanding av studenter og profesjonelle teatermennesker.

<sup>3</sup> STS står for Studencki Teatr Satyrykow, Studentenes Satiriske teater. Unge intellektuelle i den Polske oktober perioden så på dette teateret som en åpenlys teateral politisk avis. Selv om mange av de samme menneskene senere ble desillusjonert, trodde de fortsatt at Kommunismen kunne gjenskapes og laget mindre restriktiv.

<sup>4</sup> Osinski: *Grotowski and his laboratory* (PAJ Publications 1986.)s.18-23

fulltidsansatte skuespillere, en litterær leder, frihet til å velge repertoar og kompaniets medlemmer, en fast inntekt, og et operativt budsjett. Det ville muliggjøre gruppens arbeid uten konstante overraskelser. Han fikk alt han ba om, selv om nykommerne fra Krakow<sup>5</sup> skapte et helt nytt teater – et profesjonelt undersøkende teater. Undersøkende i utgangspunktet i forhold til skuespillerens arbeid med seg selv og rollen, og skuespillerens påvirkningspotensiale på publikum. Det eksisterende navnet på teateret, Theatre of 13 Rows ble beholdt midlertidig.

Robert Finley referere til en samtale han hadde med Grotowski, i sitt essay *Grotowski's laboratory theatre*<sup>6</sup>. Hvor Grotowski snakket om hvordan det var høsten 1959, når den gruppen som skulle bli *The Laboratory theatre* først kom sammen.

Everyone was asking me what we were going to do in Opole. I said we were going to form an ashram. Since nobody knew at that time what an ashram was, I was okay...

Dette er i ettertid, sagt av Grotowski halvt på spøk, med utsagnet er en liten kuriositet, fordi ashram også kan oversettes med et verksted hvor en arbeider med/på seg selv, et verksted for læring og utvikling. Omkring en del yogalærere og enkelte guruer skapes det ofte en ashram. Det er et åndelig sted, med stor variasjon i graden av disiplin og struktur. Ashram er en integrert del av indisk kultur, og spredd over India i stort antall. Noen følger en streng daglig rytme med faste tider for meditasjon, foredrag, arbeid m.m., mens andre er helt uten regler.

I 1959, i Opole samlet Grotowski en organisasjon/trupp som krevde et sterkt personlig engasjement.

---

<sup>5</sup> De hadde alle gått på Teaterskolen i Krakow, men flere av truppens medlemmer var ansatt ved forskjellige teatre i Polen da de kom til Opole og Theatre of 13 Rows

<sup>6</sup> Richard Schechner og Lisa Wolford: *The Grotowskian sourcebook* (TGR)(Routledge 1997)s.182.

Grotowski søkte bl.a. til teateret fordi han der kunne drive med aktiviteter bak lukkede dører, prøvetiden i teateret er lang og dette kunne gi ham den eksperiment-tiden han ønsket.

It was the Stalinist period, censorship was very heavy. Performances were censored, but not rehearsals and the rehearsals have been for me the most important thing.<sup>7</sup>

*For Grotowski var prøvetiden i teateret selve livet, det var der møtet mellom mennesker og de fantastiske øyeblikkene fant sted. Og det er nettopp dette som er Grotowskis trossetning, møte mellom mennesker, de sanne, ærlige, skjøre møtene. Forestillingene skal gjenskape disse kreative øyeblikkene på en troverdig måte. Forestillingene er dermed lagret – repeterte opplevelser, som ikke kan gjenskape den magien som spontant finner sted under prøvene, (under prøvene er der heller ingen streng sensurstat.)*

Cynkutis, en av medlemmene av Laboratorieteateret fortalte under et seminar i Kansas i 1982, om den sterke viljen medlemmene av gruppen hadde etter å strekke seg, å gå forbi det de trodde var mulig:

I remember there was a time in Opole when we tried to fly – literally "to fly". We stopped thinking the way we always had thought – that we are human beings, that we cannot fly. Who says we cannot fly? What does that mean? So - we tried to fly. Yes, we kept falling, of course, but we did not accept that we could not fly. Sometimes it hurt to fall. But we kept on trying anyway, since we believed that nothing was impossible.<sup>8</sup>

Under hele perioden teateret var i Opole var arbeidsforholdene vanskelig fordi subsidiene de mottok var de laveste noe profesjonelt teater i hele landet fikk. De ble avvist som eliteteater av det kulturelle etablissementet i Opole som stadig drev lobbyvirksomhet for å få dem sendt tilbake til Wrocław.



In spite of the two-year credit of confidence granted officially to the theatre, a few people engaged in the organization and evaluation of the cultural life of the city of Opole...indicated their impatience more and more frequently...These individuals denied the theatre its right to exist. It was an experimental theatre, and therefore, elitist, even among the small artists in Opole.

They used numbers as arguments, and numbers were Grotowski's worst allies in the early stages of his theatre. Nor did the label "elitist" arouse confidence, even though the point of the experiment was to create an elite theatre (and this sounds paradoxical) for a mass audience- a theatre in which the audience member would feel like a seriously considered intellectual partner...<sup>9</sup>

De hadde lite publikum, og de manglet også støtte fra sosiale-, ungdoms-, sivile- eller kreative-organisasjoner. I hele Opole perioden (1959-65) ble teateret møtt med avvisning. Opole var en by som bestod av 60 000 innbyggere, byen hadde ingen teatertradisjoner som kunne sikre Theatre of 13 Rows et fast hjemmepublikum. I pressen ble de hengt ut som sjarlataner.

Det var i teaterlivet utenfor Polen Grotowski først ble anerkjent. Da han deltok i *The Eighth World Festival of Students and Youth* i Helsinki i 1962, og engasjert i et internasjonalt seminar om eksperimentelt teater. Som et resultat av dette seminaret, startet utlendinger å besøke Opole, artikler dukket opp i utenlandsk presse, og studenter begynte å ankomme for en periodisk læretid.

Eugenio Barba studerte regi i Polen, han hadde vært en av dem som hadde en periodisk læretid sammen med Grotowskis teater i Opole. Han sendte ut informasjon til *International Theatre Institute* (ITI) om Grotowskis eksperimentelle teater. Og disse dro for å se en av *The Laboratory Theatre of 13 Rows*<sup>10</sup> forestillinger i juni, 1963.

---

<sup>7</sup> Internett: <http://www.nytheatre-wire.com/MC99052T.htm>

<sup>8</sup> Gjesteforelesning fra Universitetet i Kansas i 1982. *TGR* s.182. (Routledge 1997)

<sup>9</sup> B.Loeb: *Odra 1962*. (oversatt i Osinski; Grotowski and his laboratory. Paj publications 1986)

<sup>10</sup> De skiftet navn fra Theatre of 13 Rows til Laboratory Theatre of 13 Rows, senere endret de navn igjen til bare The Laboratory Theatre.

Dette startet Grotowskis internasjonale ry. Men selv etter at Grotowskis teater i vesten begynte å bli anerkjent, møtte han fremdeles avvisning i Polen. Når *The Laboratory Theatre of 13 Rows* ble tilbudt å flytte til Wrocław (i 1965), som var en større kosmopolitisk by i nærheten av Opole, flyttet truppen i håp om at dette ville gi dem et mer anerkjennende og trofast hjemmepublikum. Men heller ikke i Wrocław ble truppen en del av det aksepterte kunstneriske miljø. Dette kan henge sammen med det faktum at Grotowskis teater var det eneste *profesjonelle undersøkende* teater i Polen på denne tiden. Studentorganisasjonene som bestod av amatører var den andre gruppen av teaterengasjerte som eksperimenterte, ellers fantes det tradisjonelle teateret i Polen. Dette kan bety at Polens profesjonelle teatermiljø bestod av et nasjonalistisk, politisk underholdningsteater. Det var dette teateret Grotowski og Flazen i utgangspunktet var lei av, og som de mente hadde stagnert.

Polske teaterkritikere tenderte mot å forhåndsdomme Grotowski på bagrunn av det han hadde gjort i Opole. Han ble plassert i bås, som et eliteteater i negativ forstand.

På bakgrunn av diskusjonen rundt kunstens mål og mening ser det ut som at publikum må bidra med en egeninnsats der hvor kunsten brøyter ny mark. Dette blir teater for spesielt interesserte. Nesten hele 1960-tallet ble Grotowski mer anerkjent i vesten enn i Polen. I vesten ble Grotowskis visjoner en av de mest revolusjonerende teaterideer i det tyvende århundre.

### **Det Fattige Teater**

Grotowski argumenterte med at hvis teateret skulle overleve etter TV og kino sitt inntog, måtte teateret rette fokus på dets forskjellighet. TV og kino var, og er teknologisk rike underholdningsformer. Grotowski mente at teateret måtte vektlegge dets egenart, som var den levende skuespilleren, det autentiske møte mellom skuespiller - publikum.

Begrepene blir viktig i den sammenheng. Hva legger Grotowski i begrepet teater, skuespiller, publikum og møte mellom skuespiller – publikum?

Det finnes ikke en allmenn akseptert definisjon av teater. Men den mest anvendte er Eric Bentley refleksjon over teaterets natur i *The Life Of the Drama*:

The theatrical situation reduced to a minimum, is that A impersonates B while C looks on. Such impersonations is universal among small children, and such playing of a part is not wholly distinct from the other playing that children do. All play creates a world within a world – a territory with laws of its own – and the theatre might be regarded as the most durable of the many magic palaces which infantile humanity has built. The distinction between art and life begins here.<sup>11</sup>

A personliggjør B mens C ser på. Når A går i gang skapes det en verden for seg selv: et fiktivt univers, hvor figuren B lever. Tilskueren C ser på fiksjonen. Hun/han er vitne til noe, men er ikke skuespiller.

Barnets lek og teaterets ”magiske palass” kan sammenliknes, men det er ikke det samme. Leken har noe av det uvirkelige/oppdiktede i seg, som teateret har. Men leken krever at en må være deltaker, leken har dermed ikke plass til den som ser på. Barnets lek er basert på læring, å bli fortrolig med verden, virkeligheten, følelser, identitet o.l. gjennom oppdiktning.

En teaterforestilling er basert på en fiksjon. Ordet fiksjon kommer av latin og oversettes med innbilning, oppdiktning; romanlitteratur.<sup>12</sup> Fiksjonen gir publikum assosiasjoner og refleksjoner over hverdagslivet, den autentiske virkelighet, virkelig liv.

Teaterets fiksjon er dermed et kunstuttrykk eller et kunstverk med indre regler som kan tolkes inn i fiksjonen, men som ikke gjelder i virkelig liv- virkeligheten. Det som skjer i fiksjonen er et estetisk uttrykk, det er oppdiktning skapt for et publikum. Det kan dermed ikke forstås som hverdagsliv/ virkelighet da fiksjonen inneholder andre regler enn virkelig liv. I virkelig liv kan et menneske dø, men i fiksjonen er det karakteren/rollen som dør, ikke mennesket/skuespilleren selv.

Gjennom fiksjonen kan publikum observere en skuespiller som gestalter en rolle på scenen. Rollen kan bringe assosiasjoner i publikum fra deres eget liv/følelsesliv. Den estetiske plassen som skapes innehar dermed elementer som stimulerer kunnskap og oppdagelser, erkjennelse og gjenkjennelse.

Impersonation is only half of this little scheme. The other half is watching – or, from the viewpoint of A, being watched. Even when there is actually no spectator, an impersonator imagines that there is, often by dividing himself into two, the actor and his audience. That very histrionic object, the mirror, enables any actor to watch himself and thereby to become C, the audience. And the mirror on the wall is only one: the mirrors in the mind are many.<sup>13</sup>

Jeg trekker forståelsen av dette helt til det å hevde at; teateret fødes på et vis når mennesket begynner å observere seg selv. Når mennesket oppdager at, i dette å se, kan han/hun se seg selv; se seg selv se. Å se seg selv, se hva en er, og se hva en ikke er, og se hva en kunne ha vært, og forestille seg hvor en skal ”gå”/hvordan en ønsker å være.

Denne speileffekten er i skuespilleren/mennesket selv, uavhengig om noen ser på.

I *det fattige teater* er alle visuelle elementer skapt av skuespillerens egen kropp og de akustiske og musikalske effekter skapes med hans/hennes stemme. Skuespilleren spiller ikke seg selv i bestemte omstendigheter, lever seg ikke inn i en rolle, han/hun fremstiller rollen/karakteren heller ikke med

---

<sup>11</sup>Bentley, Eric: *The Life of the Drama*. (London 1965)s.150.

<sup>12</sup> *Kunnskapsforlagets blå ordbøker* 1986.

<sup>13</sup> Bentley, Eric. *The life of the drama* (London 1965)s.150.

en viss distanse, på episk måte. Skuespilleren *braker* rollen som et springbrett til å granske det som er bak hans/hennes dagligdagse/sosiale maske.

Maskebegrepet inneholder forskjellige meninger, en maske kan være en fysisk materiell ting som en kan dekke for hele eller deler av ansiktet med. Det kan f.eks. være en gipsavstøpning.

Men maske kan bety både personlig og rolle i teateret.

I teateret kan maske være skuespillerens ansikt forandret med sminke, eller et stivnet/frosset uttrykk i en skuespillers ansikt. Maskens hensikt er da å fortelle noe, den er altså et kommunikativt virkemiddel.

Personlig eller i dagliglivet blir maskebegrepet oppfattet på en annen måte. Maske betegner da noe som dekkes over, eller undertrykker visse deler av en helhet når de ikke skal brukes eller være med. Maske blir da noe en skjuler seg bak i psykologisk metaforikk, i denne logikken er det et ansikt bak masken. Masken blir da noe en bruker bevisst i det sosiale liv, bak denne har en et personlig ansikt og en styrende funksjon bak dette igjen.

*I forhold til Grotowski bruker jeg begrepet maske utfra noe en skjuler seg bak i psykologisk metaforikk.*

Skuespilleren ofrer for publikum, det som er bak masken, det blottstilles. Dette betyr at skuespilleren metaforisk "kler seg naken" for publikum. Det som er bak den sosiale "hverdagsmasken" er både bevisste og ubevisste følelser. Det betyr altså at skuespilleren også konfronterer seg selv med de sider som jeget ønsker å fornekte. Hvis vi forutsetter at det bevisste

og det ubevisste ikke har en klar skillelinje til enhver tid, men at psyken er en bevisst-ubevisst helhet, så forsker skuespillerne i sin egen bevisste-ubevissthet. Produktet av denne forskningen brukes som materiale i det fattige teater.<sup>14</sup>

Gjennom spillet/fiksjonen, skal publikum ledes til en konfrontasjon med seg selv. Konfrontasjonen ligger i møtet med de myter og kollektive opplevelsformer som den sceniske fremstillingen representerer. For Grotowski er myten både en urmenneskelig situasjon og et bilde på menneskers psykiske tilstander i forskjellige sosiale grupper.<sup>15</sup> Tanken er at myten har et individuelt innhold som angår oss alle. Derfor blir det å trenge inn i en allmenmenneskelig myteverden det samme som å trenge inn i seg selv. Den underliggende teorien var at det som er mest gjemt i hvert enkelt individ, det som er det innerste eller dypeste eller mest hemmelige, er det samme som det som er mest arketypisk eller universelt. Med andre ord, å søke ut det intimt, mest personlige selv, er å finne det universelle selvet.

Grotowski utviklet psykofysiske øvelser og vokale teknikker i sitt arbeid med skuespilleren. Skuespillerene lærte å bruke klangen i forskjellige deler av kroppen, synge og utstøte lyder med en dybde og intensitet som var lite kjent i teateret.

### **Skuespilleren**

Mennesket består av kropp og psyke. Kroppen vet vi en del om, mens psyken har vi begrenset kunnskap om. Psyken består av det bevisste og det ubevisste. Det ubevisste kan vi sammenlikne med en trykkoker. I trykkokeren ligger demonene og bobler, helgener, engler, djevler alt som ikke blir handlet/agert/uttrykt, eksisterer som potensiale i denne trykkokeren. Jeg går utfra at hver og en av oss, har inni oss, alt som andre mennesker har. Vi har lojalitet og svik, mot og feighet, stolthet

---

<sup>14</sup> Jeg kommer nærmere inn på skuespillerens psykologiske arbeide under den hellige skuespiller s.14.

og redsel. Vi har alle kvaliteter, i rent potensiale i denne trykkokeren. Alle mulighetene i oss er umulig å manifestere i sin helhet, i virkelig liv. Inni oss, har vi alt, vi er en *person*, men denne *personen* består av så mye, av vi må sile ut det vi vil vise omverden. Dette er et resultat av ytre, sosial tvang og/eller indre, etiske bestemmelser. Redsel og moral ”styrer” handlingene våre, vi prøver å la være å gjøre tabuhandlinger, og vi søker å gjøre handlinger som er sosialt akseptert. Det er altså en moral laget av den ytre verden, og en moral i vår indre verden. Vi er den vi er utfra hvordan omverdens moral stemmer overens med vår individuelle oppfatning av moral. Begge disse kreftene holder våre handlinger igjen. Vi forblir den *personen* vi er, men vi transformerer bare en liten porsjon av vårt potensiale ut i handlinger. Denne reduksjonen kan vi kalle *personlighet*.

Alle mennesker har *personlighet*, som er et resultat av vår *person*. Vi later som om vi bare er en liten del av oss selv, den delen som er godtatt, resten holder vi trygt gjemt. Men både demonene våre og englene er i live, i trykkokeren, og de kan synliggjøre sin tilstedeværelse gjennom symptomer, svulster, utslett eller nevrotiske manifestasjoner.

En skuespiller gestalter dramatiske roller på scenen. Skuespilleren skal skape sine roller utfra de sinnbilder de får når de leser et scenario<sup>16</sup>, dette skal gestaltes for publikum. Hvor kommer disse sinnbildene fra? Personligheten består av et silt materiale, mens personen/trykkokeren inneholder et vell av potensiale, her ligger det kreative. Skuespilleren må på den måten gjenoppvekke sine demoner/djevler/engler som han/hun har ”temmet” tidligere. Her hentes ”livet” til den rollen som gestaltes for publikum. Skuespilleren etterlikner ikke andre mennesker eller andre skuespillere, men skuespilleren etterlikner eller uttrykker deler av deres person som ikke nødvendigvis er en del av personligheten deres.

---

<sup>15</sup> Jeg kommer nærmere inn på dette på side 62.

<sup>16</sup> Scenario er et utgangspunkt eller en ide under arbeidsprosessen frem mot en forestilling, betegnelsen innbefatter dermed mer enn begrepet tekst, scenario inkluderer at teaterforestillingen kan ha startet som improvisasjoner i

Richard Schechner beskriver skuespillerens handlinger som lagret adferd. Lagret adferd kan være levende materiale, opplevelser som skuespilleren faktisk har hatt, og som skuespilleren gjenproduserer i en forestilling, fordi det ”passer inn” i forhold til rollen eller scenarioet. ”Sannheten” i opplevelsene er ikke relevant i denne sammenhengen, skuespilleren gjenproduserer atferden/opplevelsen slik den passer til rollen. Skuespilleren er ikke seg selv på scenen, rollen eksisterer separat fra skuespilleren som gjør handlingene.

Because the behavior is separate from those who are behaving, the behavior can be stored, transmitted, manipulated, transformed. The transformer get in touch with, recover, remember, or even invent these strips of behavior and then rebehave according to these strips, either by being absorbed into them (playing the role, going into trance) or by existing side by side with them (Brecht’s verfremdungseffekt).<sup>17</sup>

Skuespilleren fremstiller, gestalter, en rolle. I det kunstneriske uttrykket inntar skuespilleren en plass i det scenisk-estetiske rom. Det er rollens handlinger vi betrakter, i skuespillerens skikkelse. Vi ser ikke skuespilleren som skuespiller, men vet at han/hun gir skikkelse og har gitt form og uttrykk til rollen slik den trer frem for oss. Skuespilleren har en teknisk kunnskap og forståelse for det rommet han/hun spiller i som et kommunikativt rom. Det er blant annet forståelsen av rommet som gjør at skuespilleren kan få rollen til å ”leve for oss på scenen”.

Estetisk kommer fra gresk: tilhører ting som kan persiperes/merkes av sansene. Dette blir litt vagt, da hverdagen generelt kan merkes av sansene. Kunnskapsforlagets blå ordbøker oversetter estetikk med: læren og vitenskapen om det skjønne, særlig i kunsten. Estetikken regler har noe med

---

prøvetiden. Mer om dette i Tor Trolies doktorgradsavhandling: *Skuespilleren i kontekst, en skisse til et vitenskapsteoretisk alternativ*.

<sup>17</sup> Richard Schechner: *Between theatre and anthropology* (Philadelphia 1985)s.35-36



smakfullt å gjøre. Den estetiske plassen i teateret er noe som skapes, det er ikke fysisk plass som eksisterer, men den estetiske plassen er, i teateret, en del av fiksjonen.

### **Den hellige skuespiller**

Skuespilleren skal trenge inn i seg selv steg for steg uten å benytte seg av løsninger som gir seg selv utfra allment aksepterte måter å gjøre en rolle på. Dette er en av grunnene til at Grotowski gir skuespilleren betegnelsen *hellig skuespiller*.

Grotowski stiller spørsmålstegn ved kulturen og religionens oppdragende myter. Skuespilleren skal dykke ned i underbevisstheden eller trykkokeren og komme i kontakt med ”skapelsen i seg selv” eller kilden. For å gjøre dette må han fjerne den sosiale masken, han må undersøke og stille spørsmålstegn ved de lag som sosialiseringprosessen har påført ham. Skuespilleren er hellig i det han avslører ”sannheten” om mennesket for mennesket - publikum.

Utførelsen av en slik blottstilling krever at skuespilleren ofrer seg for publikum, at skuespilleren gjør den individuelle konfrontasjonen med seg selv foran publikum, dette er et åndelig og personlig kall, og skuespilleren kan agere denne tilstanden i transe.

