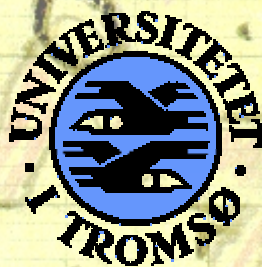




Henriette Thune

MYTEN OM DEN POETISKE TILSTAND

En lesning av August Strindbergs
Ett drömspel og *Spöksonaten*
i lys av Antonin Artauds
Le théâtre et son double



Hovedfagsavhandling i allmenn litteraturvitenskap
Det humanistiske fakultet
Universitetet i Tromsø
Høsten 1998

Trykket i Tromsø, september 1998
Satt med Garamond 12 True Type Font

Forsiden viser Antonin Artauds La grille de l'éternel enfer, ikke-signert farge-tegning fra ca. januar 1946, 22 cm × 17 cm, privat samling Frankrike. Hentet fra Antonin Artaud, Dessins et portraits, (no. 55).

Forord

En høstdag i 1994 støtte en 22 år gammel *Norvégienne* ved *Université de Caen* på Antonin Artaud. Artaud hadde vært død siden 1948, men gjorde allikevel et kraftig inntrykk på litteraturstudinen fra Tromsø. En foreleser påpekte at August Strindberg kunne komme til å like seg i Artauds selskap, og både Strindberg og Artaud har siden den gang fulgt med gjennom året i Normandie, tilbake til Tromsø og deretter til landsbygda utenfor Bordeaux. Her, i en liten landsby ved navn Camblandes, fikk de så være noenlunde i fred mens studinen hadde et års svangerskapspermisjon.

I dag sitter jeg her med Sébastien (17 måneder) og en avhandling som straks går i trykken. Verken den ene eller den andre hadde hatt den *lay-out* de har fått uten min egen Arild. Han har lest,

kritisert, kommentert og (ikke minst) vært IT-konsulent på døgnvakt.

Veileder Even Arntzen har tålmodig vært med på dette "veiledning-per-elektronisk-post"-prosjektet. Det har ikke fungert helt smertefritt, men "vi kom nu i havn". Det jeg har savnet mest i distanseveiledningen, er å ha en tettere, mer regelmessig dialog om innholdet i avhandlingen. Skulle jeg gjort dette om igjen ville jeg nok lagt inn noen flere møter med Even utenfor *cyberspace*.

Gjennom arbeidsprosessen har Emte Charlotte Tange Berge (som alltid) vært en ildfullt engasjert og interessert samtalepartner. Dersom *jeg* i utgangspunktet hadde et *rasjonelt* forhold til Artaud og Strindberg, har nok Emte fått meg til å balansere dette mer med det *sanselige*.

Mot avslutningen av avhandlingen har Christine Holmsen vært en ubeskrivelig inspirasjonskilde. Er det noen som har visst å stille de rette spørsmålene for å sette fart på meg når jeg har stått fast, er det Christine. Hennes lesning av oppgaven har vært til stor nytte.

Franck Lopez har korrekturlest de franske avsnittene. Jeg har dessuten vært så heldig å ha Nina Oppedal som kollokviepartner og Kari Hoel som tverrfaglig inspirator.

Takket være en rekke personer omkring meg har jeg klart å få dette i mål uten at vi har hatt verken barnehageplass eller fast dagmamma til Sébastian. Farmor, Tante Inger, "Tittit", Tante Turid og Oldemor på Austrått har stilt opp langt utover hva vi kunne drømme om.

Til alle de overnevnte overrekkes herved en stor bukett varme takk! Buketten overbringes også de av lærerne mine som gjennom årene har inspirert til intellektuell aktivitet: Hanne-Ma Vikholt, Theo Hartvigsen, Jens W. Terjesen, Odd Hellenen, Knud Helljesen og Anna Motland, for å nevne noen.

Aller mest må jeg allikevel takke Arild og Sébastian som alltid har oppmuntret meg når løsningene ikke har ligget midt oppi dagen. Sébastian loves herved enda flere timer på fanget, med bøker i umiddelbar nærhet. På den måten blir han kanskje like glad i å lese som min mamma og pappa lærte meg til å bli.

September 1998

-henriette

Forord 2

Innledning 8

KAPITTEL 1: *Le théâtre et son double, eller jakten på den poetiske tilstand* 16

Makrostrukturen i Le théâtre et son double 16

Hvordan gjennomgangen av Le théâtre et son double er disponert 19

Kommunikasjon og kultur 19

Det spesifikt teatrale 26

Et grusomhetens teater 42

"[...] ce Double qui [...] se cache derrière sa propre réalité [...]" 51

Ritualitet, myter og det prearistoteliske teater 65

KAPITTEL II: *Ett drömspel og Spöksonaten; virkeligheten befinner seg på den andre siden...*

69

Innledende metodeavklaring 69

Det spesifikt teatrale potensialet 73

Strindbergs personkarakterer 81

Ritualitet som form 96

Motivkretsene 112

Strindberg och myterna 126

Konklusjon 133

Bibliografi 138

Figur- og tabelloversikt 140

Stikkordregister 142



Figur 1. Antonin Artaud (heretter A.A.), "Sans titre", ikke-signert bilde fra ca. 1919, 27 cm x 19,5 cm, Collection Henriette Lamy, Frankrike. Hentet fra Paule Thevenin/Jacques Derrida, Antonin Artaud, Dessins et portraits, Gallimard, 1986, Paris, (no. 5).

INNLEDNING

Dottern: [...] Vet du vad jag ser i spegeln här?... Världen rättvänd!...Ja, efter som den är avig i sig själv!

Advokaten: Hur ble den avig?

Dottern: När kopian togs...

Advokaten: Se nu sade du det! Kopian...det var alltid min aning att det var en felaktig kopia...och när jag började minnas urbilderna, så blev jag missnöjd med allt... [...]¹

Omkring 1919 malte Antonin Artaud (1896-1948) et lite, ikke-signert bilde uten tittel. Det udaterte bildet viser en liten pike med hendene trukket opp mot brystet, stående til høyre for en langstilket, gul blomst uten blader. Til venstre står en kvinneskikkelse som bøyer seg over rosen og mot piken. Kvinnens høyre hånd nærmer seg blomsterkronen, som i et forsøk på å beskytte, men samtidig også for å kjærtegne den. Bildet er malt i sterke farger hvorav det røde dominerer. Overgangene mellom det røde, det blå, det grønne og det gule er skarpe. Bakgrunnen dannes snarere av dynamiske fargemasser enn av gjenkjennelige objekter. På tross av disse kjempende kreftene som omgir kvinnen, piken og blomsten, stråler det varme og trygghet ut av bildet. Samtidig framkaller det intense følelser av spenning og dramatik hos iakttakeren.

Harmonien i Artauds lille maleri står i sterk kontrast til det kaos som synes å ha preget hans tilværelse. All smerten han gav uttrykk for gjennom andre "skriblerier" og skrifter, synes fjernt fra barnet, moren og blomsten. Det er de *smertefulle* sidene ved Artauds liv, ved hans skrifter og ved hans psyke, man ofte har hengt seg opp i. Ved utelukkende å konsentrere seg om det voldelige og tilsynelatende selvpinende hos Artaud, glemmer man imidlertid lett hovedpoenget ved hans tanke: *Grusomheten* er et middel, ikke et mål.

Antonin Artaud levde et liv styrt av poesien og teateret. I sitt forsøk på å leve uavhengig av et abstrakt definert univers, befant han seg til tider langt fra det skrevne. Like regelmessig ble han trukket mot det mediet han følte så sterk avsky for. At det var i de perioder Artaud benyttet seg av skriften som uttrykksmodus at omverdenen oppfattet hans psykiske helse som best, blir ganske paradoksalt når man tenker på at han hele livet forsøkte å komme seg bort fra skriftspråket. Det er nettopp et litterært korpus vi i dag har å forholde oss til, og ironisk nok er det dette som har gjort ham til slik en sentral skikkelse for det ikke-verbale teater.

Le théâtre et son doublé (1937) er det verket som har gitt Artaud status som teaterteoretiker. Drevet fram av sydende lidenskap for emnet den omhandler, *grusomhetens teater*, kan

¹ August Strindberg (heretter A.S.), *Ett drömspel* (også referert til som *ED*), Esselte Studium, Berlings Arlov, 1980, s. 34.

² A.A., *Le théâtre et son double* (også referert til som *TD*), Editions Gallimard, Paris, 1964.

artikkelsamlingen knapt betegnes som et teaterteoretisk standardverk. På suggererende vis refererer Artaud til skuespillerne som pestbefengte og teaterforestillingen som en, i verste fall, selvutslettende blottleggelse av tilskuerens identitet. Den løsslupne stilen kan vanskeliggjøre leserens oppgave. Samtidig som man overveldes av Artauds entusiasme, kan det være vanskelig å skille det vesentlige fra det ubetydelige. Den ekstatiske formen framstår så overbevisende at man lett overser mangler ved idéenes logiske følger. Aksepterer man Patrice Pavis' definisjon av teaterteori i *Dictionnaire du Théâtre* (1996) hvor det heter at "teaterteori er en disiplin som interesserer seg for teatrale fenomener"³, er Artaud imidlertid hva man virkelig kan kalle en "ekte" teaterteoretiker. Det gjelder bare å bruke tid på å klargjøre hva som egentlig ligger i hans verk.

Med dette som forutsetning for lesningen av *Le théâtre et son double* ligger det i kortene at min presentasjon av verket umulig kan være objektiv. I forhold til Artaud blir det nødvendigvis tolkning underveis. På tross av at det blir *min* lesning av Artaud som presenteres, håper jeg leseren blir i stand til å skille mellom Artauds prosjekt og problematiseringer, og mine diskusjoner og videreføring av hans tanker i forsøk på å klargjøre hva han egentlig sier.

Artauds overordnede prosjekt er å finne veien tilbake til det han kaller "det virkelige livet".⁴ I likhet med *Dottern* og *Advokater*⁵ i August Strindbergs *Ett drömspel*, har han innsett at den "virkelighet" vi lever i ikke er den riktige. I det minste er ikke dette *hele* virkeligheten. Siviliseringsprosessen verden har gjennomgått de siste århundrer har rasjonalisert bort en betydelig del av denne: "[...] une autre réalité dangereuse et typique, où les Principes, comme les dauphins, quand ils ont montré leur tête s'empressent de rentrer dans l'obscurité des eaux."⁶ For å leve det virkelige liv må man la denne undertrykte siden komme til rette igjen. Artauds løsning for å få det til er *grusomhetens teater* hvor *det spesifikt teatrale* brukes for å igangsette *grusomheten* som igjen fører til *en poetisk tilstand*. Hvordan dette i detalj foregår skal jeg gjøre rede for gjennom kapittel I og lesningen av *Le théâtre et son double*.

Hos Pavis defineres teatralitet nettopp med henvisning til Artaud; "La théâtralité serait ce qui, dans la représentation ou dans le texte dramatique, est spécifiquement théâtral (ou scénique) au sens où l'entend par exemple A. ARTAUD lorsqu'il constate le refoulement de la théâtralité sur la scène européenne traditionnelle [...]"⁷ Slik de russiske formalistene studerte *litterariteten* når de ønsket

³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, Paris, 1996, ss. 382-383.

⁴ Jfr. *TD*, "Préface (Le théâtre et la culture)", s. 11. De norske oversettelsene av Artauds begreper og utsagn er mine egne.

⁵ Jfr. *ED*, s. 34.

⁶ *TD*, "Le théâtre alchimique", s. 74.

⁷ *Dictionnaire du Théâtre*, s. 358.

å jobbe med det særegne ved litteraturen, er det teatraliteten man beskjeftiger seg med dersom man har samme mål i forhold til teateret. Jeg skal i kapittel I under overskriften "Det spesifikt teatrale" se nærmere på hva dette innebærer for Artaud.

Elke Platz-Waury sier i sin bok *Drama og teater*: "Arbeid med drama setter oss i en spesiell situasjon. Analysen må ta for seg to helt forskjellige gjenstander: På den ene siden den foreliggende teksten i skriftlig form (*dramaet*) som objekt for litterær analyse, og på den annen scenerealiserings av den samme teksten (*teaterstykket*)."⁸ Med Artaud tvinges man til å respektere det rent fysiske (teaterstykket) i en analyse. Som jeg skal forsøke å vise i kapittel I er det nettopp dette som er grunnlaget for å oppnå den metafysiske erkjennelsen som er målet med Artauds teater. Jeg tror derfor at en formell analyse som tar hensyn til en tenkt scenerealisering – i den grad dette lar seg gjøre, fulgt av en tematisk diskusjon om dramaet/teaterstykket, er det som lar Artauds teorier komme best til rette.

Artauds teorier fungerer selvsagt som utgangspunkt for sceniske oppførelser skapt på hans premisser. Et interessant spørsmål er imidlertid hvorvidt teoriene også kan anvendes og fungere på arbeider oppstått innenfor en annen tradisjon enn den artaudianske.

Jeg har valgt August Strindbergs (1848-1909) *Ett drömspel* (1902) og *Spöksonaten*⁹ (1907) som analyseobjekter i denne oppgaven. Artaud jobbet med begge disse stykkene i 1920-årene. Kanskje sier dette oss noe om deres "potensialer for grusomhet"? I 1922 lagde han et hovedsakelig formrelatert iscenesettelsesprosjekt for *Spöksonaten*, og i 1927 en mer tematisk konsentrert kommentar til *Ett drömspel*. Jeg skal bruke disse artiklene som startområde for refleksjonene i kapittel II, oppgavens analytiske del. Artaud avskrev det meste av teaterets tradisjon etter William Shakespeare, men Strindberg så han på som en opprører han kunne identifisere seg med.¹⁰

⁸Elke Platz-Waury, *Drama og teater. En innføring* Ad Notam Forlag AS, 1992, s. 12.

⁹ A.S., *Spöksonaten* (også referert til som *SS*), ss. 328-344 i *Skrifter av Strindberg (August)*, bind 12, Albert Bonniers Forlag, Stockholm, 1954.

¹⁰ I 1927 dukket Artaud opp på scenen midt under premieren av *Le songe*, den franske utgaven av *Ett drömspel*, og proklamerte at Strindberg var en opprører, akkurat som dem som stod bak "Théâtre Alfred Jarry". *Verdens litteraturhistorie bind 6*, Red. Hans Hertel, Gyldendalske boghandel, Nordisk forlag A/S, København, ss. 351-352.

Det er *Le théâtre et son double*, artikler skrevet mellom 1931 og 1937,¹¹ som vil utgjøre hoveddelen av mitt teoretiske grunnlag. I tillegg vil jeg ta i betraktning skrifter fra bind II og V av Artauds *Œuvres Complètes*.¹² Blant disse er "L'évolution du décor", fulgt av noen artikler som er samlet under navnet "Théâtre Alfred Jarry". Her inngår blant annet manifestet for "det opprørske teater" og kommentaren til *Ett drömspel*. Vi finner dessuten i dette bindet "Deux Projets de mise en scène", hvorav jeg vil vektlegge det ene som omhandler *Spöksonaten*. Fra bind V hentes artikler som er samlet under overskriften "Autour du théâtre et son double". Jeg kommer ikke til å redegjøre for annet materiale i *ŒC*, på tross av at noe av dette kan knyttes til Artauds teatersyn.

Det teoretiske materialet jeg skal forholde meg til er skrevet over en tiårsperiode, fra slutten av 1920-årene til slutten av 1930-årene. Den bærende delen av teoriene er skrevet *etter* at Artaud var opptatt av Strindbergs stykker. Det vil også si etter at Artaud fikk oppleve det balinesiske teater; en begivenhet som tradisjonelt sees på som et vendepunkt i utviklingen av hans teorier.¹³ Det var kanskje først og fremst etter dette, og gjennom interessen for det orientalske, at det *rituelle og mytene* fikk så stor betydning for ham. Som vi skal se, henger det fysiske nært sammen med ritualiteten og det mytiske hos Artaud, og disse aspektene vil være viktige i min lesning av Strindberg-stykkene.

I *Collins Dictionary of Sociology*¹⁴ defineres *ritual* slik:

[...] **1.** any form of formal action which is set apart from profane action and which expresses sacred and religious meaning [...] **2.** 'bodily action in relation to symbols'
[...] **3.** any everyday practice which is characterized by its routine nature and by its significance to mundane social interaction [...] The term has been used [...] to denote

¹¹ Inntil for noen år siden ble *Le théâtre et son double* sett på som representativt for hele Artauds teoretiske produksjon. Maurice Marc LaBelles doktoravhandling *The Evolution of Antonin Artaud's Dramatic Theories*¹¹ viste imidlertid at "*Le théâtre et son double* (1938), a collection of essays which has overshadowed Artaud's other achievements [...] is [...] neither the beginning nor the termination of his thought." (*Dissertation Abstracts International*, 32:6431A-32A, May 1972.) Jeg mener at det vil være å gå utover rammene for denne hovedfagsavhandlingen dersom jeg skulle forholde meg til alt Artaud har skrevet og som kan relateres til teateret. Jeg velger derfor å gjøre mitt utvalg av teoretiske tekster på basis av hva som i mine øyne har interesse for en lesning av Strindberg.

¹²A.A., *Œuvres Complètes*, Editions Gallimard, Paris 1961 (1980). Jeg vil heretter henviser til sitater hentet fra dette verket på følgende måte: "*ŒC II*, s. 78", som betyr at henvisningen gjelder side 78 i bind II av Artauds samlede verker.

¹³ Det er vanskelig å finne noen eksakt datering for når det balinesiske teater oppstod. Det vi vet er at det i likhet med indonesisk skyggeteater (*wayang kulit*) har et religiøst utspring. *Wayang kulit* har fortsatt idag stor innflytelse på alle former for balinesisk kunst. Handlingen inspireres først og fremst av hinduistiske epos som Ramayana og Mahabharata. Skuespillerne, som alle er amatører, skal ikke bare symbolisere sine rollefigurer, men forsøke å bli den de spiller. Tilskuerne skal vanligvis gjenkjenne alle personkarakterene fra sin aller tidligste barndom. Det samme gjelder det balinesiske teater. Balinesisk teater og dans er praktisk talt synonymt. Det finnes omkring 50 forskjellige danser som ordner seg inn under tre kategorier: danser som tillater en stor del inspirasjon, seremonielle danser og kultdanser som inneholder trancelignende elementer. Utifra Artauds beskrivelser av det balinesiske teater han opplevde i Paris, tyder det på at det er danser som hører inn under den siste kategorien han har sett.. Heriblant finner vi *baris*: "[...] une danse guerrière que seuls les hommes peuvent exécuter.", *legong*: "Le *legong* est aujourd'hui une danse subtile, très stylisée et presque abstraite. Les jeunes filles qui y participent sont souvent en transe.", *kacak*: "[...] le spectacle de danse le plus impressionnant de la culture balinaise." og *barong*: "[...] destiné à aider les hommes et empêche les forces du mal à prendre le dessus." (Reinhard Eisele, Mathias Fiedler, *Bali*, Vilo Editeur, München, 1993 (1989), ss. 41-42.)

¹⁴ David Jary og Julia Jary, *Collins Dictionary of Sociology*, Harper Collins Publishers, Glasgow, 1991.

the routine practices of everyday life [...] Ritual Action may [...] be regarded as occurring in both SACRED AND PROFANE domains of social life [...]¹⁵

Riten kan altså defineres ved sin repetitivitet. I tillegg skal jeg ta utgangspunkt i at et rituale består av en inngangsrite, et offer og en utgangsrite.

Man har siden førhistorisk tid ment å kunne nærme seg andre verdener gjennom rituelle handlinger. I Strindbergs *Ett drömspel* møter vi guden Indras datter som kommer til jorden for å lære om menneskenes omkved; klagen. Vi følger henne gjennom flere roller på veien mot åpningen av *Dörren*, som man tror skjuler verdensgätens hemmelighet. I "Förspelet"¹⁶, som fungerer som en inngangsrite, reverserer den guddommelige *Dottern* ritualiteten, som tradisjonelt har blitt benyttet for å komme i kontakt med "høyere sfærer", og *stiger ned* blant oss for å få egen erfaring. Hun trer inn i en dobbelt rolle, ikke bare som den gudesendte som skal frelse verden, men også som en betrakter som søker kunnskap. Etter endt erkjennelse følger utgangsriten; hun brenner sine sko, symbolet på jordbundetheten, og vender tilbake til *sin* virkelighet. I *Ett drömspel* blir den jordiske virkeligheten sett utenfra, og fra denne vinkelen understrekes det at alt er relativt og avhengig av øynene som ser.

I 1907 ble *Spöksonaten*, skrevet for *Intima Teatern*, utgitt.¹⁷ Stykkets hovedperson er *Studenten* som gjennom *Gubben* kommer i kontakt med gjestene ved en *spöksupé* som regelmessig har funnet sted de siste 20 årene. På samme måte som *Dottern* blir *Studenten* en betrakter som iakttar og erfarer en ukjent verden han dras mot. *Studenten* tar del i en inngangsrite når han møter *Mjölkflickan* i begynnelsen av stykket, og den tilsvarende utgangsriten finner vi i avslutningsscenen i *hyacintrummet* når *Fröken* dør. Med *Spöksonaten* tar Strindberg et steg videre fra *Ett drömspel*. Selv om grunnstrukturene i stykkene ligner på hverandre, er *Studenten* ingen guddom slik *Dottern* er det.¹⁸ Han besøker *Huset*, et annerledes aspekt ved den jordiske virkeligheten, før han rikere på erfaringer kan vende tilbake til den verden han kjenner. Eller kan han egentlig det? Kan han etter denne erfaringen gå tilbake til de referanserammer han tidligere hadde, eller har det foregått en irreversibel transformasjon som har endret alle hans holdepunkter?

¹⁵ Ibid., s. 536.

¹⁶ "Förspelet" er skrevet i ettertid: "[...] tillfogade han fem år efter det han skrivit pjäsen ett förspel [...]". Harry G. Carlson, *Strindberg och myterna*, Författarförlaget, Stockholm, 1979, s. 181.

¹⁷ *Intima teatern* i Stockholm var August Falcks försöksscene hvor Strindbergs kammerspill ble oppført for spesielt interesserte under rådgivning av Strindberg selv (1907-09).

¹⁸ Studenten har av enkelte blitt tolket som en frelser: "Liksom Eleonora och Agnes före honom antyder studenten den inkarnerade guden, den immanenta gudom som är "Kristus inom människan" och som kommer för att bringa försoning." Harry G. Carlson, *Strindberg och myterna*, s. 282.

De samme spørsmålene kan man selvsagt stille angående *Dottern* som drar tilbake til *sin* virkelighet, men spekulasjonene omkring dette er etter min oppfatning mindre interessante. *Dottern* i *Ett drømmespel* fungerer først og fremst som en katalysator for å avsløre "sannheten" for menneskene hun møter. Hennes erfaringer befinner seg på et høyere bevissthetsnivå enn de andre personkarakterenes. Hennes guddommelighet får oss til å stille spørsmål om hvorvidt vi, som tilskuere, i det hele tatt har vært i stand til å oppfatte hva hun har erfart; "[...] Jag har lidit alla edra lidanden, men hundrafalt, ty mina förnimmelser voro finare..."¹⁹ Stykket vektlegger derfor presentasjonen av menneskenes tilstand gjennom situasjonene *Dottern* opplever, og ikke først og fremst erkjennelsene hennes i seg selv. I *Spöksonaten* derimot, er det en av oss: *Studenten*, og hans erfaringer som står sentralt. I den grad man i *Ett drømmespel* skal finne noen som har en funksjon tilsvarende *Studentens*, må det være *Diktaren*. Dette kommer jeg imidlertid tilbake til i kapittel II.

Jeg har i utgangspunktet bevisst nærmet meg både Artaud og Strindberg uten noen konkret metode. Ved først å lese *Le théâtre et son double*, for så å gå inn på *Ett drømmespel* og *Spöksonaten*, har jeg grepet fatt i det jeg intuitivt oppfattet som krysningspunkter og videreutviklet disse. Kronologien i min analyse har derpå gitt seg mer eller mindre av seg selv, ved at analysene i ett delkapittel ofte bygger direkte på resultatene fra det forrige.

Jeg har altså valgt å dele avhandlingen inn i to hovedkapitler. I *kapittel I* skal jeg presentere og drøfte teorigrunnlaget hentet fra Artaud, før jeg i *kapittel II* analyserer *Ett drømmespel* og *Spöksonaten* med utgangspunkt i dette. Redegjørelsen for teorien har jeg valgt å dele opp i flere etapper. Først vil jeg se på *kommunikasjonsbegrepet*. Dette ser jeg som helt sentralt for hva Artaud egentlig beskjeftiger seg med, og det er derfor et bra utgangspunkt for å forstå tankegangen hans. Videre kommer jeg inn på Artauds kultursyn før jeg prøver å gjøre rede for hans begrep *det spesifikt teatrale*. I forlengelsen av dette kommer jeg inn på *grusomheten* og siden *det doble* i Artauds teater. Jeg vil i forbindelse med "det doble" forsøke å avklare hva Artaud legger i sitt *utvidede poesibegrep*, et begrep som er både videre og mer komplisert enn det man vanligvis forbinder med poesi. Artauds komplekse "poetiske tilstand" er fundamental for forståelsen av hans teorier. Jeg legger derfor stor vekt på å klargjøre hva jeg forstår med dette. Valget å presentere Artauds teorier i akkurat denne rekkefølgen er kronologisk begrunnet. Det er på denne måten grusomhetsprosessen virker. Helheten av teorigrunnlaget vil så bli diskutert i forhold til den prearistoteliske teatertradisjonen og problematikken som kretser om mytene. Den tidlig-greske teatertradisjonen er av interesse både som forbilde for og parallell til

¹⁹ *ED*, s. 105.

Artauds teater. Herunder finner vi dessuten mytene som samtidig peker utover Artauds verk. Kapittel I kan for den Artaud-innvidde leser kanskje fortone seg utpreget redegjørende. Tatt i betraktning hvor lite kjent og brukt Artauds teaterteorier er i Norge, har jeg imidlertid sett det nødvendig å *presentere* såvel som å *problematisere*.

Kapittel II starter med en innledende metodeavklaring fulgt av en parallell lesning av *Ett drømmespel* og *Spöksonaten*. Jeg kommer til å begynne med å analysere det jeg kaller stykkenes *spesifikt teatrale potensiale* i lys av Artauds iscenesettelsesprosjekt for *Spöksonaten*. Dette følges opp av en diskusjon omkring *ritualiteten som form* i Strindberg-stykkene. På hvilken måte kan man si at det rituelle fungerer formdannende og dermed grunnleggende for flere virkelighetsnivåer? Med utgangspunkt i Artauds kommentar²⁰ til *Le songe*²¹ (*Ett drømmespel*) vil jeg så se på *motivkretsene* i *Ett drømmespel* og *Spöksonaten*. Disse har jeg valgt å gruppere som a) *tilstandsmotivene*, b) *overgangsmotivene*, c) *forvrengningsmotivene* og d) *løsningsmotivene*. Med disse som *point de départ* starter en tematisk diskusjon omkring det metafysiske nødvendighet i tilværelsen, vår søken etter andre virkelighetsdimensjoner, spørsmålene om verdens vrangside, ikke-lineære transformasjoner og en "virkelig" virkelighet. Hvor i dette landskapet situerer drømmeverdenen og den "poetiske virkelighet" seg? Jeg vil se på språk, kunst og litteratur, samt tidsaspektet, og se på hvordan disse bidrar til å skape alternative virkelighetsnivåer. Deretter vil jeg plassere Strindbergs stykker i forhold til *myteproblematikken*. Hvordan forholder han seg til de gamle mytene? Skaper han nye, og i så fall hvordan? Som vi vil komme inn på i kapittel I, er etableringen av nye myter en viktig del av Artauds prosjekt. Jeg ser derfor diskusjonen som sentral for hvorvidt man kan anse en artaudiansk Strindberg-lesning som "vellykket" eller ikke.

Endelig vil jeg ta opp Julia Kristevas "semiotiske paradis" i forhold til både mytene og mine to utvalgte forfattere. Spørsmålet er om ikke Kristeva med teoriene om det *semiotiske* og det *symbolske* på mange måter nyformulerer mye av det som kan trekkes ut av sammensmeltningen av

²⁰ *CEC II*, ss. 78-79.

²¹ A.S., *Le songe, Deux féeries*, Librairie Stock, Paris, 1924.

Artaud og Strindberg.²² Jeg ser således for meg Strindberg og Artaud i en ny kontekst som forhåpentligvis vil tilføre deres arbeider noe nytt.

Det "eneste studiet" jeg har kommet over som tar for seg både Artaud og Strindberg, er Pierre Brunels artikkel "Strindberg et Artaud".²³ Artikkelen gjør rede for de anledninger hvor Artaud var i kontakt med Strindbergs arbeider. Det er tilsynelatende ingen som har fordypet seg i et mer tekstrelatert arbeide, selv om de fleste som kjenner begge forfatterne synes å være "overbevist" om at det finnes et vell av knutepunkter. En tradisjonell tilnærming ville kanskje tatt for seg hvilken påvirkning Strindberg har hatt på Artaud. Jeg har valgt å ta utgangspunkt i Artaud for se hva hans teorier kan tilføre Strindberg. *Ett drømmespel* og *Spöksonaten* har blitt tolket som nyskapende allerede innenfor en symbolistisk-ekspresjonistisk tradisjon. Det kan derfor synes "far-fetched" å tolke disse stykkene med basis i teorier som da de ble skrevet opp mot 1937 var så avvikende og annerledes at de for det meste ble oppfattet som en gal manns verk. Strindbergs stykker er revolusjonerende i forhold til resten av hans produksjon og tatt i betraktning tradisjonen de er født ut av. Min oppfatning er imidlertid at man ved å behandle *Ett drømmespel* og *Spöksonaten* på denne måten, og som *avslutningen på et forfatterskap*, legger begrensninger på deres potensialer for å være nyskapende: "Hit, men ikke lenger!" Om enn ubevisst unnlater man å øyne muligheten for at verkene kan ha sider som ligger enda lenger forut for sin tid. Det er derfor med spenning jeg i denne oppgaven lar *Ett drømmespel* og *Spöksonaten* måle seg med "grusomheten" og dens vesen.

²² Jfr. *Revolution in Poetic Language* (*La Révolution du langage poétique*), i *The Kristeva Reader* (ed. T. Moi), Basil Blackwell, Oxford, særlig ss. 91-93. I *Revolution in Poetic Language* skriver Julia Kristeva om det *symbolske* og det *semiotiske*. Kristevas teorier har utgangspunkt i det *talende subjekt* og gjør rede for den *betydningsdannende* prosess som gjøres mulig gjennom spenningen og samspillet mellom nettopp det symbolske og det semiotiske. Det *symbolske* knyttes til språklig kommunikasjon, mens det *semiotiske* knyttes til *driftene* og det *preødipale*. Det symbolske og det semiotiske er to uadskillelige størrelser som fungerer konstituerende for språket. Subjektet er alltid *både* semiotisk og symbolsk. Man kan derfor ikke undertrykke verken den ene eller den andre av dem, uten at dette går utover subjektets egenart. I barndommen opplever man, i følge Kristeva, en opprinnelig harmoni. Denne forstyrres når barnet går inn i *speilfasen* og innser at det er adskilt fra moren. Fra da av vil barnet ubevisst benytte resten av sitt liv på å søke tilbake mot harmonien det en gang kjente. Barnet refererer seg altså til det semiotiske, som det etterhvert må ofre for å tre inn i fellesskapet/samfunnet hvor det symbolske regjerer. Spenningen som oppstår mellom det semiotiske og det symbolske, kommer oftest til uttrykk gjennom kunsten, og da, i følge Kristeva, i sær gjennom musikken. Det *opprinnelige, sanselige* kjemper med det *siviliserte kulturspråket*. Undertrykker man denne spenningen ved bare å ta forholde seg til det *symbolske* stivner samfunnet. Både diktning (kunst) og psykiske problemer oppstår fordi undertrykkelsen av det semiotiske ikke har foregått smertefritt.

²³ Pierre Brunel, "Strindberg et Artaud" i *Revue d'histoire de théâtre*, 30 (1978) éd. Maurice Gravier, Paris. Brunel redegjør i artikkelen for alle de møter Artaud hadde med Strindberg som forfatter. Dette spesialnummeret av *Revue d'histoire de théâtre*, "Strindberg à Paris", inneholder artikler skrevet for *Le second colloque Strindberg* arrangert av Strindbergsällskapet, la Société Strindberg, i samarbeid med Paris-Sorbonne universitetet i Le Grand Palais, oktober 1975.

KAPITTEL 1: *LE THÉÂTRE ET SON DOUBLE*, ELLER JAKTEN PÅ DEN POETISKE TILSTAND

*"Il est dur quand tout nous pousse à dormir, en regardant avec des yeux attachés et conscients, de nous éveiller et de regarder comme en rêve, avec des yeux qui ne savent plus à quoi ils servent, et dont le regard est retourné vers le dedans"*²⁴

MAKROSTRUKTUREN I *LE THÉÂTRE ET SON DOUBLE*

Le théâtre et son double er en artikkelsamling bestående av 14 deler. Av disse henger 11 sammen ved å danne trinn i utviklingen av teorien om grusomhetens teater. Den første av de 3 gjenværende delene er forordet "Le théâtre et la culture".²⁵ Forordet er skrevet *etter* alle de andre artiklene og oppsummerer Artauds prosjekt og behovet for dette.²⁶ Artaud setter her artiklene som følger inn i en større sammenheng og motiverer med dette leseren.

Den første av de 11 artiklene som danner grunnstammen i *Le théâtre et son double*, er "Le théâtre et la peste".²⁷ Her sammenligner Artaud teaterets effekt med pesten. Han beretter om hvordan kroppen innvendig maltrakteres, mens den utad tilsynelatende forblir uforandret. Teateret, som pesten, er et onde, fordi man ikke oppnår likevekt uten ødeleggelse. Samtidig er teateret i det godes tjeneste. Det viser mennesket alle dets avskyeligheter og skavanker, hvorpå det gir mennesket en erkjennelse det ikke *kan* leve (i ordets artaudianske forstand) foruten. Vi kan på denne måten snakke om at Artauds teater er et *moralsk* teater. "Le théâtre et la peste" gir oss et bilde på de enorme kreftene teateret kan ha dersom det anvendes riktig.

Videre kommer "La mise en scène et la métaphysique".²⁸ Med utgangspunkt i et ganske ukjent bilde plassert i Louvre, diskuterer Artaud metafysikkens plass i kunsten og da i sær i teateret. Han redegjør for hvordan det fysisk-konkrete teatrale språket, *rommets poesi*, er bedre egnet enn vårt muntlige språk til å formidle det metafysiske, og hvordan den sanne poesien består av metafysiske størrelser. I "Le théâtre alchimique"²⁹ sammenligner Artaud det som skjer på teateret med alkymien. Han forklarer oss hvordan man gjennom teateret er i stand til å skape det man kan kalle "åndelig gull".

²⁴ TD, "Préface (Le théâtre et la culture)", s. 17.

²⁵ Ibid., s. 11.

²⁶ TD, "Notes", s. 234.

²⁷ TD, "Le théâtre et la peste", s. 21.

²⁸ TD, "La mise en scène et la métaphysique", s. 49.

²⁹ TD, "Le théâtre alchimique", s. 73.

Selv om det balinesiske teater allerede tidligere i *Le théâtre et son double* har vært nevnt, er det først gjennom "Sur le théâtre balinais"³⁰ at vi får presentert begrunnelsen for Artauds uforbeholdne fascinasjon for truppen som i 1931 besøkte Paris. Gjennom en ekstatisk beskrivelse av det han opplevde denne kvelden, opphøyer Artaud det balinesiske teater til å være den ultimate teateropplevelse: "[...] il est la plus belle manifestation de théâtre pur qu'il nous ait été donné de voir ici [...]"³¹ I den følgende artikkelen "Théâtre oriental et théâtre occidental" setter Artaud det vestlige teater opp i mot det orientalske, slik han har møtt det gjennom det balinesiske. Mens "Sur le théâtre balinais" vektlegger konkrete beskrivelser av teaterforestillingen Artaud overvar, løfter han i denne artikkelen diskusjonen opp på et høyere plan og kartlegger effektene en slik teateropplevelse ideelt vil ha på sjelen.

I "En finir avec les chefs-d'œuvre"³² tar Artaud, med utgangspunkt i *Kong Oidipus*, et oppgjør med det teater han vil bort i fra. Han gjør rede for hvorfor han mener de gamle mytene er ubrukelig for nåtidens mennesker. Det er kreftene *bak* disse mytene han vil få fram i lyset igjen.

Den neste artikkelen er "Le théâtre et la cruauté".³³ Her møter vi for første gang grusomhetsbegrepet. Det settes i sammenheng med mytene, poesien og den totalforestilling Artaud mener vi trenger for at teateret skal kunne ta tilbake det kino, music-hall og sirkus har "stjålet" fra det. En forestilling hvor grusomheten er tilstede, er en forestilling hvor livet har alt å tape, og sjelen alt å vinne. "Le théâtre et la cruauté" følges opp av det første manifestet for grusomhetens teater: "Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste)".³⁴ Her tar Artaud for seg alle aspektene ved grusomhetens teater: teknikken, temaene, forestillingen, iscenesettelsen, scenens språk, musikkinstrumentene, lyssetting, kostymer og scenen i forhold til salen. Gjennom formelt å definere hva hans ideelle teater krever, gir Artaud tilskuerne et klart inntrykk av hvordan dette vil framstå. Videre følger "Lettres sur la cruauté"³⁵ som er 3 brev skrevet i forsvar for dette manifestet. Her forsvarer og utdyper Artaud tankene rundt grusomhetens teater.

Del 11 av *Le théâtre et son double* kalles "Lettres sur le langage".³⁶ Det første av de 4 brevene som her inngår, er kritikk av en artikkel hvor iscenesettelseskunsten har blitt nedvurdert. De 3

³⁰ TD, "Sur le théâtre balinais", s. 81.

³¹ Ibid., s. 87.

³² TD, "En finir avec les chefs-d'œuvre", s. 115.

³³ TD, "Le théâtre et la cruauté", s. 131.

³⁴ TD, "Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste)", s. 137.

³⁵ TD, "Lettres sur la cruauté", s. 157.

³⁶ TD, "Lettres sur le langage", s. 163.

siste er atter forsvar for Artauds idéer om grusomhetens teater. Felles for alle brevene er at de er konsentrert om det artikulerede språkets mangler og det fysiske uttrykks berettigelse. Endelig kommer "Le théâtre de la cruauté (Second manifeste)", som avrunder hovedprosjektet om grusomhetens teater.³⁷ Her oppsummerer Artaud de tematiske og formelle holdepunkter som teateret skal utvikles fra, samtidig som han presenterer teaterets første tenkte forestilling.

Emnene i de 11 sentrale artiklene i *Le théâtre et son double* glir mye over i hverandre, men man ser allikevel klart hvordan prosjektet utvikler seg. Vi følger Artaud fra bevisstheten om behovet for et annerledes teater oppstår, til han inspireres av det balinesiske teater. Videre ser vi hvordan idéen om grusomheten blir til et konkret prosjekt som han forsvarer.

De to siste artiklene i verket, "Un athlétisme affectif"³⁸ og "Deux notes"³⁹, skiller seg ut, i likhet med forordet. Den første redegjør blant annet for hvordan forskjellige pustemåter tilhører enhver sinnstilstand og hvordan skuespilleren kan utnytte disse for å kommunisere med tilskuerne på en mer direkte måte. Den andre gir oss eksempler fra Marx Brothers' og Jean-Louis Barraults produksjoner på hva Artaud begeistres av.

Kan vi så se på artikkelsamlingen som en helhet? Forordet og de to siste artiklene i *Le théâtre et son double* kan selvsagt sees i sammenheng med de 11 "hovedartiklene", men de skiller seg ut gjennom å være henholdsvis en oppsummering gjort i ettertid⁴⁰, praktiske råd til skuespilleren⁴¹ og ros til kunstnere som Artaud har kunnet identifisere seg med.⁴² Forordet som oppsummering får sin naturlige plass i dette selskapet, men de to avsluttende artiklene blir stående i et motsetningsforhold til selve prosjektutviklingen av *grusomhetens teater*. Skal man se på de 14 artiklene i *Le théâtre et son double* under ett, kan de vel snarere sees på som en helhet fordi de er skrevet innenfor den samme tidsperioden enn fordi de framstår på en enhetlig måte. Samtidig er også dette med på å gi artiklene noe av deres egenart: de *er* ikke kapitler i et innholdsmessig enhetlig verk, men deler av en samling.

³⁷ TD, "Le théâtre de la cruauté (Second manifeste)", s. 189.

³⁸ TD, "Un athlétisme affectif", s. 199.

³⁹ TD, "Deux notes", s. 213.

⁴⁰ TD, "Préface - Le théâtre et la culture", s. 11.

⁴¹ TD, "Un athlétisme affectif", s. 199.

⁴² TD, "Deux notes", s. 213.

HVORDAN GJENNOMGANGEN AV *LE THÉÂTRE ET SON DOUBLE* ER DISPONERT

Jeg har altså valgt å dele min gjennomgang av Artauds teater teorier i fire. Etter en kort innledning med utgangspunkt i kommunikasjonsbegrepet, vil jeg først prøve å definere det *spesifikt teatrale*, som altså er grunnlaget for Artauds ideal. Selv om min lesning av Strindberg i hovedsak skal være tematisk, anser jeg, som allerede nevnt, en formal-teknisk redegjørelse som uunnværlig for at leseren skal kunne forstå fundamentet i Artauds teorier. Jeg vil konkret komme inn på hvilke teknikker og virkemidler Artaud framsetter som forbilledlige for iscenesettelsen av teateret. Det fysiske-konkrete er nemlig helt grunnleggende for hans tankegang. Forholdet mellom forfatteren, regissøren og det sceniske kunstverk vil også bli tatt i betraktning i denne delen av oppgaven.

Deretter vil jeg ta for meg de kreftene Artaud mener igangsettes av det spesifikke teatrale; "Tout ce qui agit est une *cruauté*" (min utheving)⁴³ Jeg vil i min beskrivelse av *la cruauté* (grusomheten) ta i betraktning *le danger* (faren), *la douleur* (smerten), *la méchanceté initiale* (den opprinnelige ondskap), *l'incertitude* (usikkerheten), *la peur* (frykten, redselen), *l'angoisse* (angsten, engstelsen) og *le vide* (det tomme, tomheten). Alle disse begrepene er viktige for forståelsen av Artauds teatersyn.

Jeg skal i tredje del redegjøre for målet med Artauds teater ved å diskutere *le double* (det doble), *la réalité* (virkeligheten, realiteten), *les choses* (tingene, virkeligheten), *la (vraie) poésie* (den (virkelige/ekte) poesien), *l'esprit* (ånden, sinnet, sjelen) og *la métaphysique* (metafysikken).

Jeg vil deretter komme inn på det *rituelle* ved grusomhetens teater og se dette opp mot den *førraristoteliske teatertradisjonen*. Det vil i denne delen også inngå en diskusjon av mytebegrepet til Artaud. Den første delen av min teorigjennomgang vil altså være *formal-analytisk*, mens de tre siste i hovedsak blir *tematisk-fortolkende*.

