

## **Nya ord längs gamla stigar**

Tacktal med anledning av hedersdoktorat tilldelat Eugenio Barba,  
av Queen Margaret University, Edinburgh, 1 juli 2014.

Varje tid drömmer om den föregående, säger Jules Michelet. Medan vi dagdrömmer om teaterns svunna tider, så skapar vi vår egen teknik, där vi går längs gamla stigar. Vi känner ett behov av att skapa nya ord, ord som är våra egna och som kan framkalla hägringar och drömda erövringar. Det är bra att begrunda gamla metoder, men lika viktigt är det att vi om och om igen ger nya ord och uttryck åt vårt arbetsspråk.

Idag arbetar skådespelaren med en teknik, som inte strävar efter fastställda former eller mönster. Inte heller respekterar denna teknik de ”spelregler”, som är inbyggda i de föreställningar som kodifieras balett, Kabuki eller Kathakali. Jag talar om skådespelare i teatrar som saknar, eller avvisar en kodifierad tradition och som inte har någon specifik stilinriktning eller igenkännbar metod. Det är teatrar som drivs av ett speciellt kall: de lever som om de alltid befann sig i ett statu nascendi, på väg att gro, eller som ständiga nybörjare, trots många år av erfarenhet.

Sådana teatrar brukar kallas experimentella, laborieteatrar, eller helt enkelt för fria teatrar. De förhåller sig till en viktig, oberoende tradition. Det nyas tradition låter som en poetisk oxymeron, och det är verkligen en självmotsägelse. Men denna tankekrock är en viktig del av den moderna teaterns

historia.

Det är uppenbart att det nys tradition inte kan använda upprepningsbara arbetssätt, vilka säkerställer resultat inom en acceptabel felmarginal. Icke desto mindre har denna form av teater, som ständigt är i groddögonblicket - statu nascendi, eller som en evig nybörjare, varit den levande paradox som inspirerat Stanislavskij, Craig, Copeau, Brook, och Grotowski.

Vi använder ofta uttryck som ”kroppsspråk”, ”teaterspråk” eller ”skådespelarspråk”. Inom statu nascendi-teatrarnas kontext har detta att undervisa i skådespelarteknik aldrig varit detsamma som att lära ut ett språk, vilket är svårt, men har en fastställd struktur. Latin, sanskrit, eller forngrekiska kan läras ut genom beprövade metoder och alla kan, inom tid nå en kunskap. Motsatt detta kan lärandet i en teater som ständigt prövar allt på nytt, bara ske genom att väcka och inspirera en personlig process. Det kan kanske leda till framgång, men olyckligtvis, når det, trots engagemang och inlevelse inte alltid sitt mål.

Jag talar här om en teknik, som fungerar som sådan, först när den förkroppsligats, och de många nederlagen glömts bort, för att låta ett fåtal gjorda upptäckter stiga fram ur minnet. En sådan teknik är tydlig och konsekvent först när du ser den i efterhand. Emellertid är var och en av dessa tekniker en särskild mikro-historia, följden av en oupprepningsbar biografi.

Alla dessa paradoxer och motsägelser ger upphov till både tillbedjan och avvisande, skepticism och fetischism kring skådespelarteknik. Vi står inför en särskild typ av teknik. Teaterforskaren Franco Ruffini har gjort en liknelse vid ett näbbdjur.

Näbbdjuret är ett däggdjur, men dess natur tycks motsäga naturens klassificering: det är ett däggdjur som lägger ägg, har både tänder och näbb, simfötter som en and, och små giftiga sporrar på bakbenen.

Också skådespelarens tekniker har giftiga sporrar. De kan inte läras in metodiskt, steg för steg, som en färdigförpackad och återanvändbar kunskap, på det sätt som ett matlagningsrecept, en vägbeskrivning eller grundreglerna i tennisspel kan lämnas över. De är inte som de så kallade kroppstekniker som vi omedvetet lär oss genom att växa upp i en fastställd miljö, utan en personlighetens teknik, skapad genom ett särskilt och unikt kroppssinne (body-mind).