Begrepet hellig er ikke religiøst. Det er en metafor for å definere et menneske som ved hjelp av kunsten stiger opp på et bål, og utfører en offerhandling.<sup>18</sup>

Skuespilleren tar den risikoen det er å stille spørsmålstegn ved de sannheter vi tar for gitt i dagliglivet. Grotowski går utfra at kulturen er et ”skall”, som gemmer gnistene fra det essensielle menneskelige liv. Disse gnistene kan en komme i kontakt med gjennom f.eks. fysisk utmattelse,

fordi når en er fysisk utmattet er psykens forsvarsmekanismer svekket slik at en lettere kan få fatt i ”sannheten”/det som ligger bak hverdagsmasken.

Når den hellige skuespiller gestalter en rolle på scenen, agerer han denne tilstanden i transe. Han blir absorbert inn i handlingen, han mister sin egen *personlighet* og går inn i den rollen han har funnet i sin egen *person*, bak masken.

Grotowski's avgjørelse om å sette opp *Den standhaftige prinsen* var, ifølge Cyncutis (en av skuespillerene i The Laboratory theatre) influert av arbeidet han hadde gjort på *Doktor Faustus*.

Neste steg herfra var å finne ”the total actor”, en som kan gi seg fullstendig hen:

Grotowski wanted to discover how such a ”total act” can create real feeling here and now. He wanted to break down the conventional separation between fictional and factual worlds. Grotowski gave up on ”tricks” instead it was to be done by the actor. If the actor is extremely true, intensive during performance, if his body is open like that of a patient during an operation, then it will happen. In *The Constant Prince* it occurred. The performance by Ryszard Cieslak was unbelievable. **He was able to risk everything totally, to give up his own personality to Grotowski.** Cieslak became an extension of Grotowski; he was recreated by Grotowski.<sup>19</sup>

(Jeg har uthevet teksten)

Skuespillerens arbeid med seg selv, innebærer i denne tradisjonen å la noe strømme gjennom en selv, å se for seg skuespilleren som en kanal, hvor der finnes ingen jeg – personlighet, men hvor skuespilleren lar rollen/lagret minne/reproduserte følelser/personen i seg selv ”ta over”. Det betyr at lagret minne/reproduserte følelser/personen i skuespilleren/rollen – disse betegnelse flyter over i hverandre. Skuespilleren åpner opp for det han/hun måtte finne av krefter i seg selv, som han/hun

---

<sup>18</sup> Bastiansen, T (Red): ”Teaterets nye testamentet” i *Det teatrale teater*. s.115.

<sup>19</sup> Richard Schechner og Lisa Wolford:*TGR* (Routledge 1997)s.184. (Cinkutis' seminar på Universitetet i Kansas 20 April 1982.)

eventuelt ikke forholder seg til i dagliglivet. Disse kreftene blir strukturert av skuespilleren og Grotowski, i en arbeidsprosess hvor skuespilleren åpner seg, i et møte med regissøren- Grotowski.

Det som skuespilleren, i møte med Grotowski har funnet i sin person, det skuespilleren har av minner som kan korrespondere med rollen, blir brukt som hjelpemiddel under en forestilling, for å få skuespilleren i kontakt med det "ekte" og gjøre illusjonen ekte/troverdig for publikum.

Arbeidet med Cieslak på *Den standhaftige prinsen* tok utgangspunkt i Cieslak egne erfaringer, (Cieslak spilte hovedrollen i *Den standhaftige prinsen*) et handlingsforløp av fysiske øvelser og lyder ble formet, disse var relatert til minner fra voksenlivet, ingen av dem var smertefulle. Dette var minner fra Cieslak første erfaring fra kjærlighet mellom mann-kvinne, fra puberteten. Når handlingsforløpet var ferdigformet/stabilisert, ble det parallellkjørt med handlingsforløpet i *Den standhaftige prinsen*. De tegnene/følelsene som publikum kan gjenkjenne som håp, bitterhet, fortvilelse, smerte og død ble innvevd i det fysiske handlingsforløpet ved hjelp av minner fra Cieslak's eget liv. Konteksten ble etablert: forholdet mellom prinsen og de andre karakterene, plot, den dramatiske handling, alt sammen ble skapt av en illusjon.<sup>20</sup>

Når publikum så Cieslak gestalte prinsen på scenen, smerten, håpet, drømmene. Så var Cieslak selv, inne i egne minner fra sin tidligste kjærlighet.

Skille mellom fiksjon og fakta blir utvisket. Det vil si at *Cieslak gjenopplever faktiske hendelser på nytt*, mens tilskueren ser Cieslak i en fiksjon på scenen hvor han gestalter en rollefigur innenfor et plot, et handlingsforløp. Cieslak ble anerkjent for sin fremstilling av *Den standhaftige prinsen*.

Utfra dette kan det virke som om tilskuerne ble grepet av hans gestaltning av rollen.

---

<sup>20</sup> Robert Findlay: "Grotowski's Laboratory theatre" i *TGR* av Richard Shechner og Lisa Wolford. (Routledge 1997): s.170-187.

For at tilskueren skal stimuleres til å undersøke seg selv når han/hun konfronteres med skuespilleren bør der eksistere et visst felles område, noe som allerede finnes i begge to. Derfor, mener Grotowski, bør teateret fullt bevisst angripe det man kan kalle samfunnets kollektive komplekser, kjernene i den kollektive underbevissthet eller kanskje overbevissthet (det er det samme hva vi kaller det, ifølge Grotowski), mytene som ikke er en følge av spekulasjon, men som så å si er arvet med blodet, det kulturelle klima, religionen osv. I en så vid forstand defineres arketyperne (her dreier det seg ikke om Jung's definisjon) på bunnen av hvert stort kunstverk.

*Arketyperne, ifølge Grotowski, er det felt hvor det individuelle møter det kollektive, hvor vi frir oss fra jeget's begrensning.* For eksempel de religiøse myter – myten om Kristus eller Maria -; de biologiske myter – fødsel og død -, kjærlighetssymbolikk eller i videre forstand Eros og Thanatos; nasjonale myter. Grotowski lager sin egen definisjon av arketyperne som baserer seg på de historier og myter kulturen gir oss i arv. Det er både religiøse og historiske fortellinger.

Hvis vi begynner arbeidet med en teaterforestilling eller en rolle på spor etter det som kan såre oss dypest, krenke oss i vårt innerste, men samtidig gi oss en total følelse av en rensende sannhet som til slutt gir oss fred – da ender vi uunngåelig i kollektive forestillinger, mener Grotowski. Hvis denne prosessen følges til den ytterste grense, er vi ikke lenger bundet av en halv taushet, halve løgner. I full bevissthet kan vi da dekke over vår hverdagsmaske, fordi da vet vi hva den tjener til, og hva den skjuler. Dette er en bekreftelse, ikke på det som er fattigst i oss, men på det som er rikest. Dette vil føre til en avlastning av komplekser, som en psykoanalytisk terapi. Det samme gjelder for tilskueren. Tilskueren som tar imot skuespillerens invitasjon, og som til en viss grad følger hans eksempel i sine handlinger ved å aktivisere seg på samme måte, kommer fra forestillingen med større harmoni. Tilskueren, som for enhver pris kjemper for å beholde sine

løgner, går fra forestillingen enda mer ute av likevekt. Grotowski er overbevist om at alt i alt, også for den andre kategori tilskuere, er forestillingen en form for sosial psykoterapi, mens den for skuespilleren er en terapi, forutsatt at han ikke bare er halvt med.

Nietzsche kommenterer tragediespillet *Kong Ødipus*. Og legger vekt på det å tvinge naturen til å fortelle sin hemmelighet, ved å gjøre det som vi kaller det unaturlige:

Han som løser naturens gåte via dobbeltvesenet sfinksen, må også bryte i stykker naturens helligste ordninger, myrde sin far og ekte sin mor. Ja, myten synes å hviske i øret at visdommen, og da nettopp den dionysiske visdom, strider mot naturen. Den som gjennom sin innsikt styrter naturen i en tilintetgjørende avgrunn, må også oppleve naturens oppløsning på seg selv. ”Visdommens brodd vender mot den vise. Visdom er en forbrytelse mot naturen.” Slike skrekkelige utsagn er det myten slynger ut.<sup>21</sup>

Nietzsche sier her at menneskets lodd er å ikke vite, idet et menneske innser en sannhet utsetter det seg for stor fare. *Gjennom individualiseringen har mennesket mistet kontakten med enheten, det sanne*. For å finne sannheten i naturen må en betvinge naturen, en må gjøre det naturstridige.

Grotowskis skuespillere utfører en offerhandling for publikum når de tar denne risikoen for fellesskapet. (Det kan synes som at det er trusselen om galskap som ligger bak disse utsagnene om offerhandling – og at skuespilleren bare kan agere denne tilstand i transe, fordi om skuespiller hadde agert i en ”normal” bevissthetstilstand, kunne det blitt for mye for et enkelt menneske å takle med vettet i behold.)

Alle yogaretninger og filosofien i vedaene og upanishadene<sup>22</sup> er ikke-dualistiske. Det er såkalt advaita filosofi eller Vedanta hvor det guddommelige –Atman, er i alle skapninger, og hver

---

<sup>21</sup> Nietzsche: *Tragediens fødsel* (Oslo 1993)s.71.

<sup>22</sup> Mer om yoga s.49.

skapning har potensialet til å forene seg med den universelle bevissthet. Det er ikke noe skille mellom kilden og det skapte, men alt er kilden i ulike manifestasjoner.

Dette er et grunnleggende paradoks: at mennesket opplever seg selv som et individ adskilt fra verden, og samtidig som en del av alt. Det å erkjenne sannhet blir da en bevegelse mellom disse ytterpunktene. Skuespilleren er hellig idet han foretar denne "reisen" for oss -publikum. Og avslører for oss hvordan vi konstruerer "sannheter", hvordan vi lager/skaper en tolkning av verden, og holder oss til denne, uten å skape/undersøke verden på nytt og på nytt.

Kunsten kan skape universet på nytt. Verden blir tilintetgjort i vår bevissthet fordi inntrykk gjentar seg og gjentar seg, på denne måten blir inntrykkene sløvet av vanen. Kunsten kan bryte denne rutinen, skjerpe blikket og få oss til å se verden i all dens sansbare aspekter, istedenfor bare å merke konturene av dem. Kunstens mål er altså å gi oss følelse for virkeligheten, en følelse som er et syn og ikke bare gjenkjennelse.

Den russiske litteraturteoretiker og kritiker Sjklovski (1893-1984), mente at vanen og rutinen nødvendigvis fører til det han kaller den algebraiske tenkemåten, og denne karakteriseres ved det sløve blikk som får oss til å oppleve tingene som tall og rom, uten egentlig å se dem. Vi kjenner dem bare igjen etter deres første og beste kjennetegn, det er som om tingene sløres til og tørker inn og oppleves som innpakket i sekker – vi vet at de er der, for vi merker konturene deres gjennom sekkene, men vi ser dem egentlig ikke. For hadde vi sett dem, virkelig sett dem, ville arbeidet ha stanset opp og rutinen blitt brutt. Rutinen er altså på den ene siden nødvendig, for å utføre skikkelig arbeid, men samtidig fører den til at arbeidet blir gjort så å si uten bevissthet. Leo Tolstoj har reflektert over dette i sin dagbok fra 29.2.1897:

Jeg drev og tørket støv i værelset mitt, og da jeg på min rundgang kom til sofaen, kunne jeg ikke huske om jeg hadde tørket den eller ikke. Da disse bevegelsene er vanemessig og ubevisste, kunne jeg ikke komme på det og følte at det nå var umulig og huske det. Følgelig – hvis jeg allerede hadde tørket støv av sofaen og hadde glemt det, dvs. hvis jeg hadde handlet ubevisst -, så var det jevngodt med at det ikke hadde skjedd. Hvis noen bevisst hadde iaktatt meg, ville han kunne rekonstruere min handling. Men hva hvis ingen hadde sett det eller en eller annen hadde sett det, men bare ubevisst? Hvis hele det kompliserte liv hos mange mennesker forløper ubevisst, da er det som om dette liv aldri har eksistert.

Dette er opplevelser som mennesker til alle tider sannsynligvis har hatt, men den moderne tids arbeidsliv har automatisert stadig større deler av våre liv, og på den måten intensivert og alminneliggjort opplevelsene. Veien tilbake til et autentisk menneskeliv blir da å løsrive seg fra det ”stupide rutineliv”.

Det er også dette Grotowski oppmuntrer publikum til, nå han lar dem bli konfrontert med den reise den hellige skuespiller foretar seg, på scenen. Tilskuer og skuespiller skal gjennom forestillingen, ristes ut av det ”stupide rutineliv” også på det åndelige planet, se seg selv og verden på ny. På den måten kan tilskueren oppleve en renselse, gamle opplevelsesmønstre kan bli rensset ut, og erstattet med en ny erkjennelse av verden/livet.

### **Eksperimentering med forholdet publikum – skuespiller.**

Cappelens leksikon 1985:

Publikum: (av latin publicus, offentlig), allmennheten, offentligheten; folk (flest); (en forfatters) lesekrete; tilhørermengde ved et foredrag eller en konsert; seere av et TV-program; tilskuere under et idrettsarrangement. – Om en enkelt person blant publikum brukes betegnelsen en publikummer.

Aschehoug og Gyldendal store norske leksikon 1992:

Publikum: (av lat. Publikus, offentlig), allmennheten; menigmann; leser, tilskuer – eller tilhørerkrets; mengde; publikummer, en enkelt blant publikum.

Definisjonene gir ingen forventninger til det å være tilskuer eller publikum, annet enn at som publikummer skal en se på noe, eller lese en forfatters tekst. Utover dette defineres ikke publikum. Det betyr at i begrepet publikum, ligger der ikke annet enn oppgaven; å se på. Hva publikum gjør med det han/hun konfronteres med, eller hva han/hun søker å konfronteres med, eller om han/hun idet hele tatt søker å *konfronteres* med noe, står åpent. En publikummer har enkelt og greit den funksjon; å se på. Det er, i handling, en passiv funksjon, jeg sier i handling, fordi hva som skjer i en publikummers hode er det ingen som vet. Men det er der Grotowski har forventninger til publikum. Han søker et publikum som lever i en konstant prosess av selvbearbeidelse, den som konstant søker etter "sannheten" om seg selv, og etter sin oppgave i livet. Dette er et elitepublikum, ikke en sosial økonomisk elite, men en åndelig søkende tilskuer, som ikke er redd for nye sannheter eller nye erkjennelser i forhold til sitt syn på seg selv, virkeligheten og meningen med livet.

Teatrene skal være tett på tilskueren, la teatrene være fattige og små, nettopp for mennesker som arbeider med seg selv i en tilstand av uro. En form for åndelige katakomber i denne vår nøkterne sivilisasjon som er så full av angst og hastverk.<sup>23</sup>

Dette er ambisjoner som forventer noe mer av publikum, enn bare en som søker underholdning.

I utgangspunktet kom Grotowski frem til at det er ved tilbakevendelsen til det rituelle - hvor begge sider kan delta, skuespillerne og tilskuerne dvs. deltakerne - at man kan gjenfinne seremonien med direkte, levende deltakelse, en slags utveksling av direkte, åpen, likefrem og autentisk reaksjon. Ideen var at før hver forestilling må en organisere rommet, en må tilintetgjøre begrepet om scene og sal som to absolutte adskilte ting, en må benytte skuespillerens spill som stimuli for å få



tilskueren/deltakeren til å spille med. Hvis skuespilleren gjennom sine handlinger overfor tilskueren begynner å stimulere dem, å foreslå for dem en direkte deltakelse, eller visse slags adferd, bevegelse, sang, svar til teksten osv, så kunne dette gjenopprette ritens opprinnelige enhet. Deltakelsen fra publikums' side ble annerledes enn forventet. Grotowskis' ensemble hadde en forestilling hvor tilskuerne spilte en rolle, sang og reagerte nesten alle sammen i samspill med skuespillerne, og skuespillerne var forberedt på forskjellige reaksjoner fra tilskuerne. Skuespillerne hadde forsøkt under prøvene forskjellige slags adferd i forhold til tilskuernes mulige adferd. Men da de endelig kom til det punkt at tilskuerne faktisk deltok, ble spørsmålet; hvor autentisk eller spontan er egentlig denne reaksjonen fra publikums side? Meningen med det hele er å nå frem til det autentiske i kunstuttrykket gjennom en frigjøring av egen psyke.

Tilskuerne reagerte forskjellig; humoristisk, hysterisk eller intelligent. Det ble banalt teater ifølge Grotowski, fordi publikum reagerte på forskjellige måter etter *som de trodde det var forventet av dem*. De spilte et bilde eller en rolle av det å være spontan enten det var i form av hysteri eller primitivisme eller annet. Dette ble, mente Grotowski, bare gammelt teater opp igjen, stereotyp, klisjemessig og banalt. Det blir illusjonsteater i ny form, publikum går inn i illusjonen av å være spontan, også blir det, ifølge Grotowski bare narsissistisk. (Publikum oppfører seg instrumentelt)

Dette medførte en holdningsendring, hvis en ønsker å gi publikum en emosjonell direkte deltakelse, må en la publikum være på avstand. Stikk i strid med tidligere antakelser. Konklusjonen da ble at tilskuerens skjebne er å være iaktaker, det å være vitne til handlinger, vitne blander seg ikke opp i handlingens gang. Å sette tilskueren på avstand vil si å gi ham sjansen til å delta med emosjonene. Paradoksalt nok, gjennom distanse skapes enheten eller nærheten, til skuespillerens gestaltning på scenen.

---

<sup>23</sup> Bastiansen, T (Red): "Teaterets nye testamente" i *Det teatrale teater*: s.115.

Grotowski bryter opp rommet, eksperimenterer med plassering av publikum i forhold til spillet, han prøver ut det å spille uten et tradisjonelt skille mellom scene og sal, det vil si at hele rommet hvor både tilskuere og skuespillere er, blir scenen. Og han prøver ut forskjellige sittearrangementer for tilskuerne som at de deles i fire grupper og sitter i hver sin del av rommet, spillet foregår da mellom dem, og liknende.

Dette er en bevisstgjøring omkring polene teatral illusjon og det bevisst stiliserte teaterspråk (reteatralisering). Begge disse polene er knyttet til spørsmålet om teatralitet.

På 1960-tallet integrerte Grotowski publikum i de scenografiske romlige løsningene og integrerte dem i det sceniske uttrykket, han eliminerte det tradisjonelle skillet mellom scene og sal. Han omgjør salen til scene "iscenesetter" salen og dermed løser han opp/forandrer forholdet mellom den aktive skuespiller og den passive tilskuer. I en romsmose og plassert som deltakere i selve handlingen, er tilskuerne, som skuespillerene spiller blant, en viktig del av teatersermonien. Og i dette går han tilbake til det arkaiske teateret.

I *Den standhaftige prins* så publikum ned på skuespillerne over et gjerde, og i *Akropolis*, var publikum de levende som observerte de døde eller de fangene som snart ville komme til å dø i Auschwitz.

Hvis vi går tilbake til Eric Bentleys betegnelse av teater; A personliggjør B, mens C ser på, og ser Grotowskis eksperimenter i lys av denne definisjonen. Så kan vi tolke Bentleys betegnelse dit hen at tilskueren er både innefor og utenfor det som skjer. Dette er et sentralt paradoks i teatersituasjonen: Tilskueren er med i den *teatrale fiksjonen*, fordi tilskuerens fysiske tilstedeværelse konstituerer hendelsen som teater. Men på samme tid er tilskueren utenfor den *dramatiske fiksjonen*, det univers som skuespilleren skaper. Tilskueren ser på verden som

skuespilleren lar sin figur vandre rundt i, og den er forskjellig fra den verden som skuespiller og tilskuer har fysisk til felles.

*Den teatrale fiksjonen* rommer tilskueren som betrakter spillet. *Den dramatiske fiksjonen* er et univers som skuespilleren skaper ved å spille figuren B, eventuelt sammen med en annen skuespiller D, som spiller sin figur E.

Det fiktive rom er et univers, som blir til når en beslutter seg for å gestalte en annen person. Det er en verden i verdenen, en fordobling som gjør rommet og tiden til relative undersøkelser. Det "magiske" univers er et rom med lover, som tilskueren er parat til å akseptere, de er annerledes enn dem som gjelder i virkelighetens rom. Det fiktive rom kan etableres/konstitueres på et hvilket som helst sted. Denne forståelsen av det fiktive rom var noe som ble erkjent på 1950-60 tallet, i dypere form.

Tid er en størrelse som C er tilskuer til. Tilskueren har en tid som han/hun reelt gjennomlever, mens han/hun ser på. Og tilskueren har en fiktiv tid som kan flyttes, oppheves eller strekkes ut.

Vi vet at det er skuespilleren A, vi ser, men vi aksepterer også at han/hun er en annen, figuren B. Først når fiksjonen blir avsluttet opphører denne fordoblingen. (Relasjonen mellom figurene og skuespilleren varierer de forskjellige dramaturgiske fortellestrukturene. I noen former må skuespilleren ikke kunne ses bak den figuren han/hun fremstiller, han/hun skal være usynlig. I andre trår skuespilleren bevisst frem ved siden av figuren, og teateret demonstrerer dermed sin kunst-ighet.)