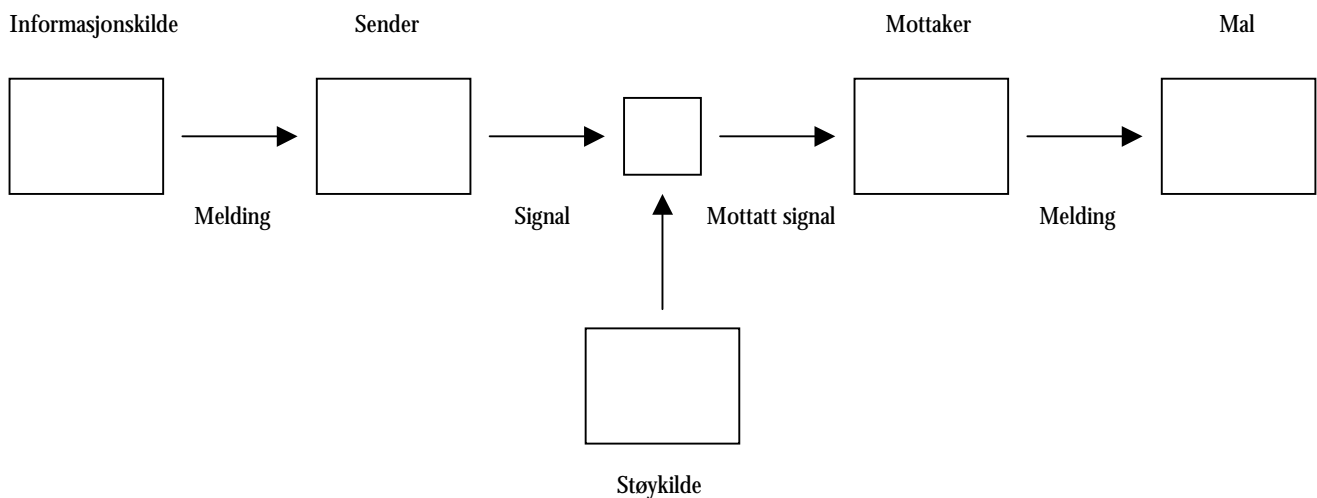
KOMMUNIKASJON OG KULTUR

Hvis en anslagsvis skal si noe om hva Artauds *Le théâtre et son double* handler om, er det ett ord som for meg går igjen: *kommunikasjon* - det å *kommunisere*. Det dreier seg om kommunikasjon mellom scene og sal, mellom regissør og tilskuer, mellom fordums tid og det 20. århundre og, for vår del, mellom forfatter og leser; skaper og konsument av kunst. Dette er selvsagt ingen stor overraskelse: i ytterste konsekvens kan man vel si at alt som definerer seg som teater, litteratur og billedkunst, har et overordnet mål om å kommunisere noe. Når Artaud teoretiserer over teateret, søker han å finne

⁴³ TD, "Le théâtre et la cruauté", s. 132.

den ultimate kommunikasjonsformen for å formidle *mening*. Hva "meningen" innebærer skal vi gå nøye inn på lenger ute i dette kapittelet, men la oss først diskutere hva som ligger i begrepet kommunikasjon – hva gjør vi når vi kommuniserer?

Det er utviklet kommunikasjonsmodeller innen mange fagfelt, blant annet innenfor politisk vitenskap, matematikk og massekommunikasjonsteori. Det kan være formålstjenlig å ta utgangspunkt i en av disse for å ha noe å forholde oss til når vi skal arbeide videre med Artaud. Blant de mest anvendte modellene finner vi Shannon og Weavers matematiske, lineære modell:



Figur 2. Shannon og Weavers lineære kommunikasjonsmodell.⁴⁴

Vi kan forenklet si at kommunikasjon dreier seg om overføring av informasjon. Vi kan foreløpig velge å se på informasjon som et surrogat for kunnskap eller en tanke, som ved kommunikasjon formidles fra en person til en annen. Informasjonen eksisterer hos en avsender. Den uttrykkes, tolkes og gir mottakeren en mening. I hvilken grad avsenderens informasjon tilsvarende den meningen mottakeren oppfatter, beror på mange variabler. Disse er hos Shannon og Weaver merket som støy, og avgjør til slutt hvorvidt kommunikasjonsakten kvalitativt kan sees på som vellykket eller ikke.

Avsender og mottakers kulturbakgrunn er eksempler på variabler som kan spille inn som støy. Kulturbakgrunnen er grunnlaget man har for å tolke gitte signaler. I tillegg til kulturforskjeller vil dessuten ethvert individs erfaring og forståelse spille inn for hvordan informasjonen oppfattes.

⁴⁴ Jfr. Claude E. Shannon and Warren Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*, University of Illinois Press, London, 1975.

Velger man å se på informasjon som noe som konstrueres av hver enkelt person, påvirket av den virkelighetsoppfatning vedkommende lever etter og de referansene vedkommende har, er man langt fra den tidlige oppfatningen om at *reality* kunne representeres som objektiv informasjon med allmenn gyldighet. Fjern synes også troen på at den objektive informasjonen med enkelhet kunne kommuniseres. Her knyttes "virkeligheten" til kommunikasjonsbegrepet. Informasjon blir noe individuelt utifra hver enkelts virkelighetsoppfatning. I *Media Journaling* drøfter Frank Hansen konseptene informasjon og kommunikasjon og skriver:

The understanding of information has this far mainly differed in the focus on epistemology – the nature and grounds of knowledge [MWW56] – while the focus on ontology – the nature and relations of being [MWW21] – has remained the same. There has been a movement away from the understanding of an ordered world with isomorphic views of reality to a still ordered world which every mind apprehends differently. In a radical shift of understanding, ontology is taken out of consideration. Reality is treated as chaotic or completely disregarded, either way the possibility of any kind of systematic knowing based on a universal, external world is abandoned. For the human mind there is no direct or even indirect route to reality; the intellect cannot reach into reality, and grasp information, rather information is constructed within the episteme of the individual.⁴⁵

Det å kommunisere dreier seg altså om å overføre informasjon, men av en individuelt oppfattet informasjon om en individuelt oppfattet verden. Dette skal jeg komme nærmere inn på i kapittel II, hvor vi skal snakke om forskjellige virkelighetsdimensjoner og forholdet dem i mellom.

Når vi til daglig snakker om "kulturbakgrunn" er det gjerne på bakgrunn av en oppfatning om at kultur dreier seg om sosiale aktiviteter og uttrykksformer som film, opera, politikk, sport, friluftaktiviteter og kunst. For oss er kultur noe som kan bedrives i siviliserte former. Dette er fjernt fra Artauds definisjon. Kulturen knyttes også i *Le théâtre et son double* til sivilisasjon, men på en ganske annen måte. *Collins Dictionary of Sociology* sier det på følgende måte: "**culture**, n. the human creation and use of symbols and artefacts. Culture may be taken as constituting the 'way of life' of an entire society, and this will include codes of manners, dress, language, rituals, norms of behaviour and systems of belief.[...]"⁴⁶ Allerede her ser vi at vår hverdagslige forståelse av begrepet er ganske snever, selv om den forsåvidt er sann. I *Le théâtre et son double*, går Artaud enda lenger ut over dette.

⁴⁵ Frank Hansen, *Media Journaling* ikke publisert diplomoppgave ved siv.ing.-studiet i informatikk, innlevert desember 1997, UiTø, Tromsø, s. 34.

⁴⁶ *Collins Dictionary of Sociology*, s. 138.

Kultur og sivilisasjon er i Artauds øyne én og samme *handling*. Man snakker altså om noe man konkret kan utføre. Denne handlingen er like viktig for mennesket som det å kunne puste. Gjennom Artauds kultur og sivilisasjon skal vi nærme oss "det virkelige livet". Artauds livsbegrep henviser til noe flyktig som man aktivt må søke for å oppnå kontakt med. Dersom man klarer å komme i berøring med denne "kraften", er den likevel ikke noe man kan gripe fatt i og bevare. Gjennom en kontinuerlig bestrebelse etter å tangere livskraften, vil man bare fra tid til annen glimtvis kunne erfare denne. Artaud protesterer mot idéen om at kulturen og livet kan oppfattes hver for seg; "[...] *comme si la vraie culture n'était pas un moyen raffiné de comprendre et d'exercer la vie*."⁴⁷ Den virkelige kulturen blir hos Artaud "middelet man må ta i bruk for igjen å kunne oppnå troen på livet og på det som gjør at vi lever". Kraftene som ligger latent i et slikt kulturbegrep er rasjonelt ukontrollerbare, og dermed, i følge Artaud, skremmende nok til at vi gjennom flere hundre år har beveget oss bort fra livet og mot en sivilisert livsførsel som forråder det. Denne siviliseringsprosessen er for Artaud identisk med døden.⁴⁸

Kristeva sier det samme som Artaud ved å bruke andre ord. Idet vi har undertrykt spenningen mellom det *semiotiske* og det *symbolske*, har vi latt samfunnet stivne. Jeg skal forsøke å klargjøre hvordan jeg vil anvende Kristevas begreper videre utover i oppgaven. I *Revolution in Poetic Language* knyttes altså det *symbolske* til språklig kommunikasjon, mens det *semiotiske* relateres til driftene. Når jeg snakker om informasjon som uttrykkes innenfor den *semiotiske sfære*, dreier det seg derfor om alt det som ikke lar seg beskrive ved hjelp av ord og bilder. Det *semiotiske* er i høyeste grad *reelt og tilstedeværende*, på tross av at det befinner seg utenfor det vi logisk kan gjøre rede for, og vi har et sterkt behov for å *formidle* eller i alle fall *anerkjenne* dette. Overgangen mellom det *symbolske* og det *semiotiske* kan synes flytende. Man har informasjon som hovedsakelig uttrykkes innenfor den ene eller den andre sfæren, og man har størrelser som er avhengig av dem begge for å komme til sin rett. All informasjon er, som mennesket, knyttet til *både* det *semiotiske* og *symbolske*. Bare gradforskjeller vil avgjøre hvor den "hører hjemme". Problemet er at vi ved å undertrykke det *semiotiske*, og dermed spenningen mellom det *symbolske* og det *semiotiske*, forkaster alt som "hører hjemme" under det *semiotiske*. Samtidig vingeklipper vi alt som er avhengig av å ha en fot i hver leir for å fungere helhetlig. En gitt mengde informasjon har sider ved seg som *må* uttrykkes symbolsk og andre sider som *må* uttrykkes semiotisk. Det som hører til under det semiotiske *kan* ikke underlegges det symbolske eller omvendt. Det blir derfor naturlig å sette konseptene opp mot

⁴⁷ TD, "Préface (Le théâtre et la culture)", s. 15.

⁴⁸ Ibid., s. 16.

hverandre som absolutt adskilte sfærer, på tross av at de for vedkommende som forholder seg til dem framstår som uatskillelige.

Vi "dør" altså gjennom å bli for "siviliserte". Å leve i artaudiansk ånd representerer med andre ord noe mer komplekst enn kroppslig å overleve. For Artaud betyr det *å leve* å respektere en sjelelig harmoni. Denne kan utelukkende oppnås gjennom absolutt troskap overfor kroppens og sjelens umiddelbare reaksjoner såvel i hverdagslige som i ekstreme situasjoner. Disse reaksjonene kan synes irrasjonelle og skremmende, ettersom de framdrives vel så mye av ubevissthetsen som av det rasjonelle. At man tabubelegger mange av følelsene som dukker opp, gjør dem ikke mindre nødvendige for å oppnå sjelelig balanse, kanskje snarere tvert om.

Det er her "det virkelige teateret" kommer inn. For Artaud har det tradisjonelle teateret stagnert i et tomrom. Ved hjelp av "det virkelige teater", her representert ved grusomhetens teater, mener han at vi kan finne tilbake til teaterets og kulturens "skygge", og dermed igjen bli i stand til å røre ved livet;

Toute vraie effigie a son ombre qui la double [...] le vrai théâtre a aussi ses ombres [...] Notre idée pétrifiée du théâtre rejoint notre idée pétrifiée d'une culture sans ombres, et où de quelque côté se tourne notre esprit ne rencontre plus que le vide alors que l'espace est plein. Mais le vrai théâtre parce qu'il bouge et parce qu'il se sert d'instruments vivants, continue à agiter des ombres où n'a cessé de trébucher la vie.⁴⁹

I følge Artaud må det altså et *levende* teater til, et teater som tar i bruk *levende* virkemidler for fortsatt å kunne få liv i "skyggene". Hva kjennetegner så disse "skyggene"? Ethvert ekte bilde har sin skygge som "dobler" det. I "Préface (Le théâtre et la culture)" snakker Artaud også om *teateret* og dets skygger. Blant alle språk og alle kunstarter er teateret det eneste hvis skygger har klart å knuse sine begrensninger. Grunnen til at teateret klarer dette er at det allerede i utgangspunktet ikke tåler begrensninger.⁵⁰ Det virkelige teater er dessuten i stand til å "egge opp" skygger som ligger latente, og det er derigjennom vi kan komme i kontakt med "det virkelige liv".

La oss gå litt videre og se på hva som skiller det "ekte bildet" fra "skyggen". Det "ekte bildet" er absolutt og til enhver tid aktivt, mens "skyggene" i utgangspunktet ligger latente. Som "doble" av "ekte bilder", er det lett å anta at også "skyggene" må defineres som absolutte størrelser. De har dessuten begrensninger. Det er vanskelig å forestille seg hvordan en statisk størrelse skal kunne "knuse sine egne begrensninger". Er det så skyggenes dynamikk som skiller dem fra de

⁴⁹ Ibid., s. 18.

⁵⁰ TD, "Préface (Le théâtre et la culture)", s. 18. Sitatene som er hentet fra forordet til *Le théâtre et son double* gjengis i kursivert form, fordi Artaud spesifikt bad om at denne delen av artikkelsamlingen skulle framstå slik da den første gang ble trykket.

opprinnelige, "ekte" bildene? Det kan kanskje synes slik, men det er ikke noen selvfølge at det absolutte i det "ekte" bildet står i motsetning til det dynamiske som kjennetegner "skyggene". Bildene må kunne oppfattes som dynamiske, selv om de er absolutte. Vi kan se for oss at de "ekte bildene" er absolutt definert, men foranderlige ved at de kan oppfattes (dvs. framtre) på forskjellige måter. "Skyggene" gjengir den, til enhver tid, aktiviserte (framtrædende) siden av det "ekte bildet", og blir dermed først og fremst foranderlig. Idet man tangerer "skyggene" vil det være som om man rører ved det "ekte" bildet. De framtrædende egenskapene som gjengis må nødvendigvis helt og holdent være autentiske, ikke bare på overflaten, men også i dybden. Utelukkende på denne måten kan man gjennom "skyggene" oppleve "det virkelige liv" (livskraften). Eksempelvis vil man da se at dersom teaterets "skygge" gjengir egenskapen "ikke i stand til å tåle begrensninger", vil den være i stand til å gå utover sine egne grenser.

Det kan ofte virke som om Artaud bruker begrepene "skygge" og "doble" om hverandre, men disse er ikke identiske.

Pour le théâtre comme pour la culture, la question reste de nommer et de diriger des ombres: et le théâtre, qui ne se fixe pas dans le langage et dans les formes, détruit par le fait les *fausses* ombres, mais prépare la voie à une autre naissance d'ombres autour desquelles s'agrège le vrai spectacle de la vie.⁵¹ (min utheving)

Teateret knuser *falske* "skygger" og gjør vei for tilblivelsen av andre, *virkelige* skygger. Det er rundt disse at livet skal utspille seg. Teaterets "skygge" legger altså grunnlaget for erfaringen av livets og virkelighetens "doble".⁵² Forskjellen på det "doble" og "skyggene" er at det kan eksistere falske "skygger", men ikke falske "doble". En "skygge" kan for eksempel være det man misforstått *tror* er virkeligheten, altså et slags fantasifoster. Samtidig er det "doble" en nødvendigvis sann, om ikke fullstendig, gjengivelse av en "virkelig" størrelse, eller et "ekte bilde" om man vil.

For å beskrive sitt idealteater, tar Artaud utgangspunkt i motsetningene mellom Vestens og Østens teaterkonvensjoner.⁵³ Vår vestlige tradisjon preges av ønsket om å løse psykologiske konflikter på scenen, ved hjelp av replikkvekslinger. For Artaud hører ikke dialoger først og fremst hjemme på scenen da disse er importert fra bøkenes verden. Et språk basert på gester og bevegelser

⁵¹ Ibid., s. 19.

⁵² "Virkeligheten" må her oppfattes som den "virkelige" virkelighet som Artaud søker kontakt med.

⁵³ Jeg velger å forholde meg til Artauds redegjørelse for den orientalske teatertradisjonen, og kommer ikke å gjøre undersøkelser for å problematisere denne. Det er verdt å merke seg at Artaud muligens generaliserer i større grad enn han bør i sin omtale av det balinesiske teater som representativt for hele Østens tradisjon.

kommuniserer i følge Artaud mye bedre og mer umiddelbart enn replikker.⁵⁴ Det er altså fysiske uttrykk som skal formidle informasjonen han vil ha fram.⁵⁵

Vårt hverdagslige språk er passivt og forholder seg til det abstrakte gjennom logiske tanker. Teaterets språk er fysisk, aktivt og konkret, og taler direkte til sjelen gjennom rene sceniske uttrykk. Vi var i innledningen inne på teatralitet, og det er det *spesifikt teatrale* som er *teaterets språk*. Hva som konkret ligger i dette begrepet skal vi se på i delkapittelet "Det spesifikt teatrale". Foreløpig kan vi slå oss til ro med at teaterets eget språk er fysisk og at det gir seg særlig til kjenne i det orientalske, og spesielt det balinesiske, teater. Ved hjelp av det spesifikt teatrale er Østens teater på søken etter det metafysiske framfor det psykologiske, og det er slik Artauds ideelle teater skal være.⁵⁶

Det psykologiske aspektet er i følge *Le Petit Robert I* bare en liten del av det metafysiske.⁵⁷ Psykologien tar for seg menneskets sjel separat, mens metafysikken omfatter kunnskap om det åndelige som en del av den absolutte tilværelsen. I et vestlig-logisk, analytisk system er man dermed ute av stand til å se helheten. Det er denne helheten vi kan møte gjennom teateret. Ifølge Artaud må man gjenskape teateret ved hjelp av det spesifikt teatrale: "*Briser le langage pour toucher la vie, c'est faire ou refaire le théâtre*."⁵⁸ Man distanserer seg fra språket og gjenetablerer dermed kontakten med livet og hele tilværelsen.

Vi tar altså som utgangspunkt at Artaud ønsker å etablere *kommunikasjon* med det *metafysiske*. På den måten vil han la den *levende kulturen* komme til rette igjen, slik at vi atter kan røre ved *livskraften*.

⁵⁴ TD, "Lettres sur le langage - 1", s. 166.

⁵⁵ Informasjonen er om tidligere nevnt et surrogat for kunnskap eller en tanke, og kan derfor like så gjerne være en følelse som noe språklig uttrykkbart.

⁵⁶ For å definere Artauds begreper, velger jeg å forholde meg til det franske oppslagsverket *Le Petit Robert I*, Paul Robert, red. A. Rey og J. Rey-Debove, Dictionnaires LE ROBERT, Paris, 1991. Dette fordi det tidvis er inkonsistens mellom de norske og de franske begrepene. På side 1190 defineres *métaphysique* som følger; "1) Recherche rationnelle ayant pour objet la connaissance de l'être absolu, des causes de l'univers et des principes premiers de la connaissance. [...] 2) réflexion systématique se proposant, après une analyse critique, de dégager les bases de toute activité humaine, de l'art, de la religion; résultat de cette réflexion.", mens *psychologie* s. 1561 presenteres som; "1) Connaissance de l'âme humaine, considérée comme une partie de la Métaphysique. 2) Etude scientifique des phénomènes de l'esprit, de la pensée, caractéristiques de certains êtres vivants (animaux supérieurs, homme) chez qui existe une connaissance de leur propre existence."

⁵⁷ Loc.cit.

⁵⁸ TD, "Préface (Le théâtre et la culture)", s. 19.

DET SPESIFIKT TEATRALE

Går man tilbake til det gamle Hellas finner man at ordet "teater" har opprinnelse i *theatron*: stedet hvor tilskuerne bivånet en handling som ble presentert på et tilliggende, avgrenset område.⁵⁹ I løpet av det 17. og 18. århundre utviklet dette begrepet seg til også å omfatte bygningen hvor et teaterstykke utspilte seg – deretter selve scenen. Etterhvert gikk man over til å la "teater" henvise til kunstformen teater, før det også kunne forstås som en forfatters dramatiske verk, for eksempel "Shakespeares teater". Når Artaud, men også andre av scenens menn, som for eksempel Berthold Brecht⁶⁰, tar til orde for at det teatrale må tilbake på teateret, ønsker de altså å vende tilbake til et mer opprinnelig konsept enn det som var utbredt i deres samtid. Man søker tilbake til teateret slik det oppsto. Om teatralitet sier Roland Barthes i *Essais Critiques* fra 1964 som følger:

Qu'est-ce que la théâtralité? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur.⁶¹

Barthes snakker om en "épaisseur" ("tetthet" eller "tykk konsistens") av tegn og følelser som skapes på scenen på bakgrunn av noe skrevet. Det er det fortettede hele som står igjen etter at teksten er trukket fra teaterstykket (i Elke Platz-Waurys betydning). For å kunne snakke om teater, må det utifra Barthes' utsagn eksistere en tekst. Dette gjelder selv om teksten gjennom den sceniske oppførelsen tilsidesettes av det teatrale. Artauds teater avhenger ikke nødvendigvis av et slikt tekstlig grunnlag, men Barthes deler allikevel på mange måter hans oppfatning om hva det teatrale er.

Hva ligger så i Artauds begrep om det *spesifikt* teatrale? Selv sier han at det er alt som ikke adlyder det språklige uttrykk.⁶² Vi snakker om alt som ikke kan formidles med forståelige ord. Artaud henviser til det som går utover det språklige på en scene. Dette refererer han til som en form for *poesi i rommet*. "Poesien i rommet" omfatter blant annet musikk, dans, plastisk kunst (skulptur, maleri, collage osv.), pantomime, mimikk, gestikulasjon, intonasjon, arkitektur, lyssetting og kulisser. Det er de umiddelbare, men ikke nødvendigvis allerede kjente, mulighetene ved disse

⁵⁹ *Dictionnaire du Théâtre*, s. 359.

⁶⁰ *Ibid.*, s. 358.

⁶¹ Roland Barthes, sitert i *Dictionnaire du Théâtre*, s. 358.

⁶² Jfr. *TD*, "La mise en scène et la métaphysique", s. 55.

uttrykksmåtene som er interessante.⁶³ Gjennom en fornyelse av disse virkemidlene, og dermed deres effekt på publikum, vil Artaud at scenen skal komme til rette som det fysiske rom det er. Dette rommet må "fylles opp for å få uttrykke seg gjennom sitt eget konkrete språk."⁶⁴ Vi kan igjen dra en parallell til Barthes' "tetthet" som manifesterer seg på scenen. "Poesien i rommet" er et utmerket eksempel på en undergruppe som går inn under Artauds utvidede poesibegrep. Det poetiske er nettopp poetisk fordi det, som vi senere skal se, kan knyttes til en *poetisk tilstand*.

I det første manifestet til "Le théâtre de la cruauté" definerer Artaud det fysiske og objektive elementet som bør inngå i en ideell forestilling:

Cris, plaintes, apparitions, surprises, coups de théâtre de toutes sortes, beauté magique des costumes pris à certains modèles rituels, resplendissement de la lumière, beauté incantatoire des voix, charme de l'harmonie, notes rares de la musique, couleurs des objets, rythme physique des mouvements dont le crescendo et le decrescendo épousera la pulsation de mouvements familiers à tous, apparitions concrètes d'objets neufs et surprenants, masques, mannequins de plusieurs mètres, changements brusques de la lumière, action physique de la lumière qui éveille le chaud et le froid, etc.⁶⁵

I følge Artaud bør man således ta i bruk alle uttrykk som kan gjøre inntrykk, og det er helheten, eller tettheten om man følger Barthes, av disse virkemidlene som skal virke på publikum. Som vi nettopp har sett, ønsker ikke Artaud bare å bringe nye elementer inn på teaterscenen, han vil også forbedre utnyttelsen av de tradisjonelle virkemidlene. Dette gjelder også språket. Artaud sier at man ikke skal undertrykke det artikulerte språk, men gi ordene en ny og annerledes betydning; omtrent slik de framtrer i drømmene.⁶⁶ Det språklige uttrykket må få en annen betydning enn det det har til daglig. Hvordan skal han så få dette til, og hva kjennetegner dette "nye" artikulerte språket?

Replikkene skal ikke fjernes fra scenen, men deres prioritet skal reduseres i forhold til det fysiske språkets. Ordene skal ideelt oppfattes som bevegelser, og lydene får større betydning enn en abstrakt denotasjon. Ved at ordene blir presentert i samspill med et overordnet romlig språk, skal

⁶³ Ibid., s. 58. Artaud understreker på ss. 57-58, i en fotnote, at de nye aspektene rommets poesi kan tilføre disse virkemidlene, er avhengig av: "[...] la mesure où ils se révèlent capables de profiter des possibilités immédiates que la scène leur offre pour substituer aux formes figées de l'art des formes vivantes et menaçantes, par lesquelles le sens de la vieille magie cérémonielle peut retrouver sur le plan du théâtre une nouvelle réalité; dans la mesure où ils cèdent à ce qu'on pourrait appeler la *tentation physique* de la scène."

⁶⁴ TD, "La mise en scène et la métaphysique", s. 55.

⁶⁵ TD, "Le théâtre de la cruauté - premier manifeste", s. 144.

⁶⁶ Ibid, s. 145.

publikum tvinges til å forholde seg til en mer opprinnelig, konkret betydning av dem: "objektene begynner selv å snakke".⁶⁷ *Informasjonen* som tilskuerne mottar skal på denne måten være mindre påvirket av *støy*, og *meningen* som formidles ligge nærmere opp mot meningen som avsenderen i utgangspunktet ønsket å kommunisere. Man søker på en måte tilbake mot objektivitet overfor avsenderens mening gjennom en form for støyfri kommunikasjon. Det muntlige språket aksepteres altså som en del av det rent teatreale, men i løsrivelsen fra flere hundre års ordtyranni er det de fysiske sidene som vektlegges når Artaud definerer sin idé om det "rene" teater.⁶⁸

Hvordan kan så ordene i vårt degenererte språk formidle informasjon fra "gitte objekter"? Man må anta at objektene når fram med sitt budskap uavhengig av denotasjonen til ordene som brukes. Vårt språk har fjernet seg langt fra å være lydmalende eller basert på billedlig likhet som for eksempel hieroglyfer. Man vil ofte komme ut for flere ord med tilnærmet likt lydlig/billedlig uttrykk. Disse ordenes denotasjon trenger overhodet ikke ha noe med hverandre å gjøre. Eksempelvis kan man tenke seg at Artaud valgte å innlemme ordet *haine* (hat, avsky) i en forestilling. Man skulle kunne anta at han like gjerne kunne ha brukt ordet *aine* (lyske), som uttales likt og er av samme kjønn for å oppnå samme effekt. Hvilket objekt eller urbilde kan vi da forvente oss å kommunisere med? Dersom samme effekt oppnås, kunne man ikke da like gjerne fjerne de tradisjonelle replikkene og skrive et teaterstykke basert på lyder som ikke har betydninger som ord?

At "[...] les objets se mettent eux-mêmes à parler."⁶⁹ bringer oss tilbake til diskusjonen om kommunikasjon og informasjon. Som vi var inne på, oppfatter man det gjerne slik at det er avsenderen som definerer *meningen* med informasjonen som sendes ut. Artaud respekterer imidlertid en enda større objektivitet ved å anta at informasjonen som skal formidles kan ligge latent i "objektene" selv eller *les choses* ("tingene", virkeligheten m.m. som han også kaller dem). Det kan altså være et objekt og ikke nødvendigvis et menneske som fungerer som avsender. Hvis "tingene" selv skal kommunisere kan vi stille oss følgende spørsmål: Er *informasjonen* knyttet til et objekt eller er den en uavhengig og dermed objektiv størrelse som i utgangspunktet svever rundt i universet og venter på å bli formidlet/representert? Artaud synes å mene at en viss type informasjon kan sees på som avhengig av *les choses*.

Artauds forhold til språket er det mest selvmotsigende i hans teorier. På tross av alle innvendingene han har mot det talte språket, velger han altså å beholde "vanlige" ord i forestillingene sine. Han setter endatil opp teaterstykker hvor tekst inngår som en avgjørende del av

⁶⁷ TD, "Lettres sur le langage- 4", ss. 185-186.

⁶⁸ TD, "Sur le théâtre balinais", s. 82.

⁶⁹ TD, "Lettres sur le langage - 4", ss. 185-186.

forestillingen (deriblant *Ett drømmespel*). Lydene i seg selv er ikke i stand til å ta over for ordene. Også for Artaud er det tydeligvis vanskelig å frigjøre seg fra språkets lenker.

Blant virkemidlene som inngår i det spesifikt teatrale, spiller *lyden* en stor rolle. I tradisjonelt, europeisk teater har lyd som effekt vært begrenset til å bygge opp om det som kommer fram i replikkene. Med Artaud får lydaspektet en helt ny status. Først og fremst går Artaud inn for bruken av *skrik*, *intonasjon* og *vibrasjon* for å gi det vokale språket nye dimensjoner. Ved å bevege seg fra språkets symbolske sfære, via onomatopoetikon til utbrudd direkte knyttet til det kroppslige og dermed mot det som Julia Kristeva kaller for det semiotiske, oppnår man et komplekst uttrykk fra det som tidligere "bare var ord". Idealet blir å nærme seg "[...] un état d'avant le langage [...]",⁷⁰ slik man ser i det balinesiske teater. Spørsmålet er i hvilken grad det er mulig å løsrive seg fra det språklig-symbolske fengselet. Er det mulig å verdsette det lydlige uttrykket slik Artaud ønsker så lenge uttrykket skal bygges ut fra det artikulerede språk slik vi kjenner det? Jeg kommer tilbake til disse problemstillingene i delkapittelet "Et grusomhetens teater".

Utover det å tøye effekten av det muntlige uttrykk, ønsker Artaud å fornye bruken av musikk med rytmer og gjentakelser, så vel som å åpne for *bruit* på scenen. *Bruit* kan på fransk ganske enkelte bety lyder, men umiddelbart tenker man gjerne på bråk, støy og larm. Hele lydbildet skal forsterkes slik at publikum blir innhyllet i auditive inntrykk. Man utsettes for et overveldende bombardement av lyder som dobles og mangedobles.

Hvor situerer så dette *bruit* seg i forhold til støyen Artaud ønsker å unngå i søken etter støyfri kommunikasjon? Den støyen Artaud vil unngå er de *utenforstående* forstyrrelser som vanskeliggjør informasjonsoverføringen. Begrepet bakgrunnstøy er godt dekkende for det han vil ha bort. Bakgrunnstøyen legger seg som et teppe rundt objektet som skal formidles, og gjør det dermed vanskelig for mottakeren å oppfatte objektets egenart. Det "positive" *bruit* Artaud gjerne vil benytte seg av, fungerer snarere aktivt for å *fjerne* bakgrunnstøyen og dermed bringe oss mot en mer direkte kontakt med objektet vi presenteres for.

Artaud ønsker at lydene skal formidle stemninger, men også være i stand til å bryte inn som fullstendige personkarakterer.⁷¹ Hvorvidt det er gjennomførbart å skape en slik illusjon av personkarakterer gjennom lydinntrykk, kan diskuteres. Ideen i seg selv er god nok ved at man bruker harmoniserende, rene og rolige lyder for å illudere en tilsvarende person, og motsatt for den opprørte, voldelige eller nervøse. Målet er imidlertid at publikum ikke skal få tid til rasjonelt å

⁷⁰ TD, "Sur le théâtre balinais", s. 94.

⁷¹ TD, "Le théâtre de la cruauté - premier manifeste", s. 146.

behandle og tolke mengden av lyder som overstrømmer dem. De skal reagere umiddelbart og "kroppslig" - altså rent fysisk. Det vil etter min mening være vanskelig for tilskuerne å skille forskjellige personkarakterer fra hverandre. Når Artaud i tillegg ønsker at karakterene skal være "fullstendige" og kanskje komplekse, virker det hele vanskelig å gjennomføre. Artaud må i så fall begrense seg til å presentere én slik personlighet av gangen, noe han tilsynelatende ikke har tenkt å gjøre.

Musikkinstrumentene som brukes skal ikke gjemmes bort i en orkestergrav, men tvert om være en del av kulissene. Artaud vil uttrykke et lydbilde som vanskelig kan formidles innenfor de begrensningene konvensjonelle instrumenter representerer. I det første manifestet for grusomhetens teater sier han at man kan bli tvunget til å ta i bruk gamle og glemte instrumenter, i tillegg til å måtte skape nye. Man må muligens også søke utenfor det man "vanligvis kaller musikk" for å framskaffe instrumenter og apparater som kan spille på et "utvidet register av oktaver". Ideelt skal instrumentene blant annet være i stand til å skape uutholdelige, skarpe lyder.⁷² Artaud sier at disse lydene for eksempel kan komme fra (og/eller minne om) metaller som gnisses mot hverandre eller knuses. Man kan vel også tenke seg at han ønsker å benytte for eksempel orientalske instrumenter og/eller det vi i dag ser på som moderne komposisjoner.

Igjen ønsker han å tøyne grensene for hva et teaterpublikum analytisk klarer å forholde seg til. Det finnes imidlertid svakheter ved måten Artaud her resonnerer på. Selv om tilskuerene ved en teateroppsetning kan overveldes av inntrykk slik at de ikke bevisst klarer å tolke dem, er det heller tvilsomt hvorvidt en slik prosess kan kontrolleres. Regissøren kan nok ha en generell idé om hvordan han *forventer* at publikum skal reagere, men kontrollerbart er det neppe. På den annen side er det ikke sikkert at en slik detaljstyring er noe ufravikelig for iscenesetteren. Informasjonen som skal kommuniseres karakteriseres muligens mer ved at man vet hvor den kommer fra enn hva den består av. Det ugripelige skal forbli ugripelig, mens publikum utforsker en fremmed verden.

Forsøker Artaud med dette å overskride den *symbolske* sfære det reflekterte menneske befinner seg i? Tror han at man med dette kan røre ved det *semiotiske*, førspråklige og dermed det opprinnelige? Man kan godt si det slik. Spørsmålet er imidlertid om det vil kunne fungere. Julia Kristeva sier at det er så godt som *umulig* å ta steget tilbake til den *semiotiske* sfæren. En kan kanskje gå så langt som til å si at styrken i det *semiotiske* ligger i dets uoppnåelighet? Dette speiles i så fall av min oppfatning av Artaud. Slik jeg forstår Artaud ønsker han ikke for alltid å vende tilbake til en førspråklig verden, men at vi skal respektere den siden av oss som ikke tåler undertrykkelse og

⁷² Ibid., s. 147.

begrensninger innenfor rasjonelle systemer. Ved å akseptere at vi har behov som ikke kan fylles gjennom det *symbolske*, lar vi en stor, lenge fortrent del av oss selv komme til syne igjen. På denne måten fortsetter vi å leve i den *symbolske* verden, men med mulighet til å øse av det *semiotiske* og til å nyte godt av de krefter vi kan få derfra.

Lysbruken i teateret skal i følge Artaud også videreutvikles. Først og fremst dreier det seg om å benytte lyset på nye måter, som ved å skape *lysbølger*, *lysflater* eller *kuleregn* av *lyspiler* i scenerommet. Artaud ønsker å benytte forskjellige farger og lysbetoninger for å uttrykke sinnsstemninger som sinne og frykt, og kontraster som varme og kulde.⁷³ Dette er én av de sidene ved Artauds teater som har blitt vanlige i våre dager. Lys har blitt et hovedvirkemiddel ikke bare på teateret, men også under rockekonsserter, og for et utall andre sceniske framførelser, ikke minst innenfor tv- og filmproduksjoner. Også Strindberg teoretiserte over hvordan den siste utviklingen med lys og fargefiltre kunne benyttes i teateret, selv om han ikke hadde samme mulighet som Artaud til å prøve det ut teknisk. Strindbergs engasjement på denne fronten er et av flere forsøk på å nærme seg det teatrale, slik vi kjenner det fra Artaud.

I "Sur le théâtre balinais" snakker Artaud om "[...] le bruit même de la lumière [...]"⁷⁴ Også lyset skal være påtrengende og av skiftende intensitet slik at man ikke *kan* iaktta det som utenforstående tilskuer, man må involvere seg. Den konnotative siden av ordet *bruit* (bråk) som stadig brukes hos Artaud, bærer i seg noe negativt, plagsomt og forstyrrende. Både med hensyn til lyd og til lys blir det sett som forbilledlig å ha i seg dette elementet av irritasjon. De intense fargene som møter publikum og skuespillerne skal fortrinnsvis være disharmonerende for å kunne oppnå sin fulle effekt. Dissonans er i følge Artaud viktig for at kommunikasjon mellom scene og publikum skal bli best mulig.⁷⁵ Hvis vi gå tilbake til de forskjellige typene støy, ser vi at denne dissonansen er godt dekkende for det positive *bruit* som står i motsetning til bakgrunnsstøyen. Man kan si det slik at dissonansen *avslører*, mens bakgrunnsstøyen *tilslører*.

Hva skjuler seg så bak Artauds behov for å irritere publikum? For å finne svaret på dette kan man se på begrepet "desautomatisering" og ønsket om å knuse tilskuernes illusjon om hva som har en berettiget plass på teaterscenen. Som kjent var det de såkalte *russiske formalistene* som først innførte dette begrepet. Det desautomatiserende skal, slik det framgår av ordet, vekke oss fra tilstanden hvor vi tar tilværelsen for gitt og har sluttet å reflektere over det vi gjør i hverdagen. Vi

⁷³ TD, "Le théâtre de la cruauté - premier manifeste", s. 147.

⁷⁴ TD, "Sur le théâtre balinais", s. 90.

⁷⁵ TD, "Le théâtre de la cruauté - deuxième manifeste", s. 194.

skal bort fra det "automatiserte" hvor vi forholder oss til ord, begreper og omgivelser av gammel vane. Faren ved å være *for* opphengt i det desautomatiserende, og da ofte også i det sjokkerende, er at man kan ende opp med et teater som må ty til stadig sterkere virkemidler for å nå fram til sitt publikum. Men må det nødvendigvis være en ulempe for teateret dersom det *er* et sjokkteater? Og er *Artauds teater* et slikt teater? Umiddelbart kan det kanskje se slik ut, men det er for tidlig å trekke en slik konklusjon. Jeg kommer tilbake til dette i avslutningen av delkapitlet "[...] ce Double qui [...] se cache derrière sa propre réalité [...]" hvor vi nettopp skal se på *hensikten* med Artauds teater.

Hva med *kulissen*? I "L'évolution du décor" åpner Artaud for bruken av "arkitektur og rene linjer" på scenen så lenge disse er i stand til å understreke verkets egen atmosfære.⁷⁶ En slik bakgrunn er muligens nøytral nok til å kunne aksepteres som et *fravær* av kulisser? I "Le théâtre de la cruauté - premier manifeste" blir det nemlig bastant slått fast at det ikke skal være noen kulisser (*décor*).⁷⁷ Det er skuespillerne i sine ekspressive kostymer og samt utvalgte, overdimensjonerte rekvisitter og tilbehør som skal fungere som kulisser, ved at de til tider vil oppta store deler av scenerommet der forestillingen skal finne sted. Samtidig er de stadig utskiftbare og har flere funksjoner framfor "bare" å være kulisser. Dette er et av de enkle grepene for å utvikle virkemiddelbruken i retning av det mer spesifikt teatrale.

Blant utvalget av *rekvisitter* finner vi opptil ti meter høye dukker, enorme masker og andre fysisk påtrengende objekter som skal understreke den konkrete siden av ethvert verbalt uttrykk.⁷⁸ Enkeltelementer forstørres uproporsjonalt med helheten slik vi ofte opplever det i drømmene.⁷⁹ Grensene mellom det som er og det som ikke er blir tåkete og diffuse. Igjen er Artaud ute etter å tøye vår virkelighetsoppfatning.

Artaud ønsker ikke å bruke enkle, moderne *kostymer*. Samtidig er ikke Artaud ute etter å skape renessanse for gammeldagse scenedrakter uten å ha en dypere tanke bak dette.

[...] il apparaît comme absolument évident que certains costumes millénaires, à destination rituelle, bien qu'ils aient été à un moment donné d'époque, conservent *une beauté et une apparence révélatrices*, du fait de leur rapprochement avec les traditions qui leur donnèrent naissance.⁸⁰ (mine uthevinger)

⁷⁶ *CEC II*, "L'évolution du décor", s. 12.

⁷⁷ *TD*, "Le théâtre de la cruauté - premier manifeste", s. 151.

⁷⁸ Loc. cit.

⁷⁹ Mange av surrealistene i det miljøet Artaud lenge vanket i, hadde en spesiell interesse for drømmer og drømmetydning.

⁸⁰ *TD*, "Le théâtre de la cruauté - premier manifeste", s. 148.

Det er først og fremst kostymer brukt ved visse *rituelle handlinger* som interesserer Artaud. Hva forstår vi så med en rituell handling? Det er en handling med et overordnet mål om å nå en metafysisk opplevelse. Det dreier seg om en åndelig erfaring som ordner seg inn *over* det fysiske og konkrete universet vi oppfatter rundt oss. Jeg skal siden gå nærmere inn på hva som kjennetegner riter, ritualer og det rituelle.

Den skjønnhet og det utseende de rituelle kostymene har, er *avslørende* på grunn av den tradisjonen de engang oppstod fra. Kostymene gir liv til intellektuelle idéer gjennom symbolene de bærer i seg. Disse hever seg over de "symboler" vi i følge Artaud har "brukt opp".⁸¹ På samme måte som vi bruker innarbeidede metaforer i dagligspråket, uten å tenke over hva de egentlig betyr, har vi brukt opp symbolene. Ved å anvende dem så altfor ofte har de blitt en slags representasjon av høyere grad som representerer det allerede representerte, enda fjernere fra objektene enn ordene.

Det er i og for seg ikke noe problem å følge Artauds argumentasjon for hvordan de genuine symbolenes "avsløring" skal gå for seg på et abstrakt plan. Vanskelighetene dukker først opp når man spør seg hvilke kriterier som skal avgjøre hvilke kostymer som er "privilegerte" og som dermed bærer i seg "idéene" vi ellers ikke kan nå. Hvilke kostymer er fortsatt virksomme som symboler etter alle de århundre som skiller deres tilblivelse fra samtiden hvor Artaud tar dem fram igjen? Må man ha en spesiell begavelse for å være i stand til å se dette, og *kan* vi egentlig oppfatte symbolene slik de opprinnelig var ment å være da de først ble skapt? Hvis ikke; har de allikevel like stor verdi selv om de formidler oss noe annet? Disse spørsmålene og problemstillingene de leder til kan generaliseres til å gjelde *alle* de spesifikt teatrale virkemidlene til Artaud. Dette er kanskje en av de mest vesentlige "svakhetene" ved Artauds teorier. Det er derfor antagelig nyttigere å komme inn på dette i oppsummeringen av dette delkapittelet.

Fargene i det balinesiske teateret finner vi igjen i de kvinnelige skuespillernes utsmykkede hårfrisyrer. Håret er oppsatt og dekorert med flerfargede perler og fjær. Skjønnheten som tilkjennegis gjennom fargespekteret omtales igjen av Artaud som *avslørende*. Ligger det avslørende først og fremst i at vi blir mottagere i en kommunikasjonsprosess, den som er igangsatt av Artaud, som har blitt undertrykt og glemt i vår "siviliserte" verden? Kan vi kanskje på denne måten gjenoppdage reaksjonsmønstre som ligner de som våre forfedre opplevde gjennom rituelle handlinger? Artaud ønsker i alle fall at vi skal "avsløre" noe mennesket tidligere har kjent. Gjennom også å være opptatt av små detaljer som smykker og hårfrisyrer, viser Artaud oss hvordan det

⁸¹ TD, "Sur le théâtre balinais", ss. 82-83.



Figur 3. Balinesiske dansere og demonen Barong, ss. 70 - 71 og s. 115 i Bali. Jfr. fotnote 13.

spesifikt teatrale er *gjennomført* og ikke bare kan knyttes til store, bombastiske virkemidler.

Hva så med *skuespillerne*? På hvilken måte bidrar de til det spesifikke teatrale? Ved siden av det verbale aspektet vi allerede har vært innom, kommer skuespillernes bidrag hos Artaud først og fremst til uttrykk gjennom en utvidet bruk av gester og mimikk. Skuespillerne skal ikke stå rett opp og ned på scenen og lire av seg replikker, men gi et fysisk uttrykk ved hjelp av alle tilgjengelige midler. Gjennom "Un athlétisme affectif" forklarer Artaud hvordan forskjellige pustemetoder bokstavelig talt skal hjelpe skuespillerne å uttrykke seg direkte fra sjelen.

Et utall *symbolske gester* overvelder publikum. De skal hope seg opp, såvel *impulsive* som planlagte.⁸² Gestenes kommunikative kraft og deres iboende styrke gjenoppdages gjennom teateret for alle som har glemt dette.⁸³ På dette punktet finner vi (i én og samme artikkel) en inkonsekvens i Artauds teorier. Til tider åpner han for impulsivitet hos skuespillerne, men i hovedsak skal aktørene på scenen bare være "instrumenter til regissørens nytte og forlystelse". Skuespillerne har en todelt rolle. Deres tilstedeværelse er særdeles viktig fordi hele forestillingens potensiale til å lykkes er avhengig av deres spill. Samtidig skal de være passive og nøytrale i den forstand at de må unngå en hver form for personlig initiativ.⁸⁴ Dersom man sammenligner Artauds teater med riter, må en anta at et utvalg av gestene i utgangspunktet skal være planlagte og regisserte. I den grad skuespilleren går inn i en slags trance og styres av underbevisstheten, har imidlertid ikke iscenesetteren lenger noen kontroll over hva som foregår.