Hur kommer det sig då att idén om skådespelarträning kom att materialiseras genom hela det tjugonde århundradet? Hur uppstod idén om ett lärlingskap, som varken riktar sig till en särskild form, stil, eller förutbestämd genre? Var det ytlighet, eller inbillning?

Det var alltid en fråga om anti-träning eller pedagogisk fiktion. Det var ett uppror och ett behov av att tillintetgöra teatern, för att uppfinna den på nytt. Övningarna skulle inte tjäna till att förbereda skådespelaren till en teater med en exakt och igenkännbar profil. Tvärtom syftade övningarna till att befria skådespelaren från stereotypa scenframträdanden, efterliknelser och klichéer.

I teaterns värld är kliché ett ord som väcker rädsla. Varje erfaren skådespelare har sin egen scenpersonlighet, sitt eget återkommande sätt att uppträda, ett särskilt sätt att hantera sina energier på och en igenkännbar rytm i sitt sceniska bios. Vad skiljer det återkommande och igenkännbara, som ger scenpersonlighet, från de vanemässiga klicheerna? Snarare än att vara en teknisk fråga, så är detta ett ansvar, kopplat till skådespelarens personliga

disciplin. Det har ingenting med estetik att göra, utan med ångesten inför att bli konstnärligt steril, att stagnera.

Övningarna och träningen lär oss först och främst disciplin. Också detta ord väcker rädsla. Det får oss automatiskt att tänka på någonting, som begränsar vår frihet och påtvingar oss regler för hur vi ska tänka och handla. Men i konsten, arbetar disciplinen växelvis med två olika processer, vilka i praktiken samverkar: Handlingen att lära (latin: *discere*) och den orubbliga respekten för självpåtagna regler.

Övningarna som utvecklades under nittonhundratalet kommer ur en längtan efter experiment och förändring, så väl som disciplin. Likväl speglar de också en önskan att leda skådespelaren till ett otämjt område, in i hans eller hennes inre landskap.

Resultaten är, när de visar sig, olika för varje individ. De nås genom en lång period av övning, reflektion och eftertanke, utmattning, otaliga försök, missförstånd, och fel. Vid slutet av en sådan period kan det stundtals skapas resultat av uppenbart värde. Men detta uppenbara är inte tillräckligt för den, som också vill nå liknande resultat. Det är inte tillräckligt att veta vad man vill finna, om man inte vet på vilket sätt man ska gå till väga för att hitta det.

Stanislavskij beskrev detta dilemma med en mycket enkel bild. Han sa att han kände sig som en guldgrävare, som hade tillbringat år med att gräva genom berg av grus och jord. Hundratals gånger hade han tappat modet, och hundratals gånger hade han rest sig igen. Till slut står han med en handfull guld. Han visar det.

Alla förstår värdet av hans sökande och arbete, genom styrkan hos beviset.

Det är där i hans hand. Men de förstår också att kunskapen om att guld finns och går att hitta, inte nödvändigtvis innebär att veta hur det går till att finna det. Mest av allt kommer var och en att inse att tekniken för gulddletande till 99 procent består av att bryta stenar och 1 procent av den envishet som kännetecknar någon som är förälskad.

Att lära sig är inte något problem; att lära sig att lämna en kunskap bakom sig är mer problematiskt. Denna uppmaning till *Docta ignorantia*, att veta okunnighet, att utvinna det besvärliga ur det besvärliga, har varit Odin Teatrets kompass under ett halvt sekel.

Metoder, teorier och bilder som försöker förklara skådespelarens sceniska kunskap - det vi kallar teknik- hjälper oss att kalla fram visioner och provisoriska, personliga språk. De kan anta trovärdigheten av en mytologi som har fungerat för några och som också kan verka för andra. Men dessa metoder, teorier, och bilder lämnar inga garantier.