En vanlig teaterkontrakt fungerer når de som ser på er utenfor den dramatiske fiksjonen, men befinner seg i det felles rommet og den felles tiden. For at den teatrale fiksjonen kan fungere, må der være en u-talt avtale mellom de tilstedeværende om, hva som skal foregå. Denne u-talte avtalen kan vi kalle en konvensjon (skikk og bruk/overenskomst). I kraft av at forestillingen konstitueres som forestilling aktiveres konvensjonen. Vi kan tenke oss at den teatrale fiksjonen omfatter hele situasjonen. Normalt er vi enig om, at de, står på scenen og spiller for oss som, sitter nedi salen og ser på. I løpet av forestillingen opprettes en forståelse av fortellerteknikken på scenen. Den teatrale fiksjonen har sine egne narrative regler, som vi etterpå kan gjenkjenne. Dette er en kommunikasjonsstruktur som er teater *for* tilskuere. Janek Szatkowski kommenterer disse kommunikasjonsstrukturene:

Her er det grunnleggende element i fiksjonskontrakten, at rampen mellom scene og sal bibeholdes: Tilskuerne bliver i salens mørke, så at sige. Publikum kan leve med i det, der sker på scenen, eller betrakte det kritisk; de kan identificere sig med figurene, eller opleve dem med distance, men tilskuerne bliver aldrig fysisk draget ind i den dramatiske fiktion som direkte medskapende, likeværdige spillere.<sup>24</sup>

Hvis tilskuerne blir, fysisk dratt inn i fiksjonen er vi over i den andre kommunikasjonsformen til teateret: teater *med* tilskuere. Det sentrale er at her oppheves rampen, og dermed gjøres utformingen av fiksjonen og dens kontrakter/konvensjoner tilgjengelig også for tilskuerne. Da oppstår den dramatiske fiksjon.

*Og det er nettopp disse kommunikasjonsformene Grotowski eksperimenterer med.* Når han iscenesetter salen gir han tilskueren en ekstra funksjon utover det å være tilskuer, tilskueren får en *rolle* i den dramatiske fiksjonen. Enten som ”spontan” deltaker eller som definert vitne innbakt i den dramatiske fiksjonen. Hvis vi utfra dette sammenlikner forholdet mellom de to fiksjonstypene;

---

<sup>24</sup> Janek Szatkowski: *Dramaturgisk analyse* (Århus 1989) s.30.

teatral fiksjon og dramatisk fiksjon, så krever teater at noen spiller for noen, som ser på. Hvis A personifiserer en annen A\*. Og B ser på, så har vi altså det som Bentley kartlegger som grunnbetegnelser for begrepet teater, men hvis B går *fysisk inn i fiksjonen*, så oppstår den dramatiske fiksjon. B fremstiller figuren B\* ved hjelp av sin kropp og stemme. Da er begge aktive spillere, begge handler i den dramatiske fiksjonen. Den teatral fiksjonen er allikevel stadig tilstede, som forutsetning for den dramatiske fiksjon. I det øyeblikk B levendegjør sin figur B\*, så er A i prinsippet iakttagende, tilskuer i et kort øyeblikk til den dramatiske fiksjon. Men som den som fremstiller A\* er han/hun også tilstede i den dramatiske fiksjonen. Den teatral fiksjonen er stadig tilstede, som en forutsetning for den dramatiske fiksjon. Denne teoretiske konstruksjonen er prosessorientert, A og B levendegjør sine figurer for hverandre, mens den andre ser på: A viser B, og B viser A. A\* utfører den teatral prosess, mens B ser på. Men *det er en spaltning i begge*, fordi denne konstruksjonen går ut på den tanke at B ser på, samtidig som B er B\*, og A som viser A\* er A. De agerende har dermed på samme tid en opplevelse *i fiksjonen* og en opplevelse *av fiksjonen*. En opplevelse "som figur" og en opplevelse av å være "den, som skaper figuren" Muligheten for den estetiske erkjennelse ligger gjemt i denne dobbeltheten. At vi er både skapende og det skapte.

*Grotowski eksperimenterer med disse dobbeltformene*, idet han lar tilskuerne få en *rolle* i forestillingen, er han inne i en kommunikasjonsform som utfordrer publikum og inviterer dem med i den dramatiske fiksjonen. Når han lar tilskuerne gå tilbake til sin *funksjon* som passive vitner, men iscenesetter salen, så leker han fortsatt med spaltningen; teatral fiksjon og dramatisk fiksjon. Dette arbeidet har et sterkt fokus på det kollektive i teaterhendelsen; Grotowski er på jakt etter det primitive urritualet, og han søker etter en konfrontasjon eller et autentisk *møte* mellom skuespiller og tilskuer. Idealet var et kollektivt ritual, hvor skuespilleren bryter "skallet" og fjerner hverdagsmasken, møter tilskueren på et underbevisst, ikke-verbalt og kroppslig nivå. Jenna

Kumiega, som har studert Grotowski i mange år, og bl.a. skrevet boken: *The theatre of Grotowski*, kommenterer:

Grotowski believed that the actor's gift of self- sacrifices had the potential to realize some of the fundamental aspects of ritual, for which he was searching in the theatrical experience: i.e. an act of revelation and communion between those present which would consequently permit deeper knowledge and experience of self and others (and hence change).<sup>25</sup>

Under Grotowski's arbeid i denne perioden lå der en overbevisning om at en forestilling hadde kapasitet til å transformere indre prosesser. Dette var en funksjon som han koblet til arkaiske forestillings former, forhistoriske (i den vestlig kultur) i forhold til skillet mellom hellig og estetisk aspekter for kunst. Grotowski søkte å gjeninnta og revitalisere denne egenskapen en forestilling har/hadde. (Han var oppmerksom på at *identifikasjon* med konvensjonelle religiøse former ikke lenger kunne brukes til å innvokere ekte forandring på individer eller fellesskap. Fordi den vestlige verden manglet en felles religiøs plattform. Han valgte konfrontasjon, som sjokkeffekt istedenfor.)

Fra de tidligste fasene av denne forskningen, gjennom hver av hans forskjellige former og manifestasjoner, har Grotowski's undersøkelser vært motivert av konsekvente ønsker: en søken etter fellesskap og et ønske om å utforske muligheten av vedvarende transformasjon av skuespilleren som mennesket. Ludwik Flaszen beskriver det underliggende målet for The Laboratory Theatre sine forestillinger, han bruker da en retorikk som skaper gjenklang i forhold til det Grotowski adopterer i senere faser av sitt arbeid:

Grotowski's productions aim to bring back a utopia of those elementary experiences provoked by collective ritual, in which the community dreamed ecstatically of its own essence, of its place in a total, undifferentiated reality. Where Beauty did not differ from Truth, emotion from intellect, spirit from body, joy

---

<sup>25</sup> Kumiega, Jenna: *The theatre of Grotowski* (London 1987)s.143

from pain; where the individual seemed to feel a connection with the Whole of being.<sup>26</sup>

På et bestemt punkt i dette søk, oppdaget Grotowski at den konvensjonelle strukturen i en forestilling hverken kunne oppfostre eller beholde denne type fellesskap. Kumiega foreslår at umuligheten av å systematisk utdanne tilskueren, og passiviteten av hans/hennes tilegnede funksjon var faktorer som hindret muligheten for autentisk møte innenfor en teatral kontekst.

Hvis Grotowski virkelig søkte etter den samme grad av autensitet som kunne oppleves i arkaisk pre-teatrale former, da kanskje selve søkingen innenfor teater og kunst var selvødeleggende, foreslår Kumiega. Teaterteoretikeren, Johannes Birringer kommenterer liknende:

[w]hen it became clear that [...] an act of *directed* spontaneous presence (i.e. [...] prepared for performance in front of an audience) could not break the divisive play of mirrors within the theatrical structure of performance, abandoning performance itself was only logical.<sup>27</sup>

Brecht sa en gang at teateret begynte i riten, men at teateret er hva det er fordi det holdt opp å være rite. Når Grotowski gikk over i parateater fasen, foregikk arbeidet utenfor den teatrale fiksjon, og fokuset var fremdeles møte mellom mennesker.

Grotowski ønsker å rive ned skillet mellom kunst – liv. Han søker å skape et autentisk ”teater” utenfor den *mentale* institusjonen kunst. Han nekter/motarbeider også, gjennom sine stadige eksperimenter, å la seg selv institusjonalisere. Vi kan hevde at det er forskjell på hverdags erfaringer og estetiske erfaringer, det er nettopp dette Grotowski søker å fjerne. Han prøver å få kunsten hevet inn i vårt dagligdagse arbeid utenfor kunstinstitusjonen.

---

<sup>26</sup>Ibid s.156.

<sup>27</sup> Birringer, Johannes: *Theatre, Theory, Postmodernism* (Indianapolis 1991)s.219.

### **Institusjonen kunst oppstår – motreaksjoner**

På eneveldets tid (1700-tallet) var kunsten tett integrert i de samfunnsmessige maktstrukturene. Kunsten inngikk da som objekt i hoffets representasjon. Men omkring 1750 kulminerte en forandringsprosess som var igangsatt av maktkamper mellom borgerskapet, adel, geistlighet og konge. Eksempelene på at mennesket kunne utvide sin makt, herske over naturen ble nå mangfoldige. Alle kunne se, hvordan den personlige viljen og den individuelle rikdommen, ga muligheter til å bevege seg oppover i samfunnssystemet. Forutsetningen for å styre det nye samfunnsmønsteret, var en oppdeling av livet i adskilte sfærer: livet som politisk borger skulle ikke blandes med familielivets private sfærer. Den private produksjon av rikdom måtte ikke underlegges andre restriksjoner enn dem man kunne bli enig om i det offentlige politiske liv. Jurgen Habermas beskriver dette som oppkomsten av den borgerlige offentlighet.<sup>28</sup>

I begrepet, offentlighet, er det på den ene siden snakk om en overordnet strukturering av livsutfoldelse i det borgerlige samfunn. På den andre side er det snakk om et område/sted for utveksling av synspunkter: en politisk og kulturell offentlighet. Som område er det offentlige avgrenset fra den private sfære. Oppdelingen av samfunnet hadde sin rot i borgerskapets overtakelse av produksjonsmidlene. Disse private produsentene begynte å produsere varer til et anonymt marked. Staten måtte garantere reguleringen av utvekslingen av varer, den private eiendomsretten og penge-, mål- og vektsystem ble ensrettet. Privatfolk samles for, som ”publikum”, i en offentlighet å resonere over statens muligheter og forpliktelser. Diskusjonslysten blusset opp og de filosofiske og kunstneriske verk som var gjort offentlig tilgjengelig ble også vurdert. *Kunsten var ikke lenger forbeholdt kirkens og hoffets autoritet.*

---

<sup>28</sup> Jurgen Habermas: *Borgerlig offentlighet*. (Fremad 1974) bl.a s.27-41.



Men det betydde også at kunsten ble skilt ut fra de reelle maktstrukturer. Den ble skilt fra samfunnet, og fikk sitt eget domene: institusjonen.

Kunstinstitusjonen er på den ene siden et konkret fenomen: teaterbygget, museet, konsertsalen og lignende. Men den er også en mental størrelse: et sett av synspunkter, fordommer, konvensjoner som aktiveres når man snakker om hva kunst er, og hva kvalitet i kunst kan være. Estetikken oppstår som filosofisk disiplin. Kunsten kunne da på egne premisse skille seg ut fra dagliglivet, dette ga frihet, kunsten kunne bli abstrakt. Kunsten kunne handle om seg selv, bli selvreflekterende og vektlegge det formalestetiske. Og spørsmålet som stadig ble stilt var: *hvordan kan kunsten overhode øve innflytelse på samfunnet, når kunsten er skilt ut fra maktstrukturene?* Et vanlig svar på dette var å henvise til at kunsten faktisk var kunst, kunne bare være kunst, hvis det fulgte en annen logikk enn det som var dominerende i samfunnet. Kunsten var preget av denne "anderledeshet" som gjorde at en hadde et privilegert ståsted i kunsten. Men hvordan kan en stå utenfor noe, og samtidig kritisere det?

På 1900-tallet søkte fluxusbevegelsen, dadaistene, surrealistene og ekspresjonistene å reintegrere kunsten i livet. Dette var en reaksjon på at kunsten ikke lenger klarte å si noe om livet/samfunnet vi er en del av. De ønsket at kunsten ikke lenger skulle fungere som en avslappet, fragmentert del av livet i det borgerlige samfunn. Kunsten skulle gjen-integreres i livet og på den måten også kritisere det oppstykkede livet. Hvordan kunst og liv skulle gjenintegreres var det delte meninger om.

Når Marcell Duchamps i 1912 utstilte et signert eksemplar av et gammelt masseprodusert pissoar<sup>29</sup>, angrep han kjernen i den borgerlige kunstinstitusjonens begrep om hva kunst er. Alle kan lage kunst, myten om geniet og det organiske kunstverk som får form og innhold til å gå opp i en høyere

---

<sup>29</sup> Goldberg, RoseLee: *Performance Art, From futurism to the present* (London 1988) s.73.

enhet, blir avløst av en ide om en kunst, som fritt kan benytte seg av alle mulige stilarter, som ikke skal underkaste seg markedet, fordi kunstverket vil ikke være en vare. Han synliggjorde at kunsten handler om den kontekst den settes i, ikke kunsten som objekt. Innen kunstinstitusjonens fire vegger får pissearet status som kunst, utenfor institusjonen er det bare et masseprodusert pisseoar.

### Happening

Etter 2 verdenskrig skjøt den nye teknologien fart, forbukersamfunnet begynte å vokse frem og underholdning ble en industri. For å si det enkelt; denne bølgen ble godt mottatt i USA.

Transformasjonen av "trash" til kunst ble oppsummert av datidens samtidskunstner Andy Warhol:

The Pop artists did images that anybody walking down  
Broadway could recognize in a split second -comics, picnic  
tables, men's trousers, celebrities, shower curtains,  
refrigerators, Coke bottles -all the great modern things that the  
Abstract Expressionists tried so hard not to notice at all.<sup>30</sup>

Andy Warhol understreket konsekvent at hans arbeid ikke var ment som en kommentar til det sosiale liv. Amerikanske artister, generelt sett, var lite opptatt av å engasjere seg kritisk mot konsum –kulturen som vokste opp - "The American way".

I Europa var holdningen til den nye massemedia-kulturen mer kritisk. Artistene adresserte en rekke kritiske spørsmål til tilskueren, og inviterte ham/henne til å delta i den reflektive prosessen og til å utvikle en uavhengig posisjon i forhold til tema som var presentert. De stilte spørsmål til teknikkene som var tatt i bruk av reklame og TV kulturen. Illusjonene ble avslørt som fabrikkert. I den Europeiske pop industrien ble artistene opptatt av å bevisstgjøre folk om farene ved den populære kulturen, hvor den "virkelige" verden er overført inn i et bilde av virkeligheten som virker mer perfekt og ønskelig enn den originale virkeligheten. Referansepunktene til Happening

---

<sup>30</sup> The Drama Review (TDR) vinter 1993

artistene var Dadaismen. Inspirasjonen fra Tzara, Duchamp og Schwitters ble gjenopplaget på 1950-tallet.

Formularet Art=Life inneholdt en betydning om at det erfarte livet i Happening ikke lenger var en reproduksjon eller en symbolsk fortolkning av vår eksistensielle realitet/virkelighet. [Kunsten i] Happening var en konfrontasjon med vår fremmedgjorte eksistens i sen-kapitalistens samfunn, en diskurs omkring konflikten mellom vårt virkelige selv og selvets fremmedgjorthet i staten.

Utbytte var ikke forhåndsbestemt; det var opptil publikum å trekke egne konklusjoner fra det de hadde opplevd i en happening. Brazon Brock's utsagn kan fungere som en pekepinn i forhold til hva Happening handler om.

The emphasis in my work lies on social action, on the social processes, not on their results. I'm amazed with what clarity and directness I have always been interested in the aspect of reception, the moment of understanding, perception, appropriation. For fifty years, the history of art has revolved around altering production processes. Only recently did reception begin to play a certain role in the arts: happenings discovered the spectator as coproducer. Without him the event could not take place.<sup>31</sup>

Institusjonaliseringen av kunsten klarer den historiske avantgarden ikke å bryte med, men de satt selve diskusjonen på dagsorden.

---

<sup>31</sup> TDR, Vinter 1993 s.164.

## Den moderne skuespiller

### Konstantin Stanislavskij

Konstantin Stanislavskij (1863 – 1938), var den russiske skuespilleren og teaterregissøren som var med på å grunnlegge Moskva Kunstnerteater i 1898. Teateret var et av flere naturalistiske intimteatre som ble etablert i kjølevannet etter Antoines Theatre Libre i Paris fra 1887.

I det deklamatoriske teater var skuespilleren overlatt til å fremstille en tekst, drama, skuespill ved hjelp av et regelverk som var knyttet til en historisk tradisjon for hvordan bevegelse og affekt skulle stå i forhold til hverandre. Dette er den klassiske tradisjonen. Realismen og naturalismen er stilbetegnelser som dukket opp ved århundreskifte, som betegner søken etter en ny uttrykksmåte i skuespillerkunsten, den skulle være mest mulig autentisk eller ”naturlig”.

Stanislavskij var også inspirert av Meiningerne<sup>32</sup>, og ville realisere et naturalistisk ensembleteater.

Stanislavskij hadde en ide om at alle våre bevegelser er styrt utfra en indre psykologisk motivasjon, våre handlinger er et direkte resultat av våre tanker: *Det ytre er en årsak av det indre, det psykiske styrer våre fysiske handlinger.* Det indre er motivasjonen, årsaken til at vi utfører handlinger.

Stanislavskij mente at skuespillerne kopierte mennesketyper uten å ha en indre følelse.

Bevegelsene deres var opplært etter datidens tradisjoner, teksten gikk fremfor det fysiske uttrykket og spillestilen var teatralisk.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Meiningerne var et tysk teaterkompani (1826-1914). Det var særlig når det gjaldt utviklingen av plastiske eller tredimensjonale dekorasjonselementer og bruk av masseregi at de hadde stor betydning. Gjennom sine turneer i europa fikk de stor betydning for teaterutviklingen i sin tid, ikke minst gjennom Stanislavskij i Moskva.

<sup>33</sup> Med teatralisk mener jeg overdreven, kunstig, tilgjort, oppstyttet.

Stanislavskij ønsket å finne en spillemåte som virket mer naturlig, en teknikk som ikke bare skuespillerne mestret. Han ønsket at skuespillerne på scenen ville mestre å vise publikum at følelsene oppstod innenfra og at det var disse indre følelsene som var den direkte årsaken til deres handlinger. Stanislavskij ønsket med andre ord å finne en metode for skuespilleren som ville gjøre det lettere for ham/henne å sette seg inn i et annet menneskets liv, og dermed også den rolle de skulle spille.

Skuespillerne skulle da tenke som "detektiver"; hvis jeg var.....ville jeg ha følt/gjort. I tillegg til dette hvis, skulle skuespilleren stille spørsmålene; hvem, hva, når, hvor, hvorfor og hvordan for å skjerpe fantasien og unngå at rollefremstillingen ble automatisk eller mekanisk.

Skuespilleren skulle med kroppen uttrykke det sjelen følte, forutsetningen er da at skuespilleren selv har kommet i kontakt med sine egne følelser som kan relateres til rollens situasjon, og på den måten bruke sitt eget følelsesliv til å "åpne" en karakters "sanne" følelser

Stanislavskij var også opptatt av hvordan scenen ble tatt i bruk, at samspill mellom ord og uttrykk eller ord og handling skulle virke naturlig. For at dette skulle virke naturlig skulle det være en viss bevegelse i rommet hvis det følte riktig.

Stanislavskij stilte spørsmål om hvor følelsene kom fra, og tenkte at det måtte ligge psykologiske lovmessigheter bak. Han erkjente at de følelser han som skuespiller la i rollen stammer fra personlig erfaring eller hukommelse. Og denne bruken av momenter fra ens egen hukommelse og erfaringsverden kunne ikke være tilfeldig. Stanislavskij søkte etter reglene/strukturene/prinsippene for hvordan bevisstheten nyttiggjorde seg disse momentene. Gjennom bevisst arbeid med rollen ville underbevisstheten bli stimulert til å gi fra seg en slik informasjon/erfaringsmessige minner.

Ved å stille de riktige spørsmålene, og forstå forholdet mellom det indre psykiske arbeidet og de ytre fysiske handlingene, kunne autentiske resultater oppnås. Konsentrasjon og avspenning var hovedelementer for skuespilleren til å nå frem til den kreative stemningen som var forutsetningen for det skapende arbeidet. Stanislavskij utviklet improvisasjonsøvelser for å øke skuespillerens engasjement i de forskjellige situasjonene. Dette skulle hjelpe skuespilleren til øve opp evnen til å utdype karakterens følelsesrepertoar. Dermed ville skuespilleren kunne gi uttrykk for det som Stanislavskij kalte underteksten, som er rollens forståelse av en situasjon i en gitt handling.<sup>34</sup>

For å kunne holde på underteksten, og utdype den må skuespilleren etablere en logisk rekkefølge av situasjoner som alle må være knyttet til de gitte omstendigheter. Dette krever en høy konsentrasjon, derfor utviklet Stanislavskij konsentrasjonssirklene. Dette er en metode eller teknikk for å utdype og øke konsentrasjonen. Konsentrasjonssirklene består av tre ledd, først den lille rundt skuespilleren selv, og de nærmeste gjenstandene. Så den mellomstore sirkelen, som inkluderer flere personer og gjenstander. Den store sirkelen omfatter alt skuespilleren kan se på scenen. Alt etter hvor sterk eller svak konsentrasjonen er i spilløyeblikket, skal skuespilleren konsentrere seg om en stor eller liten sirkel. Stor sirkel, når konsentrasjonen er sterk, og liten sirkel, når konsentrasjonen er svak.

Skuespillerens arbeid kan deles inn i to hovedfaser:

1. Skuespillerens indre og ytre arbeid med seg selv.
2. Skuespillerens indre og ytre arbeid med rollen.

Skuespillerens arbeid med seg selv innebærer et møte med, eller en erkjennelse av egne følelsesmessige problemer/blokkeringer. Hvis de personlige problemene kan settes i relasjon til

---

<sup>34</sup> Knut Ove Arntzen: "Skuespillerkunst og bevegelse" i *Bevegelseskvalitet –kunst og helse*, red av Skjærven, Liv Helvik. (Bergen 1998)

rollen, kan disse berike/fargelegge/nyansere rollegestaltningen. Dette må være problemer som skuespilleren og medspilleren kan tro på, og de må være knyttet til de ytre omstendigheter, det vil si instruktørens fortolkning eller forholdene forestillingen skal fremføres under.