Spørsmålet er hva som er styrbart. I den grad Artaud ønsker at kreftene som ligger i det spesifikke teatrale skal utløses, må han nødvendigvis akseptere at disse tar over styringen for ham. Dette må også gjelde for gestene som skuespillerne skal utføre. Man kan anta at Artaud *ikke* ser det som impulsivitet fra skuespillernes side dersom en trance oppstår og gestene ikke lenger er "forhåndsprogrammert". Alternativet er at det er nettopp denne formen for impulsivitet som godtas.

Også når det dreier seg om gester, trekker Artaud fram *skjønnheten*. I kommentaren til Jean-Louis Barraults oppsetning av *Autour d'une mère* sier han at dersom gestene virkelig er vakre, *får* de en symbolsk betydning.⁸⁵ Man kan selvsagt spørre seg hvilke kriterier Artaud har lagt til grunn for

⁸² TD, "Le théâtre de la cruauté - premier manifeste", s. 146.

⁸³ TD, "En finir avec les chefs-d'œuvre", ss. 125-126.

⁸⁴ TD, "Le théâtre de la cruauté - premier manifeste", s. 152.

⁸⁵ TD, "Note sur 'Autour d'une mère' (J-L Barrault)", s. 219. Barraults oppsetning var basert på en tekst av William Faulkner. Videre opplysninger om dette finnes i sluttnote 2, ss. 248-249 i TD.

denne skjønnheten. Et svar kan være at skjønnheten ligger i gestenes evne til å kommunisere direkte, men på hvilken måte skjer dette? Det dreier seg om *de* gestene som er i stand til å framprovosere ubevisste reaksjoner som har ligget latent gjennom den undertrykkelsen sivilisasjonen har påtvunget oss. Målet er å "innhente menneskets kropp".⁸⁶ Vi befinner oss med andre ord langt fra den tradisjonelle forståelsen av hva som er vakkert. "Mais qu'on n'oublie pas qu'un geste de théâtre est violent [...]"⁸⁷ Det vakre er samtidig "voldelig". En teatergest er voldelig nettopp fordi den vekker følelser vi ikke er vant til å føle, og det er her skjønnheten ligger. Et slikt skjønnhetsbegrep ligger fjernt fra det 20. århundres ideal, og legger vekt på konsekvenser og dybde, framfor overflate og umiddelbar framreden.

Det kan være interessant å se på hvor *bruit* befinner seg i forhold til skjønnheten og det "voldelige". Vi var inne på sammenhengen mellom *bruit* og dissonans. Dissonansen er tilstede nettopp for å bringe tilskueren ut av likevekt og dermed "rydde vei" for at han skal oppleve følelser han ikke er vant til å føle. En "voldelig teatergest" kan dermed være dissonans, *bruit*, og på denne måten desautomatiserende. Slik vil *le bruit* "avsløre" effekten "skjønnhet".

Artaud går bort fra det tradisjonelle også når det gjelder oppbygningen av *scenen* i forhold til salen, og plasseringen av publikum i forhold til skuespillerne. Han går så langt som å plassere tilskuerne i sentrum for det som utspiller seg, for på denne måten å etablere en direkte kontakt mellom publikum og forestillingen som skal omslutte dem.

Fra utsiden av teaterbygningen bør man, i følge Artaud, få inntrykk av å nærme seg et hellig sted.⁸⁸ På innsiden møter man et rom avgrenset av fire vegger, hvor høyde og dybde er nøye avmålt i forhold til hverandre. Det er ingen utsmykning på veggene. Målet med dette er å sette publikum og det spesifikt teatrale i sentrum for begivenhetene som skal utspille seg. Samtidig begrenser dette "bakgrunnsstøyen" som virker forstyrrende.

Publikum plasseres i midten av rommet, på bevegelige stoler, for at de skal kunne følge forestillingen som foregår på alle kanter. På denne måten kan det utspille seg situasjoner i hele rommet. Idéen om at iaktakerne skal "innhyles i forestillingen" er selvsagt viktig. Samtidig vil en slik praksis også medføre at den sceniske representasjonen blir enda mer unik og individuell. Hver og én av tilskuerne får dermed sin egen forestilling som ikke *kan* være identisk med de andres. En

⁸⁶ TD, "Sur le théâtre balinaï", s.94.

⁸⁷ TD, "En finir avec les chefs-d'œuvre", s. 128.

⁸⁸ TD, "Le théâtre de la cruauté - premier manifeste", ss. 148-150. Artaud viser blant annet til enkelte høy-tibetanske templer som forbilledlige for å kunne gi den riktige atmosfæren.

eventuell ulempe kan være at enkelte publikummere går glipp av sentrale deler av forestillingen. Artaud har imidlertid en løsning på dette.

Uten at man egentlig kan snakke om en scene, er det i følge Artaud ønskelig at man har et sentralt punkt hvor handlingen kan samles hver gang det er nødvendig.⁸⁹ Høydepunktene i forestillingen faller sammen med et forsøk på å konsentrere det som utspiller seg i lokalet på et slikt sentralt punkt i scenerommet. Med dette vil man kunne sørge for at de sentrale elementene blir del av hver og én av publikums "individuelle forestillinger". Problemet med en slik tolkning er at man muligens skaper en slags likevekt i Artauds labile univers som ikke nødvendigvis var der i utgangspunktet.

I tråd med de sparsomme kulissene, ønsker Artaud at veggene skal være hvitkalkede for best mulig å kunne reflektere lys. Det kan med fordel bygges flere etasjer med gallerier som løper rundt hele rommet. Hensikten er å tillate full bevegelsesfrihet for skuespillerne i høyde så vel som i dybde. Gjennom å la handlinger utspille seg simultant på flere nivåer og på forskjellige steder, kunne man oppnå denne formen for "omsluttende" forestilling ulik det man tidligere hadde sett. Slik oppnås direkte kontakt mellom tilskuere og forestilling.

Men hva menes egentlig med kontakt? Vi kan atter en gang vende tilbake til diskusjonen om kommunikasjon. Kommunikasjonsprosessen, slik vi så langt har forholdt oss til denne, er noe som går én vei. Man har én avsender, én mottaker og en mengde informasjon som overføres fra den ene til den andre. Kontakt er tilstanden av at forholdene ligger til rette for at kommunikasjon kan finne sted. I praksis snakker vi ofte om kommunikasjon som en toveis foreteelse: man utveksler informasjon framfor bare å motta eller å avsende den. Er det er en slik toveis kommunikasjon som finner sted dersom man oppnår "direkte kontakt" mellom tilskuere og forestillingen som utspiller seg på scenen? Forholdene for at det skal kunne skje er i alle fall tilstede. Rent konkret kan en slik form for det jeg kaller *responderende kommunikasjon* bare oppstå mellom publikum og skuespillerne, og ikke mellom tilskuerne og "objektene".

Jeg kan være enig i Artauds idé om at et objekt kan fungere som avsender for informasjon uttrykt innenfor et semiotisk, altså ikke-symbolisk, univers, men det samme objektet kan ikke motta noen tilbakemelding. Informasjonen et gitt objekt er i besittelse av ble tilført i skapelsesøyeblikket. Denne informasjonen er ikke nødvendigvis statisk. Dynamikken ligger ikke i objektet, men i at informasjonen kan oppfattes forskjellig av forskjellige mennesker på forskjellige tidspunkter. Selv om informasjonen skuespillerne formidler i stor grad opprinnelig kan stamme fra Artauds

⁸⁹ Ibid., s. 150.

"objekter", er det bare mennesker som er i stand til å motta en gitt mengde informasjon, videreutvikle denne til en mening for deretter å tilbakemelde den som *ny*informasjon.

I tillegg til å benytte rommet og bevegelsene aktivt, må man også relatere dette til *tid*. I løpet av en gitt tidsperiode hvor det innarbeides et størst mulig antall bevegelser, skal det tillegges et størst mulig antall fysiske bilder og mulige betydninger knyttet til bevegelsene.⁹⁰ Det legges vekt på høyt tempo slik at publikum overveldes av mengden inntrykk. Denne "fortrengningen" av tidsaspektet hos Artaud bunner kanskje i ønsket om å ta bort den *ordnende funksjon* tiden har i vårt samfunn?⁹¹ Man forsøker å *undertrykke* tidsaspektet, for på den måten å unngå logisk rasjonalisering.

Det var kanskje dette som måtte til for at publikum i Artauds samtid skulle la seg "rive løs fra sin analytiske verden"? Vår samtid i dag er minst like fastlåst i systemer og forhåndsprogrammerte reaksjonsmønstre som Artauds samtid var. Vi er mettet på "action, fart og spenning" gjennom tv, kino og andre medier. Det er ikke en like stor selvfølge for oss som for Artauds publikum å bli påvirket av slike "overveldende" mengder inntrykk. Effekten av *denne* siden ved Artauds teater kan derfor muligens antas å være mindre nå enn den ville ha vært tidligere.

På basis av gester, mimikk, musikk og en nærmest ubegrenset bevegelsesfrihet i teatersalen, skal presentasjonen ta form av dans og knyttes opp mot riter. For mye repetisjon skal allikevel unngås, ettersom Artaud mener at gester så vel som utsagn risikerer å bli oppbrukt, eller å miste sin styrke, dersom de gjentas.⁹² Her motsier egentlig Artaud seg selv. Riter har en betydning *nettopp* fordi de gjentas, og "repetisjon" er dermed uunngåelig. Vi skal imidlertid i neste kapittel komme nærmere inn på denne problemstillingen i diskusjonen om riter, ritualer og det rituelle.

I forlengelse av diskusjonen om hva det spesifikt teatrale er, kommer vi så tilbake til hvem som skal styre en forestilling hvor hovedvekten ligger på den romlige poesien. Hos Artaud anses iscenesettelsen for å være utgangspunktet for enhver teatral skapelse. Det er rundt denne det spesifikt teatrale dannes. Den dualiteten som engang fantes mellom forfatter og regissør erstattes av en slags unik skaper som bærer hele forestillingens og handlingens ansvar.⁹³

⁹⁰ TD, "Le théâtre de la cruauté - deuxième manifeste", s. 192.

⁹¹ At tiden har en ordnende *funksjon* i samfunnet vil ikke nødvendigvis si at den selv er ordnet.

⁹² TD, "En finir avec les chefs-d'œuvre", s. 121. Dette er også et av hovedargumentene som presenteres mot ukritisk å forholde seg til det skrevne ord.

⁹³ TD, "Le théâtre de la cruauté - premier manifeste", s. 144.

Artaud vil bort fra oppfatningen om at teateret skal bygges på tekstens overlegenhet. Om et teater hvor skuespillerne setter seg på stoler for å berette hverandre historier, sier han; "[...] [Ce] n'est peut-être pas la négation absolue du théâtre [...] elle en serait plutôt la perversion."⁹⁴ Det er derfor iscenesetterens rolle må styrkes i forhold til forfatterens. Dersom forfatteren aksepterer sitt ansvar overfor scenens fysiske språk, tar han tilbake noe som hører ham til og han kan *selv* bli den unike teaterskaperen. Det avgjørende er at man kommer bort fra den absurde todeltheten som preger overgangen fra teatral idé til scenisk framførelse. En dramaforfatter som ikke forholder seg direkte til scenen forråder sin oppgave.⁹⁵ Så lenge forfatteren skriver for teateret og lar det spesifikt teatrele være en del av sitt prosjekt, respekteres han imidlertid av Artaud. Iscenesettelsesprosjektene beskriver Artaud som en heksekunst som bør planlegges av spesialister, men han er altså åpen for at forfatteren kan være denne spesialisten.⁹⁶ Det er de dramaforfatterene som utelukkende bruker replikker Artaud vil til livs. August Strindberg skrev for scenen. Sceneanvisningene til stykkene hans er utfyllende, og det virker derfor sannsynlig at han tar hensyn til teaterets fysiske språk.

Vi er tilbake ved temaene kommunikasjon og informasjon og vi skal i den sammenheng kort se på et av de sentrale punktene som Artaud *ikke* avklarer i *Le théâtre et son double*. Er informasjonen, eller idéene om man vil, noe som hører objektene til, eller er det simpelthen noe som formidles gjennom dem? Er kostymene, gestene og lydene beholdere for en kunnskapsmasse som er uforanderlig, eller er kunnskapsmassen ugripelig i sin stadige transformasjon?

Artaud når fram med et uttrykk gjennom farge og form, noe vi allerede har slått fast kan virke desautomatiserende. Samtidig kan nok for eksempel kostymene, men også gestene, lydene og lyset, formidle et ikke-symbolisk budskap til iakttakeren. Med hensyn til de tradisjonelle, rituelle kostymene vil dette være *på tross* av årene som er gått siden første gang de ble brukt. Vi snakker ikke nødvendigvis om det samme, opprinnelige budskapet, men er dette i seg selv noe mål? Kunst har, etter min mening, verdi for hva den er i stand til å formidle i et hvilket som helst gitt øyeblikk, noe som ikke nødvendigvis tilsvarer kunstnerens ilagte, eller verkets iboende intensjon i skapelsesøyeblikket. Informasjonens eller kunnskapens vesen må vi søke lenger etter. Det viktigste i denne omgang er at kostymene, bevegelsene og symbolene Artaud vil bruke ikke blir tomme kopier. De skal ikke være skall uten innhold anvendt simpelthen for sine overfladiske karakteristika og uten

⁹⁴ TD, "Lettres sur le langage - 1", ss. 164-165.

⁹⁵ TD, "Lettres sur le langage - 2", s. 174.

⁹⁶ TD, "Théâtre oriental et théâtre occidental", s. 113.

noen dypere tanke bak.⁹⁷ Slik sett synes Artaud å ha sitt på det tørre. Hvilken informasjon som formidles, skal jeg komme inn på i neste delkapittel.

For Artaud er altså det spesifikt teatrale en mengde alternative uttrykksformer som brukes til å formidle det som ikke kan sies med ord. Gjennom dette vil han muliggjøre kommunikasjon av informasjon som har vært fortrent under det symbolske. Denne informasjonen er vi avhengige av for å kunne komme i kontakt med det metafysiske.

⁹⁷ Jfr. Walter Benjamin, "Kunstverket i reproduksjonsalderen", *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 1975.



Figur 4: A.A., "Le théâtre de la cruauté", signert fargetegning fra ca. mars 1946, 62 cm x 46 cm, privat samling Frankrike. Hentet fra Antonin Artaud, Dessins et portraits, (no. 62).

ET GRUSOMHETENS TEATER

Allerede i 1928 skrev Artaud at Le théâtre Alfred Jarry henvendte seg til dem som så på teateret som et middel og ikke som et mål.⁹⁸ Som vi tidligere så vidt har vært inne på, mener Artaud at vi gjennom å bruke det "virkelige" teater kan komme i kontakt med teaterets og kulturens skygge og dermed det "virkelige liv". Hva er det så i følge Artaud som igangsettes av teaterets fysiske språk og som ikke kan frambringes på annen måte?

Etter min mening er det nettopp her det blir interessant å diskutere Artauds begrep om *cruauté* - *grusomhet*, *ondskap* og/eller *ubarmhjertighet*. Slik jeg forstår Artaud er det *la cruauté* som igangsettes av det spesifikt teatrale. Umiddelbart vil man kanskje tolke uttrykket "grusomhet" bokstavelig med en forestilling preget av blod, sadisme og groteske situasjoner, men det er ikke dette Artaud ser for seg: "Je ne cultive pas systématiquement l'horreur. Ce mot de cruauté doit être pris dans un sens large, et non dans le sens matériel et rapace qui lui est prêté habituellement."⁹⁹ Grusomheten man skal finne i teatersalen er av en helt annen art enn det man tradisjonelt forbinder med dette ordet.

Artauds grusomhet er framfor alt noe *lucide*, det vil si noe *klarsynt* og *bevisst*.¹⁰⁰ Vi snakker om noe rent og ubesudlet. Det er en bevisst, skarpskåren kraft som agerer bestemt overfor vårt ubevisste. Så langt går Artaud i sin beskrivelse av grusomheten, men er ikke en slik *lucidité* (klarhet) noe som kjennetegner enhver opprinnelig størrelse: ethvert urbilde slik Advokaten omtaler dem, enhver idé slik Platon beskriver dem, enhver naturlov slik Newton definerer dem? Rene krefter som gravitasjon og sult virker i én retning, og de er dermed bevisste i den grad at de har *ett* mål de styrer mot. Denne bevisstheten munner ikke ut av en bevissthet om egen eksistens, men en bevissthet tillagt av en utenforstående tilskuer som *observerer* kraftens målrettede virkning. Når mange slike krefter settes sammen, får vi et felt bestående av en rekke motstridende krefter som alle har forskjellige mål. Det er på denne måten Artauds grusomhet er satt sammen. Den betegnes imidlertid også ved at den på tross av denne kompleksiteten kun drives i én retning. Spørsmålet som gjenstår er da om retningen grusomheten drives mot *bare* finnes i en dimensjon som vi ikke kjenner til. Det blir som et løv som faller mot jorden: dets bevegelser er fullstendig uforutsigbare på ethvert

⁹⁸ *CEC II*, "Théâtre Alfred Jarry - saison 1928", s. 26.

⁹⁹ *TD*, "Lettres sur la cruauté - 1", s. 157. "Il ne s'agit dans cette Cruauté ni de sadisme ni de sang, du moins pas de façon exclusive." Loc. cit.

¹⁰⁰ *Ibid.*, s. 159.

gitt tidspunkt, men legger vi til en fjerde dimensjon, nemlig tiden, ser vi at løvet beveger seg i én retning, nemlig mot jorden.

"Tout ce qui agit est une cruauté."¹⁰¹ Alt det som *handler* er grusomhet. Verbet "agir" kan forstås på flere måter, men i dette tilfellet blir betydningen at grusomheten er noe *handlende, virksomt* og *aktivt*. Dersom man ser på *kulturen* og *sivilisasjonen* som grusomheter, forstår man hvordan de kan være handlende. De utøver en kraft. De fysiske uttrykkene Artaud vil presentere på scenen, fremmer i følge ham selv grusomheten. Når Artaud sier at grusomheten er "aktivt handlende", må den nødvendigvis være det overfor *noe* eller *noen*.

Hos Artaud er det framfor alt publikum som utsettes for en slik kraft, selv om han også mener at skuespillerne blir påvirket. Dette er en naturlig konsekvens av den "responderende kommunikasjonen" vi tidligere diskuterte. Måten skuespillerne blir merket på skriver han om i "Le théâtre et la peste". Den pestsykes tilstand når han dør uten kroppslig ødeleggelse, men merket av et nesten abstrakt onde, er identisk med den tilstanden skuespilleren befinner seg i. Han rystes innvendig, men hans fysiske legeme preges ikke. Det hele skjer brått og kraftfullt.¹⁰² Det er altså ikke utad man skal se resultatene av grusomheten. Som hos skuespillerne er det også i tilskuernes tilfelle et spørsmål om å gjennomgå en åndelig oppvåkning.

Artaud er stadig inne på *la conscience*. Hvordan skal vi tolke dette begrepet? En anvendt *bevissthet* (conscience) eller *samvittighet* (conscience) ligger til grunn for at grusomheten skal kunne eksistere:¹⁰³ *Bevissthet* da den som skal utsettes for grusomheten må være åpen for og dermed bevisst denne, og *samvittighet* fordi man skal *reagere* på følelsen av at det er noe som mangler i vår forvrengte virkelighet. Man må altså oppnå en slags erkjennelse forut for å kunne påvirkes av grusomheten. Det må imidlertid være mulig å oppnå denne erkjennelsen (*bevissthet*) samtidig som man erfarer at det finnes en form for kommunikasjon hevet over vårt språks ufullstendighet (*samvittighet*). *La conscience* blir på den måten anvendt idet man respekterer ansvaret, tar det nødvendige steget og reagerer (psykisk).

Man kan påpeke at Artauds teater gjennom å kreve visse "kvalifikasjoner" som bevissthet og samvittighet er et teater for de få. Det blir en eksklusivitet over dem som er i stand til å bli bevisst behovet for grusomheten. Blant gruppene som ikke har evnen til å oppnå en slik bevissthet, for eksempel sterkt psykisk handikappede, vil man allikevel kunne tenke seg at det finnes mennesker

¹⁰¹ TD, "Le théâtre et la cruauté", s. 132.

¹⁰² TD, "Le théâtre et la peste", s. 35.

¹⁰³ TD, "Lettres sur la cruauté - 1", ss. 158-159.

som ville verdsette grusomheten i aksjon. Nettopp vanskelighetene enkelte av disse menneskene har med å forholde seg til rasjonelle systemer, gjør dem kanskje faktisk *mer* kompetente til å kommunisere innenfor semiotiske systemer enn dem som er "fanget" av det symbolske. Dette er selvsagt verken mer eller mindre enn en parallell til Julia Kristevas tanke om sperren som oppstår idet man knekker "den symbolske koden". Hun sier at idet man begynner å forholde seg til verden gjennom symboler, er det umulig å vende tilbake til det før-symbolske eller semiotiske. Alle mennesker lengter allikevel tilbake til det semiotiske stadiet fordi de føler seg fremmedgjort i den symbolske verden. Man kan imidlertid altså nærme seg det semiotiske gjennom kunsten. Dessuten kan tidligere friske mennesker (som altså har opplevd det symbolske) som går inn i en psykotisk tilstand, forkaste det symbolske univers til fordel for det semiotiske. Mennesker som aldri har knekket "den symbolske koden", som for eksempel sterkt psykisk handikappede, må da kunne sies å leve i et semiotisk univers. Man kan dermed anta at de vil kunne få utbytte av grusomheten som på sitt vis leder til det semiotiske, på tross av at de aldri har hatt noen bevissthet om den symbolske verdens mangler.

I sjiktet mellom de som har forlatt det semiotiske og dem som aldri klarte det, finnes personer med lettere psykiske funksjonshemninger. Disse er i stand til å forstå at verden organiseres utifra symbolske systemer de ikke selv klarer å bruke. Fremmedgjøringen og lengselen tilbake mot det semiotiske vil for disse menneskene være enda sterkere enn for det "bevisste mennesket" som forsåvidt *klarer* å fungere innenfor et symbolsk univers. For denne mellomgruppen vil derfor grusomheten som kommuniserer innenfor det semiotiske kunne ha enda større betydning. Artaud selv tar ikke opp denne problemstillingen, og jeg fortsetter derfor min argumentasjon med utgangspunkt i det funksjonsfriske mennesket.

Idet det man ved å komme på teateret og oppleve *la conscience* har valgt å utsettes for grusomheten, tar det ubevisste og kroppslige over. Det spesifikke teatreteablerer muligheten for kommunikasjon av noe som ikke kan underordnes det symbolske. Nok en gang kan vi referere til "Le théâtre et la peste" hvor Artaud beskriver hvordan teateret tar bolig i sinnet.¹⁰⁴ Det hele skjer i et ørlite øyeblikks vakuum hvor grusomhetens krefter manifesterer seg, analogt til hvordan pestsykdommen umerkbart trenger inn i menneskelegemet.

Vi har altså i følge Artaud ikke først og fremst behov for å vekkes rasjonelt, men kroppslig "gjennom nerver og hjerte".¹⁰⁵ De dramatiske bevegelser som må til for at denne vekkelsen skal

¹⁰⁴ TD, "Le théâtre et la peste", s. 34.

¹⁰⁵ TD, "Le théâtre et la cruauté", s. 131.

finne sted finner vi i Artauds utvidede poesibegrep: "[...] nous croyons qu'il y a, dans ce qu'on appelle la poésie, des forces vives, et que l'image d'un crime présentée dans les conditions théâtrales requises est pour l'esprit quelque chose d'ifiniment plus redoutable que ce même crime, réalisé."¹⁰⁶ Grusomheten utgjør en mengde krefter som har styrke nok til å rive oss ut av søvnen. Denne "søvnen" er altså et bilde på den tilstanden vi befinner oss i før vi innser og erkjenner hvor mangelfull vår virkelighetsoppfatning egentlig er. Uten videre utdypning sier Artaud at erfaringen blir kraftigere gjennom rommets poesi enn om man får en tilsvarende erfaring i virkeligheten. Hvorfor er det slik? Ved at kunstneren filtrerer sine erfaringer gjennom kunsten (les: teateret), desautomatiseres disse erfaringene. Som tilskuere ser vi dermed gapet mellom det vi tolererer i "virkeligheten", og det vi "tåler" uten å føle avsky når det presenteres på teateret. Uheldigvis har vi lettere for å lukke øynene og se bort i fra det som skjer i "virkeligheten". Vi lærer oss imidlertid å akseptere at krefter som leder til ondskap eksisterer, og ved å godta deres eksistens tar vi brodden av deres potensielle ondskap.

Vi skal se på et begrep som Artaud ikke forholder seg til, men som kan være nyttig for å forstå hva han sier når han snakker om en *kroppslig reaksjon*. Hva innebærer egentlig en *erfaring*? Å erfare er å oppleve. I motsetning til når man får kunnskap ved å bli fortalt noe, er en erfaring ofte noe man tilegner seg ved å føle ting direkte på kroppen. En erfaring kan selvsagt igangsettes intellektuelt, men den bringer med seg følelser og reaksjoner som ikke alltid kan beskrives med ord. Erfaringen framprovoseres i en gitt situasjon. Gjennom å være en type kunnskap man kan ta til seg ubevisst, og uten at den dissekeres med ord, ordner den seg a priori inn under det semiotiske framfor det symbolske. Man *kan* selvsagt behandle erfaringen intellektuelt, men dette er ikke noen nødvendighet. Det er derfor, i den grad man skal videreformidle erfaringen, bedre å gjøre dette gjennom et semiotisk og ikke et symbolsk språk. Det vil også her eksistere "støy" i kommunikasjonsprosessen, men mengden vil være mindre enn om man forsøker å formidle den fysiske følte erfaringen symbolsk.

Hvis den som erfarer blir sittende igjen med en mengde informasjon som ikke stammer fra en person, men for eksempel fra en rituell tilstand av trance, kan man snakke om kommunikasjon fra en ikke-menneskelig kilde: Det oppstår direkte kontakt mellom Artauds "objekter" og mennesket.

I en gitt situasjon kan man erfare på forskjellige måter. Man kan *erfare* noe *for første gang* slik publikum på Artauds teater antagelig opplever en første forestilling. I en slik situasjon tilegner man

¹⁰⁶ Ibid., s. 133.

seg kunnskap man ikke tidligere har hatt. Et annet alternativ er at man kan *gjenerfare* noe man tidligere har opplevd. Ubevisst er dette kanskje også noe som skjer med Artauds tilskuere. Det de møter på teateret er jo, i følge Artaud, følelser og strømninger som de både kroppslig og sjelelig har et forhold til fra før.

En erfaring kan altså fungere kunnskapstilførende. En annen sentral funksjon erfaringen har er at den kan virke *terapeutisk*. Man gjør seg ferdig med noe negativt ved å konfrontere seg selv med det. Gjennom erfaringen, som vi altså antar kan sees på som en "semiotisk" framfor "symbolsk" handling, tvinges man til å forholde seg til det man har vanskeligheter med på et helt annet vis enn gjennom rasjonell, kritisk tankevirksomhet. Kanskje er skriveprosessen for Artaud nettopp en slik terapeutisk erfaring? Han utstår ikke det symbolske, men oppnår lettere å akseptere det gjennom å erfare det.

Det grusomme er en kompleks sammensetning av ubarmhjertige krefter som er i stand til å ryste våre følelsesorganer. Dersom scenekunsten skal få tilbake sin berettigede plass, må teateret, i følge Artaud, gi oss tilbake mosaikken av det som fins i kjærligheten, i forbrytelsene, i krigen og i galskapen.¹⁰⁷ Vi snakker om en oppriktighet og ubegrenset troskap overfor egen lidenskap, egne behov og overbevisninger, og skal forsøke å se nærmere på hva Artaud legger i dette.

Grusomheten knyttes framfor alt til *douleur* (smerte). For Artaud er dette en grunnleggende følelse som livet ikke kan eksistere foruten, da smerten eksisterer i og for oss alle. I livskraften ligger en *méchanceté initiale*, en opprinnelig ondskap, som ikke kan eller bør fortrennes.¹⁰⁸ Dette er noe alle har i seg og står i motsetning til det gode som vi bare kan oppleve ved aktivt å søke det.¹⁰⁹ Det gode er en grusomhet, og i likhet med de andre grusomhetene må man anstrenge seg for å oppnå den. Smerten og den grunnleggende ondskaper ligger i bunnen av det gode og andre "grusomheter" som lidenskapelig begjær, død og gjenoppstandelse.¹¹⁰ Man er avhengig av å kjenne *la méchanceté* for å kunne verdsette andre grusomheter.

Artaud slår fast at "slik er det" uten videre å diskutere hva dette innebærer. Hva kan *vi* si om dette? Holdningen om en opprinnelig ondskap går på tvers av den kristne oppfatningen om at smerten finnes i verden fordi mennesket lot seg friste av det som ville ta fra det den ideelle tilværelsen. Samtidig strider den mot yin/yan-tanker om et slags helhetlig, stabilt univers hvor

¹⁰⁷ Ibid., s. 132.

¹⁰⁸ TD, "Lettres sur la cruauté - 3", s. 161.

¹⁰⁹ TD, "Lettres sur la cruauté - 2", s. 159.

¹¹⁰ TD, "Lettres sur la cruauté - 3", s. 161.

summen av de krefter som eksisterer går ut i null. Artauds verden er labil, men søker han ikke i lengden harmonien og balansegangen mellom det rasjonelle og det irrasjonelle, mellom det symbolske og det semiotiske, mellom de mørke og de lyse sidene ved vår eksistens? Er hans verdensbilde egentlig en oppfatning av verden i den uorden den befinner seg i dag (les: da teksten ble skrevet)? Mener han at dersom vi opptrer "korrekt", og i takt med livet, så kan vi bevege oss mot en form for avstemt harmoni? Eller tror han simpelthen at vi nærmer oss kaos, og at vi på veien dit må akseptere alle de motstridende krefter som virkeligheten består av? Det er foreløpig vanskelig å svare entydig på disse spørsmålene. Hva vi *kan* slå fast, er at vi er ute av stand til rasjonelt å forstå alle aspekter ved virkeligheten. Gjennom grusomheten og kunsten kan vi nærme oss en erfaring av de skjulte sidene ved livet. Uansett hva som venter oss, får vi gjennom dette en mest mulig helhetlig og likevektig opplevelse av hva virkeligheten egentlig er.

Det er nettopp fordi vi i vår "siviliserte" del av verden har hatt for vane å fortrenge følelser forbundet med ubehag, at grusomheten oftest tar form av smerte når den virker på menneskene. Smerten er sammensatt av et utall følelser, hvorav Artaud introduserer noen. For Artaud er enhver ekte følelse uoversettelig, og et forsøk på å definere den vil være forræderi. Et bilde, en figur eller en allegori kan mye bedre formidle en sann følelse ved å tildekke denne, enn vi klarer ved å forsøke å "avsløre" den med våre ord.¹¹¹ Vi velger altså å si at følelsene som skal provoseres fram av grusomheten, hører til i den semiotiske sfære. De kan vanskelig framprovoseres gjennom det symbolske, ettersom vi ubevisst undertrykker dem ved å tro at de kan beskrives med ord. Det er viktig å huske på at Artaud skriver med ett mål for øye, nemlig det å kunne realisere sitt teater hvor han kan kommunisere uten å bruke ord som "hovedbestanddel" og uten å måtte vektlegge det symbolske.

Artaud kan altså, på grunn av bakgrunnsstøyen som finnes i enhver kommunikasjonsprosess, ikke ha full kontroll over *hva* han når fram med når han formidler en erfaring gjennom en slik tildekning. Evnen til å balansere på den fine grensen mellom avsløring og tildekning av objekt/tanke er kanskje noe av det mest avgjørende i skapelsen av "det sanne kunstverk". Dersom man angriper Artauds spesifikt teatrale fordi han ikke har kontroll på det han formidler, må man imidlertid avfeie ethvert språk, også det figurative. "Støyen" er alltid tilstede. Artaud har i det minste tro på det språket han benytter. Han gjør et aktivt forsøk på å finne et alternativ til vårt utilstrekkelige språk.

¹¹¹ TD, "Théâtre oriental et théâtre occidental", s. 110. Denne tanken har selvsagt mange kunstteoretikere vært inne på både før og etter Artaud.

Incertitude, tvil og *usikkerhet*, og *angøisse, angst* og *gru*, er noen av begrepene som introduseres av Artaud i forbindelse med grusomheten. I "Sur le théâtre balinais" skriver han at spillet som igangsettes av fargene, gestene og bevegelsene, drar oss med ned i "[...] cet état d'*incertitude* et d'*angøisse* ineffable qui est propre de la poésie."¹¹² (mine utheving) Tvilen og angsten hører altså i følge ham selv til i poesiens sfære. I Artauds teater blir det en umulighet å forholde seg uberørt til ubehaget vi påføres idet vi overveldes av de fysiske sceneuttrykkenes *bruit* (bråk), og det som kan synes som det totale kaos.

Uttrykkene Artaud ønsker å benytte seg av er i stand til å formidle en *frykt* "som har verdi på alle breddegrader".¹¹³ Frykten, skrekken og angsten som vi i vår del av verden lenge har skjernet oss mot, er følelser som må konfronteres på nytt, og det bør i følge Artaud skje på teateret. Vi skal møte følelser som tvinger oss mot grensen av det reelle; ikke rasjonelt, men kroppslig. Den hallusinerende og fryktinngytende tilstanden skal ikke være noe vi kritisk kan forholde oss til, men noe vi erfarer uten forbehold. Teateret får gjennom hallusinasjonen og frykten tilbake sin autonomitet.¹¹⁴ Artaud mener med dette at teateret er den eneste kunstform som er i stand til å formidle disse følelsene slik det er nødvendig. Han har et ønske om å gjeninnføre på scenen et lite pust av den "enorme, mystiske, metafysiske frykt", som i følge ham selv lå til grunn for ethvert gammelt (*ancien*) teater; gresk, balinesisk eller pre-aristotelisk.¹¹⁵

Går man så langt tilbake som til oldtidskultene og ser på teaterets opphav, kommer vi, som vi tidligere har vært inne på, inn på *ritualer*. I denne sammenheng var jo nettopp det å skape *ærefrykt* og *respekt* et sentralt element. Hvorvidt Artaud nødvendigvis er ute etter denne ærefrykten kan vel diskuteres. Antikkens ærefrykt var knyttet til gudeverdenen og kan på den måten kalles metafysisk på tross av at gudene ikke var lenger unna enn Olympen. Tanken om at det rituelle både da og nå var/er i stand til å skape en tilstand av frykt som knyttes til noe "bak det hverdagslige", er derfor berettiget.

Dersom vi snur problemstillingen på hodet, vet vi at det rituelle i Antikken fungerte som en trygg og kjent ramme for publikums møte med det metafysiske. Tar man ritene ut av sammenheng, slik det for vår samtids publikum kanskje vil fortone seg som Artaud gjør, blir disse labile og vil få en større fryktinngytende (desautomatiserende) effekt.

¹¹² TD, "Sur le théâtre balinais", s. 96.

¹¹³ Ibid., s. 83.

¹¹⁴ Ibid., s. 81.

¹¹⁵ TD, "La mise en scène et la métaphysique", s. 65.

Artaud kommer flere ganger inn på *tomheten*, som i likhet med de andre bestanddelene i grusomheten, er ren og ubesudlet: "Tout sentiment puissant provoque en nous l'idée du *vide*. Et le langage clair qui empêche ce *vide*, empêche aussi la poésie d'apparaître dans la pensée."¹¹⁶ (mine uthevinger) Ved å slippe taket i de kontrollerte følelsene og ved å la oss overvelde av kreftene grusomheten består av, vil vi bli i stand til å slippe tomheten til i våre sinn.

Artaud relaterer ofte tomheten til *la peur*, frykten, kanskje nettopp fordi vi er så redde for å måtte forholde oss til en slik tomhet. Som med redselen må vi akseptere og slippe til tomheten idet vi gjenoppdager denne.¹¹⁷ Først når man ved hjelp av fryktinngytende følelser har latt tomheten manifestere seg i bevisstheten, blir man mottagelig for poesien¹¹⁸ og det som hører poesien til. Man kan si at denne tomheten knyttet til redsel, tilsvarer en slags renselse slik *katharsis*opplevelsen var for grekerne. Det er altså en positiv størrelse, og i den grad den aksepteres blir den ikke noe smertefullt, men bør oppfattes som en lettelse.¹¹⁹

Renselsen man søker må finne sted for at man skal kunne bevege seg videre mot en høyere fysisk/sjelelig erkjennelse som rasjonelt er utilnærmelig, - en slags moderne *katharsis*. Dette vil jeg diskutere i tredje del av teorikapittelet "[...] ce Double qui [...] se cache derrière sa propre réalité [...]", hvor jeg skal diskutere hva som er målet med å igangsette grusomheten.

Det synes å være et fellestrekk for følelsene det grusomme frambringer at de forbindes med et tap av kontroll. Uro, angst, nervøsitet og rystelse er følelser som kan føre til panikk, hysteri eller sammenbrudd. Rasjonell kontroll over sjel og sinn og underminering av "umodige" sinnstilstander, er i følge Artaud en del av forråtnelsen som har funnet sted i den vestlige kultur. Nært knyttet til dette har vi en mengde tabubelagte, mørke sider i menneskets personlighet som holdes undertrykt. Teaterets funksjon er å åpenbare den latente grusomheten. Denne grusomheten inkluderer alle de "perverse mulighetene" som eksisterer i et folks eller et individs ånd og sinn.¹²⁰ Kanskje ville

¹¹⁶ TD, "Théâtre oriental et théâtre occidental", s. 110.

¹¹⁷ TD, "Sur le théâtre balinais", s. 99.

¹¹⁸ Vi snakker her atter en gang om Artauds utvidede poesibegrep.

¹¹⁹ Tomheten Artaud her snakker om, er ikke den samme som han beskriver i "Préface (Le théâtre et la Culture)". Der sier han: "*Notre idée pétrifiée du théâtre rejoint notre idée d'une culture sans ombres, et où de quelque côté qu'il se retourne notre esprit ne rencontre plus que le vide, alors que l'espace est plein.*" (min utheving) (TD, "Préface (Le théâtre et la culture)", s. 18.) Når Artaud i dette forordet snakker om tomhet, er det med negativt fortegn: Sjelen er ikke i stand til å erfare annet enn tomhet på tross av at den omgis av størrelser som venter på å erfares. Tomheten er her en vedvarende tilstand, mer enn noe annet lignende et vakuum. Man kan ikke bevege seg ut av dette vakuemet på grunn av stengslene den vestlige logikk og tankegang har påført oss. Det er denne type tomhet vi frykter, uten egentlig å skjønne at vi befinner oss begravet i den, når vi opplever redsel i tilnæringsprosessen til den positive tomheten.

¹²⁰ TD, "Le théâtre et la peste", s. 44.

følelsetilstandene Artauds snakker om vært mindre dramatiske om de ikke ble sett på som avvik? Det ville kanskje vært mindre traumatisk å erkjenne slike erfaringer dersom de ikke umiddelbart ble forbundet med tap av ansikt? Som jeg tidligere har vært inne på, er det nettopp fortrenghingen av "negative" følelsetilstander som gjør at det meste som (for oss) relateres til grusomheten sees på som smertefullt.

Ett av Artauds hovedpoeng er at disse ikke-aksepterte følelsene utgjør en betydelig del av ethvert menneskes liv og virkelighet. Idet man undertrykker dem, avviser man altså enhver mulighet til å kunne erfare "det virkelige liv". Tilsynelatende skjer en slik undertrykkelse ubevisst, og hos mange kanskje automatisk, fra det øyeblikk de fødes inn i det vestlige, døde kulturhegemoniet.

I et slikt samfunn må man aktivt våge å søke bort fra det livløse som preger hverdagen. Grusomheten er i følge Artaud noe som bestandig har vært i ham, men som også *han* måtte bli bevisst.¹²¹ Her kommer vi tilbake til det vi kan kalle "den anvendte samvittigheten". I det øyeblikket man skjønner at noe er galt, tar konsekvensene av dette og følger sin samvittighet, er det ingen vei tilbake.¹²² Fra sinnets side betyr grusomheten *konsekvens* og *faste prinsipper (rigueur)*, *iherdighet* og *anvendelse (application)*, *ubarmhjertig* og *nådeløs besluttsomhet (décision implacable)* og en *absolutt irreversibel bestemthet (détermination irréversible, absolue)*.¹²³ Man må stå fast ved sine prinsipper og kan ikke gå tilbake på dem. Det er på denne måten grusomheten virker når den agerer overfor individets sjel; rent, bestemt, ufravikelig og uten spor av tvil. Å velge å se bort fra det grusomheten tilbyr er ikke noe alternativ. Har man først blitt utsatt for grusomheten, er ikke sjelen og sinnet i stand til å takke nei til konsekvensene.

Tilskueren vil erfare tilstander han ikke tidligere visste eksisterte. Et sanseregister som er flerdimensjonalt, komplekst og utfyllende vil gi seg til kjenne, og i den grad man tror at man kan erfare noe før man aksepterer grusomheten, vil man oppdage at erfaringen i virkeligheten er mye dypere og mer sammensatt enn først antatt. Jeg antar at enkelte vil forsøke å la grusomhetens krefter forbli undertrykte selv etter å ha følt deres tilstedeværelse, men slik jeg forstår Artaud er dette umulig. Dersom frykten fortsatt overdøver samvittighetsnaget etter å ta grusomheten innover seg, må det være fordi disse kreftene ikke ennå virkelig har manifestert seg.

Å nærme seg grusomheten er *ikke risikofritt*. Man utsetter seg selv for fare. Fare for å måtte tåle harde følelsemessige påkjenninger, fare for å gjennomgå en sjelelig omveltning, fare for aldri å kunne vende tilbake til et borgerlig liv med den utilfredstillende, dog vedvarende, sikkerhet og

¹²¹ TD, "Lettres sur la cruauté - 2", s. 159.

¹²² I Artauds verden har man altså i et slikt tilfelle bestemt seg for å gå på teateret og utsettes for grusomheten.

¹²³ TD, "Lettres sur la cruauté - 1", s. 158.

forutsigbarhet et slikt sovende liv bringer med seg. Artaud snakker om *le Danger* som noe teateret har mistet. Teateret er i ferd med å gå i oppløsning fordi det har brutt med det på den ene siden alvorlige og reelle, og på den andre siden det å kunne le.¹²⁴

Artaud formulerte på denne måten, allerede tidlig på 30-tallet, *absurditetens* grunnleggende idé om at det fryktinngytende mister sin kraft dersom det latterliggjøres. For at man skal kunne latterliggjøre et tema og dermed ta brodden av det, må man først akseptere at det virkelig *er* alvorlig og at det i ubehandlet tilstand representerer en fare. På tross av hva mange synes å forestille seg, ble jo det absurde teater skapt *nettopp* for å behandle problemstillinger som tar livet på alvor.

Artaud mener altså at man må søke tilbake til det han kaller "et ekte teater"¹²⁵ som kan utsette oss for den faren vi ellers bare tidvis vil støte på i hverdagslivet.¹²⁶ Man må være modig for å tørre å miste kontrollen. Det er gjennom en forestilling hvor livet har alt å tape og ånden har alt å vinne at teateret kan gjenfinne sin virkelige betydning.¹²⁷ Det å kunne overlate seg selv i grusomhetens makt blir altså en styrke.

For kort å oppsummere: det spesifikt teatrale igangsetter grusomheten. Grusomhetens kompleksitet renser individets sjel ved ubarmhjertig å påføre sjelen frykt, usikkerhet, ondskap, smerte og angst. Skuespilleren eller tilskueren vekkes, erfarer tomheten og blir rede til å "gjenfinne kontakten med livet". Hvordan *dette* skjer skal vi nå se nærmere på.

"[...] CE DOUBLE QUI [...] SE CACHE DERRIÈRE SA PROPRE RÉALITÉ [...]"¹²⁸

Vi har nå sett på to av de tre hovedstadiene jeg har valgt å dele Artauds teaterteori inn i. Vi har sett på hva det spesifikt teatrale *er*, og har deretter diskutert hva det spesifikt teatrale *igangsetter* (grusomheten). Det som gjenstår er å ta i betraktning hva som *oppnås* gjennom grusomheten. Det er dette som interesserer Artaud mest. Som jeg flere ganger har nevnt, mener Artaud at vi gjennom det "virkelige" teater (les: grusomheten) kan røre ved teaterets og livets skygger. Jeg skal i dette delkapittelet prøve å gå i dybden for å forsøke å forstå hva som skjuler seg bak disse størrelsene.