Vi kan ställa upp hur många konstnärliga och tekniska regler som helst. Men när vi har att göra med en skapandeprocess så kan en så kallad regel verka åt både det ena och det andra hållet. Att förneka en regel och sträva efter att motarbeta den till det bittra slutet, är ibland effektivare än att göra sitt yttersta för att följa den.

Även om de ord vi använder när vi talar om skådespelarens teknik, varken är teorier eller bruksanvisningar, är vi ofta tvungna att presentera dem som sådana. För det mesta tjänar denna förklädnad inte till att ge trovärdighet åt våra ord, utan för vad de antyder.

Vi tenderar att misstro ord. Men i praktiken är ord aldrig fel när de används i

ett specifikt sammanhang och i ett direkt och långvarigt arbetsförhållande, som tillåter att man kan tillgodogöra sig missförstånd och felaktigheter. Ord är farliga när de ger illusionen av att en gång för alla fastställa sitt innehåll och inriktning. Ord kan vara närande. Och som allt som är närande, så är de också fulla av virus. När de upprepas vittrar deras närande natur bort, de blir banala och virus attackerar.

Av den anledningen måste vi ofta förändra våra arbetstermer, för att förhindra att de stelnar. De är som snöbollar. De är bra att kasta, men vi kan inte ha dem i handen så länge som om de vore stenar eller guldklimpar. En snöboll kan vara ett vapen, och likväl är den en sten av vatten. En motsägelse i ord, som pilarna av is i vissa kriminalromaner. De träffar, tar sig in till hjärtat och stoppar dess slag. Så försvinner de spårlöst.

Hur kan vi vända vårt tekniska språk till framgångsrika ord, redo att försvinna? Hur kan vi fly från formlernas stelhet, utan att förlora hantverkets skicklighet? Vi måste veta hur vi ska lösa upp gamla regler till nya bilder, som öppnar stigar i vår inre geografi. Vi måste veta hur vi sväljer bensin, och spyr eld.

Vilket är skådespelarens språk? Förr i tiden sa man: dialogen. De tänkte bara på texten, som lätt kan skrivas eller talas mellan två eller flera personer. Men skådespelaren på scenen för alltid en dialog. Också i en monolog vänder han sig till publiken, gudarna, sitt faders spöke, eller till en del av sig själv som han känner sig avskild ifrån, en del som lever i inre exil inom det egna jaget.

Också skådespelarens extra, dagliga närvaro på scenen är en oupphörlig dialog av impulser och spänningar vars mångskiftande flöde framkallar en känsla av intensifierat liv hos betraktaren. Denna organiska effekt, som påverkar

betraktarens sinnen, kan skapas enbart genom skådespelarens förkroppsligade kunskap.

Hur kan vi med ord förklara denna ständigt pågående inre kroppsligt-mentala dialog? Hur kan vi ingjuta nytt liv i vårt språk, så att det inte förlorar sin suggestivitet och stickande stimulans, och urartar till automatism och abstraktion?

Från början är alla skådespelare begåvade med tre språk. Bara om de är medvetna om dessa språk, är det möjligt att utveckla det som är karaktäristiskt för var och ett av dem. Genom att väva samman språken, få dem samstämda eller låta dem skära falskt mot varandra, kan skådespelaren orkestrera en symfoni av dialektiska, sensoriska och mentala stimuli.

Dessa tre språk är: röstens klang, det talade ordets mening och de gester och attityder som ledsagar dem. Meyerhold har redan pekat ut två av dessa språk - de fysiska reaktionerna och textens mening.

Till dessa två måste röstlägets språk adderas, och som lätt kan förneka ordens betydelse, genom ett ironiskt, patetiskt eller aggressivt tonfall.