Problemene må fremstilles slik at de virker sanne, dette kan skuespilleren oppnå ved hjelp av fysiske handlinger. For å få de fysiske handlingene til å virke ekte, må skuespilleren tro på det han/hun gjør, i relasjon til de ytre omstendighetene. Disse fysiske handlingene må stå i et logisk forhold til hverandre, for at de skal være troverdig. For å sikre logikken, kan handlingen som helhet deles opp i sekvenser. Hver handling inneholder en mindre handling som står i samsvar med den enkelte rollens følelsesmessige drivkrefter. Linjen i handlingsrekkefølgen må stå i samsvar med den indre rekken av følelser. Det ytre og det indre må stå i samsvar med hverandre. Når disse to samsvarer oppnår skuespilleren det autentiske uttrykk.

På denne måten vil skuespillerens personlige opplevelse og opplevelse av rollen falle sammen. Da har skuespilleren nådd det punkt, hvorfra rollebeherskelsen kan starte. Skuespilleren kan begynne å artikulere seg. Skuespilleren har begynt å leve rollen. Men det betyr ikke at skuespilleren ikke spiller. Den franske dramatiker og skuespillerteoretiker Diderot mente også, at skuespilleren aldri måtte miste seg selv, og gi seg over til følelsene her og nå.<sup>35</sup>

### **Vsevolod Meyerhold**

Vsevolod Meyerhold (1874 – 1942), var en sovjetisk teaterleder og regissør. Han var utdannet hos Stanislavskij ved Moskva Kunsterteater, men brøt etter hvert med den naturalistiske skolen.

---

<sup>35</sup> D. Diderot: *Dialog om skuespillerkunsten* (Det Berlingske Bogtrykkeri 1949) s.14-18.

Han utviklet Stanislavskijs fysiske skuespiller videre. Men Meyerhold la mer vekt på det ytre uttrykket og utviklet det, mens Stanislavskij la vekt på hva som skjer inni karakteren/rollen idet en handling utføres. Meyerhold utviklet systematikk i forhold til det fysiske arbeidet.

Meyerhold mente det var det fysiske uttrykket som uttrykket det skuespilleren skulle føle. Ikke ord og tekst. Det som ligger bak ordene er det som egentlig føles, og dette uttrykkes ved hjelp av kroppen.

Meyerhold kan settes inn under stilbetegnelsen symbolisme. Han hevdet at det er bevegelsen som skaper assosiasjonen. *Det vil si at det er det ytre, bevegelsene våre som påvirker tankegangen vår.*

Meyerhold mente at handlingene ofte styrte tankene. At utfra det fysiske uttrykket kunne en ofte sette seg inn i det psykiske, ofte gjør mennesker ting helt ubevisst, de sier en ting men mener noe helt annet og dermed hender det at kroppsspråket deres ikke er helt i samsvar med det de sier. Bevegelsen er da i samsvar med det de tenker og kroppsspråket røper dem.

Meyerhold hadde i tillegg noe en kan kalle en negativ scenisk arbeidsmåte, han ribbet scenen for dens inventar og la vekt på bevegelser i rommet. Gradvis forstod han at det trengtes en trening av nye skuespillere. Fordi skuespillerne som tilhørte realismens skole, hadde blitt "slaver" av livets imitasjon, og masken hadde blitt erstattet med make - up.

Meyerhold utarbeidet logiske utregninger av kraft og tid. Dette resulterte i mekaniske bevegelser.

Bevegelsene kunne minne om dans, dansen var en inspirasjonskilde til moderne teater.

Skuespilleren skulle fungere som en plastisk figur i rommet, han/hun måtte da kjenne til

biomekanikken og ha kontroll over sitt eget legeme, som er skuespillerens instrument. Bevegelsen fremkaller den følsomme skuespiller. Dette var bygd på studier om hvordan man kan rasjonalisere



kroppens bevegelse gjennom bl.a. ved å bli inspirert av taylorismen<sup>36</sup>. På samme måte som en arbeider kan oppnå større effekt eller effektivitet av bevegelsene sine ved å rasjonalisere dem. Slik arbeidet Meyerhold med kropp, dette ble en del av den bio-mekaniske metoden som Meyerhold utviklet.

En kan si at Stanislavskij står ved det indre, mens Meyerhold står ved det ytre. Meyerhold la større vekt på de sceniske bevegelsene enn på andre teaterelementer. Han hadde fokus på skuespilleren og hans bevegelse på scenen i relasjon til dekorasjonen. Han interesserte seg for det tredimensjonale uttrykk; menneskekroppen i et rom med frittstående gjenstander. Det som skjer når skuespilleren beveger seg i rommet blir erkjent som et uttrykk i seg selv, av romlig karakter.

For Meyerhold var det også en gjenoppdagelse av det teatrale, som i tidligere epoker kom til uttrykk gjennom folkelig teatertradisjoner som Commedia dell'arte. 1910-1920 var preget av en motreaksjon mot naturalismen, dette kom til uttrykk gjennom begrepet re-teatralisering.<sup>37</sup> Cabotage - noe liknende commedia dell'arte ville hjelpe skuespilleren å gjenoppdage teatraliske<sup>38</sup> lover. Teater skulle ikke gjenspeile virkeligheten men overskride det vanlige i hverdagslivet ved å overdrive og fordreie virkeligheten ved hjelp av spesielle spillestiler og teknikker. Bare ved å konsentrere seg ved design, scenearbeid, arkitektur, mime, bevegelse og positurer kunne teateret enda en gang bli ekspressivt.

Stanislavskij og Meyerhold var sammen om å utvikle en forståelse av nødvendigheten av å kvitte seg med effektmakeriet i den gamle retoriske deklamasjonsteknikken. Begge gikk videre med å

---

<sup>36</sup> Taylorismen er oppkalt etter amerikaneren Taylor som oppfant samlebåndsteknikken i forbindelse med produksjon i fabrikker, i forbindelse med at en arbeider kan rasjonalisere bevegelsene sine for å oppnå samme effekt eller større effektivitet.

<sup>37</sup> Begrepet re-teatralisering var den søken tilbake (etter naturalismen) til kroppens attraksjon i rommet.

<sup>38</sup> Begrepet teatral blir dermed i denne sammenheng sett på som noe positivt, fordi nettopp gjennom den overdrevne stilen, kan man uttrykke noe på scenen, Teateret kan gjenoppta sitt fysiske uttrykk.

utvikle nye teknikker for hvordan skuespilleren skulle ta i bruk både sosial og psykologisk motivasjon i analysen av en rolle. Stanislavskij var mest opptatt av å forklare og utvikle rollen, mens Meyerhold ønsket å fange den sosiale typen som en rolle kan karakteriseres som. I bevisstheten om det plastiske og romlige, i det tredimensjonale i kroppens bevegelse har Meyerhold bidratt til å utdype skuespillerens mulighet til å fremheve underteksten i et stykke, fordi han har pekt på nye muligheter i arbeidet med den.

### **Antonin Artaud**

*Le théâtre et son double*, var en teori den franske teatervisjonæren, Artaud (1896 – 1948) skrev som også blir referert som *Grusomhetens teater*. Denne teorien søkte å la skuespilleren og teateruttrykket bli brukt til å få frem den totale konfrontasjon, som skuespilleren som menneske har med seg selv, sitt liv. Dette skulle skje ved at skuespilleren skulle bygge på sitt kroppslige uttrykk, ikke bare deklamere/fremstille en tekst.

Artaud tenkte seg en teaterform hvor de teatrale virkemidlene brukes uavhengig av en skrevet tekst, gjennom sitt eget fysiske språk. Det teatrale språket, skulle være en egenart for teateret. Dette var knyttet til den kollektive underbevissthet. Artaud ville prøve å iscenesette det irrasjonelle, det som ikke er underlagt bevissthetens kontroll, -underbevisstheten.

Teateret skulle henvende seg til nervene og hjertet. Grusomheten sto for erkjennelsen av følelsesmessige drivkrefter som finnes både i naturen og mennesket. Død, katastrofe, krig, kjærlighet og ekstase. Å åpne for innsikt i disse kreftene, var det samme som å skjerpe nervene og hjertet. Artaud utviklet en teori om at skuespillerens opplæring skulle baseres på kjennskap til pusten. Fordi skuespilleren lettere kunne gi følelsene et fysisk uttrykk ved å arbeide bevisst med pusterytmen, i forhold til prinsippet om avspenning og spenning. Når vi puster inn, strammer vi,

når vi puster ut slapper vi av, avspenning. I en anstrengt situasjon puster vi hurtig, i en avslappet situasjon puster vi rolig. Artaud mente at skuespilleren kunne nå en dypere forståelse av en følelse hvis han/hun kunne skille mellom hvilken pust/rytme som tilsvarte hvilken følelse.

Artaud fokuserte på at dobbeltheten i karakteren og utførelsen, tilstedeværelsen hos skuespiller i forhold til rollen skulle føre til en renselse. Artaud søkte tilbake til naturen i mennesket, det dyriske i mennesket. Vesten begynte på 1900 - tallet å fjerne seg fra naturen, heve seg over naturen. Dette reagerer Artaud på, fordi vi da mister oss selv, selve magien i vår tilstedeværelse.

Artaud mente at alt det som er fysisk og naturlig er noe den vestlige kulturen vil kalle for ondt eller galt. Så for å være ærlig mot vår sanne natur og dermed bli fri til å nå vårt virkelige eller egentlige potensiale som totale mennesker, må vi gjøre det vi har lært er ondt, stygt og galt. På denne måten frigjør vi oss fra vestens lære om dualisme mellom kropp og sjel. Det å tvinge oss selv inn i det rom som samfunnet kaller bra og riktig er det ultimate perverse.

Artaud søkte tilbake til det primitive, til ritualene. Han mente at menneskers primitive instinkter må følges, det naturlige i mennesket. Hvis du gjør alt det du har lyst til hele tiden uten å tenke på hva samfunnet mener er riktig eller galt, ender du opp med å leve ut dine grusomme sider ifølge Artaud. Han vil ha bort alle de bånd eller de grenser som kulturen legger på oss. Det irrasjonelle, det vi ikke kontrollerer med intellektet, galskapen følger det brutale i naturen. Artaud ønsket å jobbe med underbevisstheten, de tanker, følelser vi ikke har kontroll over. Han jobbet mye utfra improvisasjon og var opptatt av drømmer.

Artaud mente at teater består av flere virkemidler som kunne brukes til å manipulere publikums reaksjoner. Han utnyttet det følelsesmessige (sjokk - teater), sansene og publikums estetiske sans.

Det var viktig for ham å komme bort fra titteskapscenen og inn i de store hallene, på den måten var han med på å foregripe den senere utvikling i retning av å finne alternative spillesteder.

Incest motivet går igjen i stykkene til Artaud. Personer som er besatt av følelser de ikke klarer å styre. Nøkkelen til forståelsen av stykkene hans ligger i besettelsen hos karakteren.

Alle skal bli grepet av den metafysiske kraft, av besettelsen.

Artaud uttrykket seg mye i bilder, han hadde vanskeligheter med å uttrykke seg med et rasjonelt og logisk språk. Han kritiserte det verbalt artikulerte språket for å kommunisere på et intellektuelt plan, hvor den irrasjonelle forståelsesformen går tapt. Opplevelse som formidles gjennom rytme, bevegelse, gestikulasjon og ikke-artikulert lyd.

Teaterets oppgave var ikke å presisere tanker men få oss/publikum til å tenke. Artaud ville realisere sitt teater gjennom en skuespiller som uttrykker seg ved teatrale tegn knyttet til følelse, pust og rytme.

Artaud berørte den samme problemstillingen som Stanislavskij og Meyerhold; forholdet mellom den fysiske handling og den følelse som handlingen uttrykker. Dette er premissene for den moderne skuespillerkunsten, skuespillerens arbeid med seg selv. Dette er en tradisjon, som stiller spørsmålstegn ved det indre og det ytre i skuespillerkunsten.

### **Moreno bruker elementer hentet fra teateret i gruppeterapi**

Innenfor psykoterapi finnes der egne tradisjoner som bygger på denne skuespillermetoden. Moreno er en av de viktigste skaperne av en slik. Den moderne skuespillerkunsten har på sin side gitt sitt

bidrag til psykoterapien, mens psykoterapien, (jeg tenker spesielt på Jacob Levy Moreno), har igjen gitt sitt bidrag til skuespillerkunsten.<sup>39</sup>

I 1914 skapte Moreno uttrykket *Begegnung* med sin personlige betydning av ordet *møte*. I amerikansk terminologi ble uttrykket til *Encounter*, men encountergrupper (konfrontasjonsgrupper) i USA har lite til felles med det innholdet Moreno la i ordet.

I ordet *møte* ligger det betingelsesløse møte mellom menneskesinn som skjer/har potensiale til å skje i psykodramaet<sup>40</sup>, uten fordommer, diagnoser eller subjektive tolkninger. Moreno vil gjennom møte oppheve skille mellom jeg og du. Han ville også fjerne kløften mellom jeg og Gud. Moreno mente at:

Det er med Jeg-Gud vi alle er forbundet. Det er Jeg som blir et Vi.<sup>41</sup>

Moreno utarbeidet en måte for mennesker å uttrykke de sider ved en selv som de selv føler ikke er forventet av dem. Både positive og negative sider, dette gir mennesket en mulighet til mestring av sider ved ens person som ikke er blitt annerkjent, og på den måten oppnå kontroll over sitt rollerepertoar/sjeleliv.

Moreno tok avstand fra Freud's psykoanalytiske tilnærmelser av diverse grunner. Blant disse var hans mangel på interesse for gruppebehandling. Men en av de viktigste årsakene var Freuds vektlegging av verbal kommunikasjon. Moreno refererte til Freud teknikk som "sofaen" som et sted

---

<sup>39</sup> Blatner, Adam: *Acting-in, Practical applications of psychodramatic methods*. (Springer Publishing Company 1996)

<sup>40</sup> Psykodrama er den iscenesettelse som blir gjort når en protagonist skiller seg ut av terapigruppen og har et tema han/hun ønsker å se nærmere på. Dette tema blir da iscenesatt, med hjelp av gruppens medlemmer som fungerer som protagonistens medspillere. Det psykodrama tar for seg er protagonistens subjektive virkelighet, ikke hva som faktisk/objektivt har skjedd men hvordan det følte. Følelsene til protagonisten blir dermed iscenesatt. Healingen i psykodrama ligger i møte med de traumer som protagonisten bærer med seg, og gjennom møte å skape/ fortelle seg selv nye historier. Refortelle historier og "se" en ny mulighet/ se nye nyanser i samspillet med andre mennesker.

<sup>41</sup> Moreno, J.L: *Psychodrama*, Vol. III, s.21

for terapi, i kontrast til denne ”sofaen” var han villig til å behandle sine pasienter hvor som helst, og, som han selv sa, på gaten. Han ønsket at terapi skulle bli utført ansikt til ansikt, han krevde og at terapeuten skulle bli en ”venn” av pasienten, (da han var ute etter å skape likeverdighet i forholdet mellom terapeut og pasient). Moreno trodde på *møte* i stedet for overføring som et prinsipp for kurering. *Møte* innebærer kontakt mellom kropper, å imøtegå og kjempe, å se og oppfatte/føle, å ta på og innlate seg med hverandre...på en primær, intuitiv måte...et *møte* på et intenst nivå. Fokus er dermed satt på relasjoner i stedet for ord, på et fysisk i stedet for verbalt forårsaket katarsis<sup>42</sup>. Tanken bak gruppeterapi var at hver enkelt gruppe har, som basis, en synlig struktur og en innvendig usynlig struktur, som er levende og dynamisk. Den innvendige, usynlige strukturen er psykologisk betinget, og styres av individenes forventninger/fordommer for hverandre. Alle grupper har kapasitet til å overskridelse og imøtegå hverandre. (Denne tilstanden av omtanke og å dele kan sjelden oppnåes, uten, en dyktig leder.)

### **Terapeutiske aspekter i kunsten**

Et av teaterets eller kunstens aspekter er dets potensiale til å bevisstgjøre publikum ved å presenterer illusjoner av virkeligheten, det vil si gjennom fiksjonen. Dette gir også publikum muligheten til å relatere seg til kunsten som et estetisk produkt. Kunst kan dermed bli annerkjent som en formell struktur, med et system av tegn og symboler.

Men dette kan føre til at vi taper ut kunstens underliggende realistiske element, dets potensiale for reel påvirkning og forandring/transformasjon av publikum. Peter Brook har kommentert dette:

The audience follows down those dark alleys, calm and confident. Culture is a talisman protecting them from anything that could nastily swing back into their own lives.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Jeg bruker begrepet katarsis i betydningen renselse/a-ha opplevelse/ny innsikt/erkjennelse

<sup>43</sup> Richard Schechner og Lisa Wolford: *TGR (Routledge 1997)*s.235.

Publikum kan beskytte seg mot følelsen av realitet og dermed unngå mulighetene til opplevelsen av katarsis. Ved å gjøre dette kan en si at publikummeren skaper en barriere mellom seg selv og kunsten. I denne prosessen ligger der et element av en vitenskapelige holdning, i den ekstremt objektive publikummer, som konstruerer et formelt rammeverk innenfor det å identifisere og analysere.

Den estetiske holdning, som på den ene side gjør oss interessert i skuespillets handlingsgang, lar oss samtidig vite at vi hele tiden er vitne til en *fiksjon*, et skuespill. Det gir oss den distanse som gjør det mulig for oss og tenke og reflektere over hvordan skuespillet er bygget opp, hvordan ord og handling veves inn i hverandre og korresponderer med hverandre, og får skiftende betydninger etter som dramaet utvikler seg. På den måten kan den estetiske holdning karakterisert ved to motgående bevegelser –en interessert bevegelse mot kunstverket som gjør at vi gripes og fascineres. Og en bevegelse bort fra kunstverket som gir oss den distansen vi har behov for slik at struktur og komposisjon kan tre frem, men som også kan føre til at opplevelsen av katarsis uteblir.

Grotowskis eksperimenter kan bli sett på som en reaksjon på denne analytiske/objektive reaksjonen/holdningen hos publikum.

Men Grotowski mener at problemet ligger i *hvordan* skuespilleren gjør handlingene. Hvis han/hun spiller for publikum, (noe som, Grotowski sier er, helt naturlig hvis vi tenker på teaterets funksjon) så leder dette ham/henne til en flørt som innebærer at han/hun spiller for seg selv, for tilfredstillelsen av å bli aksepterte, elsket, bekreftet – så blir resultatet narsissistisk (selvnyttende/selvdyrkende/selvforelskelse).

Hvis skuespilleren arbeider direkte for seg selv. Hvilket betyr at han/hun observerer sine egne emosjoner, leter etter det "rike" i hans/hennes psykiske tilstand (og dette er den korteste vei til hyklari og hysteri, ifølge Grotowski), så er dette emosjoner som ikke lenger er levende emosjoner, men reproduserte/frempumpet. Dette er også narsissisme, fordi skuespilleren gjemmer seg bak reaksjoner/følelser.

Grotowskis forfølgelse av *via negativa* kan på denne måten bli sett på som en bannlysing av den generelle artistiske etikken, istedenfor spesifikt teateret i seg selv. Dermed kan en si at Grotowski ønsker å gi teateret/kunsten dets påvirkningspotensial tilbake, ved å fjerne den "falske"/narsissistiske/koketterende skuespiller, vil også den overdrevne estetiske holdning hos publikum fjernes/oppføre. På denne måten vil Grotowski gi publikum muligheten til å bli konfrontert med undertrykte behov/ønsker/drømmer/mareritt.

Grotowski mener at i kunsten kan vi ikke skjule det personlige, de essensielle tingene, selv om de er synder/følelser eller handlinger vi er skamfull over/fristelser. Hvis syndene/fristelsene/skammen er en del av basisstrukturen for hvordan vi forholder oss til omverden, så må vi åpne opp for den syklus av assosiasjoner som er knyttet til disse. Den kreative prosessen består av *å vise oss, og å strukturere det som vi viser.*

If we reveal ourselves with all these temptations, we transcend them, we master them through our consciousness.<sup>44</sup>

Hvis skuespilleren/artisten kommer til det samme materiale en andre gang, og han/hun velger samme "vei" som forrige gang, da har artisten ikke lenger den ukjente vei inni seg å referere til, han/hun bruker "triks" – en stereotype som kan være filosofisk, moralsk eller teknisk. *Selvtutvikling,*

---

<sup>44</sup> Richard Schechner og Lisa Wolford: *TGR (Routledge 1997)* s.36.



*sier Grotowski, er enkelt og greit et krav i den artistiske profesjon, den første plikt.* For at skuespilleren skal fullbyrde seg selv, så kan han/hun ikke jobbe alene. Gjennom penetrering av hans/hennes relasjoner til andre – gjennom studier av disse elementene av kontakt – vil skuespilleren oppdage hva som er i ham/henne.

His search must be directed from within himself to the outside,  
but not for the outside.<sup>45</sup>

Hvis skuespilleren gjør dette, ved å arbeide med kontakt med medskuespillere. Hvis skuespilleren arbeider, ikke med de faktiske medskuespillerne tilstede, men med sine medspillere fra hans/hennes egen biografi, da forsker skuespilleren i sine egne emosjoner. Når han/hun ved hjelp av disse studiene begynner å penetrere gjennom sin kropps impulser, da vil skuespilleren bli ”gjenfødt”. Etter dette begynner skuespilleren å bruke sine medspillere til å leve ut dette intrapsykiske dramaet, ved å projisere ting over på karakterene i det faktiske stykket de setter opp. Og dette er den andre gjenfødselen.