En poetisk tilstand, er det hva verden søker? "Avoué ou non avoué, conscient ou inconscient, *l'état poétique*, un état transcendant de vie, est au fond ce que le public recherche à travers l'amour, le

¹²⁴ TD, "La mise en scène et la métaphysique", s. 63.

¹²⁵ Altså alle de typer teater som kan sette oss i kontakt med "det virkelige liv".

¹²⁶ TD, "Le théâtre et la peste".

¹²⁷ TD, "Le théâtre et la cruauté", s. 136.

¹²⁸ TD, "Sur le théâtre balinais", s. 83.

crime, les drogues, la guerre ou l'insurrection."¹²⁹ (min utheving) Artaud er, som tidligere nevnt, flere ganger inne på at grusomheten og dens bestanddeler hører poesien til. Uten grusomheten, og dermed poesien, eksisterer ikke livet. Dette understrekes gjennom menneskets intuitive søken etter det poesien representerer. La oss foreløpig anta at det er en poetisk tilstand vi gjennom grusomheten higer etter, og at det er denne tilstanden som kan sette oss i kontakt med det "virkelige" livet.

For å få en forståelse for hva en slik poetisk tilstand innebærer, må vi se nærmere på flere av Artauds nøkkelbegreper i *Le théâtre et son double*. Jeg vil nå, med utgangspunkt i grusomheten, si noe om Artauds oppfatning av konseptene *la métaphysique* (metafysikken), *la poésie* (poesien), *les choses* (tingene, den opprinnelige virkeligheten), *l'esprit* (ånden, sinnet, sjelen), *la réalité* (virkeligheten), *la vie* (livet) og *le double* (det doble). Det sier seg nesten selv at når Artaud bringer disse begrepene på banen, er det de *virkelige* sidene ved begrepene han henviser til.

I oppslagsverket Larousse defineres det *metafysiske* slik: "Toute spéculation sur le sens du monde et la place de l'homme dans le monde."¹³⁰ Stemmer dette, er alle størrelsene jeg skal diskutere i dette kapitlet metafysiske. Idéene har dessuten det til felles at de, i følge Artaud, kan berøres gjennom former og fysiske uttrykk, med andre ord gjennom det spesifikt teatrale: "det er gjennom huden at metafysikken skal finne veien tilbake til våre sinn."¹³¹

Består den poetiske tilstanden av et knippe metafysiske størrelser? Artaud angriper Vestens teater fordi det opptar seg med psykologi i stedet for metafysikk. I "La mise en scène et la métaphysique" tar Artaud utgangspunkt i et relativt ukjent maleri i Louvre kalt "Loths døtre", malt av Lucas van den Leyden.

Il y a accessoirement, du côté de Loth et de ses filles, une idée sur la sexualité et la reproduction [...] Toutes les autres idées sont métaphysiques. Je regrette beaucoup de prononcer ce mot-là, mais c'est leur nom; et je dirai même que *leur grandeur poétique, leur efficacité concrète sur nous, vient de ce qu'elles sont métaphysiques*, et que leur profondeur spirituelle est inséparable de l'harmonie formelle et extérieure du tableau.¹³² (min utheving)

¹²⁹ TD, "Le théâtre de la cruauté - deuxième manifeste", s. 189.

¹³⁰ Dictionnaire CD-ROM de la langue française, Larousse, (1994).

¹³¹ TD, "Le théâtre de la cruauté - premier manifeste", s. 153.

¹³² TD, "La mise en scène et la métaphysique", ss. 53-54.

Det er altså ifølge Artaud det metafysiske aspektet ved kunstverket som gjør at vi påvirkes av det som kunst. Når han beklager å måtte bruke ordet "metafysisk" for å beskrive idéene maleriet uttrykker, henger det antagelig sammen med at begrepet ofte brukes ukritisk. Nettopp fordi betegnelsen innebærer så mye udefinerbart og ugripelig, er det enkelt å benytte seg av den om både dette og hint.

I samme åndedrag snakker Artaud om at idéenes åndelige dybde ikke kan skilles fra den harmoni som strekker seg utover kunstverket. Mennesket er "filteret idéene har måttet gå gjennom" for å bli uttrykt og representert gjennom kunstverket. Slik situeres mennesket i forhold til den åndelige verden som omslutter det. Denne "metafysiske prosessen" kan iakttakeren av kunstverket selv ta del i. De metafysiske idéene Artaud mener å finne i van den Leydens maleri omfatter blant annet *le Devenir* (utviklingen, forandringen, vordenen), *la Fatalité* (den forutbestemte skjebne, vanskjebnen, forbannelsen, ulykken, uavvendeligheten), *le Chaos* (kaoset, forvirringen, virvaret), *le Merveilleux* (det uforklarlige, det overnaturlige) samt *l'Equilibre* (likevekten, balansen). Sist, men ikke minst, mener han å finne en idé om språkets manglende styrke og tilstrekkelighet. For Artaud er van den Leydens maleri eksempelet på alt hva teateret bør være.¹³³ Et av fellestrekkene ved disse størrelsene er at det er nærmest umulig å definere dem. De er svært abstrakte.

Metafysikken på teateret skal være *reell*, men på en helt annen måte enn det vi tradisjonelt forbinder med ordet *realistisk*. Jeg skal forsøke å definere hva jeg selv oppfatter med reelt/realistisk. Det *reelle* (generelt) kjennetegnes, etter min oppfatning, ved at det kan gjenkjennes som noe tilstedeværende. Dets eksistens påvirker den som utsettes for det. Selv om vedkommende forholder seg passiv til det reelle, vil han merke det. Idet man sier at noe er reellt, betyr det at det er *noe som får konsekvenser*, om ikke annet så fordi man forholder seg til det.

Hvorvidt noe er reellt eller ei, kan defineres uavhengig av utenforstående forhold. Et objekts eller en hendelses realitet er i denne sammenheng noe absolutt; noe som er eller ikke er. Dette står i motsetning til begrepet om noe *realistisk*. For å definere hvorvidt noe er realistisk eller ei, er man avhengig av en persons forståelse av en gitt tilstand. Denne vil variere på bakgrunn av forskjellige virkelighetsoppfatninger basert på ulike kulturbakgrunn. Det realistiske er *noe man kan akseptere som del av det univers man til enhver tid oppfatter å eksistere i*. Dette er åpenbart en ganske radikal definisjon som for eksempel vil være vid nok til å inkludere Pablo Picassos tenkte påstand om at "Les Femmes d'Alger" (for ham) er realistisk. Det metafysiske vil derfor kunne være både reelt og realistisk, selv om disse ikke er identiske. La oss så forsøke å relatere dette til teateret.

¹³³ Ibid., s. 54.

[...] ce *côté révélateur de la matière* qui semble tout à coup s'éparpiller en signes pour nous apprendre l'identité métaphysique du concret et de l'abstrait et nous l'apprendre *en des gestes faits pour durer*. Car le côté réaliste nous le retrouvons chez nous, mais porté ici à la *n'ième* puissance, et définitivement stylisé.¹³⁴

Vi skal gjennom teateret reelt oppleve det konkrete; materien *og* det abstrakte som den "virkelige" verden. Teateret lar oss ideelt erfare en "ren essens" av virkeligheten, slik den ytterst sjelden framstår i hverdagen. Idet dette blir reelt for tilskuerne, vil de i ettertid også oppfatte det som realistisk.

Artaud skrev, etter å ha opplevd det balinesiske teater, at han plutselig befant seg "midt i en metafysisk kamp som utspilte seg gjennom skuespillernes kropper i trance, i frenetisk dans".¹³⁵ Denne kampen kan ikke erfares gjennom ord, selv om også disse kan ha metafysiske egenskaper.¹³⁶ Formene og det fysiske tar over styringen og overlater ingenting til det muntlige språket.¹³⁷

Det metafysiske skal altså, ideelt sett, være både reelt og realistisk. Det setter mennesket i perspektiv til verden og dens mening.

Av idéene jeg videre skal diskutere, har jeg valgt å begynne med *la poésie*. Det er nettopp tanken om at poesien utelukkende kan være metafysisk som gjør den interessant: "[...] la vraie poésie, qu'on le veuille ou non, est métaphysique et c'est même, dirai-je, sa portée métaphysique, son degré d'efficacité métaphysique qui en fait tout le véritable prix."¹³⁸ Artaud mener at grusomheten hører denne "virkelige" poesien til. Samtidig fungerer poesien som en sekk som inneholder alle idéene vi kan nå gjennom grusomheten.

Når Artaud snakker om *la poésie dans l'espace*, henviser han til det spesifikt teatrale rent formelt, med andre ord en *romlig poesi*. Han refererer også til de kreftene som igangsettes av dette, nemlig grusomheten, og dennes følger. Det ligger altså i all sann poesi "levende krefter" som setter fart på de metafysiske idéene. Når man erfarer disse, er man i en poetisk tilstand, og man rører ved det "virkelige livet".¹³⁹

¹³⁴ TD, "Sur le théâtre balinaï", s. 91.

¹³⁵ Ibid., s. 99.

¹³⁶ Dette diskuterer Artaud i TD, "Théâtre oriental et théâtre occidental", s. 108.

¹³⁷ Ibid., s. 112.

¹³⁸ TD, "La mise en scène et la métaphysique", s. 66.

¹³⁹ TD, "Le théâtre et la cruauté", s. 133.

Artauds poesibegrep i *TD* henviser til noe annet som er større enn både språkets og rommets poesi. Denne poesien omfatter *alle* de andre "ekte" poesiene. Det finnes i følge Artaud en *sansenes poesi* slik det finnes en poesi for språket.¹⁴⁰ Denne poesien skal erstatte ordenes poesi på de områder hvor det artikulerede språket ikke strekker til. Artaud kritiserer den litterære poesien ved å kalle den "nøytral åndelig aktivitet" og "lidenskapsløs kunst". Han mener den verken gjør eller skaper noe. Artaud går så langt som til å si at "den individuelle poesien har aldri engasjert noen, bortsett fra poeten selv i det øyeblikket han skapte den."¹⁴¹ Skrivende poeter har aldri vært i stand til å handle direkte, verken med effektivitet eller fare, for seg selv eller leseren, og poesien er dermed unyttig. Den klarer ikke å formidle det metafysiske og har dermed ikke den ønskede effekten.

Bastant som dette kan synes, får Artaud i alle fall understreket sitt poeng; poesi skal ikke være ufarlig! Artaud ønsker ikke med dette å ta avstand fra all "individuell" (skreven) poesi. Det er snarere den uengasjerende og navlebeskuende poesien, den som ensidig har verdi som selvforlystelse, han ønsker å komme bort fra.

Samtidig adopterer han og anvender konsekvent ordet *poesi* om noe av det mest høyverdige i sine teorier. Som forfatter valgte han også nettopp (litterær) poesi som uttrykksmåte når han utover sine teoretiske skrifter først skulle forholde seg til omverdenen gjennom kunst. Den grensesprengende formen for (skrevet) poesi som han brukte var kanskje et nødvendig onde? Han vendte i alle fall stadig tilbake til denne i sine siste leveår. Artaud sier på tross av dette ufravikelig at det skrevne ord har sin verdi bare én gang, deretter bør det ødelegges: virkemidler mister sin styrke ved gjentagelse.

I følge Artaud har musikk, dans, pantomime, gestikulering og lyssetting, i likhet med alle de andre spesifikt teatrale virkemidlene, sin *iboende, særegne poesi*. Dertil kommer en *ironisk poesi* som avhenger av måten hvert enkelt virkemiddel kombineres med de andre på.¹⁴² Felles for alle disse og andre "poesier" synes å være: "[...] l'esprit d'anarchie profonde qui est à la base de toute poésie."¹⁴³ I det øyeblikk man glemmer denne grunnleggende mentaliteten, beveger man seg bort fra den "virkelige", rene poesien og alt hva den innebærer: "Sous la poésie de textes, il y a la poésie tout court, sans forme, sans texte."¹⁴⁴ Det *anarkistiske* i poesien er at den reaktualiserer objektene forhold til seg selv og hverandre, såvel som formenes forhold til hva de representerer. Dette er altså

¹⁴⁰ *TD*, "La mise en scène et la métaphysique", s. 56.

¹⁴¹ *TD*, "En finir avec les chefs-d'œuvre", ss. 120-121.

¹⁴² *TD*, "La mise en scène et la métaphysique", s. 58.

¹⁴³ *Ibid.*, s. 63.

¹⁴⁴ *TD*, "En finir avec les chefs-d'œuvre", s. 121.

en form for desautomatisering. Samtidig knytter Artaud anarkismen opp mot det *kaotiske*. Poesien er anarkistisk i den grad dens tilsynskomst er en konsekvens av en uorden som bringer oss nærmere kaos.¹⁴⁵ Dersom vi forsøker å se dette opp mot historien, ser vi da også hvordan poesien (i utvidet forstand; les: alle "sanne" kunstneriske uttrykk) er mer ildfull, fruktbar og aktivt tilstedeværende i brytningstider enn i stabile perioder.

Artauds utvidede poesibegrep kan altså anvendes på all kunst. All "sann" kunst leder nemlig til en *poetisk tilstand*. Med dette forstår vi at forholdene legges til rette for erfaring av metafysiske størrelser.

Flertallsformen av ordet *chose* (ting) kan ha overraskende mange betydninger. Det kan være noe abstrakt eller konkret, reelt eller tenkt. Man kan henvise til en hendelse, et objekt, et fenomen eller et faktum. Artaud benytter uttrykket i betydningen *virkeligheten* eller i filosofisk betydning, slik det står definert i *Le Petit Robert*, "*La chose en soi: l'être en tant qu'il existe indépendamment des conditions et des circonstances, par opposition au phénomène.*"¹⁴⁶ (Tingen i seg selv.) Vårt problem er, i følge Artaud, at vi har blitt så vant til å forholde oss til tingene i representert form, at vi ikke lenger er i stand til å relatere representasjonene til virkeligheten.¹⁴⁷ Tingene i sin opprinnelige form synes langt unna: "*Si le signe de l'époque est la confusion, je vois à la base de cette confusion une rupture entre les choses, et les paroles, les idées, les signes qui en sont la représentation.*"¹⁴⁸ (min utheving) Det er viktig for Artaud å gjenopprette båndene mellom "tingene" og deres representasjoner, fordi den konkrete, opprinnelige representasjon som hører "tingene" til, formidler oss informasjon. Denne informasjonen angår "det virkelige livet" og vi er dermed avhengige av den for "virkelig" å leve.

Vi var i begynnelsen av delkapitlet "Det spesifikt teatrale" inne på vanskelighetene med å vite *hvilke* objekter vi i løpet av en scenisk representasjon egentlig kommuniserer med. "Tingene" kan beskrives som "urobjekter". Det er de opprinnelige idéene man forholdt seg til før man begynte å benytte seg av representasjoner i form av symboler, bilder og ord. Det må være disse objektene Artaud ønsker å få publikum til (igjen) å kommunisere med. Et hovedmål blir å avklare uoverensstemmelsen mellom tingene og deres representasjoner, slik at vi vet hva vi har å forholde oss til.

¹⁴⁵ TD, "La mise en scène et la métaphysique", s. 64.

¹⁴⁶ *Petit Robert I*, s. 310.

¹⁴⁷ Klaus Meyer bruker i sin danske oversettelse av TD ordet "tingene" om *les choses*. A.A., *Det dobbelte teater*, Arena - Forfatterenes Forlag, Fredensborg, (1967), ss. 5-7.

¹⁴⁸ TD, "Préface (Le théâtre et la culture)", s. 12.

Desto lenger misforholdet mellom ting og representasjon får lov til å utvikle seg, desto større blir gapet mellom det vi *tror er* virkeligheten og det som *er* det. Denne splittelsen, sier Artaud, er grunnen til at tingene "hevner seg", og at poesien, som ikke lenger er i oss og som vi ikke lenger finner tilbake til i tingene, plutselig viser seg gjennom tingenes vrangside. Avmakten for å ta livet i eie er, i følge Artaud, forklaringen på alle de bisarre og umotiverte forbrytelser vi ser omkring oss.¹⁴⁹ Man kan altså se en fremmedgjøring mellom menneskene og virkeligheten som årsaken til de "syke" sidene ved vårt samfunn.

Artauds ideal må være et grusomhetens teater som er i stand til å gjøre avstanden mellom tingene og deres representasjoner så ubetydelig at vi igjen kan "gripe livet". Selv om han tidvis ser motløst på det å skulle kunne gi nytt liv til "l'état de choses",¹⁵⁰ er dette et sentralt, om enn utopisk, mål for Artauds prosjekt.

Mens *tingene* er de eksisterende størrelser vi bør forholde oss til, kan vi bli i besittelse av den foranderlige *esprit* som muliggjør kommunikasjon. Man kan snakke om tre forskjellige typer *esprit* hos Artaud. Individets *sinn* gjør oss i stand til å oppnå kontakt med tingene og det som ligger utenfor vår rasjonelle fatteevne. På den måten kan vi blant annet komme i kontakt med *ånden* (livskraften) som finnes i de evigvarende gestene, ritene og bevegelsene. *Sjelen* kan ta i mot og erfare denne ånden dersom sinnet er åpent for det. Det er her *katharsis* eller renselsen, som jeg drøftet i forrige delkapittel, kommer inn. Vi må erfare den positive tomheten som følger opplevelsen av det spesifikt teatral, for deretter å erfare ånden. Artaud skriver at "[...] l'esprit des plus antiques hiéroglyphes présidera à la création de ce langage théâtral pur."¹⁵¹ Det er disse evigvarende sjelstilstandene vi må søke etter å få møte på teateret, for så å kunne utvikle sinnet og erfare den poetiske tilstand i dens åndelige form.

Artaud sier at *splittelsen* mellom tingene og deres representasjoner, mellom det vi tror er virkelig og det som egentlig er det, skaper et vakuum for ånden.¹⁵² Vi må finne tilbake til tingene i deres opprinnelige tilstand, samt ånden de bærer i seg, dersom sinnet skal kunne utvikle seg. "Et teater som ikke innebærer uttrykk for åndstilstander tilhørende halvbevissthetens domene, kan aldri bli et fullstendig teater."¹⁵³ Det er disse åndstilstandene vi møter i grusomheten. Dette vil nok for

¹⁴⁹ TD, "Préface (Le théâtre et la culture)", ss. 13-14.

¹⁵⁰ TD, "En finir avec les chefs-d'œuvre", s. 129.

¹⁵¹ TD, "Le théâtre de la cruauté - deuxième manifeste", s. 193.

¹⁵² TD, "Le théâtre alchimique", s.76.

¹⁵³ TD, "Lettres sur le langage -1", s. 169.

mange synes surrealistisk. I tråd med hvordan jeg tidligere definerte hva som kjennetegner det realistiske, ser vi her et eksempel på hvordan det som umiddelbart kan aksepteres som surrealisme, for Artaud er både ultrareelt og realistisk.



Figur 5. A.A., "Les illusions de l'âme", signert fargetegning fra ca. februar 1946, 63 cm x 48 cm, privat samling Frankrike. Hentet fra Antonin Artaud, Dessins et portraits, (no. 58).

Forholdet mellom *poesi* og *sjel* er preget av et gjensidig avhengighetsforhold. Poesiens virkelige magi uttrykkes bare i en hypnotisk atmosfære hvor sinnet rammes av et press direkte på sansene.¹⁵⁴ Poesien trenger altså en spesiell åndstilstand for å fullstendiggjøre seg. Denne åndstilstanden kan utelukkende oppstå etter en renselse. I følge Artaud kan ikke sinnets åndelighet utvikle seg uten poesien. I "Notes sur les frères Marx" forteller Artaud at en av Marx-brødrene er "oppildnet av ånden som han endelig har kunnet slippe løs".¹⁵⁵ Han har båret ånden i seg, men trengte en katalysator for å kunne frigjøre den. Denne katalysatoren er det fysiske scenespråket og dermed grusomheten.¹⁵⁶ Grusomheten skal ideelt sett føre til at sinnet inntar holdninger som favoriserer dets videreutvikling.¹⁵⁷ På denne måten kan vi i følge Artaud på teateret oppnå en vedvarende opphisselse og stimulering av sinnet.¹⁵⁸ Man driver med teater for å nå fram til alt obskurt og uavdekket i sinnet. Heri ligger en stor del av den "virkelige" virkelighet vi har mistet av syne. Målet er at det obskure skal manifestere seg gjennom en form for materiell, reell projeksjon.¹⁵⁹ Man når fram til denne skyggelagte sfæren gjennom det åndelige og metafysiske, og sinnet kan erfare denne åndeligheten gjennom teateret og poesien. Slik erfarer vi en *poetisk tilstand*.

Vi er nå framme ved målet for Artauds teater; den poetiske tilstand og det den innebærer. Gjennom grusomheten blir sinnet i stand til å ta imot *poesiens metafysiske ånd* og kan dermed oppnå en ny og renere erfaring av *tingene*. På denne måten blir vi istand til å røre ved virkelighetens og livets *doble*. "[...] la poésie à l'état pur [...] A cet état [...] l'esprit continue à créer des mythes et le théâtre à les représenter. Le théâtre continue à vivre au-dessus du réel, à proposer au spectateur un état de vie poétique [...]"¹⁶⁰ Vi skal se nærmere på hva Artaud sier om *la réalité* (virkeligheten), *la vie* (livet) og *le double* (det doble).

Da alle Artauds teaterteoretiske nedtegnelser fra og med 1932 ble samlet for å utgis i 1937, var det under navnet *Le théâtre et son double*. Det var under reisen til Mexico i januar 1936 han fant

¹⁵⁴ TD, "Le théâtre de la cruauté - deuxième manifeste", s.193.

¹⁵⁵ TD, "Notes sur les frères Marx (Marx Brothers)", s. 215.

¹⁵⁶ I Marx-brødrenes tilfelle er det snakk om film, og Artaud tar eksempler herfra på tross av at han vendte seg fra film mot teater, ettersom han mente at kinofilmer som medium ble for distansert fra publikum til virkelig å kunne gjøre inntrykk. Uansett snakker han i dette tilfelle om hvordan en av Marx-brødrene oppildnes av ånden i filmen, og ikke hvordan iakttagere reagerer på den.

¹⁵⁷ TD, "Théâtre oriental et théâtre occidental", s. 107.

¹⁵⁸ Ibid., s. 112.

¹⁵⁹ CEC II, "Manifeste pour un théâtre avorté", ss. 22-23.

¹⁶⁰ CEC V, "Le théâtre est d'abord rituel et magique...", s. 16.

den egnede tittelen til boken sin.¹⁶¹ I de tekstene som inngikk i verket på dette tidspunktet, diskuterer han i liten grad eksplisitt problemstillingen teateret og dets "doble". Han snakker hele tiden om teateret og mye om *le Double*, men det er i hovedsak livets og virkelighetens "doble" som konkret nevnes. Det er vanskelig å avgjøre hvorvidt disse "doblene" samtidig er teaterets "doble". Artaud virker ganske uklar på dette punktet. I "Le théâtre alchimique" skriver Artaud endatil at teateret bør anses som *le Double*, ikke av seg selv, men av en annen virkelighet enn den hverdagslige.¹⁶² Betyr det da at det "virkelige" livet er teaterets "doble"? Det kan virke sann. Jeg forstår ikke Artaud dithen at hans teater nødvendigvis *speler* den sanne virkelighet, men at det kan bringe oss nærmere den. Den gjensidighet som eventuelt ligger i teateret og det "virkelige" livs "doble" eksisterer kanskje, men kvalitativt er, slik jeg oppfatter det, den "virkelige" virkelighet langt overordnet teateret. I siste instans interesserer Artaud seg for teateret som middel for å nå målet: det "virkelige" liv.

Hva er det så vi erkjenner i det vi møter den "virkelige" virkelighet? Etter å ha følt grusomheten, den poetiske tilstand og deretter blitt konfrontert med det "doble"; hva er det egentlig teateret gjør med oss? Artaud sier at teateret presser oss til å se oss selv som vi virkelig er: "Det lar maskene falle og avslører løgnene, feigheten, de uverdige handlingene og hykleriet". Ved kollektivt å avsløre våre "mørke krefter", tåler vi å stå ansikt til ansikt med skjebnen med en "heltemodig og overlegen holdning" uoppnåelig på annet vis.¹⁶³ Ved å la oss møte "den mørke siden ved oss selv, og å la de utøyelige kreftene som skjuler seg i denne slippe løs", ønsker Artaud å helbrede oss og den syke verden vi lever i.¹⁶⁴ Vi skal bevege oss bort fra den gråbleke, urørlige forvrengning av livet vi er i ferd med å gå til grunne i, for å finne tilbake til det "virkelige" livet, et liv i stadig bevegelse, hvor det er umulig å leve uanfektet.¹⁶⁵ Dette livet er vi, etter å ha overvært grusomhetens teater, rede til å møte.

Artauds virkelighet, hans konsept om *la réalité*, ligger som jeg allerede tidligere har vært inne på, fjernt fra det vi til daglig forbinder med ordet realisme. Spørsmålet er om ikke hans virkelighetsbegrep er like så gangbart som et hvilket som helst annet. Vi har tidligere vært inne på at han ønsker å la menneskene komme i kontakt med virkelighetens kjerne. Det dreier seg simpelthen

¹⁶¹ TD, Notes, s. 233.

¹⁶² TD, "Le théâtre alchimique", s. 74.

¹⁶³ TD, "Le théâtre et la peste", s. 46.

¹⁶⁴ TD, "En finir avec les chefs-d'œuvre", s. 124.

¹⁶⁵ A.A., TD, "Lettres sur le langage -4", s. 187.

om en del av virkeligheten som ligger mer tilsørt, eller i en annen dimensjon, enn den vi vanligvis forholder oss til. Artaud er klar i sitt budskap; han vil bringe tilbake det metafysiske i en verden som ikke engang er bevisst på at dette er fraværende. For Artaud er det metafysiske en hovedbestanddel i *la réalité*, en *absolutt* virkelighet som "eksisterer på alle breddegrader". Som Martin Esslin skriver i *The Theatre of the Absurd*: "It is the desire to represent reality, all of reality, that at first leads to the ruthlessly truthful description of surfaces, and then on to the realization that objective reality, surfaces, are only a part, and a relatively unimportant part, of the real world."¹⁶⁶ For Artaud dreier alt seg om *absolutte* størrelser. Vi var nettopp inne på at teaterets doble går utover seg selv. Kanskje situerer teaterets doble seg i en dimensjon vi vanligvis ikke regner med? En slik teori forklarer hvordan en størrelse kan "gå utover seg selv." Vi kan da også i forbindelse med den "virkelige", *absolutte* virkelighet si at den kjennetegnes ikke bare ved å eksistere på alle breddegrader, men i alle dimensjoner. En eller flere av disse dimensjonene går utover det vi rasjonelt kan forklare, og vi har derfor regnet dem for ikke-eksisterende. Man må gi et absolutt maksimum som individ, også av sin absurde (irrasjonelle) side, for å kunne erfare det absolutte av den "virkelige" virkelighet.

Det er blant konseptene jeg har behandlet i dette delkapittelet at Artaud har funnet tittelen til *Le théâtre et son double*. Etter å ha sett det balinesiske teater i Paris, var han udelt begeistret og fremholdt valget av "vage, abstrakte og ekstremt generelle" temaer.¹⁶⁷ Det dreier seg om å skulle la seg gripe av, framfor selv å forsøke å gripe, det en ønsker å erfare.

Vi har flere ganger kommet inn på diskusjonen om hvorvidt Artauds teater bygger for mye på det desautomatiserende, på overveldelse og overraskelse samt om det er et sjokkteater. For meg er det ingen tvil: Grusomhetens teater *er* et sjokkteater. Det neste interessante spørsmålet er ikke om dette gjør det umulig for teateret å overleve, men hvorvidt målet i det hele tatt *er* at det skal overleve. I tråd med Artauds motvilje overfor gjentakelse og repetisjon, sier det seg nesten selv at han ikke forventer at man skal holde på med dette til evig tid.

Videre kan en spørre seg når målet for grusomhetens teater er nådd. Det ville være en umulighet å benytte Artauds teaterprosjekt for å "helbrede" ethvert individ i den siviliserte del av verden. Målet må da være nådd når Artaud har klart å åpne øynene på en ny generasjon,- når han har klart å skape bevissthet for den "virkelige" virkelighets eksistens. Da er han på god vei mot å skape nye myter som kanskje kan redde verden.

¹⁶⁶ Martin Esslin, *Theatre of the Absurd*, Penguin Books, England, 1991 (USA, 1961), s. 353.

¹⁶⁷ *TD*, "Sur le théâtre balinais", s. 82.

La oss kort oppsummere Artauds teater: Gjennom det spesifikke teatre igangsettes grusomheten. Grusomheten åpner for erfaringen av en poetisk tilstand som er den "virkelige" virkeligheten.

Tabell 1: Skjematisk oversikt over de forskjellige stadiene i grusomhetens teater, samt deres kjennetegn og bestanddeler.

Det spesifikke teatre	Grusomheten	Den poetiske tilstand
Lyd: skrik, intonasjon, vibrasjon, bruit, musikkinstrumenter.	Klarhet, bevissthet	Metafysisk
Lys: farger, betoning, bruit.	Handlende	Utvidet poesibegrep
Kulisser: "rene" linjer.	Anvendt bevissthet, samvittighet	"Tingene"
Rekvisitter: overdimensjonerte masker og dukker.	Erfaring	Ånd, sinn, sjel
Kostymer: slike som har vært brukt ved rituelle handlinger.	Smerte	Livet
Skuespillerne: vokalt, gester, mimikk, fysisk uttrykk, ikke personlig initiativ, trancer.	Opprinnelig ondskap	Det "doble"
Scenen: skal omringe publikum som plasseres på bevegelige stoler. Sentralt punkt hvor handlingen kan samles, gallerier	Tvil, usikkerhet, angst og gru	Skyggene
Teaterbygningen: gir inntrykk av å være "hellig sted".	Frykt	Virkeligheten
	Tomhet	
	Renselse	

RITUALITET, MYTER OG DET PREARISTOTELISKE TEATER

Innledningsvis så vi på Artauds kulturbegrep, på den nære sammenhengen mellom kultur, sivilisasjon og utøvelsen av livet. Etter å ha gått i dybden på Artauds "dobbelte teater", skjønner vi kanskje litt mer av hvor konkret han egentlig er når han snakker om den *levende* kulturen.

Artaud sier at han vil knuse språket for å røre ved livet.¹⁶⁸ For at vi skal kunne finne tilbake til det opprinnelige og ekte må vi altså vende oss bort fra den språklig konstruerte hverdagen vi er vant til å forholde oss til. I følge Julia Kristeva er det å søke tilbake til det førspråklige en instinktiv handling som ethvert individ vil tilstrebe på tross av umuligheten av å kunne ta steget tilbake til tiden "før speilfasen". Artaud innser at det ikke er mulig å vende permanent tilbake til dette paradiset, men han har tro på at poesien i sin reneste tilstand (teateret) kan lede oss til en tangering av et univers som ellers ville vært uoppnåelig.

Grusomhetens teater preges altså av det rituelle.¹⁶⁹ Artaud mener at teateret i Vesten har vært besudlet siden William Shakespeare og Jean Racine. Først som følge av at publikum skulle forlate salen intakt etter forestillingen, senere på grunn av overpsykologisering som foregikk på scenen. Som forbilde for *sitt* teater framhever Artaud, som vi har sett, det balinesiske teater hvor ritualiteten i sceneframførelsene er grunnleggende. Man må tilbake til det prearistoteliske teateropphav og Dionysoskulten for å finne den første inspirasjonskilden til Artauds idealteater.

Det er mye usikkerhet knyttet til vår kunnskap om teaterets opprinnelse. Om de rituelle kulturer i vår samtid, og med henvisning til det gamle Hellas, sier *Dictionnaire du Théâtre*

[...] rites d'entrée préparant la sacrifice, rite de sortie assurant le retour de tous à la vie quotidienne. Les moyens d'expression en sont la danse, la mimique et la gestuelle très codifiées, le chant, puis la parole. Ainsi se produisit autrefois en Grèce, selon NIETZSCHE, *la naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique* (titre de son ouvrage paru en 1871).¹⁷⁰ (mine understrekninger)

Her, som hos Artaud, er det språklige uttrykket underordnet. Inngangs- og utgangsriten vitner om at de involverte kommer i kontakt med en annen verden.

For den gamle greker utgjorde teateret og ritene forbundet med Dionysoskulten en betydelig del av samfunnet. Gudenes tilstedeværelse var en selvfølge i motsetning til idag. Om

¹⁶⁸ TD, "Préface (Le théâtre et la culture)", s. 19.

¹⁶⁹ CEC V, "Le théâtre est d'abord rituel et magique...", s. 16.

¹⁷⁰ *Dictionnaire du Théâtre*, s. 306.

Artaud ikke søker å vende tilbake til det religiøse som gjennomsyret et slikt rituelteater, er han desto mer opptatt av parallellen; det metafysiske. Han ønsker at det metafysiske skal bli like "hellig" og tilstedeværende for oss som religionen var for grekerne.

Dionysos var som kjent fruktbarhetens, dansens og vinens gud, men man forestilte seg også at han hadde andre sider. Vi kan lese Artaud og grusomhetens teater opp i mot disse sidene:

Cependant, l'idée que s'en [om Dionysos] faisaient les Grecs avait aussi un côté sombre et macabre. On racontait à son sujet de lugubres récits [...] C'était une divinité dont le domaine était l'affectivité plus que l'intellect, la joie ou l'horreur plus que la raison - et à qui la tragédie et la comédie pouvaient à bon droit appartenir.¹⁷¹

Dionysos er den guden grekerne forbandt nettopp med de mørke sidene som fortrenses i det "siviliserte" mennesket. Det er disse tabubelagte sidene vi i følge Artaud må konfrontere og akseptere. Styrken ligger i det å våge å miste kontrollen. Man skal hengi seg i en trance og la grusomheten rense en, slik grekerne lot seg rense gjennom *sitt* rituelle teater.

Det er flere likheter i omstendighetene rundt Artauds ideal og det vi vet om den gammelgreske teatertradisjonen. I den grad man noen gang har kunnet snakket om en *créateur unique* i Vestens teaterhistorie, gjelder dette i det gamle Hellas.¹⁷² Allerede i de første teaterkonkurransene under Dionysosfeiringene var forfatteren den sentrale personen. Han skrev, iscenesatte, komponerte, koreograferte og framførte stykkene han selv var ansvarlig for.¹⁷³ Selv om de stykkene som er bevart ikke inneholder særlig mange sceneanvisninger, behøver ikke dette bety at skuespillerne sto rett opp og ned og framsa sine replikker. Kanskje anså forfatterne slike anvisninger som overflødige fordi den fysiske og rituelle delen av en framførelse allerede var innarbeidet så vel hos skuespillerne som hos publikum? Sist, men ikke minst: teaterstykkene som ble framført under Dionysosfestivalen var skrevet for å framføres, og de ble oppsatt bare én gang. Som vi har forstått var dette enda et ideal for Artaud.

Ser så Artaud likheten mellom hans eget ideal og teaterets opphav? Uten tvil. Han snakker ofte om kreftene som stod bak det "gamle teater". Når han i "En finir avec les Chefs d'Œuvre" sier at det er *Kong Oidipus* feil og ikke publikums, dersom stykket har blitt uforståelig og lite engasjerende, er ikke dette noe angrep på Antikken. Problemet er at *Kong Oidipus* ikke lenger er

¹⁷¹ H.C. Baldry, *Le théâtre tragique des Grecs*, Agora, Presses Pocket, Cox and Wyman Ltd (England), 1991, (Paris, 1975), (London, 1971).

¹⁷² Referansene her er hentet fra skriftlige kilder fra det femte århundre før Kristus, altså fra en periode hvorfra vi har bevart skrevne stykker.

¹⁷³ *Le théâtre tragique des Grecs*, s. 37.

aktuell for menneskene i Artauds samtid. *Mytene* bak stykket har ikke lenger den gangbarhet og slagkraft de engang hadde.

Artaud er svært opptatt av mytebegrepet, et begrep som kommer igjen flere steder i *Le théâtre et son double*. Mytene bærer for Artaud i seg store krefter; "[...] cette sorte d'affreux lyrisme qui est dans les Mythes auxquels des collectivités massives ont donné leur consentement."¹⁷⁴ Mytenes verdi avhenger av den aksepten den har hos massene. I *Petit Robert* leser vi at myter er forenklete og ofte illusoriske bilder eller symboler som grupper av mennesker utvikler eller aksepterer angående et individ eller et faktum. De spiller en avgjørende rolle for menneskenes adferd eller deres syn på verden.¹⁷⁵ Oppmerksom på dette ønsker derfor ikke Artaud å gjenopplive de gamle mytene, men å skape nye.¹⁷⁶ Disse nye mytene skal inneha de samme, ukontrollerbare kreftene som de gamle engang hadde: den rene poesien. På lang sikt er *dette* teaterets virkelige mål.¹⁷⁷

Man kan spørre seg hvor Artauds *Mythes* situerer seg i forhold til det greske *mythos*, som rett og slett betyr "muntlig fortelling". Å knytte Artauds myter direkte opp mot *mythos*-begrepet skaper problemer. Artauds *Mythes* må *ikke* ukritisk sammenliknes med det engelske *plot*, det tyske *Handlung* eller det franske *fable*, handlingsrekken, som er en vanlig tolkning av *Mythos*.¹⁷⁸ Det er nemlig vanskelig å forestille seg etableringen av en kronologisk begivenhetsrekke i Artauds idealteater. Det man derimot kan gjøre, er å søke litt dypere: "A l'origine, le *mythos* est la source littéraire ou artistique, l'histoire mythique [...] [(fable)] [...] dans laquelle puisent les poètes pour bâtir leurs tragédies."¹⁷⁹ Dersom man forfølger det franske fabelbegrepet, vil man oppdage at én tolkning er at man med hensyn til enhver dramatisk tekst kan rekonstituere påfølgende motiver *eller tema* som formidles til oss gjennom verket. Dette er fabelen.¹⁸⁰ Dette ligger langt opp mot hva jeg forstår med

¹⁷⁴ TD, "Le théâtre et la cruauté", s. 133.

¹⁷⁵ *Petit Robert I*, s. 1251.

¹⁷⁶ Artaud er noe tvetydig på dette området. I TD, "Le théâtre et la cruauté", sier han klart at man skal sette opp en forestilling uten å vende tilbake til de gamle, døde mytene (jfr. s. 133). I TD, "Le théâtre de la cruauté - deuxième manifeste", s. 191, derimot, snakker han plutselig om å gå tilbake til de gamle, primitive mytene for ved hjelp av iscenesettelse å materialisere og aktualisere disse gamle konfliktene. Nøkkelen ligger kanskje i *primitive* uten at dette blir nærmere spesifisert. Muligens aksepterer (og oppfordrer!) Artaud til en tilbakevendelse til de primitive mytene, nettopp fordi disse lå opp mot det metafysiske. Man må i så fall anta at han med "gamle" myter rett og slett henviser til myter som har vært FOR samtidsbundne, og som derfor ikke er valable. I TD, "En finir avec les chefs-d'œuvre", s. 124, er Artaud igjen inne på at det er "[...] cette idée supérieure de la poésie et de la poésie par le théâtre qui est *derrière* les Mythes racontés par les grands tragiques anciens, et capable encore une fois de supporter une idée religieuse du théâtre [...]" (min utheving)

¹⁷⁷ TD, "Lettres sur le langage -3", ss. 180-81.

¹⁷⁸ *Dictionnaire du Théâtre*, ss. 225-26.

¹⁷⁹ Loc. cit.

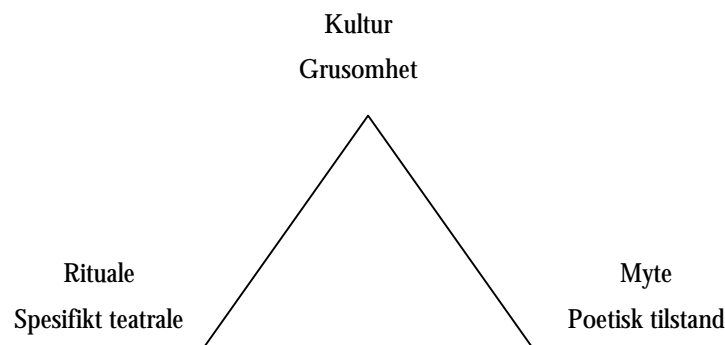
¹⁸⁰ *Ibid.*, s. 132.

Artauds mytebegrep. På jakt etter fabelen framsetter leseren og iscenesetteren deres egne synspunkt på den virkeligheten de ønsker å skildre.¹⁸¹ Slik kan Artauds teater danne *nye* myter for samtidens mennesker.

Det kan være interessant å se hvordan begrepene *rite* og *myte* situerer seg i forhold til hverandre. Min klare oppfatning er at Artaud benytter det rituelle for å *etablere* det mytiske. Bare gjennom det rituelle kan man oppnå erkjennelsen, og det er ved at erkjennelsen allment aksepteres at den kan nyttegjøres som myte.

For å oppsummere teoridelen av denne avhandlingen, skal vi kjapt vende tilbake til Collins' kulturdefinisjon som vi var inne på i begynnelsen av kapittelet; "**culture**, n. the human creation and use of symbols and artefacts. Culture may be taken as *constituting the 'way of life'* of an entire society, and this will include codes of manners, dress, language, *rituals*, norms of behaviour and systems of belief. [...]"¹⁸² (mine uthevinger) Vi ser altså at det *rituelle* også inngår som en grunnleggende del av *kulturen*. På samme måte må også det mytiske kunne sies å gjøre det, gjennom å "konstituere en levemåte for et helt samfunn". Vi blir dermed stående igjen med tre hovedkonsepter som alle forholder seg til hverandre og er like viktige for Artauds virkelighetsforståelse: *kultur*, *myte* og *rituale*. *Ritualet* korresponderer til det *spesifikt teatrale*, *kulturen* til *grusomheten* og *myten* til den *poetiske tilstand*.

Dermed gjenstår det bare for tilskueren å la seg forføre og å finne tilbake til sin plass blant drømmer og begivenheter gjennom Artauds univers.



Figur 6: Hovedkonsepter for Artauds virkelighetsforståelse.

¹⁸¹ *Dictionnaire du Théâtre*, s. 133.

¹⁸² *Collins Dictionary of Sociology*, s. 138.

KAPITTEL II: *ETT DRÖMSPEL OG SPÖKSONATEN*; VIRKELIGHETEN BEFINNER SEG PÅ DEN ANDRE SIDEN...

INNLEDENDE METODEAVKLARING

Jeg har nå redegjort for grunnlaget av Artauds teorier jeg ønsker å bruke i min lesning av Strindberg. Spørsmålet er på hvilken måte jeg skal anvende dette for å få mest mulig ut av en slik tilnærming. Umiddelbart så jeg for meg en fortrinnsvis *teknisk* lesning på jakt etter det spesifikt teatrale i Strindbergs stykker, for på den måten å se hvordan grusomheten konstituerer seg hos ham. Etterhvert som oppgaven har utviklet seg, har jeg imidlertid mer og mer sett interessen av, og behovet for, å la den bærende delen av analysen vinkles utifra et *tematisk* ståsted, uten dermed å fjerne meg for mye fra Artauds fysisk-konkrete univers. Grunnen til dette valget er at jeg i løpet av oppgaveprosessen har innsett i hvilken grad det spesifikt teatrale er interessant *fordi* det leder til en "poetisk tilstand". Tyngdepunktet i Artauds teorier flyttes dermed fra det formelle til det tematiske, og jeg har sett det som formålstjenlig å følge opp dette i analysen.

I stedet for å la den tekniske delen av lesningen bli en oppramsing av de konkrete tilfellene av spesifikk teatralitet som finnes hos Strindberg, velger jeg å ta utgangspunkt i Artauds iscenesettelsesprosjekt til *Spöksonaten*. Gjennom dette vil jeg se nærmere på det *spesifikt teatrale potensialet* som ligger i *Ett drömspel* og *Spöksonaten*. Dette fordi jeg tror det ligger mye mer spesifikt teatralt *latent* (på virkemiddelsiden) i disse dramaene enn det man umiddelbart konfronteres med.