Därför är lärlingskapet nödvändigt - en träning, vars mål är att utveckla röstens suggestiva kraft, dess melodiska möjligheter, och känslomässiga påverkan. Röstens intonation är musik, som framkallar associationer, stämning och atmosfär. Röstens ton förmedlar icke begreppsmässig information, som hela tiden kommenterar texten.

Även vår spontanitet har ett språk: våra rörelser och vardagliga rutiner, kan också genomgå träning och frigöras från det uppenbart slentrianmässiga. Det språk av klichéer som kännetecknar vår sociala och privata personlighet, kan få

nytt liv genom mentala och fysiska impulser, som knyter an till mer eller mindre fjärran verkligheter, motstridiga tankar och idéer, som är jämlikt oförenliga med varandra. Fysisk träning och röstträning gör skådespelaren förtrolig med detta paradoxala sätt att tänka med hela sin kropp och sitt sinne. ”Att kyssa som om vore det ett ögonkast, att plantera en blick som om vore den ett träd, att sätta träd i bur som om vore de fåglar, och att vattna fåglar som om vore de solrosor.” Detta program som chilaren Vicente Huidobro rekommenderade sin generation av poetvänner, kan också ingå i träningen av skådespelarens kroppsinne.

Som en oxymoron - den motsägelsefulla bilden smidd av den svarta klarheten i en diktares ord – blir skådespelarens beteende ett rent mysterium, uppenbart i sina känslomässiga och sinnliga effekter, men svårt att förklara i rationella termer. Denna process av kroppens och sinnenas poesi (låt oss inte glömma att på grekiska betyder poiein att smida) förvandlar fysiska och vokala klichéer till obekanta verkningsfulla tecken, en sammansmältning av skilda avsikter som bär betraktaren in i ett universum av metaforer och självbiografi.

Idag är det få skådespelare som vet att ur dialogen mellan sina tre språk destillera fram lika många viskande skuggor. När dessa skuggor stiger fram, känner åskådaren frågorna i deras viskningar.

Tre skuggor projiceras i motsatta riktningar, ur de tre språken: röstens ton, ordens mening och kroppens rörelse. Varje skugga viskar på sitt eget språk: Svejk, tiger och ängel.

Språket hos Svejk, figuren skapad av Jaroslav Hasek, och adopterad av Brecht, är ett språk där orden skyler handlingens sanna mening. Hans tal är tystlåthetens konst.



Tigerns språk är den överhängande och fördolda faran, som åskådaren ibland uppfattar utan att kunna förklara det. Tigern tar inte ett steg utan att vara redo för attack. Även i vila förbereder den sitt språng. Som orörlig är den som farligast. Dess behag är våldsamt. Den tillber det levande, och det den dyrkar blir dess föda.

Ängelns språk är svårast att beskriva. Etymologin säger oss att änglar är budbärare i sin renaste form. De existerar endast i det ögonblick de utför sin ödesfyllda uppgift. Deras liv förkroppsligas i det anförtrodda budskapet.

Budbäraren är budskapet, och även den mest obetydliga nyans av budskapet är nödvändig. Ängeln koncentrerar sig på kraften i varje tecken, varje blick, varje stavelse och tonfall, den minsta rytmiska förändring och den mest svårfångade tystnaden. Men hon är inte medveten om vad budskapet säger till mottagaren. Hon försöker inte tolka det: hon för det bara vidare. . Hon gör allt detta med sin blinda kallelse - obegriplig också för henne själv - att bara vara en ängel: en budbärare medveten om att inte vara i stånd att veta om det finns en mening i det hon överbringat; och vad den meningen är för varje enskild åskådare.

Tro inte att jag tar orden vid svansen, och låter dem skrika när jag svänger dem runt i luften. Vad jag säger är uppenbart. Vem av oss har inte minst en gång hört ängeln tala, när skådespelaren, sig själv till trots, har viskat till oss vår egen hemlighet?

Eugenio Barba, översättning Thuva-Lisa Steen och Ellinor Andersson Aghedo.