Men selvutviklingen, i Grotowskis arbeid med skuespilleren, begrenser seg ikke bare til å finne de ekte/sanne følelsene. Vanlig terapi gjør gjerne det, den begrenser seg til å gi klienten en mer velfungerende personlighet, slik som Morenos psykodrama. Selvutviklingen i Grotowskis arbeid med skuespilleren går også videre til å dreie seg om å forene seg med ens innerste vesenskjerne, selvet. Dette kan likne på filosofien i yoga. Yoga betyr forening, i betydningen av forening av det individuelle selv med det universelle Selv. (Mer om dette i neste kapittel.)

Filosofen Arne Næss har uttrykt seg om selvrealisering generelt sett:

---

<sup>45</sup> *Ibid.* s.38.

Det er vanlig å tenke på selvet som egoet, sånn at man oppfatter selvrealisering som en egotripp. Da sier jeg at dette er en veldig undervurdering av deg selv. Ditt selv som mennesket er mye dypere og videre enn det du tror. Selvrealisering går i siste instans på det store Selvet, og da blir selvrealisering noe annet enn en egotripp.<sup>46</sup>

Det Arne Næss uttrykker her er inspirert av Østens holdning til selvrealisering, vesten generelt sett har en holdning til selvrealisering som navlebeskuende, selvnyttende, narsissistisk. Ser vi på Arne Næss utsagn i forhold til Grotowskis holdning til det tradisjonelle teater, og skuespillerens arbeid med seg selv i det tradisjonelle teater. Så kan vi kanskje si at den artistiske etikken Grotowski reagerer på er den ego-tripp skuespillerne utfører når de flørter med publikum. I kontrast til denne skuespillertype står den hellige skuespiller, som spiller ut hva han/hun har inni seg, men han/hun gjør allikevel ikke dette *for* et publikum. Fordi hvis skuespilleren gjør det for et publikum, så er vi tilbake til selvrealisering som egotripp. Den selvrealisering som Grotowski arbeider med sammen med sine skuespillere, er nettopp en selvrealisering som går på det Store selvet, som Arne Næss nevner. Denne søken etter "kilden"/det universelle selv"/den felles underbevisstheten, kall det hva du vil, det er dette jeg kommer inn på i forbindelse med Grotowskis fokus og yoga.

## Grotowskis fokus

### *Den fysiske trening og metodiske undersøkelse av skuespillerkunsten*

Grotowski uttaler at han leter etter de *objektive* lovene som styrer menneskelig uttrykk.

Inspirasjonskildene er mange, *The Grotowskian sourcebook* ramser opp: Dullin's rytme øvelser, Delsarte's undersøkelser rundt ytre fysiske reaksjoner og indre psykiske reaksjoner, Stanislavskij's

---

<sup>46</sup> *Alternativt Nettverk* Nr.2.1998

arbeid med fysiske handlinger, Meyerholds bio-mekaniske trening, Vakhtangov's syntese, asiatiske trenings teknikker – spesielt Peking Operaen, Indisk Kathakali, yoga og japansk Noh teater.

Jeg har fortalt om Stanislavskij og Meyerholds arbeidsmetoder, jeg vil nå vise hvordan hata-yoga og tantra yoga har påvirket Grotowskis arbeid med skuespilleren. Jeg har valgt ut hata-yoga og tantra fordi det synes som filosofien bak tantra yoga har inspirert Grotowski generelt sett, han sier selv:

When i was young i asked myself what would be a possible job that would enable me to look for the other one and myself, to look for a dimension of life that would be rooted in what is normal, organic, even sensual, but that would go beyond all this, that would have some sort of axis, another higher dimension that would surpass us. At that time, i wanted to study either Hinduism, to work with different techniques of yoga, or medicine, to become a psychiatrist, or dramatic art to become a director.<sup>47</sup>

Grotowski jobber med det esoteriske, han eksperimenterer med forskjellige former for energi, med forskjellige måter å oppleve virkelighetene på, bevissthetsforandring. Grotowski beveger seg senere mer eller mindre bort fra det tradisjonelle teateret, hans fokus er ikke forestillingsteknikk, men kroppsteknikk, energipåvirkning, påvirkning av bevisstheten, det paranormale. Yoga er en strukturell måte å undersøke ens egen bevissthet på og ”reise” i underbevisstheten. Yoga er på en måte den begynnende mistanken jeg fikk om at Grotowski holdt på med noe annet.

## **Yoga**

Yoga er et gammelt sanskritord. Det betyr forening eller enhet, tanken er at yoga gir muligheten til å bli et helt menneske i overensstemmelse med en selv i motsetning til et splittet menneske.

---

<sup>47</sup> Internett: <http://www.nytheatre-wire.com/MC99052T.htm>

Tantra blir betraktet som yogaens grunnstamme. Den er basert på skriftlig tradisjon, og en muntlig videreføring, som er den viktigste, forholdet mellom lærer – elev. Betydningen av en lærer er vesentlig i yogatradisjonen. En lærer skal korrigere, strekke grenser og påpeke skjulte gjemmesteder som eleven holder fast i. Forskjellen på en guru og en lærer, er at læreren peker på veien, mens gurun er veien. En sann guru er selvrealisert, regelen er at du ikke finner en guru, men gurun finner deg når du er klar. (Her igjen kunne vi ha kommet inn på forskjellige definisjoner av *møte*)

De første skriftlige tantriske kildene er fra 700-800 tallet e.Kr. Men mye tyder på at tantra har sin opprinnelse i den førvediske materiakalske kulturen, det vil si minst 4000 år tilbake i tid. Tantra var (og er) i kontrast til den brahmiske hinduismen, som står for askese, tilbaketrekning og vektlegging av det hinsidige. Tantra fokuserer bl.a. på kroppen og sansemessige behov, ved å oppdage personlige begrensninger og destruktive tankemønstre kan de automatiske ubevisste vaner og impulser opphøre.

Tantra's mål er å fjerne de skjulte faktorer, og på den måten gjenoppta "perfekt"/"ekte"/"sann" virkelighet/realitet. Man tror det er mulig å gjøre dette i løpet av et livsløp, og at det er det første/viktigste ansvar mennesket har, det å bli bevisst og å kunne eksistere i forhold til arven fra en kosmisk-harmonisk natur. Mennesket er et kosmisk vesen. Den høyeste "sannhet" (kosmisk bevissthet) er realisert gjennom en korrekt blanding av visdom og hensikt, disse to sees som uatskillelig i prosessen av indre "utfoldelse".

All being are Buddhas, but this is obscured by accidental defilement. When this is removed, they are Buddhas at once, of this there is no doubt.<sup>48</sup>

En mener at vi lever i en verden av illusjoner. Ved å praktisere Tantra Yoga gis muligheten til å absorbere illusjonen og omdanne den til en bevisst realitet. Bevissthet er målet. Ifølge den tantriske filosofi, er det flere viktige spørsmål som mennesket bør prøve å finne svaret på i løpet av livet. Det er fundamentale spørsmål som: Hvem er jeg, hvor er jeg fra og hvor går jeg?

I tantra snakker man om tre temperementer og livsinnstillinger som dominerer. De tre kalles:

1. Den sløve og ubevisste eller den "bundne", den "materielle".
2. Den aktive, handlingsdyktige, "helten".
3. Den fysiske og den innsiktsfulle, den opplevende, den "guddommelige" eller den "åndelige".

I tantra er tanken at mennesket ikke er en skjematisk modell i et uttenkt system. Det er levende og underkastet forandringer, og er derfor til forskjellige tider dominert av forskjellige krefter. Tantra inneholder symboler til å anskueliggjøre grunntilstander hos mennesket, for eksempel angst, sorg, entusiasme m.m. av overflatisk eller dypere art. Menneskets begrensninger og hemninger blir oppdaget, tillatt, akseptert og levd ut, og på den måten **avspent**.

Yoga blir tradisjonelt inndelt i fire eller fem grener.

1. Hata-yoga<sup>49</sup>
2. Karma-yoga<sup>50</sup>
3. Raja-yoga<sup>51</sup>
4. Jnana-yoga<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> Nik Douglas: *Tantra Yoga* (New Delhi 1971)

<sup>49</sup> Konsentreres rundt balansen og den gjensidige påvirkningen mellom det fysiske og det psykiske/mentale.

<sup>50</sup> Overvinner hemninger og likegyldighet gjennom aktivitet: ved å sette seg et klart mål, påta seg en oppgave og uopphørlig arbeide med å løse den.

## 5. Bhakti-yoga<sup>53</sup>

Hata-yoga kan sees på som en del av raja-yoga, en læren om sinnet og de lover som begrenser og frigjør det. Hata-yogas funksjon bygger på læren om de to delene mennesket består av, bevissthet og energi<sup>54</sup>. Når forholdet mellom psyke og soma, mellom tanker/følelser og kropp/spenning/energi er ute av balanse, når de to nervefunksjonene som skal hemme/berolige og fremskynde/vekke kroppen, motarbeider hverandre, snakker en om stress og psykosomatiske sykdommer.

Selve hata-yoga består opprinnelig av seks renselsesprosessene, men hata-yoga og de fysiske øvelsene kan brukes som skjønnhets- og helseyoga. Hata-yoga er en forutsetning for å kunne gå inn i de andre retningene innen yoga. En ser på kroppen som ”laboratoriet” til Sadhana. Sadhana kan defineres som bevisstheten om arbeidet med seg selv, om å kunne være avspent og samtidig konsentrert, å kunne beherske seg uten å stivne. Kroppen må dermed være sterk og innstilt på å kunne inneholde og ta imot opplevelser. Tanken er at spenninger og stivhet i kroppen henger sammen med undertrykte mentale problemer, dette sitter i kroppen, i musklene og de indre organene, det sitter i nervesystemet og i et uregelmessig åndedrett. Når en arbeider med yogastillinger og pusteøvelser, vil spenninger og hemninger frigjøres. I spenningene er det bundet energi, og spenninger er den første begynnelsen til sykdom. Når en spenning løser seg opp, får kroppen mer energi til rådighet, depresjonen forsvinner og inspirasjonen innfinner seg igjen. Yoga er en praktisk metode, det er noe en må *gjøre* for å få ny innsikt eller nå en erkjennelse, og yoga har en filosofisk dimensjon bak de praktiske øvelsene. Opprinnelig er yoga ikke en del av et religiøst system. Målet er å omforme, og utvikle bevisstheten og oppnå erkjennelse.

---

<sup>51</sup> Er læren om sinnet og de lover som begrenser og frigjør det.

<sup>52</sup> Har å gjøre med å erkjenne sin egen vesenskjerne og væren.

<sup>53</sup> Dreier seg om hengivelse.

<sup>54</sup> Ha symboliseres med solen, det varme, kreative og fysiske, tha med månen, det kjølige, mentale eller psykiske. Det gamle prinsippet med sol og måne kan sammenliknes med nervesystemets to funksjoner, det sympatiske og det parasympatiske.

### Grotowski og arbeidet med skuespilleren.

De fysiske øvelsene som Grotowski og Laboratory theatre utarbeidet fra 1959-62 handlet om å gi skuespilleren et kreativt håndverk som hjelpemiddel til innlevelsen i en rolle. Men selve målet forandret seg underveis. Først var spørsmålet: hvordan kan jeg gjøre dette? Deretter gikk øvelsene over til å bli forstudier til det å arbeide ut en individuell måte å trene på. Dette innebærer at skuespilleren må finne ut hvilke hindringer/blokkeringer som stopper ham/hun fra å utføre oppgaven. Øvelsene blir et mål i å overkomme disse personlige hindringene. Skuespilleren spør ikke lenger seg selv: hvordan kan dette la seg gjøre? I stedet, må han/hun vite hva han/hun ikke skal gjøre, hva som stopper ham/henne. Det er den siste fasen jeg har fokus på når jeg snakker om Grotowskis øvelser.

De øvelsene som Grotowski arbeidet med søkte å finne opprinnelsen til visse vokale, respiratoriske og muskulære blokkeringer. De lokaliserte også årsaken til bestemte traumer, men det var ikke oppfattet slik at de arbeidsmetodene som ble brukt skulle ha så generelle egenskaper at de kunne brukes som terapimetode for alle. Det ble understreket at teaterlaboratoriet ikke hadde til hensikt å drive medisinsk terapi.

Under øvelsene søker Grotowski å fjerne skuespillerens blokkeringer, slik at reaksjoner kommer spontant og uten sensurering. Og at reaksjonene kommer fra den intime "sanne" sfære i skuespilleren. Skuespilleren skal ikke "gjøre seg til", men gi seg selv til publikum. Grotowski ønsket ikke å gi skuespilleren et sett med "triks", men heller å fjerne de innlærte triksene. Dette er den negative vei, *via negativa*, som krever at en kvitter seg med alt overflødig for å kunne skape/være kreativ. Det går ut på å disiplinere konfliktstoff som skuespilleren arbeider med i forhold til sin egen kropp og sjel, intellekt og følelse, fysiologiske gleder og spirituelle ønsker.

Tanken er da at dette ikke blir gjort *for* tilskueren, men heller *i relasjon til* tilskueren, og det er nettopp her provokasjonen ligger; i møte mellom skuespiller – publikum.

I am talking of the method, i am speaking of the surpassing of limits, of a confrontation, of a process of self-knowledge and, in a certain sense, of a therapy.<sup>55</sup>

Skuespilleren gjør en handling med hele seg, ikke bare en mekanisk gest med armen eller foten koblet til en logisk tanke. Tanken alene kan ikke bevege hele skuespillerens organisme på en levende måte. *Tanken må stimulere ham/henne, men det er alt den kan gjøre.* Uten overgivelse vil organismen slutte å leve, impulsene vil bli overfladisk. Mellom en total reaksjon og en reaksjon som er styrt med en tanke, er der en synbar forskjell. Resultatet, til syvende og sist, er at Grotowski snakker om det umulige i å skille mellom det åndelige og det fysiske. *Skuespilleren skal ikke bruke organismen til å illustrere en sinnsbevegelse, han/hun skal oppnå denne sinnsbevegelsen med kroppen.*

Thomas Richards legger vekt på forskjellen mellom kroppslig og diskursiv kunnskap. Vårt indre liv er dominert av den diskursive hjernen, som skaper en fragmentering og pålegger et filter som fremmedgjør oss fra direkte persepsjon. Richards diskuterer nødvendigheten av at den mentale stemmen skal gå til ro slik at skuespilleren kan oppnå full organisitet:

The organic stream of the body began to speak strongly enough that the mind could no longer block it or so easily get in its way. The mind also began to learn at which moments to passive, or to speak positively, in order to help unblock the body's process, guarding at the same time that the structure would be maintained. In other words, **the mind started to learn that it is not the unique ruler, that the body also has its own way of thinking, if the mind would just let the body do its job**<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Grotowski, Jerzey: *Towards a poor theatre* (Odin teaterets forlag 1968)s.131.

<sup>56</sup> Richards, Thomas: *At work with Grotowski on physical actions* (Routledge 1995)s.68



(Jeg har uthevet teksten)

Metoden går dermed ut på å dempe/disiplinere den mentale stemmen, når den blokkerer skuespilleren. Fremdyrke skuespillerens kropp – kroppens handling i rommet, og bevisst bruke den mentale stemmen positivt i forbindelse med dette, la tanken stimulere skuespilleren.

Likheten til yoga er dette arbeidet; å fjerne blokkeringer. Individet tilpasser seg innefor de sosiale rammer kulturen legger, og det lærer seg et sett av sosiale roller som fungerer i hverdagen overfor seg selv og omverden. Individet skaper seg et sett av sosiale masker. Grotowski arbeider med å eliminere skuespillerens sosiale masker, for å komme til "kjernen" eller "sannheten":

We believe that in order to fulfil [this] individuality, it is not a matter of learning new things, but rather of ridding oneself of old habits. For each individual actor it must be clearly established what it is that blocks his intimate associations[...]. We take away from the actor that which shuts him off, but we do not teach him how to create...<sup>57</sup>

Tantrayoga fokuserer på kroppen og sansemessige behov, ved å oppdage personlige begrensninger og destruktive tankemønstre kan de automatiske ubevisste vaner og impulser opphøre.

Skuespilleren skal ved hjelp av de fysiske øvelsene komme til et punkt der han/hun får en ide – handler. I stedet for at de får en ide; stopper opp, tenker over hvordan de skal gjøre det rent logisk/teknisk, for så å handle:

And with the confidence of a cat he hopped onto his head, balanced on one shoulder, and then bounced back onto his feet. We were all amazed by this agility and especially by his lack of hesitation. Had he asked any of us to do the same, there would have followed at least five seconds of hesitation as the candidate thought about how to do it. But in him there was no hesitation, his body was thinking in the process of doing.<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Grotowski, Jerzey: *Towards a poor theatre* (Odin teaterets forlag 1968) s.129.

<sup>58</sup> Richards, Thomas: *At work with Grotowski, on physical actions*. (Routledge 1995) s.14.

Dette er hentet fra Thomas Richards sitt første møte med Ryszard Cieslak, i en workshop i USA. Det Cieslak gjør her, er det skuespilleren skal være i stand til å gjøre. Det er noe av det Grotowskis fysiske øvelser skal strekke seg etter; at skuespilleren skal fri seg fra tvilen på seg selv, komme i kontakt med spontaniteten, å kunne gripe den i det øyeblikk den viser seg, og gjøre noe fysisk med denne spontaniteten. Ikke la den ta omveien innom hodet, før den kan materialisere seg på gulvet gjennom skuespillerens kropp, materialisere seg i et fysisk uttrykk. Det spontane i skuespilleren er dermed fremdyrket ved at blokkeringer er gjennomarbeid, den mentale negative stemmen er stilnet, og den positive mentale stemmen er fremdyrket i forhold til å affirmere egne evner. Og skuespilleren har opparbeidet tillit til at kroppen "kan jobben". Grotowskis fysiske metode omslutter på denne måten hele skuespilleren, både det psykiske og det fysiske som en helhet.

Grotowski kritiserer sin samtids syn på utvikling eller utdanning av skuespilleren. Skuespillerne skulle ta leksjoner i akrobatikk, stemmebruk, gymnastikk, fekting, klassisk dans, moderne dans og også elementer av pantomimen, alt dette til sammen skulle gi skuespilleren i Europa et fullendt uttrykk. Kritikken går på denne ideen - at en kan utvikle kroppens ulike sektorer, og at en gjennom dette kan frigjøre skuespilleren, frigjøre hans uttrykk. Dette er en sektortenkning Grotowski tar avstand fra, Grotowski har rettet fokus mot en helhetlig filosofi av kropp og psyke. Gjennom en konfrontasjon med kroppens blokkeringer, åpner en opp blokkeringer i skuespillerens psyke. Øvelsene er altså psyko-fysiologiske; det er en enhet i forholdet mellom det psykiske og det fysiske, kroppens assosiasjoner er også følelsenes assosiasjoner.

For example, we began by doing yoga directed toward absolute concentration. Is it true, we asked, that yoga can give actors the power of concentration?...[...]There was a certain concentration, but it was introverted. This concentration destroys all expression; it's an internal sleep, an inexpressive equilibrium: a great rest which ends all actions. This should have been obvious because the goal of yoga is to stop three

processes: thought, breathing, and ejaculation. That means all life processes are stopped and one finds fullness and fulfillment in conscious death, autonomy enclosed in our own kernel...<sup>59</sup>

Grotowski sier at han ikke angriper yoga, men som metode er det begrenset hvor mye yogaen kan bidra med, da den ifølge Grotowski, bare gir skuespilleren en innadvendt konsentrasjon. Dette er et utsagn som har undret meg, fordi det å stoppe hjernens automatiske ”surr” er et av yogaens mål, ja. Jeg har vist at dette er et av de elementene Grotowski bruker bevisst. Yoga inneholder andre aspekter enn bare meditasjon og konkrete fysiske øvelser. Grotowski bruker referater hentet fra Sanskrit, og en kan gå utfra at han er forholdsvis kjent med tantras mål, nemlig å gjenoppta ”perfekt”/”ekte”/”sann” virkelighet/realitet. Å demaskere illusjonene rundt oss og i oss, og bli bevisst at mennesket selv er et guddommelig vesen. Det betyr at ”sannheten” ligger i det kosmiske mennesket. Yoga er en metode for å oppnå erkjennelse om menneskelivet. En mener at vi lever i en verden av illusjoner. Ved å praktisere Tantra Yoga gis muligheten til å absorbere illusjonen og omdanne den til en bevisst realitet. *Bevissthet er målet*. Mennesket bør dermed prøve å finne svaret på fundamentale spørsmål i løpet av sitt menneskeliv: Hvem er jeg, hvor er jeg fra og hvor går jeg?

Dette høres jo kjent ut, i forhold til Grotowski fokus?

Yoga tar sikte på å fjerne all type narsissisme individet har i ens egen indre forestillingsverden, på liknende måte som Grotowski arbeider med å fjerne narsissisme.

But we also observed that certain yoga positions help very much the natural reactions of the spinal column; they lead to a sureness of one's body, a natural adaptation to space. So why get rid of them? Just change all their currents.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Grotowski, Jerzey: *Towards a poor theatre* (Odin teaterets forlag 1968)s.252

<sup>60</sup> Op.Cit.

Eksperimenteringen med yoga/hata-yoga gikk ut på å lete etter forskjellige typer kontakt i disse øvelsene. Hvordan transformere de fysiske elementene til elementer av menneskelig kontakt? Ved å leke med ens ”partner”- den partner skuespilleren hadde vekket til live i fantasien. En dialog med kroppen, eller mellom deler av kroppen hvor hendene snakker med føttene *uten å sette denne dialogen ut i ord eller tanke, men i handling.*

Grotowski har dermed brukt hata-yoga som et utgangspunkt, for å sette i gang assosiasjonssvingninger i, både kropp og hjerne, i skuespilleren. Minner kan bli frigjort gjennom hata-yoga. I yoga er poenget nettopp å konsentrere seg om bare kroppen i disse øvelsene, eventuelt se på ens egne minner utenfra, uten å gå inn i følelsene. Grotowski bruker disse øvelsene /minnene som springbrett for skuespilleren. Gjennom hata-yoga frigjøres minner som en bruker som stoff til å forske i. Bevegelsen kan fremkalle minner, minner er følelser. Gjennom disse øvelsene oppnår skuespilleren en sinnsbevegelse med/i kroppen, han/hun illustrerer ikke en følelse, men er i den.