Artauds iscenesettelsesprosjekt for *Spöksonaten* redegjør svært konkret for hvordan Artaud ser for seg en oppførelse av stykket og tøyser grensene for hva man *tradisjonelt* mener det er belegg for i teksten. Jeg synes allikevel, og kanskje nettopp på grunn av dette, at det vil være interessant å se på hva en slik utvidet fysisk tolkning kan bringe med seg. Jeg er i utgangspunktet svært opptatt av ikke å bli stående igjen med en tenkt, scenisk framførelse som skriver seg fra Artaud mer enn fra stykkenes forfatter selv. Samtidig er jeg slett ikke så sikker på at Strindberg nødvendigvis ville ha følt seg fremmed i forhold til Artauds idéer til iscenesettelse.

Jeg vil starte med å se på hvordan det *spesifikt teatrale potensialet* kan ekstraheres fra et drama, fulgt av eksempler på dette i Strindbergs stykker. Som del av den spesifikt teatrale lesningen av stykkene, vil jeg legge vekt på en tolkning av personkarakterene som symboler. Motivasjonen for

dette er at Artaud er svært opptatt av at karakterene ikke først og fremst skal framstå som psykologisk kompliserte størrelser, men som inkarnasjoner av universelle følelser og sinnsstemninger. Disse må dog gjerne være kompliserte. Dette henger selvsagt sammen med hans forkjærlighet for "store, udefinerbare temaer" av metafysisk framfor psykologisk karakter, slik vi var inne på i kapittel I. På samme måte som mye av det spesifikt teatrale virker desautomatiserende ved å skille seg fra det tradisjonelt realistiske, skal jeg se på om noe lignende skjer med personkarakterene. Dette gjør jeg ved å undersøke hvor på realitetsskalaen Strindbergs figurer plasserer seg.

Sett på bakgrunn av de hyppige sceneskiftene og da særlig i *Ett drømmespel*, er det min hypotese at det finnes det vi kan lese som ritestrukturer i Strindbergs stykker. Videre i den formelle delen av analysen ønsker jeg å se nærmere på disse og hvordan de leder oss til forskjellige virkelighetsnivåer i *Ett drømmespel* og *Spöksonaten*. Jeg kommer også til å se på hvordan forskjellige personkarakterer og karakterkonstellasjoner blir del av ritualiteten i stykkene.

I den tematiske delen av analysen vil jeg benytte Artauds kommentar til *Ett drømmespel* som utgangspunkt. I denne delen av analysen starter jeg med å ta i betraktning de forskjellige motivkretsene. Disse motivkretsene har jeg kalt *tilstandsmotivene* (a), *overgangsmotivene* (b), *forvrengningsmotivene* (c) og *løsningsmotivene* (d). *Tilstandsmotivene* består av lidelses-, frelser- og dødsmotivene. Disse forteller oss noe om hvordan tilværelsen vår er. Videre har vi *overgangsmotivene* sammensatt av transformasjons-, rom/sted- og dør/vindusmotivet. Som navnet tilsier skal jeg her se på såvel stedsmessig forflytning som fysiske og psykiske forandringer. Under samlebetegnelsen *forvrengningsmotivene* kommer jeg inn på teater/forstillelsesmotivet, speilmotivet, søvn/drømmemotivet og tidsmotivet. Disse motivene kan si oss noe om hvordan verden kunne sett ut fra et annet perspektiv. Endelig har vi *løsningsmotivene* språk/kommunikasjonsmotivet og kunst/"det skrevne ord"-motivet. Her ser vi på mulige løsninger for en stagnert verden.

Videre vil jeg så gå tilbake til Artauds idealer om myter i teateret. Hvordan er ritualiteten konstituerende for myter i Strindbergs stykker? På hvilken måte er dramaene med på å skape *nye myter* samtidig som de intertekstuelt bærer i seg de gamle? Kan de i så fall være med på å gjenskape samhörigheten med det metafysiske aspektet ved virkeligheten? Gjennom resten av oppgaven min håper jeg å nærme meg et svar på disse spørsmålene.

Avslutningsvis skal jeg komme inn på hvilke myter som eventuelt skapes gjennom *Ett drømmespel* og *Spöksonaten* og se om ikke disse kan leses opp mot Julia Kristeva og hennes teorier om

det symbolske og det semiotiske. Gjennom hele analysen av Strindbergs to stykker skal jeg dessuten se på hvorvidt det strukturelle i Artauds tanke om teatralitet, grusomhet og en poetisk tilstand går igjen.

Tabell 2: Makrostruktur i Ett drömspel. Sidetallene viser til den svenske utgaven som brukes, mens tableauinndelingen er hentet fra den franske utgaven av *Le songe*. Alt til og med 7. tableau framstår i den svenske utgaven som første hoveddel, 8. – 12. som andre og 13. – 15. som tredje.

Förspel ss. 3-6
1. tableau, ss. 7-8 (Foran slottet II)
2. tableau, ss. 8-10 (Inni slottet)
3. tableau, ss. 10-15 (<i>Officerns</i> hjem)
4. tableau, ss. 15-29 (Teaterkorridoren I)
5. tableau, ss. 29-33 (<i>Advokatens</i> kontor + kirkekoret)
6. tableau, ss. 33-36 (Kirken)
7. tableau, ss. 36-37 (<i>Fingalsgrottan</i> I)
8. tableau, ss. 38-47 (<i>Advokatens</i> hjem)
9. tableau, ss. 47-59 (Skamsund)
10. tableau, ss. 59-61 (Fagervik)
11. tableau, ss. 61-73 (Skolestuen + Fagervik)
12. tableau, ss. 73-78 (Middelhavet)
13. tableau, ss. 79-91 (<i>Fingalsgrottan</i> II)
14. tableau, ss. 91-102 (Teaterkorridoren II)
15. tableau, ss. 102-110 (Foran slottet II)

Tabell 3. Makrostruktur i Spöksonaten. De bærende personkarakterene i de forskjellige "aktene".

Gaterommet
<i>Studenten</i> og <i>Mjölkflickan</i> , ss. 329-330.
<i>Studenten</i> og <i>Gubben</i> , ss. 330-333.
<i>Studenten</i> , <i>Gubben</i> og <i>Johansson</i> , ss. 333-335.
Inni Huset
<i>Bengtsson</i> , <i>Johansson</i> (og <i>Gubben</i>), ss. 335-336.
<i>Gubben</i> og <i>Mumien</i> , ss. 337-338.
<i>Gubben</i> , <i>Översten</i> , (og <i>Studenten</i>) ss. 338- 339.
<i>Spöksupéen</i> I (<i>Gubben</i> prater), ss. 339-340.
<i>Spöksupéen</i> II (<i>Mumien</i> prater), ss. 340-341.
Hyacinthrummet
<i>Fröken</i> og <i>Studenten</i> , ss. 341-344.

DET SPESIFIKT TEATRALE POTENSIALET

"La mise en scène doit s'inspirer de cette sorte de double courant entre une réalité imaginaire, et ce qui a touché un moment donné à la vie, pour la délaissier ensuite presque immédiatement."¹⁸³

"Projet de mise-en-scène pour *La sonate des spectres* de Strindberg", Antonin Artaud.

Iscenesettelsesprosjektet til *Spöksonaten* er helt i tråd med den spesifikke teatralitet Artaud utviklet noen år etter at han var opptatt av *La sonate des spectres*. Alle detaljene var på slutten av 1920-tallet ikke ennå ferdigutviklet, men grunntanken er utvilsomt der. En lesning med utgangspunkt i iscenesettelsesprosjektet gjøres derfor i nær sammenheng med Artauds teorier i kapittel I.

For Artaud er *Spöksonaten* et stykke som ikke manifesterer noe annet enn det allerede kjente. Det reelle blander seg med det irrelle som når man er i ferd med å sovne, og alt det som stykket "avslører" er ting vi har drømt, men glemt.¹⁸⁴ Vi gjenerfarer. Hva kjennetegner så hans forslag til iscenesettelse av noe vi allerede har opplevd?

Dersom man på forhånd kjenner *Ett drömspel* og *Spöksonaten* innenfor den tradisjon de er oppstått fra, for deretter å overvære sceniske framførelser basert på Artauds teorier, overraskes man. Spenningen som oppstår mellom det *forventede* og det *presenterte*, fungerer desautomatiserende. Denne effekten er noe forseggjort og i detalj planlagt. For at effekten skal framtre kreves det at en kraft eller vilje står bak og styrer. I vårt tilfelle dreier det seg i hovedsak om regissøren bak en teateroppsetning.

Når jeg videre i oppgaven henviser til *Ett drömspek* og *Spöksonatens* makrokompositoriske bestanddeler, kan leseren fordype seg i disse ved å konsultere tabell 2 og 3. Jeg vil allikevel her innledningsvis kort oppsummere noen hovedtrekk som kan være greit å ha present for å forstå hva jeg henviser til i analysen. Den franske utgaven av *Ett drömspel* jeg har konsultert, er delt inn i et forspill og 15 *tableauer*.¹⁸⁵ Jeg finner det hensiktsmessig å benytte meg av denne inndelingen i min analyse, fordi det jeg anser som formålstjenlige romlige enheter. Dersom man studerer anvisninger for scenskifte i den svenske utgaven jeg henviser til, finner man at oppsettet går igjen også her, selv om overgangene ikke spesifiseres eksplisitt.

¹⁸³ *ŒC II*, "Projet de mise en scène pour *La sonate des spectres* de Strindberg", s. 113.

¹⁸⁴ Loc.cit.

¹⁸⁵ Det er Strindberg selv som har foretatt oversettelsen.

For å si noe om hva ordet *tableau* egentlig innebærer, setter Pavis det opp mot aktbegrepet:

Acte/tableau: La structuration en tableaux ne s'intègre pas au système *acte*/scène**, lequel fonctionne davantage sur le plan de l'*action** et de l'*entrée*/sortie** des personnages. La référence à la peinture qu'implique le terme de *tableau* indique bien toute la différence avec l'acte: le tableau est une unité spatiale d'ambiance; il caractérise un milieu ou une époque; c'est une unité thématique et non actantielle. Au contraire l'acte est fonction d'un *découpage** narratologique strict, il n'est qu'un anneau dans la chaîne actantielle, tandis que le tableau est une surface beaucoup plus vaste et aux contours imprécis, recouvrant un univers épique de personnages dont les relations assez stables donnent l'illusion de former une fresque, un corps de ballet ou un *tableau vivant**.¹⁸⁶

Vi snakker altså om en slags tematisk sceneinndeling, som ikke nødvendigvis kan argumenteres for utifra den narratologiske handlingsrekken. Et *tableau* er en enhet i en tematisk utviklingsfølge, slik vi var inne på det i forbindelse med diskusjonen om fabelen i forhold til myten i forrige kapittel. Det vi der fant i det franske fabelbegrepet, og som jeg mener ligger langt opp imot Artauds *myte*, er nettopp en rekke motiver eller temaer som følger hverandre. *Scenen* befinner seg ifølge Pavis, i motsetning til dette, på handlingsplanet. Den svenske utgaven av *Ett drömspel* som jeg benytter er tredelt, selv om aktstrukturen ikke presenteres eksplisitt. Når det gjelder *Spöksonaten* er den helt klart, både i fransk og svensk versjon, tredelt. En del av stykket finner sted i gaterommet, en annen inni *Huset* (i gangen og i den *runde salongen*) og en tredje i *Hyacintrummet*.

Selv om Artauds iscenesettelsesprosjekt for *Spöksonaten* kommer med tematiske anslag, er det i hovedsak rent *formelle* og *fysiske* grep for iscenesettelsen han her legger fram. Under overskriften "Mise en scène" får vi et kort innblikk i hvordan Artaud ønsker at overgangen mellom det reelle og det irreelle skal prege iscenesettelsen. I "Le Sujet" presenteres Artauds tematiske tolkning av handlingsforløpet for hver av de tre "aktene" i stykket, mens vi deretter får kommentert "Décors", "Bruits" og "Eclairage" for hver av aktene. I "Le Jeu" skriver Artaud, som overskriften tilsier, om skuespillernes spill, eller de forskjellige karakterenes framtrede. Artaud aktiviserer med iscenesettelsesprosjektet det jeg velger å kalle et *spesifikt teatralt potensiale* som ligger latent i *Spöksonaten*. Artaud tar seg friheter som regissør; mange av idéene kan ikke spores direkte tilbake til Strindbergs tekst. Samtidig oppfatter jeg ham jevnt over som særdeles tro mot den "ånd" han åpenbart mener ligger i stykket.

En god analyse skal være selektiv, og jeg ser ikke nytten av slavisk å gjengi ethvert tilfelle av

¹⁸⁶ *Dictionnaire du Théâtre*, s. 345.

"potensiell spesifikk teatralitet". Jeg skal i stedet forsøke å presentere et representativt utvalg av eksempler på dette fenomenet. Jeg kommer til å ta for meg *Ett drømmespel* og *Spöksonaten* parallelt, med utgangspunkt i Artauds iscenesettelsesprosjekt. På den måten blir det fysiske liggende i bunn for min analyse, slik det også gjør det i Artauds teorier.

La oss så se nærmere på det jeg har valgt å kalle det spesifikke teatrene *potensialet* i *Ett drømmespel* og *Spöksonaten*. Hva legger jeg egentlig i dette begrepet? Det jeg ønsker å nå fram til er *potensialet* et hvilket som helst stykke, skrevet til en hvilken som helst tid, har for å uttrykke seg gjennom *spesifikk teatralitet*, slik vi har definert denne utifra Artaud. Størrelsen er selvsagt ikke målbar som sådan, og det er da heller ikke det å måle *potensialet* som i mine øyne er interessant. Jeg tror imidlertid at man gjennom analyse kan skaffe seg et inntrykk av om et slikt *potensiale* finnes (noe jeg vil anta det ofte gjør), og i hvilken grad man kan ekstrahere dette og gjøre det eksplisitt i en forestilling uten å dissekere stykkets opprinnelige "ånd" fullstendig.

For å gjøre dette foreslår jeg at man tar utgangspunkt i de eksisterende sceneanvisningene og, ikke minst, replikkene. Man forsøker å ekstrahere det fysiske *potensialet* som er underlagt språkets tyranni, og som med enkelhet kan løsrives fra dette og settes fri gjennom fysisk representasjon.

Metoder for aktivering av det spesifikke teatrene *potensialet*:

- A. Man tar utgangspunkt i ordvekslingen mellom personkarakterene og gir fysisk uttrykk for bilder og metaforer de anvender i dialogen.
- B. Man tar utgangspunkt i ordvekslingen og de retrospektive passasjene og framfører fysisk det som berettes.
- C. Man gjør maksimalt ut av sceneanvisningene gjennom spesifikt teatrene *virkemidler*.
- D. Man bruker spesifikt teatrene *virkemidler* til å framheve objekter eller situasjoner iscenesetteren finner spesielt viktige.
- E. (Man tillater fullstendig utenomtekstlige invensjoner for å understreke den "ånd" iscenesetteren mener stykket har.)

Jeg har kommet fram til fire (eller, om man vil, fem) måter å aktivisere det spesifikke teatrale potensialet fra en gitt tekst på.¹⁸⁷ En oversikt over disse ser man i rammen ovenfor. Først og fremst kan man ta utgangspunkt i ordvekslingen mellom karakterene og søke å gi fysisk uttrykk for bilder og metaforer de anvender i dialogen (A). Eksempel på dette ser vi blant annet i *Ett drömspel* ved havnen i tableau 11. Bølgeskvulpene som "[...] hulkar och snyftar som när mänskor gråta [...]"¹⁸⁸ kan konkret gjengis med lyden av gråtende mennesker. Et lignende eksempel er læsen i *Dottern* og *Advokatens* hjem: "O, vad läset skriker; det är som om du kramade mitt hjärtas fjädrar..."¹⁸⁹ Läsen *skal* virkelig skrike! I stedet for å etterligne en skrikende lyd, lar man et menneskeskrik illudere der *Dottern* snakker om. Selv om det ikke eksplisitt sies at vi er i stand til å høre det *Dottern* hører, er nettopp dette en enkel måte å la det spesifikke teatrale potensialet realiseres på. I *Spöksonaten* finner vi en tilsvarende mulighet i andre akt hvor *Bengtsson* sier: "Sir ni, när ett hus blir gammalt, så möglar det [...]"¹⁹⁰ og i tredje akt hvor *Studenten* forteller *Fröken* hvor betatt han er av hyacinten:

Jag älskar den över alla andra, dess jungfruliga gestalt som smärt och rak reser sig från rotskivan, vilar på vattnet och sänkar sina vita rena rötter i det färglösa flytande; jag älskar dess färgar; den snövita oskyldiga rena, den honinggula ljuva, den skära unga, den röda mogna, men över alla den blå, daggblå, den djupögda, den trofasta [...]"¹⁹¹

Her kan regissøren for eksempel velge å benytte seg av farget lys for å illudere muglingen av huset (gjerne *Huset* hvor handlingen utspiller seg) og for å understreke hva *Studenten* ønsker å si om blomstenes farger. Som vi ser er denne første metoden for aktivisering av spesifikke teatralte potensiale anvendelig både med tanke på syns- og hørselsinntrykk.

Stadig med utgangspunkt i ordvekslingene kan man se på retrospektive passasjer (B). Ved å spille på at det (rent fysisk) kan framføres flere handlinger samtidig på en artaudiansk scene, kan vi konkret få sett det som berettes. Eksempel på hvordan dette kan fungere i *Spöksonaten*, finner man i scenen hvor *Gubben* har møtt *Studenten* og forteller om beboerne i Huset: "Och om jag nu berättar er, att hon gick, att hon kom igen, att han slog henne, att hon kom igen, gifte om sig med honom

¹⁸⁷ Jeg gjør oppmerksom på at jeg kommer til å vise tilbake til enkelte av eksemplene jeg her bruker, for å unngå å måtte gjenta meg selv.

¹⁸⁸ *ED*, s. 67.

¹⁸⁹ *Ibid.*, s. 44.

¹⁹⁰ *SS*, s. 336.

¹⁹¹ *Ibid.*, s. 341.

och att hon nu sitter därinne som en mumie, och dyrkar sin egen staty, så tror ni att jag är tokig."¹⁹² Jeg ser for meg at konfrontasjonen mellom mannen og kvinnen konkret finner sted på scenen. Mumien som sitter og tilber sin egen statue kan vi se på et tredje sted, og oppmerksomheten trekkes fra den ene til den andre personkonstellasjonen for eksempel ved hjelp av lyssettingen. På denne måten får vi forskjellige narrative nivåer, utifra *når* en hendelse har funnet sted. Dersom det dreier seg om et "artaudiansk scenerom", husker vi fra forrige kapittel at handlingen kan utspille seg 360° rundt tilskuerne. På en mer tradisjonell scene vil det kanskje være en mulighet å la de to møte hverandre noe fysisk tilbaketrasket i forhold til *Gubben* og *Studenten*, eller bak et transparent teppe som understreker avstanden i tid og rom. I *Ett drömspel* har vi samme mulighet i fjerde tableau, hvor *Officern* minnes sin barndom:

Den där blåa stormhatten där ute! Den har jag sett sen jag var barn... Är det samma en?... Jag minns i en prästgård, då jag var sju år... det sitter två duvor, blåa duvor under den där hatten... men den gången kom det ett bi, och gik in i hatten... då tänkte jag: nu har jag dig! och så knep jag om blomman; men biet stack igenom, och jag grät... men så kom prostinnan och lag våt jord på... sen fick vi smultron och mjölk till kvällen!...¹⁹³

Tredje mulighet er den kanskje mest åpenbare måten å vektlegge det fysiske i et stykke på. Dette gjør man ved å ta utgangspunkt i sceneanvisningene og gjøre så mye ut av dem som mulig (C). Artaud gjør ikke noe stort nummer ut av dette i forhold til *Spöksonaten*, kanskje simpelthen fordi en slik praksis for ham er en selvfølge? Når det i slutten av første akt oppgis: "MJÖLKFLICKAN (*in, sedd endast av Studenten och Gubben; hon sträcker upp armarna som en druknande og fixerar Gubben*)."¹⁹⁴ er det, etter min oppfatning, viktig å understreke nettopp det at det bare er *Studenten* og *Gubben* som ser henne. De to må reagere fysisk på at de ser henne, i kontrast til de andre som opptrer som om intet skjer. *Mjölkflickan* på sin side ser virkelig ut som om hun holder på å drukne, kavende med armene, med grimaser som uttrykker frykt og redsel, samtidig som hun stirrer *Gubben* i senk. Tilsvarende kan man i tableau 3 i *Ett drömspel*: "[Nu hör man röster bakom avdelningsskärmen, vilken straxt därpå drages undan. OFFICERN och DOTTERN se ditåt, stanna därpå i gest och miner förstelnade.]"¹⁹⁵ tenke seg at *Officern* og *Dottern* faktisk blir som forstenet mens de er midt i en bevegelse, ved at tiden, for dem,

¹⁹² Ibid., s. 331.

¹⁹³ ED, s. 20.

¹⁹⁴ SS, s. 335.

¹⁹⁵ ED, s. 10.

plutselig stanser opp. Stemmene bak skjermen skal høres klart og tydelig, slik at vi skjønner hva de to iakttakerne reagerer på.

Disse tre tekstbundne måtene å aktivisere et spesifikt teatralt potensiale på, kan dessuten kombineres med en metode som avhenger mer av regissørens tolkning av teksten. D) går ut på å bruke spesifikt teatrale virkemidler for å framheve objekter eller situasjoner iscenesetteren finner spesielt viktige. Eksempelvis foreslår Artaud at *Gumman's* sladrespeil: "[...] den enda spegel hon begagnar, for i den ser hon sig icke själv, bara yttervärlden och från två håll [...],¹⁹⁶ skal tiltrekke seg oppmerksomhet ved å ha en lysende glorie over seg.¹⁹⁷ Spenningshøydepunkter, som *Mumiens* metamorfose i andre akt, kan framheves ved lysspill: "[...] la lumière du dehors, s'intensifiant jusqu'à l'éblouissement, pénétrera par les fenêtres, par les murs transparents, semblant chasser l'éclairage propre des deux pièces."¹⁹⁸ I *Ett drömspel* kan jeg se for meg en slik teatralisering av flere sentrale symboler, for eksempel slottet,¹⁹⁹ kjempekrysantemumen,²⁰⁰ *Portvakterskans* sjal,²⁰¹ *Affischörens* fiskehov²⁰² og *Dörren* med firkløveren.²⁰³ Dette kan skje både gjennom lyssetting og overdimensjonering.

Utover disse fire mulighetene, merker jeg meg at Artaud tillater seg invensjoner som er fullstendig utenomtekstlige. I Artauds iscenesettelsesprosjekt til *Spöksonaten* ser vi eksempel på dette når han for avslutningen av stykket foreslår "[...] l'image d'une femme de cire étendue sur un grand lit rouge, sous une sorte de cloche de verre, ou le mannequin d'un vieillard à béquilles se déplaçant dans l'obscurité [...]."²⁰⁴ Dokkeframstillingen av *Gubben* er langt fra å være et så radikalt forslag som voksdamen, men går allikevel utover det som det er belegg for i teksten. Det kan dermed diskuteres hvorvidt man skal kalle dette "aktivisering av et spesifikt teatralt potensiale". Aksepterer man iscenesetterens rett til på denne måten å uttrykke den "ånd" han oppfatter at stykket har, kan man forsåvidt godta at dette blir en metode E).

¹⁹⁶ *SS*, s. 333.

¹⁹⁷ *ÆC II*, "Projet de mise en scène pour *La sonate des spectres* de Strindberg", s. 117.

¹⁹⁸ *Ibid.*, s. 121.

¹⁹⁹ Jfr. *ED*, s. 7.

²⁰⁰ Jfr. *ibid.*, s. 10.

²⁰¹ Jfr. *ibid.* s. 16.

²⁰² Jfr. *loc. cit.*

²⁰³ Jfr. *ibid.* s. 15.

²⁰⁴ *ÆC II*, "Projet de mise en scène pour *La sonate des spectres* de Strindberg", s. 122.

I tråd med Artauds oppfatning om at man bør kombinere mange uttrykksformer på en gang, kan det være hensiktsmessig å benytte seg av flere av disse metodene samtidig. Jeg skal nå komme med noen av *mine* forslag til hvordan dette kan gjøres i forhold til *Ett drømmespel*, samtidig som jeg drar paralleller til hvordan Artaud ønsker å gjøre dette med *Spöksonaten*. Når Indra i *Ett drømmespel* prater med datteren, kan man for eksempel spille på at *Dottern* fysisk synker og får problemer med å puste: "Nu sjunker molnet, det blir kvavt, jag kvävs... Det är ej luft, men rök och vatten som jag andas... Så tungt, den drar mig nedåt, nedåt [...]"²⁰⁵ Hun må slite for å puste og stemmen hennes forvrenges ettersom hun sier nedover, for til slutt å framtre som fullstendig "seig". *Stemmeforvrengninger* også et av virkemidlene Artaud foreslo brukt i *Spöksonaten*. "[...] des voix qui changes de ton, se chevauchent elles-mêmes [...]"²⁰⁶ En stemme i stadig forandring kan for eksempel uttrykke manglende stabilitet ved en personkarakter. Faste holdepunkter viskes ut og alt gir inntrykk av å flyte.

Samtidig kan *lyssettingen* i *Ett drømmespel*, etter min mening, med hell kontinuerlig endres. Den vil da aldri bestå av rent, "vanlig", hvitt lys. I 1. tableau kan for eksempel blomstenes farger, forsterket gjennom fargefiltret lys, gi scenen foran slottet en touch av "Flower Power-stemming". Også i *Spöksonaten* lar Artaud det være forskjellig lys i hver av aktene. Han spiller dessuten på det noe uforklarlige ved dette lysets opprinnelse. I akt 2, for eksempel, skriver han: "Egal partout, dans la pièce d'avant, quoique d'une couleur un peu forcée, un peu plus lourde que la normale et sans qu'aucune lampe de couleur puisse la motiver."²⁰⁷ Lyset i *Spöksonaten* skal skifte fra å være:

Eclairage violent, aveuglant, centré sur un coin de la façade, une partie de la fontaine et le milieu de la scène, sur les pavés. Des faux jours éclairent les appartements qui semblent avoir leur lumière propre. La lumière dans le fond est d'un gris vert, léger et transparent.²⁰⁸

i første akt, til å bli "avskyelig vibrerende"²⁰⁹ i andre og gustengult, men jevnt, i tredje.²¹⁰ I *Ett drømmespel* indikerer Strindberg selv *plutselig* overganger mellom lys og mørke i *tableau*ene: "Det blir

²⁰⁵ *ED*, s. 5.

²⁰⁶ *ÆC II*, "Projet de mise en scène pour *La sonate des spectres* de Strindberg", s. 114.

²⁰⁷ *Ibid.*, s. 119.

²⁰⁸ *ÆC II*, "Projet de mise en scène pour *La sonate des spectres* de Strindberg", s. 118.

²⁰⁹ *Ibid.*, s.120.

²¹⁰ *Ibid.*, s.121.

kolmörkt på scenen."²¹¹ Dette er med på å rive tilskueren bort fra forestillingen om at teaterets virkelighet er som hans egen. Jeg ville understreket dette gjennom for eksempel å benytte fluoriserende lys for å framheve det sykelige i scenen på advokatens kontor (5. tableau).²¹² Slik fortsetter man å framheve skillet mellom *tableau*'ene, noe vi siden i dette kapittelet skal se er avgjørende for måten de er med på konstituere forskjellige virkeligheter på.

Når man griper fatt i elementer i et teaterstykke for å teatralisere dem, synes jeg det er helt akseptabelt at man, som Artaud, gjør dette til gangs. For eksempel når *Sångerskan* i *Ett drömspel* gråter i 4.tableau, skal dette synes fysisk og grense mot overdrivelse.²¹³ Følelsesreaksjonene er ekstreme og kroppslige, slik også Artaud påpeker når *Gubben* i akt 2 av *Spöksonaten* "knuses" av *Mumiens* avsløring: "Par l'action de la momie l'effroyable vieillard se dissout et se ratatine jusqu'à devenir une forme grinçante, une sorte d'automate décervelé."²¹⁴ Det er selvsagt nødvendig å passe seg så man ikke overdriver så mye at man latterliggjør det man egentlig ønsker å framheve som alvorlig.

Menneskestemmene som i 6. tableau av *Ett drömspel* kommer ut av orgelet, i stedet for toner, må være fylt av smerte, hjerteskjærende, vitnende om ondskap.²¹⁵ Likeens hører vi praktisk talt barneskrik og utbrudd i smerte mens *Dottern* resiterer *Diktarens* dikt i *Fingalsgrottan*, tableau 13.²¹⁶ Advokatens utseende skal, i følge Strindberg, vitne: "[...] om oerhörda lidanden [...]",²¹⁷ og dette ville jeg valgt å understreke konkret med "likfiolette" skygger i det kalkhvite, furete ansiktet. Hvorfor slå seg til ro med et såkalt "realistisk", likblekt ansikt, når man kan gjøre det teatralt?

Artaud går langt utover det tradisjonelle når han til *Spöksonaten* foreslår følgende for måten skuespillerne skal framstå på scenen på: "Certains raideurs de gestes, d'attitudes, seront accompagnées par des bruits d'automates, des grincements qui se termineront en melodies [...]"²¹⁸ Han presiserer ikke hvor i stykket han vil ha dette, men en kan jo forestille seg hvilket akkompagnement det kan skape til spenningskurvens hopp og fall. – og hvorfor ikke også i *Ett drömspel*?

²¹¹ *ED*, s. 23

²¹² *Ibid.*, s. 29.

²¹³ *Ibid.*, s. 17.

²¹⁴ *ÆC II*, "Projet de mise en scène pour *La sonate des spectres* de Strindberg", s. 116.

²¹⁵ *ED*, s. 35.

²¹⁶ *Ibid.*, s. 85.

²¹⁷ *Ibid.*, s. 29.

²¹⁸ *ÆC II*, "Projet de mise en scène pour *La sonate des spectres* de Strindberg", s. 119.

Endelig kommer Artaud med et radikalt forslag til hvordan den grådige *Kokerskan* skal skille seg ut fra de andre karakterene: "Le personnage de la cuisinière sera figuré par un mannequin et ses répliques lancées d'un voix énorme et monocorde par plusieurs haut-parleurs de façon à ce que l'on n'en puisse discerner exactement la source."²¹⁹ Jeg ser ikke noen grunn til å avvise dette forslaget, som jeg oppfatter som helt i tråd med Strindbergs velvilje overfor ny virkelmiddelbruk.

En av scenene i *Ett drömspel* er fra Strindbergs side laget helt uten replikker og bæres dermed utelukkende av det teatrale. Scenen finner sted i slutten av 5. tableau hvor *Advokaten* skal bekranses og bli doktor. "[...] Musik höres! [...]"²²⁰ Her ville jeg benyttet kraftig, gjerne atonal musikk. Seansen utspiller seg bare i gester. Avvisningen som møter *Advokaten*. "Nej, jag var icke värdig."²²¹ smerter ham: "ADVOKATEN [*skakad, lutar sig mot en pelare*]"²²² Øyeblikket som skal være så høytidsstemt at det hever seg over språket, blir kontrastert av nedverdiggelsen når *Figurantskorna* vegrer seg og går fra *Advokaten* med uforrettet sak.

Vi har nå sett at både *Ett drömspel* og *Spöksonaten* har spesifikt teatrale potensialer som kan aktiveres. Det ligger altså til rette for at det rent fysiske aspektet ved Artauds teater kan realiseres i Strindbergs stykker.

STRINDBERGS PERSONKARAKTERER

Jeg har så langt i oppgaven snakket mye om *karakterene* i et stykke. På tross av at denne betegnelsen mer og mer brukes synonymt til det engelske *character*, er faktum at man i norsk til daglig anvender begrepet mer snevert enn på engelsk. *Karakter* på norsk, i likhet med det franske *caractère*, betyr vanligvis helheten av en persons moralske egenskaper og hvordan disse påvirker måten han eller hun opptrer på. Selv om det engelske *character* også har denne betydningen, kan ordet dessuten forstås som det vi i teatersammenheng kanskje bør kalle person, skikkelse, rolle eller figur, på fransk *personnage*. I den grad man skal benytte seg av karakterbegrepet i forbindelse med teater, bør man derfor skille mellom *personkarakter* og *karakter*, og la disse tilsvare de franske *personnage* og *caractère*.

Som vi var inne på i metodeavklaringen, utgjør personkarakterene som symboler en viktig del av Artauds teater. Før jeg sier noe mer om hvorvidt figurene i Strindbergs to stykker kan forstås

²¹⁹ Ibid., s. 124.

²²⁰ *ED*, s. 33.

²²¹ Loc. cit.

²²² Loc. cit.

som symboler, vil jeg imidlertid forsøke å gjøre klart hvilke begreper som betegner de forskjellige dramatiske figurene i et teaterstykke og hvordan disse skiller seg fra hverandre.

Når vi beveger oss fra det generelle mot det partikulære går vi, i følge Patrice Pavis, fra Vladimir Propps *aktant* til *individet*. *Aktantens* eksistens defineres av strebenen mot et mål, mens *individet* kjennetegnes som den fullstendige, komplekse personkarakter. Underveis møter vi *arketypen*, *allegorien*, *stereotypen*, *rangen*, *typen*, *rollen*, *aktøren*, *temperamentet*, og *karakteren*. Pavis viser oss skjematisk hvilke grader av realisme som kjennetegner de forskjellige personkarakterene og gir oss eksempler på dem:

Tabell 4: Pavis' oversikt over grader av realisme hos personkarakteren²²³

Particulier	Individu	Hamlet	} Exemples
↑	Caractère	Le misanthrope	
	<i>Humeur*</i>	Sir Toby (<i>Twelfth night</i>)	
	Acteur	L'amoureux	
	Rôle	Le jaloux	
	Type	Le soldat	
	<i>Condition*</i>	Le commerçant	
	Stéréotype	Le valet fourbe	
	Allégorie	La mort	
	Archétype	Le principe de plaisir	
Général	<i>Actant*</i>	Recherche d'un profit	

Når Artauds så sier at han foretrekker personkarakterer som symboler; hvordan situerer disse seg i forhold til Pavis? Kan man plassere Strindbergs figurer i forhold til Pavis' skjema? Pavis' sier om personkarakterene i symbolismens teater: "[...] le personnage tend à se dissoudre dans le drame symboliste, où l'univers n'est plus peuplé que d'ombres, de couleurs et de sons qui se correspondent (MAETERLINCK, STRINDBERG, CLAUDEL)."²²⁴ Det er kanskje lett å anta at det er endimensjonale, statiske figurer som fungerer klarest som symboler. Jeg tror imidlertid også at mer komplekse personkarakterer kan ha en symboliserende rolle, i den grad de har en eller flere egenskaper som framheves spesielt.

²²³ *Dictionnaire du Théâtre*, s. 249.

²²⁴ *Ibid.*, s. 248.

Tabell 5: Personkarakterene i Ett drömspel og Spöksonaten.

DYNAMISKE FIGURER				STATISKE FIGURER																													
Nivå 1		Nivå 2		Nivå 3		Nivå 4		Nivå 5																									
Hovedpersoner med utvikling, oppnår høyere erkjennelse.		Sentrale, relativt statiske, uunnværlige for hovedpersonenes utvikling.		Statiske, allikevel relativt sentrale for stykkets utvikling.		Fungerer mer som statister enn som personer publikum kan identifisere seg med.		Fungerer som forankringspunkter for handlingen og de andre figurene.																									
ED	SS	ED	SS	ED	SS	ED	SS	ED	SS																								
Dottern	Diktaren	Studenten	Offisern	Advokaten	Grubben	Mumien (Amalie)	Glasmästaren	Portvakterskan	Den Blinde	Mjølkeflickan	Johansson	Fröken	Balletflickan	Kristin	Karantänmästaren	Affschören	Teaterfolk (Victoria/Hon)	Han	Kokerskan	Översten	Jungfruerna	Barna	Herrn	Den Döde (konstuln)	Fästmon	Den Mörka Damen	Portvakterskan	De Rätt-tänkande	Modren	Edit	Kolbärarna	Fruen	Baron Skanskorg (Den Fönäme)

Personkarakterene i Strindbergs to stykker kan etter min mening plasseres på fem nivåer.²²⁵ Vi har de dynamiske hovedpersonene som i løpet av stykkene utvikler seg og oppnår erkjennelse av noe de før ikke kjente (1). Videre er nivå 2) sentrale, relativt statiske (men dog dynamiske) personer, hvis eksistens er uunnværlig for hovedpersonenes utvikling. Nivå 3) består av personkarakterer som er statiske, men allikevel relativt sentrale for stykkets utvikling, mens nivå 4) fungerer mer som

²²⁵ Se tabell 5.

statister enn som personkarakterer publikum kan identifisere seg med. Personkarakterene på nivå 5) fungerer mer som forankringspunkter enn som personkarakterer. Jeg skal nå forsøke å plassere figurene innenfor nivåene, utifra dynamikk, dimensjonalitet og funksjon.

La oss først se på nivå 1). I *Ett drömspel* dreier det seg i mine øyne om et par som utfyller hverandre, nemlig *Dottern* og *Diktaren*. Umiddelbart oppfatter man kanskje *Dottern* som hovedpersonen. Hun er med i alle stykkets *tableauer* og erfarer "virkeligheten" før hun forlater jorden. *Dottern* kommer til jorden med en idé om å skulle lære om menneskenes språk og "[...] den tredje världen [som] är dock ej den bästa..."²²⁶ Underveis møter hun forskjellige skikkelser som er mer eller mindre skikket til å være hennes tvillingsjel på jorden.

Dersom vi ser på tredelingen av den svenske utgaven jeg forholder meg til, oppdager vi at denne passer overens med en oppfatning om at *Dottern* i disse tre delene befinner seg på forskjellige stadier av erkjennelse. I første del, 1.–7. *tableau*, har *Dottern* en overlegen stilling i forhold til sine medaktører. Hun kommer som gudesendt, noe som stadig understrekes ved at blant annet *Modren* kommenterer dette: "Å, är det Agnes? Vet du vad de säger?... Att hon är guden Indras dotter, som bett att få komma ner på jorden för att känna hur mänskorna egentligen har det...Men säg ingenting!..."²²⁷ I del to, 8.–12. *tableau*, har *Dottern* bedt om å få leve som en av jordens mennesker: "Må jag pröva!",²²⁸ mens hun i del tre, 12.–15. *tableau*, tar med seg *Diktaren*. "Vart har du fört mig?"²²⁹ *Diktaren* er den hun ser som den best egnede til å ta del i hennes erfaringer, og som kan videreføre disse når hun forlater jorden. I en slik tolkning blir *Dottern* og *Diktaren* et slags androgynt hele, som splittes i det henholdsvis metafysiske (*Dottern*) og poetiske (*Diktaren*) i siste del av stykket. Poesien hører hjemme på jorden, mens det metafysiske, som det ligger i ordet, er noe overjordisk. Gjennom det poetiske oppnår vi, som hos Artaud, kontakt med det metafysiske. Poesien og det metafysiske er altså to sider av samme sak.

Dersom man i en slik tolkning allikevel oppfatter *Diktaren* som en uavhengig personkarakter, kan det innvendes mot hans status som hovedperson at han kommer inn i stykket først i 9. *tableau*, i Skamsund, og at han ikke går inn i noen aktiv dialog med *Dottern* før fra 13. *tableau* (*Fingalsgrottan* II). Harry Carlson foreslår da også en lesning hvor *Officern*, *Advokaten* og *Diktaren*, sammen, danner *Dotterns* mannlige motstykke, selv om også han "[...] föredrar att tenka på de tre männen som självständiga men inbördes förbundna karaktärer enligt den utveckling som anges i

²²⁶ *ED*, s. 5.

²²⁷ *Ibid.*, s.12.

²²⁸ *Ibid.*, s. 37.

²²⁹ *Ibid.*, s. 79.

den ordning de opptræder, likt en mans utvikling från minsta mognad till högsta mognad: Officer, Advokat, Diktare."²³⁰ Man blir da stående igjen med en maskulin størrelse som følger den feminine side om side gjennom alt hun opplever. Jeg følger forsåvidt Carlson, men min argumentasjon for en slik lesning skiller seg allikevel i fra hans.

Først og fremst ser jeg ikke på *Officern* og *Advokaten* som likeverdige personkarakterer med *Diktaren*. *Diktaren* utvikler seg fra å være en som kommenterer urettferdighet og søker "sannheten" til å bli *Dotterns confident*. Han er *den* av de jordbundne som oppnår erkjennelse. *Officern* og *Advokaten* står fram som heller statiske personkarakterer. Jeg ser allikevel hvordan de tre mannspersonene kan bli stående som ett "grusomt" hele utifra Artaud.

Officern er evig optimist; se bare hvordan han venter på sin Victoria! Han er fanget i et fengsel som han kan befris fra dersom han vil, men: "Uppriktigt talat; jag vet inte, ty i vilket fall som helst får jag ont!"²³¹ *Officern* ser det begredelige ved sin tilstand, men vet ikke om han tør å utfordre grusomheten, som han vet vil volde ham smerte. Han er allikevel en personkarakter som stiller spørsmål ved det meste. *Modren* sier: "[...] Du skall då fråga om allting och därigenom fördärvar du livets bästa för dig! [...]"²³² Det er for eksempel *Officern* som igangsetter prosjektet for å få åpnet *Dörren*: "Jag skal telefonera efter en smed som kommer och öppnar den!"²³³ *Samvittigheten* forteller ham altså at det er noe som mangler, men han mangler *bevisstheten* om hva det er.²³⁴ Han er "dum" nok til å tro at tid og rom eksisterer, men skjønner at logikken er gal.²³⁵ *Officern* befinner seg dermed på stadiet før grusomheten.

Advokaten på sin side er inkarnasjonen av grusomheten selv. Han bærer sorgene og lidelsene for alle, og er, slik vi tidligere så, fysisk merket av det onde. *Advokaten* er i motsetning til *Officern* nesten grenseløst pessimistisk, og selv om han i 7. *tableau* overtales av *Dottern* til å tro at de gjennom oppriktig å elske hverandre kan styre unna klippene, klarer han det ikke når det kommer til stykket. Det er gjennom *Advokaten* at *Dottern* kommer i direkte kontakt med lidelsene. Selv når *Dottern* tror at hun kan vende tilbake til sin verden og sine "høyere plikter", minner han henne om at hun er jordbundet: "Nu fick jag ofrid i min själ... den gick i tu och det sliter åt två håll!"²³⁶ *Advokaten* er evig

²³⁰ Harry Carlson, *Strindberg och myterna*, Författarförlaget, Stockholm, 1979, ss. 190-191.

²³¹ *ED*, s. 9

²³² *Ibid.*, s. 13.

²³³ *Ibid.*, s. 24.

²³⁴ Jfr. Artauds *conscience*-begrep.

²³⁵ Jfr. *ED*, ss. 63-64.

²³⁶ *Ibid.*, s. 101, *Dotterns* replikk.

negativ, men samtidig ser han i Middelhavsscenen i *tableau 12*, hvor han er *Dotterns* sannhetsvitne, at hun har egenskaper som kan være forløsende: "Hjälp dem...[...]"²³⁷

Endelig har vi så *Diktaren* som blir representativ for nettopp poesien. Han har *samvittighet*, han har *bevisssthet* og han søker en *høyere erkjennelse*. På denne måten ser vi at *Officern*, *Advokaten* og *Diktaren* til sammen utgjør hele Artauds grusomhetsprosess. Det spesifikt teatrale finner vi igjen, rett og slett gjennom det at stykket oppføres.

Dersom man på denne måten velger å se *Dottern*, samt *Officern/Advokaten/Diktaren*, som hovedpersoner i *Ett drömspel*, ser vi at det foregår stor utvikling både på den kvinnelige og den mannlige siden. Jeg står imidlertid fast ved at man kan velge å skille *Diktaren* ut fra denne troikaen, og allikevel la ham beholde sin status som hovedperson. Mest fruktbart er kanskje en kombinert lesning, hvor vi lar *Officern* og *Advokaten*, som tross alt er sentrale personkarakterer, forbli knyttet til *Dottern*, og dermed representere hennes kontaktpunkter med det jordiske. Hun har på den måten kommet til jorden på grunnlag av sin samvittighet, hvorpå hun har opplevd grusomheten. *Diktaren* blir da den instans *Dottern* trenger for å frigjøres, gjennom poesien, og igjen å komme i kontakt med sin "virkelige" virkelighet.

Den tilsvarende hovedpersonen i *Spöksonaten* er i mine øyne *Studenten*. Han presenteres i likhet med *Dottern* som en slags frelserskikkelse; et søndagsbarn, selv om han ikke er smidd like direkte over noen Jesus-figur som *Dottern*. *Studenten* kommer fra et konkursbo av et hjem, og tror han har kommet til paradiset når han ser *Huset* og *Fröken* som bor der. I virkeligheten er *Huset* betydelig mer råttent enn hans eget hjem, og mens *Studenten* selv opptrer underdanig og bøyer seg for (den falske) *Översten*, er det egentlig han som er edel.²³⁸

I likhet med *Dotterns* ærend blant menneskene, er også *Spöksonatens* hovedperson opptatt av språk: "Nej, jag studerar språk, men vet för resten inte vad jag skall bli..."²³⁹ Ellers ligner *Studenten* på *Officern*, i og med at han stadig spør og søker svar. Han interesserer seg tilsynelatende for alle byens beboere og hvorfor de opptrer som de gjør: "Varför sitta föräldrarna därinne så tysta, utan att säga ett enda ord?"²⁴⁰ *Studenten* havner tilsynelatende tilfeldig i ulike situasjoner. Slik er det i hvert fall om man bare tar i betraktning hans egne intensjoner. *Studentens* vei like fra fontenen og scenen med *Mjölkflickan*, inntil hans entré i *Huset* er i detalj planlagt og styrt av *Gubben*.

²³⁷ Ibid., s. 77, *Advokatens* replikk.

²³⁸ SS, s. 338.

²³⁹ Ibid., s. 331, *Studentens* replikk.

²⁴⁰ Ibid., s. 341, *Studentens* replikk.

Spöksonatens motstykk til *Advokaten* er i mine øyne *Fröken*. Først og fremst fordi det er i forhold til henne *Studenten* opplever grusomheten, men også fordi hun selv vet at hun er dømt til å lide til hun dør på grunn av andres (foreldrenes) synder. Hun er like pessimistisk som sin tvillingskikkelse i *Ett drömspel*, men har utover det en mye mer perifer rolle enn *Advokaten*. *Fröken* er i hovedsak *Studentens* offer, som gir ham den erfaringen han trenger for å kunne oppleve det poetiske. I likhet med hvordan *Diktaren* opptrer overfor *Dottern* i *Ett drömspel*, resiterer *Studenten* for *Fröken* i tredje akt av *Spöksonaten*. Han søker det han tror er paradiset, for deretter å tvinges inn i en rolle hvor han møter grusomheten. I ettertid gjør dette ham i stand til å leve det "virkelige" liv.

Spöksonaten har to figurer som i likhet med *Officern* og *Advokaten* gjennomgår en viss, om enn beskjeden, utvikling i løpet av stykket. Vi skal se nærmere på *Gubben* og *Mumien (Amalie)*. *Gubben* konkurrerer med *Studenten* om å være hovedperson i *Spöksonaten*. Det er nettopp det at han ikke utvikler seg på det psykologiske plan, rent bortsett fra ved å innse at han er avslørt, som fratrar ham en slik status. *Gubben* er utover dette en av dem Strindberg har utformet særdeles komplekst. Han er stykkets tragiske sjel, han grenser nesten til Djevelen selv og har en finger med i spillet i all ondskap i *Spöksonaten*. Han er dessuten på underlig vis den som knytter alle stykkets personer sammen i det edderkoppnett av intriger de lever i: *Gubben* er *Frökens* biologiske far, et resultat av at han forførte *Amalie* for å hevne seg på *Översten* som stjal hans *fästmö*. Han drepte *Mjölkflickan*, påførte *Studentens* far konkurs og arrangerte husraset hvor *Studenten* ble den store helten. *Gubben* er utspekulert og skarpsindig (dog ikke nok), og inkarnerer, som Artaud sier, hevn, hat, fortvilelse, kjærlighet og anger.²⁴¹

Sittende i rullestol helt fra begynnelsen av stykket, bruker han sitt handikap til å binde seg til andre ved å gjøre seg avhengig av dem. Dette fysiske aspektet ved *Gubben* understrekes ved at den utvikling han faktisk gjennomgår er en kroppslig transformasjon: "GUBBEN (har försökt resa sig och taga ordet, men har fallit ner i stolen och krympt ihop, krymper allt mer och mer under följande)."²⁴² Ved at sannheten eksponeres knuses *Gubbens* psyke fullstendig, og han trer inn i rollen som "papegøyen". *Gubben* er på denne måten kanskje den eneste i disse to stykkene som konkret klarer å ta steget tilbake fra det symbolske til det semiotiske. Dette forvolder hans snarlige død.

Et interessant spørsmål er hvorvidt *Gubben* i løpet av stykket innser hvor mye han lyver. Har han fortalt så mange usannheter at han tror på det han sier? Krymper han seg under *Mumiens* avsløring simpelthen fordi han innser at han har mistet kontrollen, eller er det fordi det plutselig går opp for ham hva han har gjort? Det ironiske er selvsagt at *Gubben* er selvutslettende, i og med at det

²⁴¹ Jfr. *ÆC II*, "Projet de mise en scène pour *La sonate des spectres* de Strindberg".

²⁴² *SS*, s. 340.

er ham selv som påkaller *Amalie* før *spöksupér*. "[...] Släpp inn mumien, så är samlingen fullständig... [...]"²⁴³ Han iverksetter dermed sin egen ferd mot stupet. Nettopp dette taler jo forsåvidt for at han virkelig tror på det han sier. En slik tolkning ville ha gjort *Gubben* til en adskillig rundere personkarakter enn det som er tilfellet dersom man aksepterer at han bare er ond, egoistisk og selvsentrert. Hans ønske om å ha *Amalie* tilstede under *spöksupén* bunner ikke i annet enn et uimotståelig sug etter å ha følelsen av makt over de tilstedeværende. "Mye vil ha mer og fanden vil ha fler...", og det er denne lille feilkalkuleringen av *Mumiens* beregnelighet som snur *Gubbens* verden på hodet.

Som *Gubbens* rake motsetning har vi nettopp *Mumien*. Hun gjennomgår en omvendt transformasjon i forhold til *Gubben*, som det uskyldige offer hun har vært for hans handlinger. Etter transformasjonen kunne man kanskje forvente seg en psykologisk utvikling som fullbyrdet den fysiske, men i stedet stagnerer hun fullstendig og sitter taus i salongen med sin mann, *Översten*, etter *Gubbens* død.²⁴⁴ Hun vet at det er *Gubben* som er ansvarlig for det gale som er skjedd, men samtidig ser hun hvordan hennes svakhet den gang hun lot seg forføre av ham har påført *Fröken* skade. På samme måten som *Dottern* lider hun under vissheten om ikke å kunne redde sitt barn. Det faktum at hun har avslørt *Gubben* og dermed befridd alle de andre fra løgnen og usannheten, kan ikke dempe opp for skammen.

Mens *Dottern*, *Diktaren* og *Studenten* er dynamiske hovedpersoner, hører altså *Gubben*, *Mumien*, *Advokaten* og *Officern* inn på nivå 2), som altså består av sentrale, relativt statiske personer, nødvendige for hovedpersonenes utvikling.

Videre mener jeg at man kan snakke om ytterligere tre typer figurer. Felles for alle typene er at personene er statiske. Det første av disse nivåene (3) består av personkarakterer som allikevel er relativt sentrale for stykkets utvikling.²⁴⁵ I *Ett drömspel* dreier det seg om *Glasmästaren*, *Portvakterskan* og *Den Blinde*, og i *Spöksonaten* om *Mjölkllickan*, *Johansson*, *Fröken*, og *Bengtsson*. Personene i nivå 4) fungerer mer som statister enn som personkarakterer publikum kan identifisere seg med., mens nivå 5) har en enda mindre framtreddende rolle. De blir utslagsgivende først og fremst som referanser i de sentrale figurenes univers. De er på denne måten med på å danne et miljø hvor handlingen utspiller seg. Pavis sier det på følgende måte:

²⁴³ Ibid., s. 339.

²⁴⁴ Ibid., s. 341.

²⁴⁵ Jfr. tabell 5.

[...] Sous les traits de l'acteur, le personnage est "posé" directement devant le spectateur [...] Il ne désigne tout d'abord rien d'autre que lui-même donnant une image [...] de son apparence dans la fiction, produisant un *effet** de réalité et d'*identification**. Cette dimension de l'ici et maintenant, du sens immédiat et de l'autoréférence constitue ce que BENEVISTE (1974) appelle la dimension *sémantique*, la signification globale (ou intentée) du système du signe. [...] Mais le personnage s'intègre également au système des autres personnages; il vaut et signifie par différence dans un système sémiologique fait d'unités corrélées. C'est un rouage dans l'ensemble de la machinerie des caractères et des actions. Certains traits de sa personnalité sont comparables aux traits d'autres personnages, et le spectateur manipule ces caractéristiques comme un fichier où tout élément renvoie aux autres. Cette fonctionnalité et cette faculté de montage/démontage en font une matière très malléable, apte à toutes les combinaisons.²⁴⁶

Man skiller altså mellom en *semantisk* og en *semiologisk* dimensjon hos personkarakterene. Den *semantiske* knyttes til karakteren slik han framtrer i skuespillerens skikkelse. Det er det *semantiske* aspektet ved en figur som gir publikum noe å identifisere seg med. Det *semiologiske* går på figuren konstituert i forhold til handlingen og de andre personkarakterene. Dette bildet er i stadig forandring og kan aldri være konstant. Publikums subjektive oppfatning av konfliktene som utspiller seg er med på å skape det *semiologiske* aspektet. Forsøker vi å se dette opp mot det Kristeva kaller *semiotisk*, dreier jo nettopp også det seg om *spor* som *forholder seg til hverandre*. Man snakker altså om noe som er i vedvarende forandring. Hvis vi i lys av dette skal plassere de fem forskjellige nivåenes personkarakterer, ser vi at jo mer statiske personkarakterene er, jo mer er deres funksjon ensidig knyttet til det å situere de dynamiske personene semiotisk. Enhver personkarakter vil selvsagt fungere *både* semiologisk og semantisk, men i større eller mindre grad. I forhold til Pavis' tabellframstilling for figurenes realisme (tabell 4), ser vi dessuten hvordan det legges mer vekt på det semantiske aspektet jo mer individualisert personkarakteren er. Videre kan det synes som om de statiske, "semiologiserende" figurene har en mer avgjørende funksjon som symboler enn de dynamiske, "semantiserende". Dette skal jeg ta i betraktning etter å ha sett nærmere på de statiske figurene i *Ett drömspel* og *Spöksonaten*.

Jeg skal først se på de statiske, sentrale personkarakterene i *Ett drömspel* (3). *Glasmästaren* er den første *Dottern* møter på jorden og hennes jordiske "far": "Säg far, varför växer blommorna upp ur smuts?"²⁴⁷ Hans materiale er glass, gjennomsiktig, men avgrensede, og hans redskap er diamanten. Det er *Glasmästaren* som fysisk åpner *Dörren*, og han er derfor betydningsfull for stykkets utvikling.

²⁴⁶ *Dictionnaire du Théâtre*, s. 250.

²⁴⁷ *ED*, s. 7, *Dotterns* replikk.

Er *Dörren* egentlig av glass, og ligger svaret på livsgåten virkelig så opp i dagen? *Glasmästaren* har engang visst, men har nå glemt. På spørsmålet om hvem som bor i slottet sier han: "Jag har vetat det, men minns det inte."²⁴⁸ Dermed symboliserer han den del av verden som har glemt hva virkeligheten er.

Portvakterskan vokter inngangen til teateret og i så måte også portalen til en annen virkelighet. Finner vi så en poetisk tilstand bak hennes dør? Hun tar vare på alles lidelser i sjalet sitt, og kontrollerer samtidig inngang og utgang til/fra teateret. Hun jobber med *stjärntäcket* og når *Dottern* spør om hun snart er ferdig svarer hun: "Nej, lilla vän; tjugusex år är ingen tid för ett sådant verk!"²⁴⁹ Hva dette *stjärntäcket* egentlig innebærer kan man jo spørre seg om. Kanskje er det det metafysiske, den virkelige virkelighet som kan lages av menneskenes sorger? I brytningssjiktet mellom to verdener kan *Portvakterskan* samle opp den grusomhet som trengs for at menneskene skal kunne komme i kontakt med det poetiske. Hun lar *Dottern* låne sjalet, men insisterer på at hun må ta med seg den tortur som følger.²⁵⁰

I tillegg har vi *Den Blinde*. Han eier "alt" og er derfor misunt av alle, på tross av at han er blind og mister dem han har kjær. Ironisk nok er *Den Blinde* den eneste som gjenkjenner *Dottern* som den hun faktisk er:

Vem är som talar till mig? Jag har hört den rösten förr, i mina drömmar, i min ungdom, när sommarlovet började, i min nygiftastid, när mitt barn föddes; varje gång livet log hörde jag den rösten, som en sunnansusning, som ett harp-ackord uppifrån, såsom jag förestellar mig änglahälsningen julnatten...²⁵¹

Denne mannen kjenner grusomheten og sider ved virkeligheten som ikke de andre gjør. I bålrensningsscenen i siste *tableau* brenner han sin hånd for å få tilgang til det "rette" synet. Fordi han vet mer enn de andre (om enn uten å være det bevisst), velger han fysisk lidelse for å kunne se verden slik den egentlig er.

Fra den tilsvarende gruppen personkarakterer i *Spöksonaten* skal jeg først ta for meg *Mjölkflickan*. Hun dukker opp tre ganger gjennom stykket, første gang som den barmhjertige samaritan som vasker *Studenten* ved fontenen. Det er verd å merke seg at det bare er *Studenten* som ser henne i

²⁴⁸ Ibid., s. 8, *Glasmästarns* replikk.

²⁴⁹ Ibid., s. 15, *Portvakterskans* replikk.

²⁵⁰ Jfr. *ED*, s. 22.

²⁵¹ *ED*, s. 68, *Den Blindes* replikk.

denne scenen: "Vem var det ni talade vid nyss?" spør *Gubben*, hvorpå *Studenten* svarer: "Såg ni inte det?"²⁵² Temaet skiftes like etterpå, og dette er alt som blir sagt om saken. *Mjölkflickan* er gjenferdet av jenta *Gubben* en gang druknet i Hamburg, og hun sier ikke et ord. Ved neste framtreten viser hun seg for *Studenten* og *Gubben* samtidig: "MJÖLKFLICKAN (*in, sedd endast av Studenten och Gubben; hon sträcker upp armarna som en druknande och fixerar Gubben*)."²⁵³ *Gubben* blir vettskremt og synker sammen. Hun er den av personkarakterene som sammen med *Mumien* har størst effekt på de andre figurene, og da i sær på *Gubben*. Siste gang *Mjölkflickan* viser seg på scenen er under transformasjonen, og denne gangen er det bare *Gubben* som ser henne. Gjennom at sannheten avsløres finner sjelen hennes ro. Vi var tidligere såvidt inne på hvordan *Mjölkflickan* deltar i den primære inngangsriten i *Spöksonaten* sammen med *Studenten*. Vi kommer nærmere inn på dette når vi skal se på riter som form i Strindbergs stykker.

I den sammenheng vil vi dessuten oppdage at *Mjölkflickan* og *Fröken* kompletterer hverandre i og med at *Fröken* forestår utgangsriten i *Spöksonaten*, slik *Mjölkflickan* har forestått inngangen. *Fröken Adèle* er datter av *Gubben* og *Mumien* og er en uskyldig tilsmusset sjel som gjennom sin sykdom soner for foreldrenes synder. Hun kjenner grusomheten, men mangler bevisstheten om hvorfor den er nødvendig, derfor ser hun heller ingen vei ut av den. På mange måter korresponderer hun derigjennom med *Advokaten* i *Ett drömspel*. Hennes viktigste rolle i *Spöksonaten* er som *Studentens* offer. Gjennom å ofre *Fröken* når han en poetisk tilstand og erkjennelse. Det er gjennom sitt forhold til henne at han opplever lidelsen og smerten som finnes i grusomheten.

Felles for de sentrale personkarakterene uten særlig utvikling, er at de, som *Mjölkflickan* og *Fröken*, kan knyttes til overgangssituasjoner. *Glasmästaren* følger *Dottern* inn i slottet og følger henne dermed gjennom en inngangsrite. *Portvakterskan* vokter en dør og *Den Blinde* snakker om fødsler, sommerferiens begynnelse og tiden da han var nygift. Utover dette utmerker disse figurene seg i forhold til de andre fordi de alle er i direkte dialog med hovedpersonene *Dottern* og *Studenten*. Blant disse personkarakterene kan vi dessuten regne *Indra* som sender *Dottern* til jorden, og hvis tilstedeværelse åpenbart preges av *Dotterns* konkrete nedstigelse blant menneskene.

Jeg skal så ta i betraktning nivå 4), de "korrigerende" endimensjonale figurene. Disse kan lett leses som enkle symboler eller personifiseringer av egenskaper og tilstander. Vi begynner med *Affischören* i *Ett drömspel*. Han har fått den *sänkhäv* og den *grønne sump* som han hele livet har ønsket seg, men det blir ikke slik han trodde: "Jo, då! Sommaren var varm och lite lång... häven var nog så bra, men inte

²⁵² SS, s. 330, *Gubben* og *Studentens* replikker.

²⁵³ Ibid., s. 335.

så som jag hade tänkt mig..."²⁵⁴ *Affschören* symboliserer forventninger, og den skuffelse som har fulgt dem. Tilsynelatende blir aldri noe slik man forventer seg: "Hur hade ni tänkt er häven? [...] Låt mig säga't!... Ni hade tänkt er den *så* som den inte var! Grön skulle den vara, men inte *det* gröna!"²⁵⁵

Teaterfolk og *Ballettflickan* hører til en annen virkelighet og blir samtidig konkretiseringer av poesien og "sannheten". De er statister i "vår" virkelighet, men hovedpersoner i sin egen. Mens *Officern* venter på *Victoria* (som jo også er en av teaterfolkene), forholder han seg til noen som befinner seg i en annen verden enn ham selv. Når *Victoria* endelig dukker opp i *Officerns* univers er hun ikke lenger *Victoiria*, men *Hon* og de to befinner seg i Skamsund, et sted som strengt tatt verken er *Officerns* eller *Victorias* domene.

Kristin klistrer og klistrer og symboliserer dermed jordbundethetens kvelende atmosfære som *Dottern* lider under. *Lina* jobber evig for å oppnå anerkjennelse. Ved å følge samfunnets tradisjonelle oppskrift på hvordan lykken kan nås gjennom slit og oppofrelse, blir hun *Frökens* tragiske parallell. På grunn av seg selv vil de to aldri kunne erfare virkelig lykke.

Karantänmästaren entrer scenen forkledd som neger, han er forstillelsen selv: "Jag önskar ofta jag kunde glömma, mest mig själv; därför söker jag maskerader, utklädslar och sällskapsspektakel."²⁵⁶ *Herr Ordström*, som han også kalles, er *De Rätt-tänkandes* verktøy og holder i hevd det de har bestemt. Han unnviker sannheten, som for eksempel når *Diktaren* forsøker å fortelle om *Lina* som er utslitt og grå etter å ha utført alle pliktene: "[...] vilka skulla ha skänkt den invärtes tillfredsställelse som ger sig uttryck i anletets harmoniska linjer och ögats stilla glöd..."²⁵⁷ *Karantänmästaren* holder ham for munnen og tvinger ham til å tie. Han utøver makt i forsøk på å flykte fra seg selv mens han forsøker å glemme hvem han er. Som navnet, *Herr Ordström*, indikerer, er han dessuten personifikasjonen av det symbolske. *Karantänmästaren* er uten tvil et av stykkets ulykkelige sjeler.

Hon og *Vännen/Don Juan* kan leses som symboler på tiden som går: "Don Juan! Ser du, han är ännu förelskad i spöket vid sidan. Han ser icke att hon åldrats, att hon är ful, trolös, grym!"²⁵⁸ *Pensionären* venter på frokosten og avisen, han har ikke gjort annet enn å vente hele sitt liv: "[...] Se där går en pensionerad och väntar livet ur sig; det är visst en kapten som inte gick åt majorsidan,

²⁵⁴ ED, s. 24, *Affschörens* replikk.

²⁵⁵ Ibid., s. 25, *Dotterns* replikk.

²⁵⁶ Ibid., s. 51, *Karantänmästarens* replikk.

²⁵⁷ Ibid., s. 52, *Diktarens* replikk.

²⁵⁸ Ibid., s. 50, *Karantänmästarens* replikk.

eller en hovrättsnotarie som inte blev assessor – många kallas, men få utkoras... [...]”²⁵⁹ Livet passerer mens man venter på noe skal skje. *Pensionären* skjønner ikke en gang hva det er som er så galt med nettopp det, og blir dermed bildet på det forfalne samfunn av zombier vi lever i.

De Rätt-tänkande presenteres som (den døde) sivilisasjonens undertrykkende makt, logikkens håndhevere og antagelig dem det er mest synd på av alle. Dette er mennesker som er så langt fra det "virkelige liv" som det er mulig å komme. De representerer alt hva livet og "sannheten" kjemper mot: den døde, livløse kulturen. De tror, vet, anser, mener og betviler alt og alle, og er i stand til å ta livet av hverandre og alle omkring for fortsatt å undertrykke det som kan være en farlig sannhet. De strides seg i mellom, men straks noen kritiserer dem kravler de sammen til et flerhodet troll og tar enhver kritikk som personlig fornærmelse: "Hör, hon väcker själv tvivel om vår auktoritet hos de unga, och så anklagar hon oss att väcka tvivel. Är det inte en brottslig handling, frågar jag alla rätt-tänkande?"²⁶⁰

Modren døde for 10 år siden, men lever enda. Hun er fanget av sivilisasjonen, og tidens uberegnelighet spiller henne et puss. *Fadren* preges av smålighet og egoisme, for eksempel når han nekter *Modren* å låne ut hans gave til *Lina*: "Skall du låna ut min present åt pigan? [...] Varför skall du såra mig din make..."²⁶¹ *Han* og *hon* (*Officers* Victoria) personifiserer frykten for grusomheten. De er så redd for at lykken ikke skal vare at de lar være å ta sjansen på å oppleve noen lykke som helst: "Min sällhet är så utan gräns att jag önskade dö...[...] Emedan mitt i lyckan växer ett frö till olyckan; den äter sig själv som eldslågan... den kan icke brinna evigt, utan måsta slockna; denna förkänsla av slutet förintar sällheten mitt på höjdpunkten."²⁶² Etter å ha blitt *Mannen* og *Hustrun* velger de i stedet å dø sammen der og da. *Officers* Victoria er samtidig bildet på den utopiske lykke man ønsker seg, dersom man ikke har mot til å konfrontere grusomheten.

Edit symboliserer en dypere skjønnhet. Hun bys ikke opp til dans, til det er hun for stygg, men hun har det vakre i seg gjennom musikken. Dette er det oppriktig skjønn, og grenser opp mot det poetiske. Som vi var inne på, anser Kristeva musikken som den kunstart som kan bringe oss nærmest tilbake mot det semiotiske. *Kolbärarna* representerer samfunnets undertrykte, dem vi ikke kan klare oss uten, men som behandles som om de bare er til bry.

²⁵⁹ Ibid., s. 56, *Officers* replikk.

²⁶⁰ Ibid., s. 96, *Dekanus för juridiska fakultetens* replikk.

²⁶¹ Ibid., s. 14, *Fadrens* replikk.

²⁶² Ibid., s. 66, *Hans* replikk.

Hva så med de statiske personene i *Spöksonaten*? Først og fremst har vi *Johansson*. Han var engang bokhandler, men er nå *Gubbers* høyre hånd. Han er fanget i *Gubbers* verden av forstillelse og frigjøres først når *Gubben* avsløres. Når *Studenten* sier at han vurderer å gå fra hele opplegget svarer *Johansson*: "Jaså, han tänker gå... Det är inte så lett, som en tror när h a n fått nätet över huvet på en... [...]"²⁶³ Noe mer om hvorfor *Johansson* har blitt hos *Gubben* får vi ikke vite. Videre møter vi *Bengtsson*, som sammen med *Mumien* har kunnskapen som skal til for å avsløre *Gubben*. Han er den som utfører det rituelle knyttet til døds skjermen hver gang noen skal dø i *Huset*. Han er den som kler av de besøkende når de ankommer, og han bidrar til å bryte forstillingen.

Översten er stykkets "uskyldig" forstilte. Han lever i en verden basert på løgner og uærlighet, og tror han er *Frökens* far og adelsmann. Begge disse antagelsene viser seg å være feil. Han hadde engang et utenomekteskapelig forhold til *Gubbers* *fästmä*. Dette igangsatte *Gubbers* hevnaksjon som deretter ledet til all galskapen omkring *Husets* beboere og deres bekjentskapskrets. *Översten* holder seg til samfunnets normer og regler. Selv etter at han har blitt fratatt all sin sosiale status av *Gubben*, opptrer han som om han er overlegen de andre: "En superb ung man, musikalsk, sjunger, skriver poesi... Vore han adelsmann och jambördig skulle jag ingenting ha emot...ja... [...] Min dotter..."²⁶⁴ *Översten* lever i en verden hvor et pennesstrøk eller en "omorganisering av arméen" kan ta fra en mann all den respekt han engang har hatt. Her kan man virkelig snakke om å gå glipp av det "virkelige liv"!

Endelig har vi *Kokerskan*, Hummel-familiens kvinnelige representant. Hun gjør et nummer av å opponere mot alle selv om hun er enig med dem. Når *Studenten* ber henne forlate rommet, svarer hun: "När jag behagar! (Paus.) Nu behagar jag! (Försvinner.)"²⁶⁵ *Kokerskan* er nærmest parasitt som stjeler kraft fra alle som omgir henne. Hun er symbolet på utnyttelsen og egoismen som blir igjen etter *Gubbers* død. Når *Studenten* spør *Fröken* hvorfor de ikke fjerner *Kokerskan* sier hun: "Vi vet inte! Hon går inte! Ingen rår på henne – hon har ju tagit kraften från oss! [...] Det skall visst vara som det är! [...]"²⁶⁶ Familien er i så måte hjelpeløse slaver av en ondskap de har forsøkt å styre unna. Fordi de har unngått å konfrontere det som finnes bak for eksempel *Mumiens* galskap, slår grusomheten tilbake på dem.

²⁶³ SS, s. 334, *Johanssons* replikk.

²⁶⁴ Ibid., s. 339, *Överstens* replikk.

²⁶⁵ Ibid., s. 342, *Kokerskans* replikk.

²⁶⁶ Ibid., s.342, *Frökens* replikk.

Til slutt har vi nivå 5). *Polisen*, *Sjöofficern*, *Alice*, *Jungfruerna*, *Barna*, *Hern* og *Frun* er statister hvis funksjon er så ensidig rettet mot å sette de andre personkarakterene i perspektiv, at de knapt kan defineres som endimensjonale. De fungerer faktisk mest som ankringspunkt for handlingen og resten av figurene. Det samme gjelder i *Spöksonaten*. *Den Mörka Damen* er resultat av utroskapet mellom *Portvakterskan* og *Den Døde (konsuln)*. *Damen* skal gifte seg med *Baron Skanskorg* eller *Den Fornäme*, som i den anledning er i ferd med å skille seg. I følge *Mumien* er det *Gubben* som har tatt livet av *Konsuln* også: "[...] du har mördat konsuln som begrovs här i dag, du strypte honom med skuldsedlar [...]"²⁶⁷ Disse fire personene i *Spöksonaten* er tilstede først og fremst for å iscenesette intrigen mellom *Gubben* og husets beboere. *Gubbers* tidligere forlovede, *Fästmän*, har i så måte en mer interessant funksjon. Hun sitter ved sladrespeilet sitt og ser derigjennom virkeligheten speilvendt. Hvordan verden fortøner seg fra *den* vinkelen kan vi bare gjette oss til: "[...] reflexionsspejeln är den enda spejeln hon begagnar, för i den ser hon sig icke själv, bara yttervärlden och från två håll [...]"²⁶⁸

Vi har nå sett på personkarakterene i forhold til dynamikk, dimensjonalitet og funksjon i Strindbergs to stykker. Videre skal jeg gi eksempler på hvordan disse kan sees i forhold til Pavis' realismetabell (tabell 4). De fleste personene har egenskaper som kan gjøre det vanskelig å definere dem ved hjelp av bare én betegnelse. *Dottern* korresponderer sammen med *Studenten* til den mest realistiske typen, nemlig *individet*. De er begge komplekse og tilskueren er i stand til å identifisere seg med dem. Vi ser allikevel at *Dotterns* prosjekt på jorden, det å søke kunnskap om menneskene og deres språk (klagen), ligger i bunnen av alt hun gjør, og at hun søker tilbake til sin egen verden når hun har fått de svar hun ønsket. I så måte kan hun like gjerne leses som en *aktant* som et *individ*, på tross av at man dermed knytter det mest generelle til det ytterst spesielle på Pavis' skala.

I *Ett drömspel* kan *Advokaten* leses som en *allegori* over grusomheten slik *Diktaren* blir det over poesien. I motsetning til hva en umiddelbart kanskje skulle tro, defineres ikke *Officern* som *type* på grunnlag av sin tittel, men er *aktør* som den forelskede og har *rollen* som den optimistiske. *Glasmästaren* og *Portvakterskan* knyttes til sin *rang* men, mer sentralt, også til sine *funksjoner* som den som åpner *Dörren* og den som lager *stjärntäcket*.

I *Spöksonaten* framstår *Gubben* som en *arketype* på hevn, hat, fortvilelse, kjærlighet og anger. *Mumien* kan defineres som en *karakter* preget av behovet for å avsløre *Gubben*, frigjøre seg selv, for så å redde sin datter. En avgjørende funksjon hos *Mjölkflickan* er at hun er den som forestår

²⁶⁷ Ibid., s. 340, *Mumiens* replikk.

²⁶⁸ Ibid., s. 333, *Gubbens* replikk.

renselsen av *Studenten*. Man kunne valgt å se henne som en *stereotyp* "barmhjertig samaritan", men det er med motstridende følelser at hun hjelper *Studenten*: "FLICKAN (*tvekar men gör som han begärt*)."²⁶⁹ Jeg ser henne fortrinnsvis som en *aktant* som drives fram av behovet for å avsløre *Gubben* for dermed selv å kunne finne fred.

La oss så gå tilbake til spørsmålet om hvordan Strindbergs figurer fungerer som symboler. Pavis skriver som følger: "Il est évident que, sur scène, tout élément symbolise quelque chose: la scène est *sémiotisable**, elle fait signe au spectateur."²⁷⁰ Det er altså slik at alle personkarakterene har en symboliserende funksjon, spørsmålet er bare i hvorvidt den dominerer figuren eller ei. I Strindbergs stykker ser vi imidlertid at det er særlig blant de "korrigerende" personene at vi finner personkarakterer hvis *hovedfunksjon* er å være symboler og personifikasjoner.

RITUALITET SOM FORM

Vi skal gå over til siste del av den formelle lesningen av *Ett drömspel* og *Spöksonaten*. Her ønsker jeg å se på stykkene i forhold til riter som form. Angående Artaud og riter i teateret sier Pavis: "A. ARTAUD n'est à cet égard que la cristallisation la plus pur de ce retour aux sources de l'*événement** théâtral."²⁷¹ Det er derfor helt i Artauds ånd når vi å ønsker å finne ut om det rituelle kan sees som en grunnleggende struktur i Strindbergs stykker.

For at en handlingsrekke skal kunne oppfattes som rituell, tar vi utgangspunkt i at det skal eksistere en inngangsrite, et offer og en utgangsrite. Før vi setter i gang, skal vi imidlertid se på begrepene *rite*, *rituale* og *rituell* i forhold til hverandre. Hva skiller dem? Vi snakker ofte om *hverdagsritualer* som noe vi gjentar dag etter dag. Et slikt *rituale* har ikke religiøs betydning, men er først og fremst ordnende og danner visse holdepunkter i hverdagen for den som utfører det. For eksempel kan hverdagsritualet være at man "må" lese avisen hver ettermiddag. Man vil normalt verken si at vedkommende utfører en rituell handling, eller at han gjennomfører en rite.²⁷² Disse begrepene er nærmere knyttet til det religiøse; seremonier med mål om en opplevelse som går ut over det hverdagslige. Man kan si at et *rituale* er *formen*. Det er et *mønster* man gjentar, og man gjør det gjerne ubevisst. *Riten* på sin side omfatter *innholdet*. Dette ser vi igjen når vi snakker om

²⁶⁹ Ibid., s. 330.

²⁷⁰ *Dictionnaire du Théâtre*, s. 344.

²⁷¹ Ibid., s. 307.

²⁷² Dette på tross av at man forsåvidt kan se et rituelt mønster i det som utføres: Man plukker opp avisen og tar dermed steget inn i en annen "virkelighet", før man etterpå legger den fra seg og tar steget tilbake til hverdagen.

inngangs- og utgangs*rite* og ikke inngangs-/utgangs*rituale*. Utfører man en *rite* vil det alltid være noen som er bevisst at dette er nettopp en *rite*, på tross av at det ikke nødvendigvis er den som *utfører* riten som har bevisstheten. Vi skal forstå en handling som *rituell* dersom den har som mål å lede fram til metafysisk opplevelse. En *rite* vil alltid være *rituell* og bestandig et *rituale*. Samtidig er ikke *ritualet* nødvendigvis noen *rite*. Sett på bakgrunn av måten ordet *rituale* til daglig benyttes på, er *ritualet* heller ikke bestandig *rituelt*. Det er etter min mening *ritene* som er mest interessante i forhold til Artaud og Strindberg, og i den grad jeg benytter meg av begrepet *rituale* er det i hovedsak som "paraply" for det *rituelle* og *ritene*.

Inngangsriten forbereder den som skal gjennomgå riten på det han skal møte på "den andre siden", mens utgangsriten skal sikre tilbakevendelsen til hverdagslivet. Dette er selvsagt bare den grunnleggende strukturen for en rite. Vi skal gå litt mer i dybden ved å se på hva Mircea Eliade skriver om *initiasjonens fenomenologi* i *Det hellige og det profane*.²⁷³

Initiasjonen innebærer i alminnelighet en tredobbelt åpenbaring; åpenbaringen av det hellige, av døden og av seksualiteten. Barnet kjenner ikke til disse erfaringer. Den initierte kjenner dem, tar dem på seg og innfører dem i sitt nye jeg. Neofyten²⁷⁴ avdør sitt barnlige, profane, ikke-regenererte liv og blir gjenfødt til en ny helliggjort eksistens og dermed til en værensart som muliggjør erkjennelse, *viten*. Den initierte er ikke bare en som er "født på ny" eller "oppstanden", han er også et menneske som *vet*, som kjenner mysteriene, som har hatt metafysiske åpenbaringer. (Eliades utheving)²⁷⁵

Som eksempel skal vi se på *Dottern* som neofyt, idet hun kommer til jorden. Dette kommer jeg siden til å henvise til som rite I.²⁷⁶ Jeg skal i dette eksempelet også se på det som skjer videre når hun går inn i slottets virkelighetsfære gjennom rite II. Seremonien begynner med at neofyten: "[...] skilles fra sin familie og trekker seg tilbake til krattskogens ensomhet [...]"²⁷⁷. *Dottern* forlater sin far: "INDRAS DOTTER Valän, jag går dit ner, men följ mig fader! INDRAS RÖST Nej, jag kan icke andas där..."²⁷⁸ Når vi møter henne igjen er hun foran slottet hvor: "Fonden föreställer en skog av

²⁷³ Mircea Eliade, *Det hellige og det profane*, Gyldendals Fakkeltbøker, Gjøvik, 1969 (1957), s. 109.

²⁷⁴ "Dåpskandidat, nydøpt" jfr. *ibid.*, s. 126.

²⁷⁵ *Ibid.*, s. 109.

²⁷⁶ Jfr. tabell 6.

²⁷⁷ *Det hellige og det profane*, s. 109.

²⁷⁸ *ED*, s. 5, *Dottern* og *Indras* replikker.

jättestora stockrosor i blom; vita, skära, purpurröda, svavelgula, violetta [...]"²⁷⁹ Dette er *Dotterns* krattskog. Idet vi treffer henne på jorden har hun allerede møtt "initiasjonsmesteren": *Glasmästaren*, som følger *Dottern* inn i jungelen og "initiasjonshytten". Hytten, her representert ved slottet, symboliserer morens skjød: hun vender her tilbake til den embryonale tilstand, og dermed til den virtuelle, prekosmiske verden.²⁸⁰ "I mange land tror man at en tiger kommer og bærer kandidaten med seg på ryggen inn i jungelen. Villdyret representerer den mystiske ane, initiasjonsmesteren, som fører guttene til underverdenen."²⁸¹ Dette gjenspeiles ikke i *Ett drömspel*, men i *Spöksonaten* ser vi hvordan gaterommet, hvor *Gubben* har kontrollen, blir *Studentens* jungel. *Gubben* er villdyret som "bærer" ham med seg til underverdenen: inn i *Huset* som blir initiasjonshytten. Her skal kandidaten avlegge prøver. Disse består blant annet i fysiske pinsler som "[...] tilsvarer kandidatens situasjon [...]",²⁸² og dermed kan sees i forbindelse med Artauds grusomhet. Etter gjenfødselen får kandidaten ofte andre navn: *Indras Dotter* blir først *Dottern* og i *Officerns* verden *Agnes*.

Alle situasjonene vi videre kommer til å lese som riter oppfyller ikke nødvendigvis like mange krav til initiasjonsfenomenologien som *Dotterns* tilfelle. Det ser jeg da heller ikke som noe nødvendighet. Vårt utgangspunkt er å finne fram til "inngang-offer-utgang"-strukturen eller andre egenskaper som kjennetegner riten, for eksempel dens repetitivitet. Man kan selvsagt påpeke inkonsistensen mellom det gjentakende i riten og Artauds behov for å desautomatisere. Samtidig er det viktig å huske på at ritualet, når man forstår dette som den rituelle formen, kan gjentas uten at nødvendigvis riten, altså innholdet, gjør det. Man kan altså spore repetitivitet hva gjelder den rituelle handlingens *struktur*, uten at dette nødvendigvis betyr at "innholdet" brukes opp. I *Ett drömspel* og *Spöksonaten* skal vi dessuten se at det ikke først og fremst er det gjentakende (innholdsmessig) som kjennetegner det rituelle. Det viktigste blir i de fleste tilfellene at handlingene faller inn under "inngang-offer-utgang"-mønsteret.

Den som utfører et gjentakende rituale, trenger altså ikke å være klar over at han gjør det. La oss for eksempel se på *Officern*. Gang på gang vender han tilbake til teaterkorridoren for å vente på sin *Victoria*. Han forbereder sitt offer (blomsterbuketten). Denne kan symbolisere alt han er villig til å gi for hennes kjærlighet. Hans ankomst fungerer i seg selv som en inngangsrite. Han venter og venter og spør alle som går forbi etter *Victoria*. Utgangsriten markeres ved dagens slutt: det blir mørkt. Det *Officern* bevisst er ute etter er *Victorias* kjærlighet. Denne får han aldri, og han får da

²⁷⁹ Ibid., s. 7.

²⁸⁰ *Det hellige og det profane*, s. 109.

²⁸¹ Ibid., s. 109.

²⁸² Ibid., s. 110.

heller ikke "ofret" blomsterbuketten før han kaster den på bålet i 15. *tableau*. Den evige ventingen og all den tid og de krefter han bruker på å vente på *Victoria* er hans virkelige offer. Det han ubevisst oppnår gjennom ritualet er en orden i sitt liv. Hans eksistens defineres av (hverdags-) ritualet. Dette vil være en hovedfunksjon for et hvilket som helst rituale, selv om neofyten til tider kan være dette ubevisst.

Hva skal så til for at vi skal kunne kalle noe en inngangs- eller utgangsrite? Ritene kjennetegnes primært ved at de markerer overgangen fra en situasjon til en annen. Riten kan være fysisk, som når *Dottern* går inn i slottet,²⁸³ eller knyttet til et objekt, som når hun får *Portvakterskans* sjal,²⁸⁴ Den kan bestå av iakttagelsen av en handling, som når *Dottern* er med *Advokaten* som skal få sin promosjon,²⁸⁵ eller når hun møter *sjukgymnastikken* på de torturlignende instrumentene ved sin ankomst til *Skamsund*.²⁸⁶ Dessuten kan inngangs- og utgangsriten forstås som intensjoner som forsøkes iverksatt, som når *Dottern* vil befri *Officern* fra hans "fengsel",²⁸⁷ eller når man faktisk utretter noe, som når *Officern* redder *Dottern* fra livet med *Advokaten*.²⁸⁸

Tradisjonelt er det som ofres gjerne noe konkret som fungerer som et symbol. Et eksempel på dette så vi med *Officerns* blomster. Når vi nå forsøker å se på det rituelle *som form* i Strindbergs to stykker, kommer vi til å se på offeret i en noe videre forstand. Vi aksepterer som offer det en person eller en gruppe mennesker gir opp, i konkret eller overført betydning, for å oppnå noe annet. De langt fleste "vellykkede" ritene i *Ett drömspel* og *Spöksonaten* leder først og fremst til høyere erkjennelse. Målet er at neofyten skal få bedre forståelse for den tilværelse han befant seg i før den rituelle handlingen startet.

Det kan inntreffe at den som utfører riten ikke er i stand til å vende tilbake til sin egen verden etter å ha gått inn i den rituelle handlingen. Dette kan skyldes at utgangsriten ikke fungerer slik den skal. Mest sannsynlig er kanskje heller at den som gjennomgår riten ikke er forberedt på det som møter ham. Han lider dermed en åndelig "død" og forblir innestengt i den verden han skulle besøke. Et eksempel på dette hos Strindberg er *Gubben*. Framstillingen av en slik situasjon på scenen

²⁸³ *ED*, s. 8.

²⁸⁴ *Ibid.*, s. 16.

²⁸⁵ *Ibid.*, s. 33.

²⁸⁶ *Ibid.*, s. 47.

²⁸⁷ *Ibid.*, s. 9.

²⁸⁸ *Ibid.*, s. 46.

vil være desautomatiserende, særlig dersom iakttakeren klarer å se parallellen til det ritualet han selv er i ferd med å gjennomføre ved å gå på teateret.

Tabell 6: Hovedriter i Ett drömspel. Alle ritene gjennomføres av Dottern, bortsett fra IIIc som også gjennomføres av Diktaren.

Rite	Hvilken virkelighetsnivåer besøkes?	Inngangsrite	Offer	Utgangsrite
I	"Vår" virkelighet	<i>Dottern</i> synker fra himmelen	Barnet	<i>Dottern</i> forlater "vår" verden
II	Slottets virkelighet	Entréen i slottet	Det jordiske	<i>Dottern</i> brenner sine sko
IIIa	<i>Officerns</i> virkelighet	Tar sabelen fra <i>Officern</i>	Oppfatningen om den lykkelige verden	Går mot <i>fonden</i>
IIIb	Folkets virkelighet 1	Samtalen med <i>Portvokterkan</i> , får sjalet	Muligheten til retrett fra lidelsene	Erkjennelsen av jordbundethet
IVa	<i>Advokatens</i> virkelighet	Har vasket sjalet, spiller "Kyrie"	Lidelsene	Reddes av <i>Officern</i>
IVb	Folkets virkelighet 2	Iakttagelsen av menneskene på torturinstrumentene	Det jordiske liv	<i>Medelhavs-scenen</i>
IVc	<i>Diktarens</i> virkelighet	Fraværende (mellom Fagervik og <i>Fingalsgrottan</i>)	Bønneskriftet	Visjonen som deles

For at leseren skal holde oversikten over de viktigste ritene og virkelighetsnivåene, henviser jeg til oversikten i tabell 6 og 7.²⁸⁹ I *Ett drömspel* har vi 3 hovedriter: I, II og IIIb. Disse befinner seg inni hverandre som i en kinesisk eske. Det er *Dottern* som utfører alle hovedritene, og hun deltar aktivt i

²⁸⁹ Jfr. ss. 97 og 101.

alle de "innvendige" ritene som utspiller seg i hver av disse.

Inngangsriten til rite I, når *Dottern* synker fra himmelen i *Förspelet*, følges av utgangsriten, der *Dottern* går inn i slottet i *tableau* 15. *Dottern* kommer til jorden for å lære om menneskene og deres språk, nemlig klagen. Ved å ofre sitt barn, oppnår hun den nødvendige erkjennelsen: "Mitt barn! Ve, jag är jordbunden!... Och denna plåga i mitt bröst, denna ångest... vad är det? [...] Är det samvetskvalen?"²⁹⁰ Som jeg var inne på i innledningen kan denne riten oppfattes som en slags omvendt ritualitet, i og med at det er en "guddom" som tar det rituelle i bruk for å lære om det jordiske. Vi får se *Dottern* forsvinne fra vår verden, og dette fungerer som utgangsrite. At hun kommer hjem der hun hører til må vi bare anta.