The boy was to remember the face of his girlfriend before him... He ”acted”, trying to show us how much he cared for her. What came out was forced, not believable. Cieslak demanded that he repeat again, as if saying, ”No don’t concentrate on the feelings. What did you do”?...”What was the touch of her skin like? At what moment precisely do you touch your girlfriends face? Is her face warm or cold?”<sup>61</sup>

Skuespilleren skal gjenoppdage seg selv, han/hun skal altså ikke reprodusere følelser, eller ”lagre” følelser i det intellektuelle minnet. Men skuespilleren skal bruke kroppen til å fysisk komme til de ”sanne” øyeblikkene, ved å *komme dit med kroppen*. Grotowski uttaler seg om menneskets forhold til kroppen:

Man vill acceptera sin kropp och samtidig accepterar man den inte. Man vill alltför mycket acceptera den och av den orsaken

---

<sup>61</sup> Richards, Thomas. *At work with Grotowski on physical actions*. (Routledge 1995) S.13.

förekommer en viss narcissism, men i verkligheten accepterar man den inte.<sup>62</sup>

Grotowski tar et oppgjør med menneskets hatforhold til sin egen bolig, -kroppen. Kroppen er den materien som setter grenser for mennesket til å utføre det som fantasiens grensesprengende ideverden kommer opp med. Mennesket må forholde seg til grenser, de behov kroppen har, og i dette ligger der et visst kjærighet – hat forhold til ens egen kropp. I tantrayoga ser en på kroppen som ”laboratoriet” til Sadhana. Sadhana kan defineres som bevisstheten om arbeidet med seg selv, om å kunne være avspent og samtidig konsentrert, å kunne beherske seg uten å stivne. Kroppen må dermed være sterk og innstilt på å kunne inneholde og ta imot opplevelsene.

Den skuespiller som i denne spesielle prosessen av disiplin og selvoffer, selvgjennomtrengning og formgivning, følger linjen ut, hinsides all normal akseptabel begrensning i livet, oppnår en slags indre fred og beroligelse. Han blir bokstavelig talt mye sunnere, og hans livsform mer normal enn en skuespiller i et rikt teater, ifølge Grotowski. En skuespiller i et rikt teater blir dessuten opplært til å samle sammen en ”sekk” med ”triks”, rolletolkningene blir stereotype fordi skuespillerne i det rike teater ikke foretar selvgjennomtrengningen gang på gang.

Yoga er på den ene side en metode for å kunne beherske kroppen, pusten og sinnet. Kombinasjonen av disse tre, eller en bevisst beherskelse av disse tre vil føre til en tilstedeværelse i ens eget liv og det vil også fjerne blokkeringer. I yoga ligger selvutviklingsaspekter, å løse opp blokkeringer. Ved å løse opp blokkeringer kommer en i nærmere kontakt med det kreative og spontane i en, og en frigjør seg fra hverdagens sosiale masker.

---

<sup>62</sup> Jerzey Grotowski: ”Fysisk trening” i *Det teatrale teater* red av Bastiansen, T.s. 127.

Grotowskis spilleteknikk går ut på å forsterke stemmen og mangedoble klangen, trykket og de fysiologiske resonatorer. Grotowski fant 24 ulike vibratorer rundt på kroppen som ga stemmeklang og omfang som var ukjent for den vestlige kultur. De metodiske øvelsene fungerer som en oppvåkning av kroppen:

...[T]he exercises are not even an introduction, not even a point of departure. They can prepare us for the proper search, give a certain discipline, a certain morale, i would say, in approaching one's resistances. They are like a prayer before something which is to be done; but if someone prays all his life, instead of doing things, he will not have achieved much<sup>63</sup>

Kropp og sinn må arbeide sammen for å gi skuespilleren et fullendt uttrykk. Skuespilleren kan ikke deles opp i ulike sektorer, da disse sektorene er en liten del av en stor helhet, og alt henger sammen. Den hellige skuespiller skal gjennomskue sine egne forsvarsmekanismer, og med dette oppnå en større grad av spontanitet, kreativitet og tilstedeværelse i sitt eget arbeid. Innsikten kan brukes som en ressurs i forhold til skuespillerens artistiske uttrykk.

Tanken er at spontanitet og disiplin ikke svekker hverandre, men forsterker hverandre. På samme måte som det er skuespillerens egen virkelighet som skaper kunsten, så må den spontane impuls disiplineres og finne sin kommunikative form. Dette er en prosess eller konflikt som ikke skal "løses", men som er en grunnleggende spenning som gir energi til å skape. I stedet for å aktivere bevisstheten med å ville, eller ikkeville, nøytraliserer tankens kontroll ved at man avstår fra å ikke gjøre noe, man lar det skje.

Det arbeides med å eliminere bevissthetens styrende rolle, og la assosiasjoner springe ut av kroppen. Kroppsmindet frigjøres/utløses som et kreativt materiale, og denne utløsning er optimal i

---

<sup>63</sup> Richard Schecner og Lisa Wolford: *TGR* (Routledge 1997) s.220.

samarbeidet med en partner. Trening struktureres i par og i grupper. Fellesskapet er sentralt, men hvert enkelt individ har en personlig treningsprosess.

Presisjonen i handlingene og oppvekkelsen av en skapende impuls er målsettingen, ikke å la bevisstheten fremkalle følelser. Et nett av usynlige, levende indre impulser frigjøres gjennom ytre muskulær handling, ved å gjøre, ikke tenke. Grotowski understreker i den forbindelse at disse impulsene ofte ledsages av indre bilder. Grotowski kritiserer mange av de senere "frie" teatergruppene for ikke å ha forstått dette. De reduserer teknikken til ren akrobatikk, uten støtte i slike "bilder". For å ivareta de indre bildene, blir ofte teknikkene hos Grotowski instruert og ledsaget med veiledende fantasier (fantasireiser). Dette er igjen noe som er hentet direkte fra yoga, hvor de indre bildene blir styrt.

### **Bibelske myter og klassiske tekster**

Sammenliknet med vesten står kirken i Polen forholdsvis sterkt i samfunnet. Kirkeledene har kunnet opptre åpent, og politikerne behandler dem som likemenn. Det er bygd nye kirker de siste årene, menighetene har egen kristendomsundervisning for barna om ettermiddagen og søndagsgudstjenester blir overført i radio.

Da en uavhengig fagbevegelse vokste fram i 1980, var det i nær kontakt med den katolske kirke. Men samtidig er kirkens påvirkningskraft redusert i de senere år. Et av de store problemene kirken har stått overfor lenge er sekulariseringen eller verdsliggjøringen, av mennesker og av samfunn. Samtidig er det en økende interesse for religiøse spørsmål. En diskuterer gjerne religion, en omfatter "fremmede" religioner med stor velvilje, og mystikk var allerede på 1960-tallet et motebegrep i kulturdebatten. Diktere, billedkunstnere og filmkunstnere benyttet seg gjerne av kristne symboler for å uttrykke sin livs- og verdensopplevelse.

Grotowski vokste opp i et katolsk miljø, men med en åpen, søkende mor som oppmuntret ham til å sette spørsmålsteget, og å søke i andre kulturelle tradisjoner:

Mother was practicing the most ecumenical catholicism. She still underlined that for her no one religion had monopoly on truth. Her interest in the tradition of India was deep and stable. It was not by chance that she brought into the village for her children the book of Brunton. She repeated to me intellectually (that is, because of her opinions), she felt herself to be Buddhist.<sup>64</sup>

Grotowski mente at kirken hadde utspilt sin rolle på 1960-tallet, færre mennesker gikk i kirken, hvor de tidligere fikk dekket sine åndelige behov. Teateret har potensialet til å overta den rollen, å skulle dekke åndelige behov.

En form for åndelige katakomber i denne vår nøkterne sivilisasjon som er så full av angst og hastverk.<sup>65</sup>

Dette er teaterets muligheter og mål, å kunne inntre der kirken har utspilt sin rolle, og formidle en åndelig/spirituell opplevelse i møte med publikum. Men ikke å skape et religiøst teater.

A slogan has been uttered here: the theatre and the church are dying. Although the two phenomena are very different, in spite of some affinities I feel that in both of them something is drawing to an end... Man shared bread and thought they shared God. They shared God. And we feel the need to share life, share ourselves as we are, whole, unveiled, uncovered, share brother – and if one is brother – share not like candy, but as bread.<sup>66</sup>

Religion søker et personlig forhold til noe overnaturlig, og religion gir en livsanskuelse som vitenskapen ikke søker å gi. Grotowski ønsket et teater som tar over kirkens oppgave. Kirkens

---

<sup>64</sup> Ibid. s.251.

<sup>65</sup> Grotowski: "Teaterets nye testamente" i *Det teatrale teater* red. av Bastiansen, T. s.115.

<sup>66</sup> *The Drama Review* 1973. s.125.



påvirkningskraft på mennesket ble svekket, teateret har potensiale til å overta/dekke menneskenes åndelige behov. Grotowski søker å reintegrere religionens *funksjon* i vestens sivilisasjon gjennom teateret. Den åndelige dimensjon som religion tidligere ga menneskene skal teateret nå gi. Fordi religionene i Europa har blitt svært mangfoldig og fordi mange vokser opp med sin kulturs tradisjons religion, som de legger fra seg i ung voksen alder, kanskje de søker religiøse svar i andre religioner eller de samler religiøse/åndelige svar litt her og der. Religion er ikke lenger et samlingspunkt for folk generelt sett. Grotowski mener at mennesker trenger et *åndelig samlingspunkt*, derfor skaper han det fattige teater.

Ved å knytte til seg den europeiske religiøse tradisjon, verdsliggjør dette teater dens metafysiske innhold og kanaliserer allikevel individets åndelige behov mot en ny form for verdslig sakralitet.<sup>67</sup>

En verdslig fordypelse som kompenserer den religiøse, synes å være en psykososiale nødvendighet med henblikk på kollektivets sunnhet<sup>68</sup>

Skille mellom religion og ikke-religion viskes på den måten ut. Verden blir sett på som en helhet, og ikke stykket opp i en verdslig og en religiøs sfære. Fokuset har endret seg fra forholdet Gud – menneske, til mer etiske problemstillinger.

I 1968 viste The Laboratory theatre *Apocalypsis cum figuris* for første gang. Forestillingen bestod av seks skuespillere (fem menn og en kvinne), på en tom firkantet scene, med publikum på alle de fire kantene. To spottlys var rettet mot taket, rekvisittene bestod av brød, en kniv, og noen stearinlys.

Historien i *Apocalypsis* har med Kristus tilbakekomst til jorden å gjøre. Den tilbakekomsten når han kommer nå, i dag, og frelser verden på ny. Den Kristus som viser seg i *Apocalypsis* blir stilt spørsmålstegn ved, er dette Kristus? Eller er det en falsk Kristus? Denne Kristus gjennomlever hele

reisen fra Bibelen og ender opp med å bli overvunnet. Men spørsmålet er igjen, taper han for det? Hvordan kan vi være sikker på at han har tapt?

Konstanty Puzyna skriver i sitt innlegg: *A Myth vivisected: Grotowski's Apocalypse*,<sup>69</sup> at Gud eller Kristus i Apocalypse ikke trenger å bety den jødisk-kristne personen. Han kan bety mange forskjellige menneskelige størrelser, som f.eks. et ubevisst psykisk behov, kollektivt så vel som individuelt. Behovet for omsorg fra foreldre, eller universell menneskelig kjærighet, eller høyere rettferdighet, eller behov for soning p.g.a. skam/skyld. Det kan, med andre ord innebære arketyper. (Arketyper i denne sammenheng menes; bestemte mytologisk tema, som Jung mente, hadde en spesifikk mening forbundet til seg.) Et slikt tema er Kristus, som en Kristen myte, ikke som en historisk figur. Det å spørre om Kristus er død, er derfor, å fremføre en viviseksjon<sup>70</sup> på et tema som har skapt hele vår Europeiske kultur. Og gjennom denne viviseksjonen å undersøke om det er en vital kontinuitet i sammenbindingen av arketyper. Lever de (arketyper) fremdeles i oss, som et indre behov eller har de dødd ut?

Denne viviseksjonen av kristusmyten kan, for kristne, oppleves blasfemisk, en kynisk test, og en test i forhold til verbal argumentasjon og intellektuell analyse. Oppgaven er å renske myten for all dens stas/pynt som den har blitt tildekket med av religion og vane: myten skal stå avkledd foran oss og prøve å forsvare seg selv.

En myte tradisjonelt sett er noe mer enn en fortelling, ofte hører den sammen med en rite som gjentar den handlingen myten handler om. Myte er et ord som er blitt vanlig i dagligtale i betydningen "noe som er godtatt som sant av alle, men i virkeligheten ikke er sant." Den religiøse

---

<sup>67</sup> Eugeno Barba: "Mot et sakralt og profant teater" i *Det tearale teater* red. av Bastiansen, T. s.107.

<sup>68</sup> Ibid s.116.

<sup>69</sup> Richard Schechner og Lisa Wolford: *TGR* (Routledge 1997)s.89.

<sup>70</sup> Viviseksjon betyr å eksperimentere med og operasjoner på levende dyr i vitenskapelig øyemed.

myten har en dypere mening, den har noe den vil forklare. Den er en billedmessig forklaring på grunnleggende spørsmål. Hvor kommer vi fra, og hvor går vi? Hvorfor lever vi, og hvorfor dør vi? Hvordan er menneskene og verden blitt til? Hvilke krefter styrer verdens utvikling?

Grotowski trekker altså ut tema fra religionen og stiller spørsmålstegn ved dem, er disse mytene fremdeles "sanne", har vi fremdeles de behovene som mytene forteller at vi har. Grotowski bruker altså mytebegrepet i forhold til religion som noe som kanskje ikke er sant lenger, kanskje den religiøse myten ikke *kan* forklare/dekke de behovene vi har. (Dette gjenspeiler seg også i samfunnet i og med at kirken mister sitt grep på samfunnet. Og Grotowski lar dermed teateret gjenspeile det som skjer i samfunnet.)

Grotowski bruker bibelske sitater for å eksemplifisere hvordan vi mennesker flykter fra sannheten om oss selv; vi frykter for å bli forvandlet til saltstøtter, som Lots hustru, etter å ha snudd seg for å se. Grotowski interesserer seg for disse mytene, som ligger i bunnen av vår vestlige kultur, som "basis" sannheter med oppdragende effekt på mennesker. Interessen favner også de biologiske mytene rundt fødsel og død -kjærighetssymbolikk.

Jung så mytens symboler som *evige* størrelser, arketypiske bilder som dukker opp, igjen og igjen, innpakket i stadig nye narrativer. Dette forutsetter at symbolet har en eksistens forut for, og uavhengig av den menneskelig bevissthet. Symbolene befinner seg i det kollektivt ubevisste, som kulturelle eller allmennmenneskelige disposisjoner for erfaring. På den måten kunne Jung hevde at mennesket ikke finner på symboler - men oppdager dem.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Jung, Carl Gustav: *Psyakens Verden* (Oslo 1969) s.106-107.

Det kan se ut som at dette er i berøring med Grotowski's fokus: Symbolenes kommunikative betydning – *de religiøse ideers funksjon som kollektive representasjonsformer*.

Grotowski stiller spørsmålsteget ved kulturen og religionens oppdragende myter. Tanken er altså at mytene inneholder et individuelt innhold som angår oss alle. Derfor blir det å trenge inn i en allmennmenneskelig myteverden det samme som å trenge inn i seg selv. Myten er en fortelling som tematiserer tilværelsens tidløse konflikter og hjelper individet til å orientere seg i kulturen. Myten inneholder gjerne fortellinger om hvordan noe ble til.

Grotowski arbeider dermed med en tematisering av at slike begreper er konstruksjoner, til hjelp for ulike sammenlikninger av kulturer. De referer ikke til et entydig og homogent fenomen. På det sosiale planet er det vanlig å vektlegge mytens egenskap; å institusjonalisere samfunnets kollektive atferdsmønstre, og bekrefte og opprettholde kulturens grunnleggende premisser.

Enkelte vil mene at myten fungerer utelukkende på det ubevisste planet, andre at dens mening og funksjon er tilgjengelig for menneskets bevissthet i form av retningslinjer for kultisk og sosial adferd. Grotowski ønsker å bevisstgjøre publikum i forhold til mytenes påvirkningskraft i kulturen.

Han uttaler selv:

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 teateret dets sjangse. Så i denne perioden søkte vi hele tiden etter det arketyriske bildet, om en kan bruke en slik terminologi, i betydningen av tingenes mytiske bilde, eller snarere en mytisk formel, for eksempel ofring av den ene for de andre.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Grotowski: "Teateret og riten" i *Det teatrale teater* red. av Bastiansen, T. s.121.

Den mentale avstand mellom tilskuer og skuespiller bør minskes. I den rituelle formidlingen eller i *møtet* stilles så spørsmål om myters sosiale og kulturelle funksjon, og om myters betydning og mening. For at tilskueren skal kunne konfronteres med noe i seg selv gjennom skuespilleren finner Grotowski noe de har felles: samfunnets kollektive kompleks, kjernen i den kollektive underbevissthet, nemlig mytene. De religiøse mytene eller klassiske tekster.

## Videreutviklingen

### *Parateater 1969 - 1978*

*Apocalypsis cum figuris* var den teaterforestillingen som ble en glidende overgang fra det som ble kalt The Laboratory theatre til parateaterarbeid. Forestillingen var basert på måneder med workshop og en sammenblanding av et arbeid som inkorporerte Den store inkvisisjonen, en del av Dostovjesky's *Brødrene Karamazov* og Evangeliene (som består av de fire bøkene skrevet av Matheus, Markus, Lukas og Johannes) fra Det nye testamentet.

Under noen av Apocalypsis forestillinger valgte Grotowski ut deler av publikum, og inviterte dem til å bli igjen etter forestillingen, for å ha et direkte møte med medlemmene av The Laboratory theatre. Disse møtene/direkte interaksjonene, mellom skuespillerne og de av publikum som ble igjen, var kjernen til det som ble parateater.

Rett etter Laboratorieteaterets amerikaturne i 1969, dro Grotowski til India, dette var hans andre tur til landet. Han returnerte til Polen i Februar 1970. han uttrykte da:

We live in a post-theatral epoch. What follows is not a new wave of theatre but rather something that will replace it.[...]

feel that Apocalypsis cum figuris is a new stage for me in my research. We have crossed a certain barrier.<sup>73</sup>

Sommeren 1970 dro Grotowski til India og Kurdistan, senere møtte han Laborieteateret på Shiraz flyplass, i Iran. Grotowskis studier handlet ikke om den indiske kulturens estetiske teatral tradisjon, men heller en strukturell meditativ og esoterisk praksis.

I teksten Holiday [swieto] presenterer Grotowski sine tanker omkring arbeidet med parateater. Han reflekterer da over menneskers motiv med teateret generelt sett, og hevder at disse motivene ikke er rene. Noen forfølger teateret som et kommersielt selskap, andre vil bli hedret av publikum eller oppnå en spesiell status i samfunnet, eller motta gaver fra den kulturelle elite. Dette mener Grotowski ikke bare er uærlig, men også ufruktbart.

Grotowski peker deretter på hvor lite *menneskets behov* har forandret seg fra arkaiske tider.

...Even if we look at a certain singular phenomenon which occurred two thousand years ago in the peripheris of the huge empire encompassing the entire Western world, as it then was: some men walked in the wilderness and searched for truth.<sup>74</sup>

Deres ståsted var på den tiden religiøst, *likheten til i dag er behovet for å finne en mening med livet*, mener Grotowski.

If one does not possess that meaning, one lives in constant fear. One thinks that fear is caused by external events, and no doubt it is they that release it, but that something we cannot cope with flows from ourselves, it is our own weakness and the weakness is the lack of meaning.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Richard Schechner og Lisa Wolford: *TGR* (Routledge 1997) s.205.

<sup>74</sup> Ibid s.214.

<sup>75</sup> Op.Cit

Grotowski mener at historiene gjentar seg, tiltross for alle forskjellene, fra dette århundre og arkaiske tider. Det som skjer i dette århundre, skjer ikke for første gang, og vi er ikke de første som er på søken [the quest]. En logisk forlengelse av dette, for Grotowski, er at hvis en er i denne søken etter mening, så er det visse ting en ikke kan gjøre. For eksempel å kokettere/flørte med publikum, fremstille en tragedie eller komedie *for å få applaus*.

Grotowski mener at det profesjonelle teater har alle symptomer på dødsangst, samtidig som det kjemper for troen på dets livs rett innenfor noe som ikke engasjerer oss- publikum lenger.

Publikum i parateater finnes ikke, det som finnes er konkrete mennesker. Noen av disse åpner seg, andre deltar i *møte*, noe vil skje i dette *møte* uansett. Dette, mener Grotowski er mer viktig enn å ha en "ide" om "publikum" og dets rolle.

It is not theatre that is indispensable but: to cross the frontiers between you and me; to come forward to meet you, so that we do not get lost in the crowd – or among words, or in declarations, or among the beautifully precise thoughts.<sup>76</sup>

I den redselen som er forbundet med mangel på mening, så gir vi opp å leve og begynner sakte men sikkert å dø. Rutinen overtar livets plass, og sansene våre resignerer, de blir vant til å være nøytrale.

Does a man arm himself again, after he has fulfilled the act of carnal sincerity – disarmed himself in the meeting i am talking about...[...]. I think that there is an urgent need for a place where we do not hide ourselves and simply are as we are, in all the possible senses of the word. Does it mean that we remain in a vicious circle – that life is different here, and different there? No, i think that this will come out outside the place i have been talking about, will come out through a small opening, gap, window, door, penetrate outside.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Ibid s.221.