I rite II, som omsluttes av rite I, trer *Dottern* inn i slottsvirkeligheten. Denne utspiller seg i *tableau* 1, 2, 3 og 15, hvor inngangen er entréen i slottet (*tableau* 1) og utgangen er når *Dottern* brenner sine sko (*tableau* 15). Hun ofrer på denne måten det jordiske og kan deretter ikke lenger vende tilbake til de virkelighetsnivåene hun gjennom stykket har besøkt.

Innbakt i slottsvirkeligheten, rite II, finner vi *Officerns* virkelighet, rite IIIa. Denne møter vi gjennom i *tableau* 2 og 3, stallguttens rom og *Officerns* hjem. Denne verdenen når *Dottern* gjennom det vi skal kalle rite IIa. Inngangsriten er *Dotterns* fysiske inngripen i *Officerns* verden når hun tar sabelen fra ham, og utgangen finner vi i det *Dottern* og *Officern* "[...] gå mot fonden." ²⁹¹ for at *Dottern* skal vise *Officern* at "[...] kärleken besegrar allt!" ²⁹² I *Förspelet* så vi at *Dottern* gjerne ville tro at menneskene var lykkeligere enn det *Indra* ga uttrykk for: "[...] nu hör jag glädjerop, och skott och dån, ser blixtar ljunga, nu ringas klockor, tändas eldar, och tusen gånger tusen stämmor där sjunga lov och tack till himlen...[Paus] Du dömer dem för hårt, o fader..." ²⁹³ I *Officerns* verden ofrer hun denne oppfatningen for å innse at: "Det är synd om människorna!" ²⁹⁴

Rite IIIb, som også befinner seg innenfor rite II, tar oss med til teaterkorridoren (*tableau* 4 og 14) hvor *Dottern* møter *Portvakterskan*, fulgt av *Advokatens* kontor (*tableau* 5). Selve samtalen med *Portvakterskan* kan karakteriseres som en lang inngangsrite som når sitt høydepunkt i det *Dottern* får låne *Portvakterskans* sjal: "Giv mig nu schalen, får jag sitta här och se på människobarnen! [...]" ²⁹⁵

²⁹⁰ ED, s. 100, *Dotterns* replikk.

²⁹¹ Ibid., s. 15.

²⁹² Ibid., s. 15, *Dotterns* replikk.

²⁹³ Ibid., s. 5, *Dotterns* replikk.

²⁹⁴ Ibid., s. 14, *Dotterns* replikk.

²⁹⁵ Ibid., s. 16, *Dotterns* replikk.

Dette forsterkes gjennom offeret. *Dottern* gir opp sin trygghet og alle muligheter for retrett fra de jordiske lidelser ved å insistere på å få beholde sjalet selv om *Portvakterskan* vil at hun skal gi det tilbake. Dette gjør hun på tross av at hun har oppdaget at "Den [sjalet] är tung också, och den bränner som nässlor..."²⁹⁶ Utgangsriten finner vi i scenen med *Advokaten* der *Dottern* erkjenner at hun er jordbundet: "Nu fick jag ofrid i min själ... den gick i tu och den sliter åt två håll!"²⁹⁷ På jorden vil hun alltid føle at hun skulle vært i himmelen, og i himmelen bestandig ha samvittighetskvaler fordi hun ikke er på jorden med sitt barn. Innenfor denne virkelighetssfæren betrakter *Dottern* menneskene fra synsvinkelen som utenforstående. Først skjer dette samtidig som hun forsøker å ta del i deres smerte ved at de forteller om den.²⁹⁸ Derest er hun tilbake i den same rollen når hun allerede før hun samtaler med *Advokaten* har bestemt seg for at hun må forlate jorden.²⁹⁹

Under rite IIIb finner vi rite IVa, IVb og IVc. Inngangsriten til IVa består i at *Dottern* har vasket sjalet, hvorpå hun spiller "Kyrie" på orgelet for *Advokaten* som ikke fikk sin promosjon. Heretter gjennomlever hun menneskets lidelser direkte på kroppen i *Advokatens* virkelighet. I utgangsriten lar *Dottern* seg redde av *Officern* som vil ta henne med til *Fagervik*. Offeret ligger nettopp i alle lidelsene hun påfører seg selv ved å leve som menneskene. Hun sier fra seg guddommeligheten som har skjermet henne fra det mest smertefulle ved å være menneske. Det omvendt rituelle understrekes ved at *Officern* kommer for å frelse henne og klarer det. Dette i motsetning til hva *Dottern* selv oppnådde da hun kom til ham i samme ærend i begynnelsen av stykket: "DOTTERN Du är fången på dina rum; jag har kommit att befria dig! [...] Slottet är starkt, det har sju väggar, men det skall gå!... Vill du eller vill du inte? OFFICERN Uppriktig talat: jag vet inte, ty i vilket fall som helst får jag ont!"³⁰⁰

Gjennom rite IVb besøker *Dottern Skamsund, Fagervik* og stranden ved *Medelhavet*. Dette skjer i *tableau* 9, 10, 11 og 12. Inngangsriten gjennomgås ved iakttagelsen av menneskene som: "[...] *gymnastiseras på maskiner liknande tortyrinstruments*. [...]"³⁰¹ Vi kan tenke oss at effekten av dette på *Dottern* blir som effekten av grusomhetens teater med sitt spesifikt teatrale på dets tilskuere. I løpet av denne ritene iakttar *Dottern Lina, Officern, Han og Hon, Edit, Magistern, Den Blinde* samt *Kolbärarna*.

²⁹⁶ Ibid., s. 22, *Dotterns* replikk.

²⁹⁷ Ibid., s. 101, *Dotterns* replikk.

²⁹⁸ I det hun påtar seg *Portvakterskans* rolle.

²⁹⁹ Jfr. *ED*, s. 101.

³⁰⁰ *ED*, s. 9, *Dottern* og *Officerns* replikker.

³⁰¹ Ibid., ss. 47-48.

Hun ser hvordan livet tilsynelatende spiller dem alle ironiske puss som umuliggjør noen fullkommen lykke. Forskjellen på denne riten og IIIa (*Officerns* virkelighet) ligger i *Dotterns* erfaringsgrunnlag og dermed den "kulturbakgrunn" hun har som observatør. Etter å ha opplevd smerten sammen med *Advokaten*, har hun helt andre referanser for å utvikle informasjonen hun mottar og omgjør denne til mening, enn det hun tidligere hadde. Utgangsriten er hele *Medelhavsscenen* hvor *Dottern* får konstantert at livet på jorden mer enn noe annet er tuftet på urettferdighet: "Detta är icke paradiset!"³⁰² *Dottern* ofrer det jordiske livet for å slippe å vende tilbake til en hverdag fylt av gjentakelser og plikter: "Då dör jag hellre!"³⁰³ Når *Advokaten* påpeker at hun ikke har lov til det, forlanger hun at *Dörren* åpnes for at man skal få svaret alle venter på.

Tableau 13 utgjør hoveddelen av en rite (IVc) som skiller seg fra de andre på flere måter. Det er ikke bare *Dottern*, men også *Diktaren* som utfører en rituell handling. Riten er sentral fordi det er her *Dotterns* androgyne personlighet deles i to: den åndelige, kvinnelige og den jordiske, mannlige. Det interessante er at *Dottern* også i praksis tilsynelatende deler seg i to og igangsetter inngangsriten hun og *Diktaren* skal gjennom, før hun forlater *Advokaten* etter *Medelhavsscenen*. Denne splittelsen finner sted der hvor hun sier til *Advokaten*: "[...] jag går först ut i ensamheten och ödemarken att återfinna mig! Vi ses igen! [Till DIKTAREN.] Följ mig!"³⁰⁴ Like etter dette drar hun til *Medelhavet* med *Advokaten*, og *Diktaren* er tilsynelatende borte. Tråden tas imidlertid opp igjen noe senere hvor både *Dottern* og *Diktaren* plutselig befinner seg i *Fingalsgrottan*. "Vart har du fört mig?"³⁰⁵ Samtidig som *tableau 12* med *Advokaten* og *Dottern* spiller seg ut over et relativt langt tidsspenn, synes ordvekslingene mellom *Dottern* og *Diktaren* på sidene 72 og 79 å være bare sekunder fra hverandre. Endatil spør *Diktaren* hvor *Dottern* har ført ham. Hun har altså *ikke* forlatt ham underveis. Idet *Dottern* bestemmer seg for å dra med *Diktaren* ødemarken, skjer det tilsynelatende noe med både tids- og romperspektivet hennes. Dette gjelder selvsagt også for publikum. Inngangsriten synes på denne måten å ligge skjult for tilskueren. Vi kan derfor ikke være sikre på hvor og når den har utspilt seg. Før vi vet ordet av det er *Diktaren* og *Dottern* i *Fingalsgrottan*. Det eneste vi hører er "Vindarnas musik. Vågornas musik."³⁰⁶ *Diktaren* ofrer sitt dikt, bønneskriftet, og *Dottern* leser dette. De deltar derfor begge i offerhandlingen. Utgangsriten er visjonen de to deler og som spenner fra å

³⁰² Ibid., s. 78., *Dotterns* replikk.

³⁰³ Ibid., s.71, *Dotterns* replikk.

³⁰⁴ Ibid., s. 72, *Dotterns* replikk.

³⁰⁵ Ibid., s. 79, *Diktarens* replikk.

³⁰⁶ Ibid. , s. 79.

være et skip til å bli solen hvis ild slukkes av "[...] molnets vatten [...]"³⁰⁷ Det at *Diktaren* er den eneste utenom *Dottern* som gjennomgår en av hovedritene, understreker hvilken sentral rolle han spiller.

Tabell 7: Hovedriter i Spöksonaten. Alle ritene går parallelt gjennom flere "rom"/virkelighetsdimensjoner

Rite	Hvem gjennomfører riten?	Inngangsrite	Offer	Utgangsrite
A	<i>Studenten</i>	<i>Mjölkflickan</i> renser <i>Studentens</i> øyne	<i>Fröken</i>	<i>Frökens</i> død
B	<i>Mjölkflickan</i>	Vasker hendene	Hjelper motvillig <i>Studenten</i>	<i>Gubbens</i> avsløring
C1	<i>Gubben</i>	<i>Gubben</i> kommer inn i <i>Huset</i>	<i>Studenten</i>	Fraværende
C2	<i>Mumien</i>	Fraværende	<i>Gubben</i>	<i>Gubbens</i> død

I *Spöksonaten* beveger vi oss sammen med *Studenten* gjennom tre hovedrom: *Gubben* regjerer i gaterommet, *Mumien* preger gangen og salongen (inne i *Huset*) og *hyacintrummet* er *Frökens* domene. *Studenten* gjennomgår inngangsriten til rite A, og med dette en form for *katharsis*, idet *Mjölkflickan* rensar hans øyne.³⁰⁸ Grusomheten personifisert møter han i *Gubben*, og denne utøver all sin ondskap i begynnelsen av *Spöksupén*, samtidig som *Studenten* tilbringer tid med *Fröken*. Gjennom sitt møte med henne opplever *Studenten* kjærligheten, men fullbyrdelsen av forholdet er umulig. Det ender med at han må ofre henne for å være tro mot seg selv: "STUDENTEN. Vet ni, vad jag nu tänker om er? FRÖKEN. Säg icke, för då dör jag! STUDENTEN. Jag måste, annars dör jag!..."³⁰⁹. Dette blir for ham den ultimate grusomhet. Etter utgangsriten, *Frökens* død, har *Studenten* oppnådd den innsikt han ikke før hadde: "Du stackars lilla barn, barn av denna villornas, skuldens, lidandets och dödens värld; den eviga växlingens, missräkningarnes och smärtans värld! [...] Himmelens Herre vare dig nådig på färden..."³¹⁰

³⁰⁷ Ibid., s. 91, *Diktarens* replikk.

³⁰⁸ SS, s. 330.

³⁰⁹ Ibid., s. 343, *Studenten* og *Frökens* replikk.

³¹⁰ Ibid., s. 344, *Studentens* replikk.

Rite B er parallell med rite A, og her er det *Mjölkflickan* som står i sentrum. Hun besøker *Gubbens* virkelighet, for å få fred i de dødes verden. Inngangsriten går hun gjennom idet hun vasker hendene i begynnelsen av stykket,³¹¹ mens utgangen markeres ved *Gubbens* avsløring: "(Nu synes den lilla Mjölkflickan i tamburdörren, osedd av alla utom Gubben, som fasar; Flickan försvinner, då Bengtsson inträder.)"³¹². Offeret er at hun motvillig hjelper *Studenten*. Denne første gangen hun opptrer er det bare *Studenten* som ser henne, og han skjønner ikke at hun kommer annetstedsfra. Neste gang, i slutten av første akt, er det bare *Gubben* som merker henne. Han gjenkjenner henne og forsøker å flykte. Tredje gang hun dukker opp er idet *Gubben* transformeres. Hennes tilsynekomst, fulgt av at hun forlater ham, forsterker signalene om at *Gubben* har mistet kontrollen for godt.

Rite C gjennomføres av *Gubben*. Han befinner seg i sin egenkontrollerte verden, gaterommet, og ofrer *Studenten* for å få delta i *spöksupén*. Vel vitende om at *Fröken* aldri kan bli *Studentens*, påskynder han deres møte, oppmuntrer den forelskede, unge mannen, og lurert seg deretter inn i *Huset* sammen med ham. *Gubben* ser for seg at *spöksupén* skal bli hans mektigste triumf. I følge hans virkelighetsoppfatning er det alle de andre som er forstilt, og ved kollektivt å "avsløre" dem får han enda større makt enn han allerede har. *Gubben* har imidlertid feilkalkulert den virkelighetssfæren han besøker, og han "dør" mentalt idet dette går opp for ham. Det finnes følgelig ingen utgangsrite. Døden kan selvsagt fungere som en utgangsrite, men i dette tilfelle kan man knapt si at *Gubben* blir i stand til å vende tilbake til det virkelighetsnivået han kom fra. Han låses fast i denne fremmede verden for alltid. Dermed forblir rite C (C1) uavsluttet. *Mumien*, på sin side, har lenge vært fanget i *Gubbens* univers. Hun settes fri gjennom *Gubbens* inntrenging i *Huset*. Det er dette han ikke har regnet med: "GUBBEN (*flyger i luften*). Herre evige i himmelen! – Vem är det? MUMIEN (*med mänsklig stämma*). Är det Jakob? GUBBEN. Jag heter Jakob, verkligen... MUMIEN (*med rörelse*). Och jag heter Amalia! GUBBEN. Nej, nej, nej... Å Herre Je..."³¹³ *Mumien* ofrer *Gubben* for å komme seg ut av den verden hun har vært fanget i, og rite C (C2) avsluttes på denne måten av henne. Et rytmisk, repetitivt ritualet finner vi i *spöksupén*. "[...] med det här har de hållit på i tjuogu år, alltid samma mänskor, som säger detsamma, eller tiger de för att slippa skämmas."³¹⁴

De ritene i *Ett drömspel* vi så langt har sett på har klar betydning for strukturen av stykket. Dette er igjen utslagsgivende for oppfatningen av virkelighetsnivåene vi forholder oss til. I den grad man kan

³¹¹ Ibid., s. 329.

³¹² Ibid., s. 340.

³¹³ Ibid., s. 337.

³¹⁴ Ibid., s. 335, *Bengtssons* replikk.

snakke om noe repetitivt rituale, må det være nettopp på formplanet: "inngang-offer-utgang" er et grunnmønster som bølger seg gjennom *Ett drömspel*. Først og fremst har vi de tre hovedritene, men innkapslet i disse også flere småriter som langt på vei er skodd over samme lest. Begrepet "kinesisk eskestruktur" er nærliggende, selv om ikke alle eskene følger hverandre lineært. Det fins ofte flere like store esker som står ved siden av hverandre. Den rituelle formen finnes igjen både inni og utenpå ritene vi allerede har sett på. På det mikrokompositoriske planet ser vi for eksempel at *Advokatens* mislykkede doktorgradspromosjon, såvel som ekteskapet med *Dottern*, bygger på ritualer samfunnet har dannet. Symptomatisk i hans tilfelle er selvsagt at ingen av de rituelle handlingene avsluttes slik de skal. Med hensyn til de lag vi finner "utover" har vi eksempelvis stykkets hovedprosjekt, *Dörråpningen*. Man forsøker først tidlig i stykket å få åpnet døren som etter sigende skal skjule Sannheten, men dette mislykkes.³¹⁵ Dette fungerer i seg selv som en inngangsrite. Såvel tilskuere som personkarakter må deretter ofre sine oppfatninger av "sannheten", og med dette utsette seg for grusomheten, for at *Dörren* skal kunne åpnes. *Dörråpningen* og den polemikk som følger fungerer som utgangsrituale.

Spöksonaten er bygd opp noe annerledes: Ritene A, B og C1/2 ligger inni hverandre i et tradisjonelt "kinesisk eske"-mønster. Her får man inntrykk av å stige ned i mørket med *Studenten*. Vi går via *Mjölkflickans* "virkelighet" til *Gubbers*, hvor *Mumien* innerst inne sitter fanget. Rekkefølgen vi beveger oss i er ikke tilfeldig. Allerede fra starten av befinner *Gubben* seg på et lavere nivå enn *Flickan* som er død. Etter *Gubbers* transformasjon starter oppstigningen. *Mumien* kan vende tilbake til den verden hennes mann, *Översten*, lever i. Etter å ha opplevd grusomheten ligger alt til rette for at hun skal kunne følge *Studenten* til enda et nivå høyere. Den poetiske virkelighet ligger åpen, men skammen holder henne tilbake. Hun stagnerer i stedet i den jordiske verden. Utenpå alle disse virkelighetsnivåene, har vi selvsagt teaterpublikums handling i det de bestemmer seg for å komme til teateret for å overvære en forestilling. Dette kan i seg selv forstås som et rituale.

Jeg velger å definere tre forskjellige typer riter i Strindbergs stykker. *Diktaren* og *Studenten* gjennomgår *tradisjonell ritualitet*: de søker kunnskap om det metafysiske for derigjennom å kunne leve bedre på jorden (i). *Dotterns* ritualitet kan kalles *omvendt ritualitet*, idet hun gjør akkurat det motsatte av *Diktaren* og *Studenten*: hun søker seg til jorden for å oppnå kunnskap om livet på et lavere åndelig nivå (ii). *Advokaten* og *Gubben* utsettes for *avbrutt* eller *ufullbåren ritualitet*, og oppnår på denne måten ingenting (iii). Både *Diktarens* og *Dotterns* ritualitet har som mål å overskride grensene innenfor det Mircea Eliade kaller kosmiske regioner.³¹⁶ Regionene er himmelen, jorden og underverdenen, og

³¹⁵ ED, s.28.

³¹⁶ *Det hellige og det profane*, s. 23.

målet for ritualiteten er å lære noe om livet i en annen region enn der den som gjennomfører riten hører hjemme. De tre kosmiske regionene Eliade nevner, situerer seg vertikalt med jorden som sentrum. Jeg skal gå inn på dette i delkapittelet om overgangsmotiver i den tematiske lesningen. Der skal jeg dessuten forsøke å se på hvor alle de andre virkelighetsnivåene vi har vært innom befinner seg i denne sammenhengen.

Vi var inne på at det tilsynelatende bare er *Dottern* og *Diktaren* som oppnår noe gjennom ritene i *Ett drømmespel*. De fleste personkarakterene "ofrer" noe på bålet utenfor slottet, men spørsmålet er hvorvidt denne ofringen bunner i noen åndelig modning. Jeg tror ikke det. Snarere kan det synes som det er en total hjelpeløshet som motiverer denne defileringen: "Jag är deavouerad av Gud, jag är förföljd av människor, övergiven av regeringen och förhånad av mina ämbetsbröder! Hur skall jag kunna tro, när ingen annan tror... hur skall jag försvara en gud, som icke försvarar de sina? Bosch är det! [*Kastar en bok på elden och går ut.*]"³¹⁷ Situasjonen på jorden har verken bedret eller forverret seg. Vi slutter der vi startet. Dette understrekes blant annet av at *Officern* i 14. *tableau* dukker opp for å hente sin *Victoria* selv etter at han vet at hun er død.³¹⁸ Slik sett kan man si at stykket har sirkelstruktur. Vi kan sammenligne det som skjer (eller i dette tilfellet: ikke skjer) med en person i sosiale overgangsritualer knyttet til menneskets livssyklus:

Rites of passage may be seen as characterized by a common structure involving: (a) separation of the individual from the old order or previous social condition; (b) a marginal or transitional phase which is highly sacred; (c) a final stage which incorporates the individual into the new social order or status.³¹⁹

Ingen andre enn *Dottern* og *Diktaren* opplever noe som kan karakteriseres på denne måten. Ettersom vi tross alt har disse to personene som utvikler seg, er det kanskje bedre å snakke om at stykket har spiral- istedet for sirkelstruktur. Personene som har oppnådd erkjennelse forflytter seg langs en akse som de andre ikke er bevisst. På den måten opplever de statiske figurene at den opprinnelige orden opprettholdes, mens de dynamiske personene oppfatter at en ny orden skapes.

Også *Spöksonaten* har spiralstruktur. *Studenten* fødtes som *söndagsbarn* og kom i utgangspunktet fra et hjem hvor ærlighet og det å være tro mot seg selv alltid var viktig. Han forteller om sin far: "[...] en dag höll han en stor bjudning [...] vid bordet knackar han tystnad,

³¹⁷ ED, s. 108, *Teologens* replikk.

³¹⁸ Jfr. ED, s. 66.

³¹⁹ *Collins Dictionary of Sociology*, s. 537.

fattar sitt glas att hålla tal... Då släppte spärrhakarne och i ett längre anförande avklädde han hela sällskapet, en efter annan, sa dem all deras falskhet. Och trött satte han sig mitt på bordet och bad dem dra åt helvete!...]”³²⁰ Etter husraset rører han ved lik³²¹ og blir derpå rensset av *Mjölkflickan*. *Gubben* forsøker å benytte *Studenten* i grusomhetens tjeneste, men mislykkes. I *hyacintrummet* opplever *Studenten* grusomheten, en ny renselse (gjennom offeret av *Fröken*), hvorpå han gjennom resitasjon (kunsten) kan erfare den poetiske, "sanne" virkelighet. Vi ser at *Studentens* liv beveger seg fra ærlighet, via grusomhet (likene), gjennom renselse (*Flickan*), om den skjulte grusomheten (*Gubben*), i direkte kontakt med grusomheten (*Fröken*), til renselse (offeret) og endelig til den "virkelige virkelighet" gjennom høyere erkjennelse (ærlighet – han er ærlig mot seg selv). Hans livsløp skrider dermed framover samtidig som det går i ring; altså i spiral. I likhet med i *Ett drömspel* ser vi dessuten hvordan for eksempel *Mumien* og *Översten* synes å finne tilbake til den jordiske orden de kjente fra før: sivilisasjonens trygge, tilslørende univers.

I *Spöksonaten* besøker vi sammen med *Studenten* *Gubbens*, *Husets* og *Frökens* virkelighetsnivåer. Samtidig er dette henholdsvis forstillelsens, avsløringens og erkjennelsens univers. I tillegg får vi innsyn i *Mumiens* verden i skapet (galskapen) og vi vet at *Mjölkflickans* (underverdenen) og *Fästmöns* virkelighetssfærer eksisterer. *Fästmön* ser sin gjennom speilet fra vinduet sitt: "[...] i den ser hon sig icke själv, bara yttervärlden och från två håll [...]"³²² At verden herigjennom blir speilvendt synes ingen å merke seg, men det er jo nettopp dette som skiller *Fästmöns* verden fra de andres "hverdagslige" virkelighet.

Hvis vi regner Himmelen som *Dotterns* verden, er vi i *Ett drömspel* innom syv virkelighetsnivåer. Disse er Himmelen, slottsvirkeligheten, teaterkorridoren, *Officerns* virkelighet, *Advokatens*, *Skamsund/Fagervik/Medelhavet* ("folkets") og *Diktarens* virkelighet. Himmelen aksepterer vi i tråd med Eliades kosmiske regioner allerede i utgangspunktet som en "samtidig" verden, mens de andre synes å følge hverandre kronologisk. Unntaket fra dette er som vi tidligere var inne på *Diktarens* virkelighet. Den eksisterer ikke bare parallellt med *Skamsund/Fagervik/Medelhavet*, men den oppstår tilsynelatende på *Dotterns* oppfordring, som et avledet alternativ til virkelighetssfæren i *Fagervik*.

Man kan i den sammenheng selvsagt også spørre seg hvorfor Strindberg i *Spöksonaten* har valgt å la *Studenten* oppholde seg i *hyacintrummet* mens *spöksupén* utspiller seg? Han holder dermed

³²⁰ SS, s. 344, *Studentens* replikk.

³²¹ Ibid., s. 330.

³²² Ibid., s. 333, *Gubbens* replikk.

hovedpersonen utenfor transformasjonen som er et av stykkets ubestridte spenningshøydepunkter. Spørsmålet er om ikke *spöksupén* faktisk konkretiserer den grusomhet som handler overfor *Studenten*. Han befinner seg i forelskelsen rus i *hyacíntrummet*, mens han erfarer det grusomme. *Gubben* ønsker å spare de unge: "Nej! Inte ungdomen! Den skall förskonas..."³²³ Men nettopp gjennom at *Fröken* og *Studenten* får tid sammen utvikler de sin kjærlighet fra avstandsforelskelse til åndelig samhörighet:

FRÖKEN. Har ni sett askalonlöken blomma? STUDENTEN. Ja, visst har jag! – Den bär sina blommor i en boll, ett klot som liknar himmelsgloben beströdd med vita stjärnor... FRÖKEN. Ja, Gud, så stort! Vilkens tanke var det? STUDENTEN. Din! FRÖKEN. Din! STUDENTEN. Vår! – Vi har fött något tillsammans, vi äro vigda...³²⁴

Först når denne sammensmeltningen har funnet sted blir det smertefullt å måtte skilles. Ved å holde ungdommen skjermet fra grusomheten oppnår *Gubben* det motsatte: å tvinge den på dem.³²⁵ Grusomheten er noe som må erfares av hver og en i sær. Dersom Strindberg hadde latt *Studenten* overvære *spöksupén* som tilskuer, ville han samtidig tatt fra ham muligheten til selv å erfare grusomheten. Erkjennelsen som deretter følger med den poetiske tilstand ville vært uoppnåelig. Man kan derfor anta at Strindberg ved å "tilsløre" det som skjer i *salongen*, faktisk "avslører" det. Det som skjer i *Frökens* verden blir et annet aspekt av det som skjer i *salongen*. Vi har derfor også i *Spöksonaten* et eksempel på fenomenet at det vi oppfatter som virkeligheten plutselig består av flere lag og eksisterer på flere nivåer. Dette skjer fra det øyeblikk *Studenten* henvises til *hyacíntrummet*,³²⁶ inntil akt tre starter.³²⁷ Vi kan derfor skille mellom *Husets* virkelighet, som *Studenten* går inn i (gangen), og *salongens*, som *Studenten* aldri opplever.

For å oppsummere: Alle de sentrale personkarakterene i *Ett drömspel* og *Spöksonaten* kan settes inn i en større sammenheng av riter. Det rituelle fungerer faktisk konstituerende for noe så grunnleggende som stykkenes struktur. Gjennom dette legger Strindberg grunnlaget for en tolkning bygget på at vår kjente "virkelighet" ikke nødvendigvis er én ubestridt størrelse med absolutte grenser. "Jamais réel et toujours vrai" er tittelen på en tegning Artaud lagde: aldri reell,

³²³ Ibid., s. 339, *Gubbens* replikk.

³²⁴ Ibid., s. 341, *Studenten* og *Frökens* replikker.

³²⁵ *Gubben* skjermer egentlig ikke de unge. Han vet at deres kjærlighet er umulig og er derfor klar over at han påfører dem smerte ved å opptre som han gjør.

³²⁶ Jfr. *SS*, s. 339.

³²⁷ Ibid., s. 341.

og allikevel (/bestandig) virkelig.³²⁸ Vi skal i delkapittelet om motivkretser i *Ett drömspel* og *Spöksonaten* ta nærmere i øyesyn hva alle disse virkelighetsnivåene kan fortelle oss.

³²⁸ Jfr. figur 7.



Figur 7. A.A., "Jamais réel et toujours vrai", ikke-signert farvetegning fra ca. januar 1945, 64 cm x 48 cm, privat samling Frankrike. Hentet fra Antonin Artaud, Dessins et portraits, (no. 47).

MOTIVKRETSENE

Artaud tilkjenner uhemmet begeistring for *Ett drömspel* som del av "det ideelle teater": "*Le songe* de Strindberg fait partie de ce répertoire d'un théâtre idéal, constitue une de ces pièces types dont la réalisation est pour un metteur en scène comme le couronnement d'une carrière."³²⁹ Kommentaren han har skrevet til stykket er kort og tematisk rettet og har på den måten motivert mitt valg om å vektlegge det tematiske i min analyse. Her priser han *Ett drömspel* fordi det situerer seg nettopp der teaterets idé befinner seg: "[...] à mi-chemin entre la réalité et le rêve.[...]"³³⁰ Posisjoneringen mellom drøm og virkelighet åpner muligheten for å utforske tilværelsens grenseområder. Vi stifter bekjentskap med dimensjoner ethvert rasjonelt oppegående menneske "vet" ikke eksisterer.

For å gjøre dette skal vi se på motivkretsene i *Ett drömspel* og *Spöksonaten*. Jeg forholder meg til fire viktige motivkretser som igjen består av flere ledemotiv med en fellesnevner. Den første kretsen sier oss noe om hvordan situasjonen er. Jeg har valgt å kalle dette for *tilstandsmotivene* (a). Videre skal vi innom *overgangsmotivene* (b) som gir oss informasjon om søkenen bort fra den nåværende tilstand. Deretter ser vi på *forvrengningsmotivene* (c) og dermed hvordan virkeligheten kan utgi seg for å være noe annet enn det den er. Endelig skal vi se på *løsningsmotivene* (d), hvor vi har konkrete forsøk på å finne veier ut av situasjonen vi befinner oss i.

Det ligger mye smerte gjemt i det tyvende århundre. Gud er død og lidelsene er til ingen nytte. Man ønsker å tro på en Frelser, men rasjonaliteten holder igjen. *Tilstandsmotivene* (a) er derfor *Lidelse, Frelser* og *Død*.

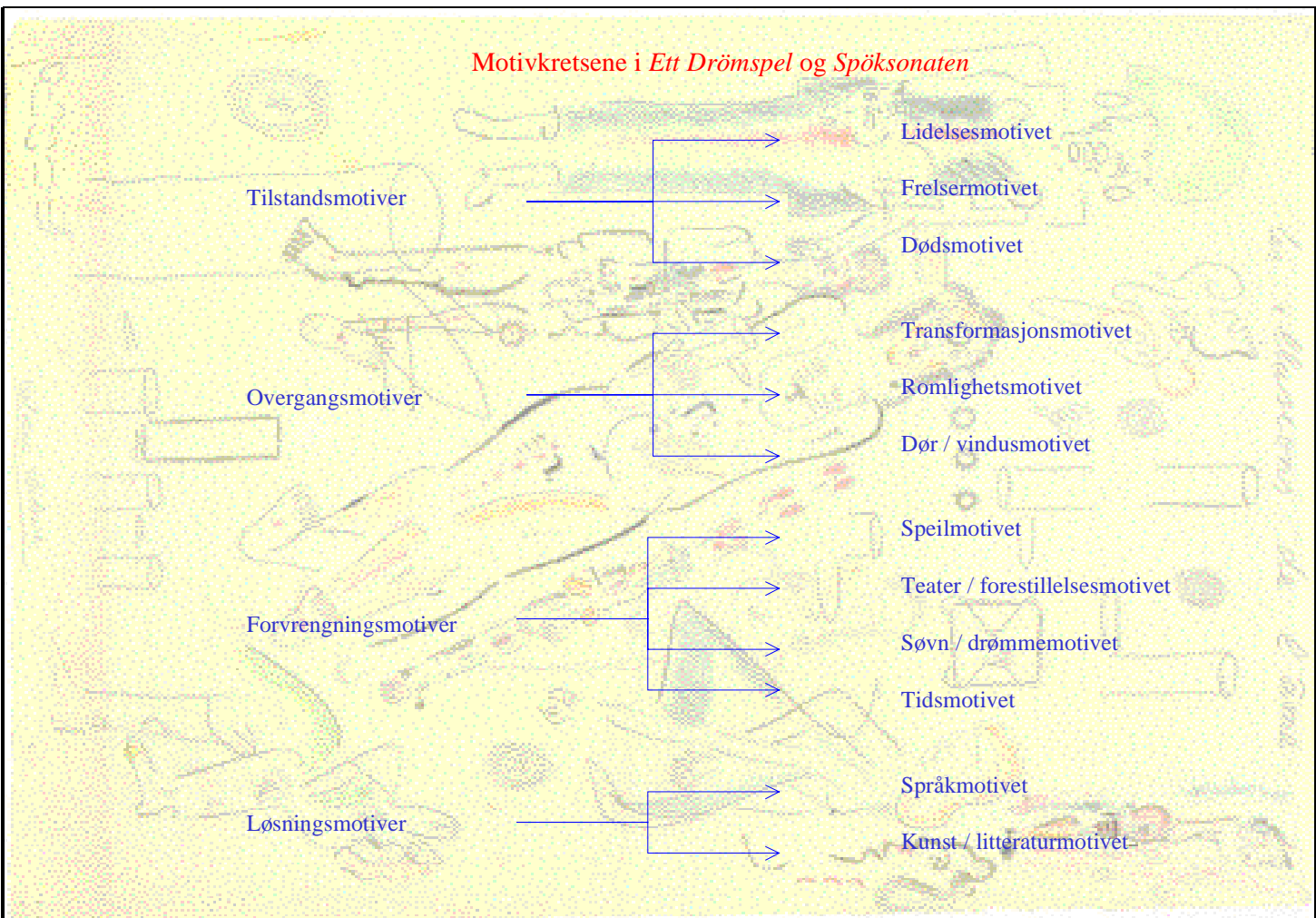
Lidelsesmotivet er det som går hyppigst igjen i *Ett drömspel*. Dette understrekes av *Dotterns* stadige utbrudd om at: "Det är synd om människorna!"³³¹ *Indra* sier allerede i *Förspelet*: "[...] vad du hör hitupp är deras språk [...] deras modersmål det heter klagan [...]"³³² I motsetning til *Dottern* tror *Indra* at klagene skyldes utakknemlighet. Nettopp det er en av hovedmotivasjonene for at *Dottern* bestemmer seg for å besøke jorden: "Stig ner och se, och hör, kom sen tillbaka, förtälj mig

³²⁹ *ÆC II*, s. 78.

³³⁰ *Ibid.*, s. 79.

³³¹ *ED*, s. 31, *Dotterns* replikk.

³³² *Ibid.*, s. 5, *Indras röst*.



då om deras klagomål och jämmer äga skäl och grund..."³³⁴ I motsetning til tittelen, *Ett drömspel*, som kan høres både lystig og lett ut, gjennomsyrrer smerte, grusomhet og det tragiske stykket fra ende til annen (på motivsiden). *Lidelsesmotivet* går igjen på alle nivåer. Gjennom å bære *Portvakterskans* sjal lærer *Dottern* om menneskene og livet: "[...] vandringsloppet över törne, tistel, stenar [...]"³³⁵ I avskjedstalen meddeler hun: "O, nu jag känner hela varat's smärta, så är det då att vara människa"³³⁶ I *Spöksonaten* møter vi også lidelse, både fysisk og psykisk. *Mumien* er mentalt forstyrret og: "[...] hon tål således icke krymplingar och sjuka [...]"³³⁷ *Fröken* er syk, og husraset har bragt med seg smerte. *Lidelsesmotivet* er allikevel ikke representert i så stor grad som i *Ett drömspel*.

Det er utvilsomt *dødsmotivet* som dominerer *Spöksonaten*. *Gubben* er kald som et lik³³⁸, *spöksupérs* gjester ser ut som gjenferd,³³⁹ *Mjölkflickan* er på visitt fra de dødes verden og *dödsskärmen* settes foran både *Gubben* og *Fröken* i løpet av stykket. *Mumien* skjemmes så hun utbryter: "Gud om vi fick dö! O m vi fick dö!"³⁴⁰ I likhet med *Mjölkflickan* synes *Modren* i *Ett drömspel* aldri å få fred. Hun sier selv at hun snart skal dø³⁴¹, men i følge *Officern* har hun allerede vært dø i ti år.³⁴²

Frelsermotivet gis omtrent like stor oppmerksomhet i både *Spöksonaten* og *Ett drömspel*. Motivet er tydeligst i *Ett drömspel*, men *Studenten* kommer som *söndagsbarn* i *Spöksonaten* og blir den store helten i redningsaksjonen omkring husraset. Som Harry Carlson påpeker i *Strindberg och myterna* er *Studentens* rolle som befrier heller mislykket, ettersom *Fröken* dør i stedet for å bli reddet.³⁴³ I alle fall er det slik det framstår i første omgang. Det samme gjelder *Dottern*. Hun forlater jorden uten å ha kunnet gjøre noe som helst for den store majoriteten av menneskene. Idet hun reiser fra dem, returnerer de til sine tidligere så pinefulle liv. I tradisjonell, kristen forstand har verken *Dottern* eller *Studenten* oppfylt kravene til en Jesus-skikkelse på jorden.

³³⁴ ED, s. 5, *Indras röst*.

³³⁵ Ibid., s. 85, *Dotterns* replikk.

³³⁶ Ibid., s. 109, *Dotterns* replikk.

³³⁷ SS, s. 336, *Mumiens* replikk.

³³⁸ Jfr. SS, s. 332.

³³⁹ Ibid., s. 335.

³⁴⁰ SS, s. 337, *Mumiens* replikk.

³⁴¹ Jfr. ED, s. 10, *Modrens* replikk.

³⁴² Ibid., s. 13, *Officerns* replikk.

³⁴³ *Strindberg och myterna*, s. 280.

Menneskeheten er ikke ennå reddet. Med det innser vi at situasjonen på jorden tilsynelatende har nådd et *point of no return* som ingen veier leder ut av. Som Artaud har også vi nå *bevisstheten* om at noe er galt. Spørsmålet er bare om dette kan føre oss til en "bedre" virkelighet. De eneste som synes å ha kommet seg noen vei i Strindbergs stykker er *Diktaren* og *Studenten* selv. Dette har de oppnådd gjennom metafysisk erkjennelse og åpenbaring, og med den kunnskapen starter vår søken etter andre virkelighetsdimensjoner.

Den neste motivkretsen gir vi dermed navnet *overgangsmotivene* (b). Her inngår *Transformasjon*, *Romlighet* samt *Dør-* og *Vindusmotivene*. Ved hjelp av disse motivene åpner man for muligheten for å forandre noe. Man kan gå fra en tilstand til en annen, enten psykisk eller i fysisk forstand. Den ultimate transformasjonsscenen er selvsagt *Gubbens* avsløring og *Mumien* som settes fri i *Spöksonaten*. Her blir papegøyen menneske og mennesket papegøye: "GUBBEN (*som en papegøya*). Jakob ä där! – Kakadora! Dora!"³⁴⁴ Den mentale forandringen akkompagneres av den kroppslige. I *Ett drömspel* ligger transformasjonene først og fremst i slottet som vokser³⁴⁵ og i overgangen mellom *tableaue*ne (her 4. og 5.):

*Scenen förändras till advokatbyrå, för öppen ridå, sålunda: Grinden blir stående och fungerar som grind till kontorskranket som går rätt över scenen. PORTVAKTERS KANS rum är kvar såsom ADVOKATENS skrivbås men öppnat framåt; linden, avlövad är hatt- och klädhängare; affischtavlan är behängd med kungörelser och utslag i mål; dörren med fyrväpplingen hör nu till ett dokumentskåp [...]*³⁴⁶

Måten rekvisittene forblir de samme på - samtidig som de endres - framhever stemningen som tilsier at vi beveger oss i en drøm. Man vet aldri helt hva man har å forholde seg til. Før en vet ordet av det kan alle referansepunkt være forandret. *Transformasjonsmotivet* understreker det labile i tilværelsen. Denne labiliteten blir "beviset" på at tilværelsen ikke har stagnert for godt.

Romligheten er viktig for strukturen i *Ett drömspel* og *Spöksonaten*. Den skaper grunnlaget for forflytning og lesningen av forskjellige virkelighetsnivåer. Det rituelle ville vanskelig framtrådt så eksplisitt dersom handlingen hadde utspilt seg på ett og samme sted. Ved at vi kan bevege oss mellom avgrensede, spatielle enheter, lærer vi at det vi erfarer innenfor våre fire vegger ikke nødvendigvis bygger på samme premisser som det som skjer i andre (mikro-)univers. Og hvem har

³⁴⁴ SS, s. 340, *Gubbens* replikk.

³⁴⁵ Jfr. ED, s. 7, *Dotterns* replikk.

³⁴⁶ ED, s. 29.

vel sagt at vårt (makro-)univers er det eneste? Vi minnes dessuten på at det til enhver tid *kan* eksistere andre "rom", selv når det området vi beveger oss innenfor synes uoverkommelig stort og dermed kanskje allmenngyldig. *Rom/sted*-motivet framtrer først og fremst gjennom at vi stedlig forflytter oss i de forskjellige *tableaue*ne og aktene. Slottet, *Huset* og skolestuen³⁴⁷ er frittstående byggverk, mens *Fingalsgrottan* og teaterkorridoren er eksempler på avgrensede rom vi møter innenfra. Teaterscenen, huset som raser og *Gubbers* spekulering i hus³⁴⁸ møter vi gjennom dialog: "Det släpps ingen upp på scenen!".³⁴⁹ Det settes spørsmål ved grensene mellom disse romlige enhetene, for eksempel når *Fadren* "[...] [*går ut mitt igenom väggen nickande till avsked*]",³⁵⁰ og når et sted transformeres til et annet, slik vi så i forrige avsnitt.

Åpningen fra et rom til et annet eksisterer vanligvis i form av en *dør* eller et *vindu*. Den døren man selvsagt umiddelbart tenker på er *Dörren* med firkløveren i *Ett drömspel*. Går man gjennom *Dörren* får man innsikt. Det viser seg imidlertid å ikke være så enkelt som det. Svaret på livsgåten ligger der forsåvidt, men det er vanskelig å forstå det dersom man ikke "ser" annet enn det man håndfast kan forholde seg til: "LORDKANSLERN Vill Dottern vara god och säga oss vad hon menat med denna dörröppning? DOTTERN Nej, go vänner! Om jag sade't skullen I icke tro't. DEKANUS FÖR MEDICINSKA FAKULTETEN Där Är ju intet. DOTTERN Du sade't. – Men du förstod det intet!"³⁵¹ *Fröken* ser mot utenforverden gjennom vinduet i *hyacintrummet*,³⁵² man må gjennom grinden for å komme inn til teateret³⁵³, *Mumien* sitter innelukket i et skap,³⁵⁴ *Dottern* forlater vår verden gjennom å gå inn i slottet³⁵⁵ og *Gubben*. "[...] han bryter sig in i hus också, kryper in genom fönster [...]"³⁵⁶ Når man nærmer seg en dør eller et vindu, søker man det som ligger på den andre siden. Man kan avskjæres fra dette "andre" ved at døren eller vinduet ikke kan åpnes. Dersom døren er massiv, som i *Ett drömspel*, kan man ikke engang skimte det som skjuler seg bak den.

³⁴⁷ Ibid., s. 61.

³⁴⁸ SS, s. 331.

³⁴⁹ ED, s. 19, *Portvakterskans* replikk.

³⁵⁰ Ibid., s. 12.

³⁵¹ Ibid., s. 98.

³⁵² Jfr. SS, s. 333.

³⁵³ Jfr. ED, s. 15.

³⁵⁴ Jfr. SS, s. 336.

³⁵⁵ Jfr. ED, s. 110.

³⁵⁶ SS, s. 334, *Johanssons* replikk.