<sup>77</sup> Ibid s.219.

Ideen er dermed at parateater skal gi deltakerne en felles referanseramme. Det gamle greske teateret hadde mytologien som felles referanseramme. Teaterene i dag blir svært avhengig av teksten den fremstiller, da vestens samfunn ikke lenger har en felles mytologi/religion/mening med livet. Teateret skaper dermed sine egne regler/blir avhengig av litteraturens fremstilling, og blir på den måten selvrefererende. Parateaterprosjektene tar sikte på å reskape en felles referanseramme. Ved at deltakerne går gjennom en delt erfaring/opplevelse, har de noe felles- the quest, søken etter mening. Hvis mange nok får denne erfaringen vil forhåpentligvis disse nye referansepunktene "lekke ut" til resten av samfunnet. Verdiene kan gjenskapes, mening med livet/åndelighet/spiritualitet blir en del av hverdagen.

What is it that we are to do and what people do we want to meet? And what is that something that will happen to us and among us? These are the questions that we ask ourselves over and over again, every time; and if so – the place of those who have come to us will emerge of itself.<sup>78</sup>

Skuespiller og publikum mister sin mening/har ingen betydning/eksisterer ikke i parateater, handlingen og det å skape, er et kollektivt ansvar. På begynnelsen av 1970-tallet, lette Laborieteteateret etter deltakere i eksperimentene med *Apocalypsis cum figuris*. Høsten 1973, i Frankrike og Pennsylvania, utvidet deres søk seg til å inkludere deltaker utenfra forestillingen. *Apocalypsis cum figuris* ble en del av en direkte invitasjon til publikum om å delta i utforskningen av mytene. I løpet av disse forestillingene, møtte Laborieteteateret hundrevis av håpefulle deltakere/publikummere, ut av disse plukket de ut små grupper på seks eller syv stykker. Denne prosessen ble gjentatt i Australia, våren 1974. De hadde da også begynt å lete i Wroclaw, etter mennesker som ønsket å delta i arbeidet. I inngangshallen til Laborieteteateret, hang en notis:

---

<sup>78</sup> Ibid s.223.



To anyone interested: If you wish to meet us in paratheatrical work remain in the auditorium after the performance of *Apocalypse* and write down in a few words what you seek from us. ACTING AMBITIONS IS NOT REQUIRED.<sup>79</sup>

I Juli 1975, under *Theatre de Nations* festivalen, som ble holdt i Wroclaw, organiserte Grotowski et "university of research". Dette prosjektet inneholdt forskjellige aktiviteter; pressekonferanser med Peter Brook, Jean-Louis Barrault, Joseph Chaikin, André Gregory, gamle filmer fra Laborieteaterets arbeid ble vist. Eugenio Barba og Odin teateret ledet åpne workshop i teaterteknikker, de viste også filmer av eksperimentelt teater fra Eugenio Barbass arbeid i sør Italia. Peter Brooks film fra hans prosjekter i Afrika ble vist, og han hadde en lukket workshop for profesjonelle polske skuespillere, sammen med spesialiserte psykologer og medisinske konsulenter. "University of research" besto altså av mange forskjellige ting, parateaterprosjektene ble ledet av laborieteaterets medlemmer. Profesjonelle skuespillere, journalister, studenter, og vanlige samfunnsborgere – ble plukket ut til å delta i de lukkede parateater workshopene. Grotowski holdt også to upubliserte samlinger om ettermiddagen, for å åpent diskutere arbeidet som hadde blitt gjort i løpet av dagen, og for å finne ut hvilke reaksjoner det hadde vekket. Ved begge disse samlingene, holdt Grotowski et innlegg, og han ga individuelle konsultasjoner mellom seg og hver deltaker; hvor han søkte å finne ut deltakerens personlige forhold til "the quest" og ga råd i forhold til hvilket prosjekt de burde delta på. Disse samlingene varte til de tidlige morgentimer. Men de spesielle "åpne" parateater arbeidene (kalt "Beehives") ble holdt om natten på teateret, hvor alle deltakerne av "The University of research" kunne delta. Den eneste reservasjonen mot noe, var at en ikke kunne være observatør, en måtte delta.

---

<sup>79</sup> Ibid s.230.

Dette var en filosofisk modell som gradvis utviklet seg. Kunst, med alle dens formelle kriterier, måtte tilbakelegges i denne eksperimenteringen. Men dette forandret bare konteksten i Grotowskis arbeid, ikke essensen av Grotowskis fastslåtte mål:

To cross the frontiers, exceed our limitations, fill our emptiness  
– fulfil ourselves.<sup>80</sup>

Parateaterprosjektene fant sted i Wroclaw og de nærliggende skogområdene; I USA, Frankrike, Italia og Australia. Et typisk notis som ble distribuert i Polen i denne perioden, var en plakat med et bilde av Cieslak med et stort fjell bak seg, med teksten:

We meet with people who are looking for us whom we are looking for because they are like us. We meet for several days outside the city without division into the active ones and spectators. All of us are looking fore one another in the great field of human activity. If you want to participate in our adventure, write a few words about what you're doing, what you're looking for, and what you expect from such a meeting with us and others. Send all this information with your correct address to Ryszard Cieslak, Instytut Laboratorium, Rynek Ratusz 27, 50-101 Wroclaw, Poland.<sup>81</sup>

Et parateaterprosjekt består altså av en vanlig isolasjon av en gruppe mennesker, på et sted utenfor den vanlige hverdag, utenfor hverdagens omgivelser, det er et nytt sted for deltakerne. Her forsøker man å bygge et genuint *møte* mellom menneskene. Dette møtet inneholder ikke de vanlige aspektene ved det vi kaller teater: det har ingen plot eller handling. Der finnes ingen narrasjon, der er ingenting å se for et publikum, og der finnes ingen publikum.

Do you regard the way you behave with your friends in a café as disarmament? Every one of you must have experienced that, when he was sincere to the end – what was happening to him was not ordinary, and was not happening when he was talking, or when he only talked, but when he was totally naked, as in

---

<sup>80</sup> Ibid s.235.

<sup>81</sup> Ibid s.179.

real love, wich is not just gymnastics, but embraces us as a whole, up to the loss of self before another person.<sup>82</sup>

Dette sier Grotowski, er ikke en metaforisk måte å uttrykke seg på, dette skal forstås bokstavelig talt. Det er ikke en filosofi, men noe en gjør, dette er erfaring. Grotowski prøver å forklare det han legger i ordet *møte*, *møte med en annen*. Han selv setter spørsmålsteget ved om han kanskje snakker om en måte å eksistere på, fremfor teater. Fokus på forbindelse mellom mennesket og kropp, mennesket og fantasi, mennesket og naturen/landskapet, mennesket og mennesket, det er det paratetater i bunn og grunn handler om.

The very word audience, for that matter, "theatrical," is dead. It excludes meeting, it excludes the relation man --man. Our courage to discover ourselves, to uncover ourselves, has another difficulty to overcome, caused by the eyes of the stranger. It is not enough to accomplish that which reveals us; one must do more: effect this, in as much as it is possible, in full light, not furtively, but overtly.<sup>83</sup>

Dette er en sakralgjøring av relasjonene mellom mennesker, en gjør mellommenneskelige kontakt om til noe hellig. Møte med et annet mennesket blir en spirituell opplevelse, med fokus på elementene: jord, luft, ild og vann. Det er ikke lenger noe som skal formidles fra en gruppe til en annen, det er mer en samhandling mellom mennesker, og en utforskning av en selv sammen med andre. Grotowski ønsker å overskride kultur. Å overskride forskjellene mellom nasjonene, å skape transkulturelle opplevelser.

I 1974 var ikke Grotowski den eneste lederen lengre. Medlemmene av The Laboratory dro av gårde på egne prosjekter. Zygmunt Molik og Antoni Jaholkowski arbeidet med *Acting Therapy* hvor utførerne kunne kvitte seg med forskjellige blokkeringer. Ludwik Flaszen ledet *Meditations Aloud*, et forsøk på å kvitte seg med hverdagens statiske liv, og komme i kontakt med den mer stille,

---

<sup>82</sup> Ibid s.217.

<sup>83</sup> Ibid s.220.

intime stemmen, eller til og med stillheten. Stanislaw Scierski ledet *Workshop Meetings* som startet med vanlig skuespillertrening, men som utviklet seg til å gå videre fra det, i retning av mer ustrukturerte møter mellom individer. Zbigniew Spychalski fant opp *Songs of Myself*, for det meste arbeidet han i Polen med ikkepolakker. Zbigniew Cynkutis og Rena Mirecka forble nærmest teateret med deres *Events* prosjekt, ledet av Ryszard Cieslak som samarbeidet med åtte andre. *Special Project* hadde to faser. Den første og lengste var arbeidet med noen få personer om å finne [i seg selv] milesten-situasjoner som frigjorte aktivitet, en enkel handling av liv; og å koble disse situasjonene i en form for syklus, som en større gruppe viste i andre fase.

Special Projects enables man to tear himself from cliches.[...] It gives man a chance to find himself in the ever opening, embracing, variable world; it is as if every glance were the first and the last, both at the same time. It is a call: we see, as in a mirror, darkly; let us see face to face.<sup>84</sup>

På slutten av 1970-tallet, fortsatte parateater å utvikle nye aspekter, selv mens Theatre of Sources var i gang med å erstatte det. Noen av de sene parateater hendelsene, *Vigil* (1976-77), *The Mountain of Flame* (1977), og *Tree of People* (1979), utviklet seg i en annen retning. Fokuset gikk fra *møte*, og ansikt til ansikt encounter til å forsøke å demaskere hva som var permanent/varig arketype, gammelt: "kildene" til det artistiske. Bevegelser som liknet på Sufismens dans, sang og chant ble tatt i bruk.

### **Videreutviklingen**

Da Grotowski startet sitt arbeide med Theatre of sources brakte han sammen en internasjonal gruppe, som bestod av 36 mennesker, som representerte forskjellige kulturer som; India, Colombia, Bangladesh, Haiti, Afrika, Japan, Polen, Frankrike, Tyskland og USA.

---

<sup>84</sup> Ibid s.209.

Gjennom "hovedritualer" fra Haiti, India, og andre deler av verden, søkte Grotowski å finne rytmer, lyder, og bevegelser/gester som ser ut til å "virke"(objektivt) i et sett av verdens ritualer.

Forskningen var ikke historisk orientert i forhold til om "Om" og "Amen" begge kan være basert på østlig mantra; men at den åpne "uh" lyden fulgt av en hviskende lukking ikke bare trenger å være "objektivt sammensvarende" av Indo-Europeisk og Semittisk ritual, men også kan finnes i hjernestrukturen og funksjonen. Hvis denne sekvensen av lyd finnes andre steder i verden, og den ikke er oppstått fra fusjoner eller kulturelt sammensvarende, men fra *arketyper i hjernen*. Så arbeider Grotowski med *kilden*. Det vil si det vi alle har felles i oss, genetisk nedarvet, gjennom tusenvis av år. Grotowski ønsker, ved dette, å skape en ny artistisk fremstillingsmåte, hvor han bringer sammen de fullendte uttrykk av disse arketyperne.

Det Jung skrev om, er det Grotowski på mange måter søker å gjøre. Nemlig, identifisere og vise "arketyper" av menneskelig rituell handling. Det vil si handlinger som har blitt ivaretatt av de forskjellige kulturene, men som er felles, tross for kulturelle ulikheter. Grotowski søker altså å skille ut de handlinger fra ritene som han mener er manifestasjon av "arketyperne"

Jung mente at mennesket ikke var født som et *tabula rasa* hvor erfaring ble lagret og innskrevet gjennom oppveksten. Han mente at vår art er født med predisposisjoner for persepsjon, følelse, oppførsel, og konseptualisering eller kategorisering på en bestemt måte. Disse apriori kategoriene har av natur en kollektiv karakter; de er bilder/forestillinger av forelder, ektefelle og barn generelt sett, de har ingen individuelle predestinasjoner. Vi må derfor tenke på disse bildene som mangelfulle i forhold til stofflighet, heller som ubevisst. De er på en måte disposisjoner av alle våre forfedres erfaringer, men de er ikke bestemte erfaringer i seg selv. Arketyper manifesterer seg selv

---

subjektivt i drømmer, fantasier, skriving, poesi, billedkunst, og objektivt i kollektive representasjoner som myter, ritualer, og kulturelle symboler. Jung snakker om Familie arketypen, den feminine arketypen, Gud arketypen, helte-arketypen- moderen, det maskuline, den gamle vise mannen.

Grotowski mente at med et direkte møte med artistiske teknikker fra ens forfedre, gir en mulighet for deltakeren til å nå en mer hellig/ekte forståelse av hans/hennes kultur. Han mente at den direkte, muntlige overleveringen, var svært verdifull, og var redd for at denne tradisjonen gikk tapt ved ny teknologi. Mennesker slutter å undersøke ting direkte, erfaringsmessig forståelse forsvinner, og direkte deltakelse, muntlig overlevering blir erstattet med det tekstlige. Det vestlige mennesket mister seg selv, blir fremmedgjort når det intellektualiserer verden rundt seg hele tiden.

Det som er forstått på et intellektuelt nivå kan bli bekreftet på psyko-fysiske måter. Ved å delta i ens egen kulturelle historie gjennom/ved hjelp av dens fremstillings former, kan en virkelig fullt og helt forstå kulturen. Og på den måten forstå seg selv.

Grotowski mente at tradisjonelle sanger fra forskjellige kulturer inneholder et potensiale for *yantra* (som er et uttrykk hentet fra yoga og som kan oversettes som kjøretøy i bevisstheten), som forandrer bevisstheten til utføreren gjennom presise mønstre av vokal vibrasjon.

It is not a question only of capturing the melody in its precision, even without this nothing is possible. It is also necessary to find a tempo-rhythm with all its fluctuations inside the melody. But above all. It is a question of something that constitutes the proper sonority: vibratory qualities which are so tangible that in a certain way they become the meaning of the song. In other words, the song becomes the meaning itself through the

vibratory qualities; even if one doesn't understand the words, reception alone of the qualities is enough.<sup>85</sup>

Grotowski snakker om vibrasjon i forbindelse med Hinduismens vitenskap omkring mantra, han foreslår at spesielle lyder påvirker et individs psykoenergetiske/bevissthets tilstand på fysisk, objektive måter. Og det er nettopp dette som undersøkes/forskes i under prosjektet *Art as veichle*, ledet av Thomas Richards. Den spesielle oppmerksomheten på det subtile innholdet i tradisjonelle sanger karakteriserer undersøkelsene som foregikk bak lukkede dører i Pontedera i Italia.

Grotowski uttalte at fremstillende kunst kan bli sett på som en kjede med mange ledd. På den ene ekstreme siden plasserte han det "normale" artistiske teater. Den type teater som er rettet mot et publikum som er opptatt av "kunst som representasjon". På den andre enden av kjeden, nesten usynlig for det konvensjonelle teater, plasserte Grotowski det lukkede arbeide til *Art as veichle*, en terminologi som Peter Brook har oppfunnet for å beskrive Grotowski's seneste arbeider.

It may thus be said that in another epoch, this work would have been like the natural evolution of a great spiritual tradition. Because the great spiritual traditions of the whole history of mankind have always needed forms. Nothing is worse than the need of the beyond taken in a vague, generalized way. In the great traditions one can see, for example, monks, who, looking for a solid support for their inner search, made pottery or those who found *music as a veichle*. It seems to me that today we face something which existed in the past but was forgotten over centuries; that is, that one of the vehicles which allows man to have access to another level and to serve more rightly his function in the universe is—as the means of understanding—the performing art in all its forms. But what does this depend on? On just one thing: that the individual is gifted for this form.<sup>86</sup>

I den terminologi at *Art as veichle* vektlegger håndverket og teknikken, så har *Art as veichle* mye til felles med artistisk teater. Grotowski observerer at *Art as veichle* er på denne måten

<sup>85</sup> Richards, Thomas: *At work with Grotowski on physical actions* (Routledge 1995) s.126.

<sup>86</sup> Wolford, Lisa: *Grotowski's Objective Drama Research* (Mississippi 1996) s.16.

sammenlikningsbart med arbeidet til Laboratorieteateret, selv om han anerkjenner at dette siste arbeidet krever et høyere nivå av presisjon hos utøverne eller ”doers”.

Grotowski ble interessert i å lage rituelle fremstillinger, men ikke for publikum, kildene til disse rituelle forestillingene er nesten totalt ”tradisjonelle” – det vil si, ikke-vestlige kulturer. Grotowski arbeidet gjennom mellommenn. For objective drama var dette ”hovedlæren” fra Haiti, Bali, Korea og Taiwan og også en kort visitt av en sufi danser og en Japansk krigs artist.

### Analyse

Grotowski mente at religion hadde utspilt sin rolle. Han ønsket at teateret skulle overta religionenes funksjon, utfra den ide om at alle mennesker har et åndelig behov. Teateret skulle være et møtepunkt for mennesker som søkte erkjennelse om menneskelivet. Dette skulle publikum oppnå i et møte med skuespilleren. Publikum, skulle altså sammen med skuespilleren oppnå adgang/overskridelse/transformasjon, ved hjelp av møte med bibelske tekster, gamle klassiske tekster og myter. Dette var en kulturell overlevering som en kan gå utfra at alle har et forhold til.

Skuespilleren skal finne ut hva som er bak den psykologiske masken på sin rollefigur. Da Grotowski mener at det som er bak masken er allmenneskelig, betyr det å undersøke det som er bak en rolles maske det samme som å undersøke hva som er bak ens egen personlighets maske. Den hellige skuespiller skal ofre dette for publikum, og sammen i dette møte hvor den hellige skuespiller tar dette ”kvantespranget” vil publikum og skuespiller oppnå erkjennelse om menneskelivet.

Grotowski viser ikke et bilde av menneske, han hverken fremviser eller tolker eller gir mening til tilskueren. Men han skaper en situasjon hvor skuespiller og publikum kan møtes/stilles sammen



ansikt til ansikt idet demaskeringen finner sted, for gjennom demaskeringen å sammen oppnå erkjennelse om livet.

Grotowski søker tilbake til det rituelle teater, med utgangspunkt i den tanke at teateret startet i det rituelle, når teater ble teater så begynte teateret å vise noe tolke/gi mening til et publikum som så på. *Teateret viste altså et bilde av hvordan livet/mennesket kan bli forstått.*

Grotowski vil tilbake til det som han så som utgangspunktet for teateret. I det rituelle teater viser/tolker/gir man ikke mening til et publikum som ser på. Men man skaper en situasjon hvor erkjennelsen er mulig, man skaper en arena for erkjennelse. Skuespilleren skal ikke gi "sannhet" eller viten om livet til publikum, sin egen tolkede forståelse av livet, men sammen skal publikum og skuespilleren møtes og skape dette "nullpunktet" som gir mennesket mulighet til å erfare erkjennelsen, eksess, overskridelse, å se verden/livet/mennesket med nye øyne.

Platon snakker om hulelignelsen, hvor den som oppnår erkjennelse, må ut av hulen, se direkte på solen, og så gå tilbake til hulen igjen, til de andre menneskene og fortelle dem om "sannheten". I det rituelle teater, kan vi bruke metaforen at; skuespilleren går ut av hulen og ser på solen, møter "publikum" og tar dem med på denne reisen, sammen opplever de sannheten/erkjennelsen. I det rituelle teater skapes den situasjon hvor erkjennelse blir mulig for alle parter.

*Og Gud skapte mennesket i sitt bilde.*

Denne religiøse lignelsen kan brukes som utgangspunkt, hvis vi tenker oss at Gud skapte mennesket i sitt bilde, det nyskapt barn/det første mennesket Adam/Eva. Så er denne skapelsen det absolutte, barnet/mennesket kommer til dagen/jorden som "ren", som tabula rasa, uten masker, uten illusjoner om hva et menneskeliv er. Dette er det absolutte, i dette kan vi lese inn, hvis Gud skapte

mennesket i sitt bilde, så er vi alle Guder, det vil si; *vi er alle kilden*, vi kan alle oppnå ”det skjønnne” som Platon kaller det.

Platon så tingene som et gjennomgangssted for det skjønnne, hvis egen kilde/egen bolig, er hinsides tingene selv. Tingene er altså ikke skjønnhetens oppholdssted. Den kunsten som mennesket skaper kan også være et gjennomgangssted for det skjønnne, men skjønnhet er noe som umiddelbart fornemmes i naturen selv, i stjernehimmelen, i snekrystallene som setter seg på vindusruten en kald vinterdag, i et fossefall, en soloppgang, i sjøsprøyten, i et menneskets stemme som du er glad i. Overalt og bestandig kan denne uforklarlige makt; det skjønnne, ”liste” seg inn i tilværelsen og gjøre oss oppmerksom på vår sjel/ vår åndelighet.

I den kosmiske skapelsesmyten ”Timaios” gir Platon en lære om skjønnheten i den sanselige natur. Vårt univers er et levende univers; det er et vesen med legeme og sjel. Både legemlig og sjelelig utgjør det et kosmos, et ord som på gresk betyr pryde og smykke (jfr. ”kosmetikk”). Det kosmiske prinsipp, som skaper orden er tallet. Pytagoreenes oppdagelse av toneskalaen bygger på enkle tallforhold, som preger Platons natur tenkning. Platon la til grunn pytagoreenes ide om sfærens harmoni som gjennomsyret verdensaltets ”store” så vel som ”lille” orden. Altså; det er slektskap mellom sjelen og stjernene, sjelens harmoni/orden bygger på like enkle tallforhold som stjernenes harmoni/orden.

Platon la vekt på det intellektuelle moment i slektskapet mellom sjel/natur, ikke det sanselige.

Platon tenkte seg at når naturen, soloppgangen, fossefallet, eller stjernehimmelen treffer sjelen som ”skjønnne”, så er det fordi proposisjonene i disse, faller sammen med, eller korresponderer med sjelens egne proposisjoner. *Den sanselige skjønnhet vekker sjelen til forståelse av den skjønnhet som bor i den selv*, den sanselige skjønnhet vekker menneskets forståelse/erkjennelse av sin egen

sjels storhet/ sin egen åndelighet. Denne ”vekkelse” kan og må finne sted på nytt og på nytt. Som vekket kan sjelen vende seg bort fra sansemangfoldet, mot nytelsen av skjønnheten i rene former. ”Usynlig harmoni”.

Når jeg taler om skjønnhet ved former (schemata), tenker jeg ikke på slikt som folk flest vil forstå det, på levende vesner eller deres maleriske avbildningers skjønnhet. Nei, det jeg sikter til er noe ”rett” og noe ”rundt” og som følge herav de flater og legemer som kan oppstå ved hjelp av dreiejern og linjal og vinkel, om du forstår. For disse er ikke, som de andre, skjønne i forhold til noe, men de er av natur skjønne i og for seg, og forbundet med visse egenartede lystfølelser...Og jeg tenker likeledes på farver som har dette preg (typos)...Således mener jeg at de stemmelyder som er milde og klare, og som gir en enhetlig og ren klang, samt de beslektede og medfølgende lystfølelser, er skjønne ikke i forhold til noe, men i og for seg selv.<sup>87</sup>

Platon setter her et skille mellom noe relativt og noe absolutt skjønt i fenomenenes verden- her nede/hos oss på jorden, dette fører til en søken etter, og en undersøkelse av, det absolutt skjønne.<sup>88</sup>

Vi kan alle oppnå innsikt om menneskelivet, når vi alle er skapt i Guds bilde. Grotowski søker tilbake til dette ”nullpunktet”, skapelsen i seg selv, fordi i denne ”renheten” er den fullkomne erkjennelse, i dette ”nullpunktet” er mennesket et ”tabula rasa” som kan erfare verden på ny/ta imot ”det skjønne”

Det er i dette at Via negativa, den negative vei gjør seg gjeldende. Den hellige skuespiller må fjerne de lag av automatisk persepsjon som han/hun har lært seg til gjennom livet, for å stille spørsmål ved ”selfølgeligheter”. For å oppnå en erkjennelse, se sannheten i menneskelivet må skuespilleren være beredt til å møte noe åpent. Og dette noe, er nettopp livets ”selfølgeligheter”, idet skuespilleren åpent møter ”selfølgelighetene”, avdekkes livets mysterier, eller livets ”skjønnhet”.

Tanken er at vi har spirituell mulighet til å oppnå erkjennelse omkring de store spørsmålene: Hva gjør vi her, hva er meningen med livet, hva er meningen med døden/ hva er døden?

Religion, generelt sett, forklarer verden, det uforståelige, kosmos for menneske. Så, metaforisk: religion leder menneske gjennom irrganger av hvor, når, hvordan og hvorfor. Religion besvarer de store spørsmålene for mennesket. Når en religion mister sin påvirkningskraft, hvem/hva skal da gi mennesket mening med livet, hvordan skal mennesket finne svar på de store spørsmålene?

Grotowski søker erkjennelse. Å søke erkjennelse/sannhet er en "jakt" som krever at menneske stiller spørsmål. Mennesket må gjennom egen tilnærming stille spørsmål ved det kulturen forteller en.

Platon systematiserer tenkningen over vår mulighet til å erkjenne det skjønne. Han hevder at det er en slags kjærlighetsdrift, på gresk: eros, som vi har med å gjøre. Platon lar to størrelser: kjærlighetsdrift og skjønnhetssans møte hverandre/forenes. Han ser allnaturens kjærlighetsrus, den tjener til artenes opprettholdelse. Han fordømmer menneskets kopiering av kjærlighetsdriften i en hingstaktig vilje til "å bestige og avle". Han lovpriser menneskets sublimering av driften til å bli en drift mot "forplantning og fødsel i skjønnhet". Å sublimere for Platon, vil si å gjøre sublim, å opphøye. Dette er da en drift som fører fra det legemlige, over sjelelige mot åndelige kjærlighetsobjekter, frem mot den hinsides liggende kilde. Når den sublime kjærlighetslengsel slår ned i en, så går skjønnheten en i møte, - eller omvendt.

På liknende måte kommenterer Grotowski det sublime.

---

<sup>87</sup> Filebos: *Det romantiske kunstsyn* (Universitetsforlaget 1966) s.12.

<sup>88</sup> Op.Cit

Do you regard the way you behave with your friends in a café as disarmament? Every one of you must have experienced that, when he was sincere to the end – what was happening to him was not ordinary, and was not happening when he was talking, or when he only talked, but when he was totally naked, as in real love, which is not just gymnastics, but embraces us as a whole, up to the loss of self before another person.<sup>89</sup>

Platon tenker seg at menneskesjelen, i sin tidligere eksistensform, skuer det absolutt skjønne. Når da skjønne fenomener møter mennesket i livet på jorden, vekkes gjenerindringen om det som den gang var. Det vil si at mennesket har en erindring om noe, denne erindringen vekkes til live når de møter skjønne fenomener, dette blir da en gjenerindring, og ikke en erindring fordi erindringen ligger latent i dem, og blir vekket i møte med skjønne fenomener. Dette kan skje om igjen og om igjen. De fleste tåler ikke livet på jorden, Platon mener deres sjel ble skamfært ved fallet ned hit, slik at de lever uten minne om det de engang har skuet av helligheter. Det er få som har en erindringskraft som er tilstrekkelig. Når disse, som det ikke er mange av, som har kjærlighetens skjønnhetssans intakt, får øye på et avbilde her av urbilde hinsides, blir de slått ut. Da har Eros tatt dem i sin makt, og høynelses- eller sublimeringsprosessen er i gang.

Det skjønne (og også det gode) er noe fundamentalt. Det utgjør ingen side ved virkeligheten, det er et fundament/grunnelement for virkeligheten. Det skjønne eller det gode, blir ikke katalogisert som en del av etikken eller estetikken. Det skjønne/det gode er som luften vi er avhengig av for å leve.

Platon sier at sannheten kan sammenliknes med lyset; og når lyset står opp, er det nettopp helheten som åpenbares, ”verden”. Først gradvis søker så blikket å tilegne seg de og de enkeltheter innen denne verden, de og de ”sannheter”.

---

<sup>89</sup> Richard Schechner og Lisa Wolford: *TGR*: (Routledge 1997) s.217.

Grotowski ønsker å skape et møte mellom den hellige skuespiller (som blir en form for veiviser) og publikum på veien mot erkjennelse. Sammen skaper publikum og skuespilleren en arena for erkjennelse, og sammen oppnås eksess/erkjennelse gjennom konfrontasjon/provokasjon: Gamle bibelske myter blir blasfemisk ”avkledd” på scenen, maskene blir revet av, det som står igjen er, ”arketype-følelsen, eller rene følelser uten koketteri eller publikumsflørt. Settes dette i relasjon til Platons filosofi, kan en si at den hellige skuespiller er en av de sjelene som ikke er blitt skamfert ved fallet ned hit. De er blant dem som gjennom arbeidet bearbeider erindringskraften sin, slik at de oppnår kontakt med det hellige/sanne/skjønne.

I parateaterfasen utvides denne ”jakten” til å innebære i enda sterkere grad enn før at ”publikum” er med på søken, etter meningen med livet. Reaksjonen på fremmedgjortheten gjør at Grotowski inviterer ”publikum” med i en prosess som skal gi alle deltakerne en følelse av en hellig opplevelse, en sann/ekte opplevelse som kan taes med tilbake til samfunnet, og ”smitte” over i samfunnet, slik at mennesket ikke står alene. Det forlatte menneske skal kureres.

Platon understreker nødvendigheten av at den stigen som har brakt en opp til det skjønne, må bli stående, slik at den kan ta oss ned igjen også. Jfr. ”hulebildets” krav om en tilbakegang til hulen etter at en har skuet det absolutte. Platon mener da at selv ideene, hvis de skal gjøres tilgjengelig for oss og vår bevissthet, må trekkes inn i den foranderlige verden, trekkes ”ned”. Platon mener at alt det som har forandring i seg og som er underlagt forgjengelighetens lov, kan ha delaktighet i det absolutte, som selv blir upåvirket av det foranderlige. Ingen ting er selvtilstrekkelig her på jorden, dette gjelder også ideene her på jorden. *Ingenting er til, men alt blir til.* Ideene fødes stadig på nytt, idet de stadig påny er del av det absolutte, påny og påny må de gjøres tilgjengelig for oss, i foranderlighetens verden.

Uten delaktighet i det absolutte (det skjønnne/gode/absolutt ene/kilden) vil verden som helhet miste sitt liv eller indre form. Uten helhetens indre form vil delene desorganiseres. Uskjønnheten, disharmonien, kaos blir da resultatet.

Når mennesket mister sin religion, mister det også sin delaktighet i det skjønnne, eller det mister den arena som religionen ga dem til å ta imot det skjønnne. Tanken, hos Grotowski, er da at teateret har potensiale til å skape denne arena. For å motvirke de tendenser som allerede er gjeldene i samfunnet; fremmedhet, mangel på mening- dette kan sammenstilles med kaos.

Platon sier at tilværelsens delaktighet i det absolutte undersøkes utfra begrepsparet grense (peras) og ubegrenset (apeiron). Det ubegrensede er det utflytende, ubestemmelige. Skjønnhet oppstår når det ubegrensede (apeiron) opptar grense (peras) i seg, når det ubegrensede blir avgrenset.

Konkret: Kroppens verden er utflytende inntil sjelen kommer og setter en grense for den, avgrenser en organisme. Den sjelelige virkelighet og virksomhet består av emosjoner og intellekt, og er ubegrenset, hvis ikke ånden er tilstede som en grensesettende instans. Men også en rent åndelig utfoldelse, f.eks. i kunstnerisk skapende aktivitet, har noe av det ubegrensede natur i seg, hvis ikke det absolutt ene/gode/skjønnne avgrenser dens utfoldelsesmuligheter og sentrerer dens blikkrettethet.

Dette er det samme som det Nietzsche reflekterer over når han snakker om det Dionysiske og Appolinske. Han tenker seg da det Dionysiske som det ubegrensede, og det Appollinske som det som kan sees med blikket. Begge deler blir paradoksalt nok avhengig av hverandre.

Den Platonske målestokk skiller mellom ”opp” og ”ned” og mellom ”stadier” i det skjønnnes uttrykksformer/manifesteringer, der det skjønnne selv står ”hinsides” det hele. Åndens oppgave er,

under kretsingene rundt det absolutt skjønne å avgrense helheten. Sjelens oppgave er, med et blikk for den åndelige helhet, å organisere delenes plass som elementer innenfor samme helhet. Taper sjelen sin sans for den åndelighet helhet, blir de elementer den behandler detaljer alene. Da inntreer uskjønnheten, kaos.

Platon har altså strukturert tanker omkring det å forstå verden rundt oss, og inni oss. Hvordan organisere/kategoriserer tanker/følelser/virkelighet. Hvordan innta ny viten/kunnskap/erkjennelse uten å miste seg selv i kaos. Hvordan leve i harmoni og samtidig tørre å fornye ens blikk på verden/virkeligheten. Uten å bli gal, miste seg selv. Dette er en bevegelsen mellom avgrensning – ubegrenset. En ide om at det er ubegrenset hva vi kan få av kunnskap/sannhet, men vi må begrense den, mennesket kan ta deler av helheten av gangen, men ikke hele helheten på en gang.

I The Laboratory theatre demaskeres mytene, de bibelske tekster og klassiske tekster, som i vår foranderlige verden kan ha blitt til falske sannhetsvitner. Ideenes verden som består av det absolutt skjønne kan hentes ”ned” til vår verden, men det må gjøres påny og påny, da vår verden er foranderlig. Grotowski viser gjennom et oppgjør med klassiske tekster og bibelske myter at verden må undersøkes påny: man må stille spørsmålstegn ved om man trenger disse mytene fremdeles, om behovet er der fremdeles. Hvis ikke så må disse gamle ideene erstattes med ny innsikt, ny erkjennelse.

Når demaskeringen har funnet sted går veien ut i naturen, som skal vekke ”publikum”, og gi dem en forståelse av den skjønnhet som er i dem selv. Parateater skal gi ”publikum” en positiv opplevelse av slektskapet mellom stjernene og sjelen, mellom menneskene. Og gi dem en mulighet til å få en erkjennelse av sin egen sjels storhet, sin egen åndelighet/hellighet. Dette er altså en



bevegelse fra den hellige skuespiller, til det hellige mennesket. Mennesket skal møte naturen, sin egen sjels storhet og andre mennesker.

I videreutviklingen hadde ikke Grotowski som mål å fremføre ritualer på en scene, han var ikke ute etter estetikken i ritualene, men heller å bestemme/avgjøre om en fremstilling av noe i seg selv kunne fungere som et rituellet verktøy objektivt sett. Det vil si, om uttrykket kunne skape merkbar, konstant, psykisk og/eller fysiologisk effekt når det ble utført av utøvere fra en annen kulturell bakgrunn.

Han undersøkte forskjellige kulturers likheter i kroppsteknikk, som f.eks. en måte å vippe ryggraden fremover når man danser, noe som virket som et grunnleggende element i rituell/artistiske oppførelser/opptredener i forskjellige tradisjoner, og som var brukt i forskjellige kontekster for å oppnå liknende effekt.

Grotowski driver en form for shoppingkultur i den østlige verden, plukker ut delelementer som tiltaler ham, i hans jakt etter en måte å tilnærme seg det absolutte/ene/skjønne, med andre ord; en måte å tilnærme seg sannhet og erkjennelse.

Tilskueren/publikum blir tilbakelagt, det er ikke lenger dette møte som er fascinerende, møte begynte allerede under parateater å dreie seg om noe annet enn møte mellom mennesker, møte innebærer møte med det absolutte/det skjønne/det ene. Møte med erkjennelsen/sannheten/helligheten.

Gjennom Grotowskis fysiske øvelser får skuespilleren kontakt med helheten, gjennom applikasjoner av forskjellige riter og østlige mystiske delelementer, setter skuespilleren seg i kontakt med det sublimе -kilden.

Under Art as veichle uttrykker skuespillerne eller utøverne ("doers") noe i møte med det absolutte. Det vil si at målet, er erkjennelse i seg selv. Og dette er ikke noe nytt. Fordi, fra The Laboratory theatre har jakten på en ny arena for erkjennelse vært et nøkkeelement i Grotowskis undersøkelser av skuespillerkunsten.

Saken er at Grotowski ikke søker en skuespiller som "later som om" som kopierer, han søker sannhet og erkjennelse gjennom skuespillerkunsten i teateret. Hva kan det legemlige,- kroppen i rommet – det vil si skuespilleren – fremvise/gi/ofre for at menneskene skal få innsikt i livet på jorden.

Skuespilleren kan uttrykke bevegelsen mellom helhet og del. Grotowski iscenesetter dette: Skuespilleren gestalter åndens grensesettende instans i forhold til emosjonene og intellektet. Skuespilleren gestalter verdens ubegrensethet, og sjelens grensesetting for kroppen.

Grotowskis avgjørelse om å stoppe å lage/produsere teaterforestillinger kan tolkes som en ekstrem kritikk av dagens strukturer ved en teaterproduksjon. Fra begynnelsen av Grotowskis karriere ville han at teateret skulle tone ned effektmakeriet, og ta fatt i sine egentlige ressurser: kroppen i rommet – skuespilleren. Fokus har på mange måter vært det samme hele veien: erkjennelse, sannhet og skuespill. Materiale er skuespilleren/mennesket.

At Grotowski i videreutviklingen trekker prosjektene sine tilbake til å være rene workshops, er også tendenser som var tilstede i The Laboratory theatre, altså fra starten av karriæren

Kan vi kalle noe teater uten forestilling? Når Grotowski går over parateaterfasen elimineres det som tidligere ble kalt publikum, publikum mister sin funksjon i de senere faser av Grotowskis arbeid.

Under parateaterfasen innbefatter dette mennesker som bare er med over et par dager. Den strenge treningen som Grotowski forfulgte under Laboratorieteateret, blir under parateater utelatt, men i de senere faser tar han opp igjen denne strenge treningen av skuespilleren.

Det som skjer er at publikum sin funksjon fjernes, det vil si at Grotowskis forståelse av hva som er teater består av det arbeidet utøveren gjør på seg selv, uaktet om han/hun er ”skuespiller” eller ”publikum”. *Det er en bevisst holdning til kreativitet, det hellige/skjønne/gode, og livet selv som er målet i hans virksomhet.* Meningen med livet er å søke etter meningen med livet. Vi må stadig påny og påny ”hente ned” ideer fra ideenes verden. Fordi om de gamle ideene blir stående som sannhetsvitner så blir de en del av en illusjon. Spørsmålet blir da; er dette fremdeles sannhet? Vi lever i en verden av illusjoner og de sannheter vi henter ned til vår foranderlige verden må undersøkes påny og påny. Grotowski søker en bevisst holdning til disse spørsmålene og en arena hvor disse spørsmålene kan undersøkes. Scenen flyttes ned i salen, og mennesket/utøverne iscenesetter sin søken etter mening med livet.

**LITTERATURLISTE:**

Arntzen, Knut Ove: *Teatervitenskapelige studier nr. 2. Tekst Rom og Bilde.* Universitetet i Bergen, teatervitenskapelig institutt 1987.

Bentley, Eric: *The life of the drama.* London, Methuen 1965.

Bharucha, Rustom: *Theatre and the World, Performance and the politics of culture.* Routledge. 1990.

Birringer, Johannes: *Theatre, Theory, Postmodernism.* Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis. 1991.

Blatner, Adam: *Acting-In, practical applications of psychodramatic methods.* Springer Publishing Company. 1996

Boal, Augusto: *The rainbow of desire.* Routledge 1995.

Cioffi, Kathleen M: *Alternativ Theatre In Poland 1954 – 1989:* Harwood Academic Publishers imprint 1999.

Diderot, Denis: *Dialog om skuespillerkunsten.* Det Berlingske Bogtrykkeri 1949.

Douglas, Nik: *Tantra Yoga.* Munshiram Manoharlal, New Delhi. 1971

Flaherty, Gloria: *Shamanism and the eighteenth century.* Princeton Universsity press 1992.

Føyner, Jan: *Grotowski og teaterets nye testamente.* Samtiden 1966.

Goldberg, RoseLee: *Performance art "from futurism to the present".* London, Thames and Hudson, 1988.

Grotowski, Jerzey: *Towards a poor theatre.* Odin Teatrets Forlag. 1968.

Habermas, Jurgen: *Borgerlig offentlighet.* Fremad 1974.

Hellern, Notaker. Gaarder: *Verdens Religioner.* Gyldendal 1982.

Innes, Christopher D: *Holy theatre.* Cambridge university press 1981.

Jung, Carl.Gustav: *Psychological Reflections.* Harper & Row. 1961.

- Jung, Carl.Gustav: *Psykoanalyse og religion*. Cappelen. 1965
- Jung, Carl.Gustav: *On the Nature of the Psyche*. Bollingen Series, Princeton University Press. 1969
- Jung, Carl Gustav: *Psykens verden*. Cappelens forlag, Oslo 1969.
- Kumiega, Jenna: *The theatre of Grotowski*. London: Methuen , 1987.
- Lehmann, F: *Mystik*, København 1904
- Nietzche: *Tragediens fødsel*, Pax forlag A/S, Oslo 1993
- Osinski Zbigniew: *Grotowski and his laboratory*. PAJ Publications 1986.
- Richards, Thomas: *At work with Grotowski on physical actions*. Routledge. 1995.
- Schehner, Richard: *Between Theatre & Anthropology*. University of Pennsylvania Press. Philadelphia. 1985.
- Schechner, Richard: *Performance Theory*. Routledge. 1988.
- Schechner, Richard: *The future of ritual*. Routledge. 1993.
- Schechner, Richard: *Environmental Theatre*. Applause Books. 1994.
- Schechner, Richard and Wolford Lisa: *The Grotowskian sourcebook*. Routledge 1997.
- Shank, Theodore: *American alternative theatre*. London, Macmillan, 1982.
- Skjærven, Liv Helvik (red.): *Bevegelseskvalitet kunst og helse*. Høyskolen i Bergen 1998.
- Stanislavski, Constantin: *Building a character*. Methuen drama 1988.
- Swami, Janakananda: *Yoga og meditasjon i hverdagen*. H. Ascheoug og Co. 1986.
- Szatkowski, Janek, Christoffersen, Erik Exe og Kjølner, Torunn: *Dramaturgisk Analyse, en antologi*. Institutt for dramaturgi Århus. 1989.
- Szatkowski, Janek og Jensen, Chr. B.M.: *Dramapædagogik i nordisk perspektiv*. Teaterforlaget Drama 1985.

The Drama review. Vår 1991

The Drama review. Vinter 1993

Trolie, Tor Bastiansen:*Det teatrale teater: Noen artikkelsamlinger om gruppeteater og skuespillerkunst i 1960 og 1970 årene.*

Trolie, Tor Bastiansen (red.): *Teatervitenskapelige studier nr.4.* Universitetet i Bergen teatervitenskapelig institutt 1994.

Trolie, Tor Bastiansen: *Skuespilleren i kontekst, en skisse til et vitenskapsteoretisk alternativ.* Universitetet i Bergen seksjon for teatervitenskap. 1996.

Turner, Victor:*The anthropology of performance.* New York:PAJ 1988

Universitetsforlaget: *Det romantiske kunstsyn.* 1966.

Universitetsforlaget: *Moderne litteraturteori.* 1993.

Wiles, Timothy J: *The Theatre Event.* The University of Chicago 1980.

Wolford, Lisa: *Grotowski's Objective Drama Research.* University Press of Mississippi. 1996.