Dersom avgrensningen er gjennomsiktig glass, kan man iakttatte det som utspiller seg. Hvis døren eller vinduet er åpent kan man tre over til den andre siden. "Feilen" i *Ett drømmespel* er kanskje nettopp det at ingen tør å gå gjennom døren. Alle ser inn og konstaterer at her fins intet, men ingen tenker på å gå inn for virkelig å se etter. De velger å forbli i sin egen verden, hvor *Kristin* fortsetter å klistre for at ingenting skal kunne smyge seg gjennom de lukkede vinduene: "Jag klistrar tills det inte finns något mer att klistra..."³⁵⁷

Sammen med Strindberg er vi i *Spöksonaten* og *Ett drømmespel* helt klart på søken etter overganger fra den fastlåste tilstanden verden befinner seg i, til mulige alternativer. Underveis viser det seg at løsningen kanskje befinner seg et sted man ikke foreløpig har lett: i en annen dimensjon. Det er ikke på den andre siden av en dør vi må lete, men et sted hvor våre naturlover ikke spiller inn. Blant menneskene som hører hjemme på jorden er det bare *Studenten* og *Diktaren* som noen gang oppnår å se "sannheten". Symptomatisk nok er det også dem som erfarer linearitetens brudd, når de henholdsvis i *Fingalsgrottan* og *hyacintrummet* beveger seg vekk fra stykkenes hovedhandling og inn i de sfærer hvor *avsløringen* skal finne sted.

Den neste motivkretsen vi skal se på er *forvrengningsmotivene* (c). Disse omfatter *Speilmotivet*, *Teater-/Forstillelsesmotivet*, *Søvn-/Drømmemotivet* og *Tidsmotivet*. Når man går på teateret eller ser seg i speilet, velger man bevisst å iakttatte noe hvis natur er å skille seg fra den original det forholder seg til. Artaud snakker om at det er verdens vrangside som hevner seg på oss når kriminalitet og vold tar overhånd. *Dottern* på sin side ser "[...] Världen rättvänd [...]"³⁵⁸ i speilet på orgelet, mens *Fästmän*, som vi husker, ser verden gjennom *reflexionsspejeln*.³⁵⁹ Både speilvendinger og vregninger er lineære. Hvert punkt i det vi forstår som virkeligheten korresponderer til *ett* annet i speilet. Alle de speilvendte punktene forholder seg innbyrdes til hverandre slik originalpunktene gjør det seg i mellom. Slik skapes noe dobbelt gjennom en speilbildning. Så langt er vi i overensstemmelse med Artaud. Speilet som bilde på forvrengning er imidlertid ganske simpelt, i og med at det bare tillater lineære speilvendinger. Ser man noe på vrangen er det endatil det opprinnelige objektet man forholder seg til, bare fra en annen vinkel. Situasjonen blir noe annerledes på teateret.

Teater- og forstillelsesmotivet finnes i både *Ett drømmespel* og *Spöksonaten*. *Teaterkorridoren* har en særlig sentral plass i *Ett drømmespel*, men også i *Spöksonaten* møtes *Gubben* og *Studenten* utenfor teateret:

³⁵⁷ ED, s. 109, *Kristins* replikk.

³⁵⁸ Ibid., s. 34, *Dotterns* replikk.

³⁵⁹ Jfr. SS, s. 333.

"[...] skjut på min stol, så att jag kan se att läsa affischerna; jag vill se, vad de spelar i kväll..."³⁶⁰ *Dörren* som skjuler svaret på livsgåten i *Ett drömspel* befinner seg treffende nok i teaterkorridoren: så nær en anerkjent "annen virkelighet" som mulig.³⁶¹ Den store lykken er når teateret åpner igjen etter sommeren: "[...] Men hösten är *min* vår, ty då öppnas teatern igen! [...]"³⁶² Mens *teatermotivet* dominerer mer i *Ett drömspel* enn i *Spöksonaten*, er det omvendt med *forstillelsesmotivet*. *Gubben* er selvsagt forstillingen selv, og lever i en verden hvor hans forstilte "sannheter" for ham har blitt Sannheten: "[...] Si, nu talar han vid polisen... han håller sig alltid till polisen, och anlitar dem, invecklar dem med interessen, binder dem med falska löften och förespeglingar, allt under det han pumpar dem. [...]"³⁶³ Som vi husker fra gjennomgangen av personkarakterene er *Översten* stykkets uskyldig forstilte, både på grunn av *Gubben* og resten av samfunnet som omgir ham: "[...] håll er nu lugn, så spela vi våra gamla roller vidare!"³⁶⁴ I *Ett drömspel* skjer forstillingen mer åpent og bevisst. *Karantänmästaren* sier: "Jag önskar ofta jag kunde glömma, mest mig själv; därför söker jag maskerade, utklädslar och sällskapsspektakel."³⁶⁵

På teateret er det lov å utgi seg for å være noe annet enn det man faktisk er. Man kan komme seg unna sin egen verden og se inn i en annen. I Artauds teater kan man endatil være aktivt deltagende i denne andre verdenen. Behovet for å forstille seg dukker gjerne opp som følge av at man ikke lenger fungerer som den man "vanligvis" er. Dersom følelsen av å være fremmed for seg selv er sterk nok, er det betydelig lettere å forholde seg til en skapt identitet som man selv har definert, enn det komplekse "jeg" som faktisk eksisterer. Dette korresponderer i større målestokk til nødvendigheten av å søke andre virkelighetssfærer, for eksempel på teateret. Ubevisstheten løser altså identitetsproblemet ved å danne et nytt "selv". Det ligger imidlertid i det forstilte "selv'ets" natur at det er mindre komplekst enn det virkelige "jeg'et". Samme hvor fullstendig den maske man tar på seg kan synes, vil den alltid befinne seg nærmere aktantnivået på Pavis' realismeskala enn individets opprinnelige personlighet. De sorte hullene man glemmer å ta i betraktning når man bestemmer det forstilte "selv'ets" synlige identitet, fylles opp av egenskaper som hører det opprinnelige "jeg'et" til. Til syvende og sist skaper man dermed en enda sterkere fremmedgjøring

³⁶⁰ *SS*, s. 330, *Gubbens* replikk.

³⁶¹ Jfr. *ED*, s. 91.

³⁶² *ED*, s. 23, *Officærens* replikk.

³⁶³ *SS*, s. 335, *Johanssons* replikk.

³⁶⁴ *Ibid.*, s. 338, *Gubbens* replikk.

³⁶⁵ *ED*, s. 51, *Karantänmästarens* replikk.

enn den som i utgangspunktet eksisterte. Forstillingen som løsning på identitetskrisen vil i så måte bare være en midlertidig (og ikke særlig god) løsning.

Dette ser vi igjen i Vestens teater. Ubevisst søker vi en alternativ, rasjonelt problemløsende virkelighet. Fordi Vestens virkelighetsoppfattelse ikke respekterer menneskets sjelelige natur, *kan* den ikke fungere som fundament når vi skal leve våre liv. Artauds teaters ultimate mål er, etter min oppfatning, kontakt (og dermed informasjonsutveksling) mellom tilskuerens irrasjonelle "jeg" og den "sanne" virkelighetens grunnleggende bestanddeler. På denne måten skapes et reelt alternativ til (den vestlige) virkelighetsoppfatningen, som i seg selv er "fremmedgjørende". Løsningene forstillingen og det tradisjonelle teateret tilbyr er lite holdbare fordi de kommer til på feil premisser. Forvrengningseffekten i teatermotivet er større enn i forhold til speilbildet, i og med at man ikke skaper alternativet som en direkte projeksjon av (det vi oppfatter som) virkeligheten. Snarere beholder man noen basiselementer fra originalen og kombinerer disse med egenskaper man ideelt ønsker å forholde seg til.

Når man *sover* og *drømmer* aksepterer man uforbeholdent de avvik fra naturlover og hverdagslivets regler som eksisterer i den "andre" verdenen: "Tid och rum existera icke; på en obetydlig verklighetsgrund spinner inbillningen ut och väver nya mönster: en blandning av minnen, opplevelser, fria påhitt, orimligheter och improvisationer."³⁶⁶ Man kan forestille seg det vi rasjonelt kaller virkeligheten som et teppe av referansepunkter, hvor hjernen i søvne tilfeldig plukker ut de tråder den skal forholde seg til. Fri assosiasjon på grunnlag av disse, og videre fra de produkter assosiasjonen lager, skaper et helt "nytt verdensbilde", som allikevel har røtter i det Vestens mennesker liker å kalle virkeligheten. Det sies at man ikke kan lyve når man snakker i søvne, og det er i en slik situasjon *Gubben* utleverer seg til *Johansson*: "[...] och så talar han i sömnen, han har visst varit i Hamburg en gång..."³⁶⁷ Drømmene røper *Gubben*. På et høyere nivå har *Den Blinde* hørt *Dotterns* stemme før: "Jag har hört den rösten förr, i mina drömmar [...] som en sunnansusning, som ett harp-ackord uppifrån [...]"³⁶⁸ Denne eneste av jordens mennesker som kjenner *Dottern* fra før, kjenner henne fra en tilstand av søvn. Videre sier *Dottern* at hun har drømt den virkelighet hun møtte i rite IIIb, *Skamsund/Fagervik/Medelhavet*: "DOTTERN [...] Det har jag drömt... DIKTAREN Det har jag diktat en gång! DOTTERN Då vet du vad dikt är... DIKTAREN Då vet jag vad dröm är... [...]"³⁶⁹ Slik knytter dessuten Strindberg det poetiske til drømmene, - noe som også ligger nedfelt

³⁶⁶ Ibid., s. 2, *Erinran*.

³⁶⁷ *SS*, s. 334, *Johanssons* replikk.

³⁶⁸ *ED*, ss. 68-69, *Den Blindes* replikk.

³⁶⁹ Ibid., s. 83, *Dotterns* replikk.

i stykkets tittel. I drømmeverden kan vi snakke om sannere *forvrenninger* enn i speilbildningen og forstillelsen. Hvert enkelt menneskes erfaringsbasis er utgangspunkt for virkelighetssfæren som skapes, og slik det framstår i *Ett drømmespel* kan den drømte virkelighet oppleves ikke bare av drømmeren selv, men av alle som inngår i drømmen. På den måten kan *Diktaren* referere for *Dottern* det som har skjedd i hennes drøm.³⁷⁰ Nå kan en selvsagt spørre seg hva som kom først, høna eller egget, når *Diktaren* påberoper seg å ha diktet det *Dottern* har drømt og som han selv har opplevd. Har *Diktaren* simpelthen diktet hele det *drømmespelet* som *Dottern* drømmer, og dikter han i såfall også opp seg selv? Den metadiskusjon de to utvikler tyder ikke på det. *Dottern* og *Diktaren* befinner seg, som vi tidligere har vært inne på, i denne scenen på et annet nivå enn i resten i stykket, og de kan derfor tillate seg refleksjoner om det som har foregått på de andre nivåene.

Det siste motivet som virker "forvrengende" i *Ett drømmespel* og *Spöksonaten* er *tidsmotivet*. Det er kronologien det går ut over hvis man stiller spørsmål ved tiden, og resultatet blir da gjerne forvrengende. I *Huset* i *Spöksonaten* tikker og går klokken: "[...] som dödsuret i väggen! [...] Ti-den! Ti-den! - - -"³⁷¹ *Mumien* har evnen til å stoppe tiden, og hun lar klokken slå igjen først når *Gubben* er avslørt og skal inn i garderoben.³⁷² I følge seg selv har hun sittet i skapet i tjue år³⁷³, mens *Bengtsson* sier hun har vært der i førti.³⁷⁴ *Huset* synes å ha sin egen tidsregning: "[...] det berättas, att när hon var trettifem, såg hon ut som nitton och det innbillade hon översten att hon var... Här i huset...[...]"³⁷⁵ *Gubben* på sin side har et "[...] oändligt långt liv [...]"³⁷⁶ bak seg. I *Ett drømmespel* ser vi at tiden går ved at *Officern* forandrer seg for hver gang han kommer for å vente på sin *Victoria*. Tiden synes å gå i ring ettersom han etter å ha vært: "[...] *gammal och vithårig trasig med utnötta skor* [...] *kvisterna av rosenbuketten. Vandrav och an; långsamt som en gubbe* [...]"³⁷⁷ i *tableau* 4 blir like strålende glad og entrer scenen med rosebukett igjen i *tableau* 14. Allerede innledningsvis har han gått og ventet på henne i sju år – i 2555 dager. Vi vet at *Modren* "snart skal dø", men at hun døde allerede for ti år siden. Hvordan tiden kan oppfattes individuelt uttrykker *Dottern* og *Portvakterskan* i 4. *tableau*: "PORTVAKTERSKAN [tänder lyktan] Det kvällas fort i dag! DOTTERN För gudarne är

³⁷⁰ Jfr. *ED*, s. 83.

³⁷¹ *SS*, s. 340, *Gubbens* replikk.

³⁷² Jfr. *SS*, s. 340.

³⁷³ *Ibid.*, s. 340.

³⁷⁴ *Ibid.*, s. 336.

³⁷⁵ *SS*, s. 336, *Bengtssons* replikk.

³⁷⁶ *Ibid.*, s. 332, *Gubbens* replikk.

³⁷⁷ *ED*, s. 25.

ett år som en minut! PORTVAKTERSKAN Och för människor kan en minut vara lång som ett år!"³⁷⁸ Dette aktualiserer indirekte tidens problem i *Ett drömspel*. Mest eksplisitt gjøres det når *Officern* sitter på skolebenken for å modnes:

OFFICERN Men hur länge skall jag sitta här, då? MAGISTERN Hur länge här? Tror du att tid och rum existerar?... Antag att tid existerar, då skall du kunna säga vad tid är! Vad är tid? OFFICERN Tid... [*Tänker.*] Jag kan inte säga't, men jag vet vad det är: Ergo kan jag veta hur mycket två gånger två utan att jag kan säga det! Kan magistern säga vad tid är? MAGISTERN Visst kan jag det! ALLA GOSSARNE Säg det då! MAGISTERN Tid?... Ge mej si! [*Blir stående orörlig med fingret på näsan.*] Medan vi tala flyr tiden. Alltså är tid något som flyr medan jag talar! EN GOSSE [*reser sig*] Nu talar magistern och medan magistern talar, så flyr jag; alltså är jag tiden! [*Flyr.*]³⁷⁹

Det er altså ingen av aktørene som er i stand til å si noe sikkert om hva tid er, eller om den eksisterer. *Magisterns* første utsagn kan tolkes på to måter. Enten sjokkeres han av *Officerns* misoppfatning om at tid og rom eksisterer fordi "det er noe alle vet de ikke gjør". Alternativet er at alt som eksisterer skal være klart, konsist og rasjonelt forklarlig. Innenfor *Magisterns* logiske univers klarer man ikke å forklare tiden, ergo eksisterer den ikke.

Mens teater og forstilling, søvn og drømmer, samt speilet kan formidle oss *forvrenge* bilder av det vi er vant til å se, har tiden en annen karakter. Tiden oppfattes gjerne som noe unikt, kronologisk, evig og kontinuerlig. De fleste lever nok etter en innstilling om at tiden aldri har startet og at den aldri vil slutte. Man kan oppfatte tiden forskjellig; når man kjeder seg, stresser, er ung eller gammel, men den tidsregning vi retter oss etter er lineær, og når tiden går gjør den det (i de fleste hoder) med konstant hastighet. Men er det nødvendigvis slik, simpelthen fordi vi har innrettet samfunnet etter det? I alle tilfeller oppfattes det som forvrengning dersom man aksepterer en annen tidsmodell enn den vi nå har beskrevet.

Vi kan forestille oss flere parallelle tidsforløp hvor hastigheten varierer, vi kan tenke oss divergerende eller konvergerende tidsforløp som streifer hverandre eller krysses. Vi kan filosofere om tidsforgreininger og diskontinuitet som skyldes sorte (tids-)hull, eller kombinasjoner av alle disse alternativene. I "våre" stykker kommer dette spesielt klart fram i *Ett drömspel*, gjennom måten *Diktaren* og *Dottern* "hopper" fra Fagervik til *Fingalsgrottan* på.

Kanskje er tid en individuell opplevelse: hver person har sin virkelighet med sitt tidsforløp? Muligens er tiden kollektiv, men det finnes en uendelighet tidsforløp og dermed ubegrenset mange

³⁷⁸ Ibid., s. 21.

³⁷⁹ Ibid., ss. 63-64.

virkelighetssfærer med enda flere mennesker? Vi tenker gjerne i tre dimensjoner og aksepterer til nød tiden som den fjerde. Kanskje kan denne fjerde dimensjon fortsette lineært i sin selvdefinerte retning for til slutt å krumme, slik man antar at våre tre dimensjoner gjør det, og én dag krysse sin egen akse? Visualiseringen av et slikt bilde kan være vanskelig, men hva vi glemmer er at det *kan* eksistere et utall dimensjoner. Ulempen for oss er at dersom det gjør det, kan vi nok ikke registrere dem, i alle fall ikke rasjonelt.

Med *Tiden* har vi sett på det mest komplekst forvrengende motivet Strindberg introduserer. Grunnen er at mens teater- og spill- motivene er rent visuelle forvrengningsbilder, og drømmene er psykologiske, griper vi med *Tiden* fatt i noe som for det moderne menneske er den grunnleggende målestokken vi definerer våre livsløp ut i fra. Vi er ute av stand til å akseptere at spennet mellom den dagen man ble født og der vi idag befinner oss ikke skal kunne fungere som referanse for alt vi har erfart. Tiden er noe man føler går. Vi lever i vårt samfunn med en bestemt forestilling om hvor lenge en time eller en uke skal vare, og at denne tiden skal gå "framover". Helt ubevisst ordner man livet sitt etter dette.

Etter en fødsel forholder man seg til intervallene mellom hvert av barnets måltider. Etter tre uker uten mer enn to timers sammenhengende søvn har man følelsen av å ha gjennomlevd *ett enkelt, langt døgn* uten sjanse til å trekke pusten. Selv om man kan miste begrepet om minutter, timer og dager, *vet* man hvilken "vei" tiden beveger seg i. Tidens potensielle kompleksitet gir oss tallrike muligheter for å finne et annet tidsunivers. Dersom man kunne krysse grensene mellom disse, ville det muligens i "forvrengningene" finnes en vei ut av den stagnerte virkeligheten? På den måten kan tidsmotivet også gå inn under løsningmotivene. For øyeblikket ser det imidlertid ikke ut til at dette er noen reell løsning.

Hva er det så som er reelle løsninger for oss og for Strindberg? Den siste motivkretsen vi skal se på er nettopp *løsningsmotivene* (d). I denne kretsen inngår *Språkmotivet* og *Kunst/Litteratur-motivet*. Begge disse to kretsene motiveres utifra ønsket om å *formidle* og å *forstå*. Språkets utilstrekkelighet er utslagsgivende i *Ett drömspel*. Vi klarer ikke formidle det vi vil. *Indra* har oppfattet at klagan er jordens språk, men ikke hva menneskene forsøker å signalisere gjennom den: "[...] Gudabarn, vill du vår klagan sätta över i det språk de Odödlige bäst fatta?"³⁸⁰ Selv *Diktaren*, hvis materiale er ordene, er ute av stand til å uttrykke seg så gudene forstår. *Studenten* studerer språk, men vet ikke hva han skal bli.³⁸¹ Det er ingen åpenbar nytte av å lære menneskenes språk. Når *Portvakterskan* og *Den*

³⁸⁰ Ibid., s. 86, *Diktarens* replikk.

³⁸¹ Jfr. *SS*, s. 331, *Studentens* replikk.

mörkklädda damen i *Spöksonaten* møtes på fortauet snakker de sammen, men: "[...] publikken hör ingenting."³⁸² *Gubben* uttrykker hvordan det faktisk er stillheten og fraværet av ord som best formidler tankene:

[...] jag föredrar tystnaden, då hör man tankar, och ser det förflutna; tystnaden kan ingenting dölja... vilket orden kan; jag läste häromdan att språkens olikhet verkligen uppkommit hos de vilda folken i avsikt att dölja stammens hemligheter för de andra; språken äro således chiffer, och den som finner nyckeln, han förstår alla världens språk [...]³⁸³

Ved hjelp av ordene oppnår vi å skjule mer enn det vi formidler, noe jeg kanskje også gjør i denne avhandlingen...? I så måte er språket faktisk ikke noen løsning og fungerer tvert om "forvrengende" på en allerede fremmedgjort tilværelse.

Alle leter vi etter nøkkelen for å avsløre hemmelighetene, men vi søker kanskje ikke der de er? På tross av konstruerte ulikheter som miljø, kultur, språk og levevis, er det enkelte forutsetninger som all verdens mennesker har til felles. Vi bæres ni måneder i livmoren, vi fødes og vi skal dø. I løpet av livet har vi alle de samme kroppsfunksjonene og instinkter som driver oss til å innta næring og til å reproducere oss selv, seksuelt og/eller intellektuelt. Det universelle ligger altså ikke i et utenpåklistret språk som avviker mer eller mindre fra nabostammens. Det er evnen til å utveksle informasjon, på bakgrunn av et sett med felles, gitte erfaringer som ikke kan uttrykkes rasjonelt, som er nøkkelen til "[...] alla världens språk [...]". Slik *Dottern* har lidd på jorden ved: "[...] att känna min syn försvagad av ett öga, min hörsel förslöad av ett öra, och min tanke, min luftiga ljusa tanke bunden i fettslyngors labyrinter [...]"³⁸⁴ slik pines også sjelen under å skulle uttrykke seg gjennom et abstrakt, konstruert språk. Det muntlige og skrevne språket er ikke noen løsning. Det vi trenger er et språk basert på tegn som vi ubevisst forstår.

Det sier seg dermed kanskje selv at den siste store motivkretsen som tas opp i Strindbergs stykker er *kunst-* og *litteratur*motivet. Herunder finner vi også det *skjønne*. Det skjønne, ikke i snever forstand, men som i *Frökens* og *Edits* musikk: "[...] *Balgäster synas i dörren och lyssna till hennes spel; alla på scenen stå andäktiga och höra på.* [...]"³⁸⁵ Det er en skjønnhet ikke alle bevisst er i stand til å verdsette. De skjønner ikke hva den innebærer, men i det øyeblikk de hører den, målbindes de. *Dotterns*

³⁸² *SS*, s. 331.

³⁸³ *Ibid.*, s. 339, *Gubbens* replikk.

³⁸⁴ *ED*, s. 106, *Dotterns* replikk.

³⁸⁵ *Ibid.*, s. 61.

høyeste ønske er å kunne omgi seg med skjønnhet: "Allt ginge an, om jag endast kunde få någon skönhet in i hemmet!"³⁸⁶ Den sanne skjønnheten gir oss følelser vi ikke er vant til å kjenne, og gjør dermed noe med oss. Den er *voldelig* slik Artaud beskriver det. Det *skapende* hører også hjemme i denne kretsen. Mens *Fröken* og *Edit* skaper skjønnhet gjennom musikken, er *Portvakterskan* i *Ett drömspel* i ferd med å lage *stjärntäcket*.³⁸⁷ I skjæringen mellom to verdener skaper hun noe som holder universet sammen. Dette må da være et kunstverk? Mumien stirrer på marmorstatuen av seg selv, mens *Diktaren* høres heller kritisk ut til det som skapes i tre dimensjoner:

Av lera skapade guden Ptah människan på en krukmakarskiva, en svarv – [*Skeptiskt.*] – eller vad fan som helst annat!... [*Extatiskt.*] Av lera skapar bildhuggaren sitt mer eller mindre odödliga mästerverk, - [*Skeptiskt.*] som oftast är bara skräp! [*Extatiskt.*] Av lera tillverkas dessa för skafferiet så nödvändiga kärl, vilka med ett gemensamt namn kallas krukor, tallrikar, - [*Skeptiskt.*] – det rör mig så lite för resten vad de kallas! [*Extatiskt.*] Detta är leran! När leran är tunnflytande kallas den gyttja – C'est mon affaire! [...]³⁸⁸

De fleste "kunstverk" er altså bare skrap, eller snarere; de fleste "kunstnere" er ikke oppriktige kunstnersjeler. Hos Artaud kjennetegnes de "sanne" kunstnerne ved at de skaper kunstverk som gjennom å igangsette grusomheten er i stand til å lede iakttakeren til en poetisk tilstand. Det er mens leiren er gytje at den har størst verdi. Først og fremst er det i den tilstanden at *Diktaren* kan bade i den og gjenfinne kontakten med det jordiske. Dernest representerer leiren det potensielle kunstverk: den har skapelsen og skjønnheten latent.

Gubben sammenligner livet sitt med en sagabok: "[...] fastän sagorna äro olika, så hänger de ihop med en tråd, och ledmotivet återkommer regelbundet."³⁸⁹ Ledemotivet i *Gubbers* liv synes å være egoismen. Hans forstillelse, løgner, utnyttelse av andre mennesker og mordet på *Mjölkflickan* skriver seg alle fra hans egoisme. Man kan knapt si at *sagorna* redder *Gubben*, men så er det da heller ikke han selv som står bak dem. Et kunstverk skapt på falske premisser vil aldri kunne skape noen poetisk tilstand. Både *Diktaren* og *Studenten* beskjeftiger seg imidlertid med poesien.³⁹⁰ De har den oppriktighet mot "selv'et" som kreves for å skape "sanne" kunstverk, og med den innsikten vet de noe om hva livet er: "[...] farväl du mänskobarn, du drömmare, du skald som bäst förstår att leva

³⁸⁶ Ibid., s. 40, *Dotterns* replikk.

³⁸⁷ Ibid., s. 15.

³⁸⁸ Ibid., s. 52, *Diktarens* replikk.

³⁸⁹ SS, s. 331, *Gubbers* replikk.

³⁹⁰ Ibid., s. 339.

[...]"³⁹¹ Her følges det vi så i avsnittet om drømmemotivet, om hvordan drømmeren sammenlignes med dikteren, opp. Sammenligningen går videre:

DOTTERN [...] Det har jag drömt... DIKTAREN Det har jag diktat en gång!
DOTTERN Då vet du vad dikt är... DIKTAREN Då vet jag vad dröm är... vad är dikt?
DOTTERN Ej verklighet, men mer enn verklighet... ej dröm, men vakna drömmar...
DIKTAREN Och mänskobarnen tror att vi diktare blott leka... hitta på och finna upp!³⁹²

Bevisst eller ubevisst skaper den som dikter, her i *Studentens* eller *Diktarens* person, noe som befinner seg på et nivå over virkeligheten: det er *mer* enn virkeligheten, eller om man vil: mer virkelig. Med basis i samme prinsipp som når man drømmer, "forvrenger" dikteren i våken tilstand virkeligheten. Gjennom å gjøre dette krystalliserer han (livsnødvendig) kunnskap, som han ubevisst har ant eksisterer, ut av (den "sanne") virkeligheten. Han sier noe om aspekter ved livet man ikke bevisst reflekterer over. Diktarskikkelsene i *Ett drömspel* og *Spöksonaten* symboliserer selvsagt ikke utelukkende poeter, men *alle* "sanne kunstnere", slik vi forstår dette begrepet med utgangspunkt i Artaud. Gjennom å "dikte" får dermed kunstneren uttrykk for sider av seg selv som han rasjonelt ikke kan gjøre rede for. Menneskene som er i kontakt med kunstverket får i sin tur noe de åndelig kan identifisere seg med. Fremmedgjøringen som har oppstått utifra undertrykkelsen av alt som ikke kan ordnes inn under det logisk-analytiske forsvinner, eller begrenses i det minste. Sjelen kan deretter bevege seg tilbake mot den helhet den erfarte før Kristevas speilfase. Før erkjennelsen av å være et eget individ opplevde barnet som vi har vært inne på en tilstand av komplett samhørighet med moren. Det er denne helheten som gjennom speilfasen knuses.

På denne måten blir kunsten veien vi søker ut fra vår stagnerte verden. Ved å gjennomgå det ritualet erfaringen av et kunstverk er, enten det er Artauds teater eller en av Michelangelos skulpturer vi setter oss hen til, besøker vi en annen virkelighet, hvor en del av oss hører hjemme. I likhet med *Diktaren* og *Studenten* kommer vi i kontakt med det metafysiske og erfarer en poetisk tilstand: vi opplever den "virkelige" virkelighet.

For å oppsummere: gjennom *Ett drömspel* og *Spöksonaten* problematiserer Strindberg menneskets fremmedgjøring og søkenen bort fra denne. Han gir oss eksempler på mulige løsninger som viser seg å være blindveier. Han stadfester at virkeligheten kan være langt mer kompleks enn det vi til forestiller oss, men at transformasjonene som inntreffer oftest er godt forankret i det vi

³⁹¹ ED, s. 109, *Dotterns* replikk.

³⁹² Ibid., s. 83.

kjenner. Gjennom disse forvrengningene ser vi gjerne sider ved den "virkelige" virkeligheten som vi ellers ville gått glipp av. Det er vanskelig å komme i kontakt med disse fordreide virkelighetsalternativene, og de fungerer derfor heller ikke som fullgode løsninger i seg selv. Ved å gå via en poetisk tilstand kan man imidlertid oppnå å komme i kontakt med det metafysiske. Dermed tilfredstiller man sjelens behov for identifisering og man blir i stand til å leve et mer fullverdig og avbalansert liv hvor hele "jeg'et" får komme til rette. Sett gjennom Artauds lesebriller er det denne "meningen" Strindberg formidler til meg som leser.

STRINDBERG OCH MYTERNA

Mytenes rolle hos Strindberg synes kanskje å være et ferdigutforsket emne etter Harry G. Carlsons *Strindberg och myterna* (1979). Jeg har allerede henvist til dette verket ved gjentatte anledninger. Carlson redegjør for Strindbergs interesse for mytene. Først interesserte Strindberg seg for mytene i Bibelen, deretter den nordiske mytologien, senere greske og romerske myter, og sist, men ikke minst, de indiske mytekretsene: "[...] under 1894 och 1895 fanns det tecken som tydde på att han fördjupade sin kännedom om en mytologi som han tidigare endast indirekt hade vetat om: den indiska, särskilt den hinduiska og buddistiska. [...]"³⁹³ Det er særlig den indiske grenen Strindberg benytter seg av i *Ett drömspel* og *Spöksonaten*, noe Carlson påpeker i kapitlene "Ett drömspel – Den stora livsdrömmen och mayas slör" og "Spöksonaten – Befriaren i mayas hus".³⁹⁴

For vårt vedkommende er det både interessant og relevant å se på hva Olof Lagercrantz skriver i forordet til *Strindberg och myterna*:

Harry Carlson framhåller i sitt inledningskapitel att det på Aiskylos' och Shakespeares tid fanns ett för diktare, skådespelare och åhörare gemensamt förråd av mytiska och religiösa associationer som tillät subtila innebörder att snabbt utbytas mellan scen och åhörare. I våra dar, menar han, är ett sådant samspel omöjligt därför att de gamla myternas platser och gestalter inte längre lever kvar i folks *minne*.³⁹⁵ (min utheving)

Mytene lever altså ikke lenger i folks *minne* slik de engang gjorde. Carlsons prosjekt er å klargjøre "[...] huruvida det mytiska i hans [Strindbergs] författarskap är organiska delar av

³⁹³ Ibid., s. 25.

³⁹⁴ Ibid., s. 7.

³⁹⁵ Ibid., s. 10.

mönster, avslöjande sammenheng som inte framgår på annat sätt."³⁹⁶ Han viser at (de gamle) mytene intertekstuelt er konstituerende for Strindbergs tekster. Dette er selvsagt et interessant studium. Det er imidlertid ikke av *den* grunn sikkert at Carlson sier så mye om mytenes *allmenne aksept*? En forfatterskikkelse av Strindbergs kaliber kjenner til og benytter seg av den litterære tradisjon som har gått ham forut. Dette sier imidlertid neppe noe om hvorvidt denne tradisjonen er levende og tilstedeværende for et flertallet av menneskene i hans samtid.

Artaud slår fast at de gamle mytene er utgått. De kan ha sin interesse som *minner* og intertekstuelle referanser, men det er ikke slik de blir *levende* og *livsviktige* for en hel generasjon. Mytene må ha *troverdighet* for å være interessante. Det er derfor myten slik vi forstår den i lys av Artaud, jeg ønsker å konsentrere meg om. Med andre ord de "[...] påfølgende motiver *eller tema* som formidles til oss gjennom verket.[...]"³⁹⁷ Vi var i slutten av kapittel I inne på hvor sentralt det mytiske er for Artaud. Det ble allerede da klart at vi har behov for myter, men *nye* myter som vi kan identifisere oss med. I tråd med løsningsmotivene vi nettopp har studert, ønsker Artaud å favorisere denne formen for identifisering for å begrense fremmedgjøringens omfang. Vårt prosjekt i dette delkapittelet blir dermed å se på hvorvidt *Ett drømmespel* og *Spöksonaten* passer inn i dette konseptet. Skaper Strindberg nye myter som vår generasjon kan kjenne seg igjen i, og hva består i så fall mytene av?

Før vi setter igang skal vi ta en titt på hva andre har sagt om myten og dens betydning i samtiden. Den praktiserende psykoanalytikeren Rollo May har skrevet verket *Myter og identitet*.³⁹⁸ Originaltittelen er interessant nok *The Cry for Myth* (min utheving). Forfatteren griper fatt i samfunnets akutte behov for myter. Behovet motiveres utifra mangelen på indre trygghet, "fremmedgjøringen" som vi tidligere har omtalt, som avholder oss fra å leve fullverdige liv.³⁹⁹ Forfatteren argumenterer blant annet for hvordan schizofrene tenderer mot å skape seg hele "mytiske univers" av personligheter som de forholder seg til. Bare gjennom aktiv dialog med disse skikkelsene, og aksepten av deres eksistens, klarer den schizofrene å forholde seg til såkalte "virkelige" verden.⁴⁰⁰ May går så langt som til å si at psykoterapiens fødsel såvel som dens

³⁹⁶ Ibid., s. 20.

³⁹⁷ Se avslutningen av kapittel I.

³⁹⁸ Rollo May, *Myter og identitet (The Cry for Myth)*, Aventura Forlag A/S, Oslo, 1992 (1991).

³⁹⁹ Ibid., s. 5.

⁴⁰⁰ Ibid., s. 18.

utbredelse, bunner i at mytene har forsvunnet fra våre liv.⁴⁰¹ Avvisningen av myter skriver seg i følge May fra frykten for det vi hos Artaud kaller den "virkelige" virkelighet. Hun siterer Max Mullers verk *The Philosophy of Mythology* som sier: " 'Stol på en ting [...] - Mytologi eksisterer i dag som på Homers tid, men vi ser den ikke fordi vi lever i dens skygge, og fordi vi viker tilbake fra sannheten i hele dens fylde.' "⁴⁰² Gjennom mytene blir vi altså oppmerksomme på universet, andre mennesker og "jeg'et", og kan deretter handle utifra dette.⁴⁰³

May lister opp 4 hovedpunkter som viser hva myten tilfører våre liv. Den gir oss en *identitetsfølelse* (a), den muliggjør en *fellesskapsfølelse* (b), den underbygger våre *etiske verdier* (c) og den er en måte å *beskrive skapelsesmysteriet* på (d).⁴⁰⁴ Er disse punktene forenlige med stoffet Strindberg presenterer i *Spöksonaten* og *Ett drömspel*, på tross av at Mays bok er skrevet lenge etter at stykkene så dagens lys?

Vi var inne på at *identitetsfølelsen* (a) eksisterer for Strindbergs tilskuere. Den befinner seg på et relativt høyt nivå, hvor man åndelig identifiserer seg med de verdiene som kommer til uttrykk gjennom en poetisk tilstand. Spørsmålet er selvsagt om Strindbergs stykker er "sann" kunst i en slik sammenheng. Klarer forfatteren å formidle den særegne grusomheten som maner fram en poetisk tilstand? Med forbehold om at Artauds resonnement vedrørende sammenhengen mellom det spesifikt teatrale, grusomheten og den poetiske tilstanden holder, mener jeg at Strindberg i alle fall har muligheten til å gjøre det. Vi har sett hvordan *Ett drömspel* og *Spöksonaten* har et spesifikt teatralt potensiale som kan aktiviseres. Selv om man respekterer replikkene og deres betydning i en iscenesettelse, vil man uten å kompromittere Strindberg kunne vektlegge de fysiske sidene ved stykkene og på den måten igangsette "grusomheten". Personkarakterene er enten overveiende symbolske i seg selv, eller de danner konstellasjoner som er det. Samtidig som tilskuerne utsettes for grusomhetens teater direkte, spilles veien fra det sekulariserte til den metafysiske erkjennelsen ut på scenen foran oss gjennom *Studenten* og *Officern/Advokaten/Diktaren*. Vi lærer noe om hvem vi er gjennom disse stykkene. Strindbergs stykker bør i så måte kunne skape den identitetsfølelse myten skal kunne framdrive.

Hva så med *fellesskapsfølelsen* (b)? Nært knyttet til identifikasjonsprosessen er veien mot en overbevisning om at flere har noe til felles. Idet man bevisst eller ubevisst identifiserer seg med det man møter, innser man at man ikke er alene i verden. Det mytiske kjennetegnes imidlertid

⁴⁰¹ Ibid., s. 5.

⁴⁰² Ibid., s. 22.

⁴⁰³ Ibid., s. 24.

⁴⁰⁴ Ibid., s. 27.

også, slik vi i så teorikapittelet, ved at en hel gruppe mennesker aksepterer det, slik at det påvirker deres adferd og syn på verden. I et slikt tilfelle vil selvsagt *fellesskapsfølelsen* være nærliggende, men finner vi noe slikt i Strindbergs stykker? Samtidens publikum vil, om man tror på teoriene om rotløshet og åndelig isolasjon, oppleve fellesskap med alle de "lidende" i *Ett drömspel*, altså alle dem som søker seg bort fra en tilværelse uten forankring og forventning. De vil kjenne seg igjen i *spöksupérs* sammenkomster hvor man tier eller gjentar seg selv for ikke å si noe man skjemmes over. Teoretisk sett vil publikum kunne gå sammen om troen på det poetiske som redningen, for å unnsnippe det åndeløse samfunn. Nettopp i fellesskapet opplever de grusomheten, og etter det er de merket for livet.

Underbygger så *Ett drömspel* og *Spöksonaten* våre *etiske verdier* (c)? Mircea Eliade, hvis teorier om det rituelle vi tidligere har benyttet, skriver: "*Man blir bare i sannhet menneske om man former seg etter mytenes lære, altså om man etterligner gudene.*"⁴⁰⁵ "Gudene" må i Strindbergs to stykker være *Studenten*, *Diktaren* og *Dottern*.⁴⁰⁶ Etikken ligger blant annet i ansvaret for å være ærlig mot hele "selv'et", slik *Studenten* er det (selv om dette forårsaker *Frökens* død).⁴⁰⁷ Vi ser den på måten *Dottern* velger den himmelske plikten over den jordiske: "Den högsta [plikten] först... därför, se efter mitt barn, du , så skall jag fylla min plikt..."⁴⁰⁸ *Gubben* er ond, utspekulert, og beregnende. Det som feller ham er imidlertid ikke dette, men det at han ikke innser uholdbarheten i å forstille seg. Han aner nok at han lyver, men overbeviser seg selv til å tro på sin egen virkelighetsoppfatning, og takler ikke situasjonen når han oppdager at de andre ikke ser det samme som ham.⁴⁰⁹ Ved å akseptere og respektere hele "selv'et", også de irrasjonelle sidene, og til enhver tid å handle i tråd med de overbevisninger man dermed får om hva som er rett og galt, opptrer man i tråd med de etiske verdier som framsettes i *Ett drömspel* og *Spöksonaten*.

Endelig skal myten være en måte å beskrive *skapelsesmysteriet* på (d). Carlson deler mytene inn i to kategorier: "[...] 1) kosmogonier – skapelsesberättelser och alltings begynnelse och 2) hjältesagor – berättelser om kämpar och världsförlossare, föredömen för vanliga dödliga. [...]"⁴¹⁰ Verken *Spöksonaten* eller *Ett drömspel* er tradisjonelle skapelsesmyter. Umiddelbart synes det helt

⁴⁰⁵ *Det hellige og det profane*, s. 59. Denne setningen er kursivert i boken.

⁴⁰⁶ *Dottern* er faktisk guddommelig.

⁴⁰⁷ Jfr. *SS*, s. 343.

⁴⁰⁸ *ED*, s. 101, *Dotterns* replikk.

⁴⁰⁹ Jfr. *SS*, s. 340.

⁴¹⁰ *Strindberg och myterna*, s. 30.

klart at stykkene passer best inn under 2), men for Carlson hører de to typene myter allikevel nært sammen. Skapelsesmytene tar ofte utgangspunkt i et dualistisk hele som disharmoneres, for eksempel slik Adam og Eva smaker av kunnskapens tre. Etter å ha spist av eplet kan de skille mellom godt og ondt, men harmonien er borte og kaos for alltid installert. Det er her vi befinner oss når det vi oppfatter som virkeligheten synes å gå mer og mer i oppløsning uten at vi kan gjøre noe med det. Carlson skriver imidlertid: "I detta sammanhang kan hjältemyten tänkas som en utveckling av skapelsesmyten. Hjälten besitter den nödvändiga förmågan och skickligheten att återställa harmonin, men mikrokosmiskt i stället för makrokosmiskt genom att göra sig själv till en helgjuten individ."⁴¹¹ I så måte kan vi altså lese Strindbergs stykker som skapelsesmyter, og *Diktaren* og *Officern* som helter. Det store spørsmålet blir videre hvorvidt den makrokosmiske harmonien best kan gjenopprettes gjennom at hver og en av oss får innsikt som reetablerer harmonien på det mikrokosmiske plan.

Vi har nå sett at *Ett drömspel* og *Spöksonaten* inneholder fire viktige bestanddeler som kjennetegner myten. Men dersom stykkene kan sies å skape nye myter - hva går i så fall disse mytene ut på og hvordan skapes de egentlig? I kapittel I kom vi fram til at Artauds myte antakelig kunne oppfattes som en følge motiver eller temaer som formidles gjennom verket. Jeg mener vi kan snakke om *én* felles myte som kommer til syne i disse to dramaene. Vi har i så fall myten om (den "sanne") *virkelighetens stagnerte tilstand* og *veien ut* av den present gjennom Strindbergs stykker. Myten forteller oss om *grusomheten* og *lidelsene* som betegner den *materialiserte virkeligheten*. Samtidig lærer vi også om *forløsningen* som ligger i den *poetiske virkeligheten*. Myten problematiserer *forstillelsen* i forhold til *oppriktigheten*. Den bringer på banen muligheten for *alternative virkelighetsdimensjoner* gjennom transformasjonen av det kjente. Den forteller oss om *nødvendigheten* av å akseptere det *grusomes eksistens* for å komme i kontakt med det *metafysiske*.

Myten kan synes smertefull, men den stadfester at løsningen finnes:

Mennesket kan ikke nå himmelen uten å ha erfart helvete. Uten lidelse [...] når man ikke himmelen. Selv en helt verdslig himmel stiller samme krav. Poincaré strever for eksempel i uker og måneder, blir rammet av depresjoner og håpløshet, men strever videre, inntil han via helvete gjør nye matematiske oppdagelser, som er "himmelen" i form av løsningen på problemene han har slitt med. [...] Smerten, redselen og sorgen er nødvendige som en opptakt til å komme til klarhet over seg selv og sine muligheter, til å oppfylle seg selv.⁴¹²

⁴¹¹ Ibid., s. 40.

⁴¹² *Myter og identitet*, s. 133.

Strindbergs myte har forsåvidt en tilårskommen grunntanke: At mennesket lider på jorden er ingen nyhet, ei heller at det må erfare "helvete" for å komme til "himmelen". Det nye med Strindbergs myte er derimot at den grusomheten vi skal møte ikke er pinsler utført av en djevel med horn på hodet: det er konfrontasjonen med ens eget "jeg" som står for smertene. Videre reiser vi ikke opp til himmelen for å seile rundt på en rosa sky. Vi skal initieres for å få *kunnskapen*, vi skal bli blant dem som *væ*, vi skal oppnå *erkjennelsen* og dermed nå et *åndelig ekvilibrium*. På den måten kommer vi så nær en tilstand av paradiset som mulig er. Det Strindberg gjør annerledes enn sine forgjengere er å lete etter løsningen inni mennesket i stedet for på utsiden. På den måten skaper han *nye myter*. Dette må være et godt alternativ etter at Gud, i følge Nietzsche, er død.

Møter vi så gjennom Artaud og Strindberg myten om Julia Kristevas "semiotiske paradiset"? I *Revolution in Poetic Language*, framsetter Kristeva en tese om hvordan både det *symbolske* og det *semiotiske* er nødvendig for et sunt sinn, et avbalansert menneske og et likevektig samfunn. Våre "symbolske behov" overstimuleres for å tilfredstille de "semiotiske behovene" som vi rasjonalisert bort. Dette er en blindvei som aldri vil lede fram, fordi det symbolske per definisjon undertrykker driftene. Man "ofrer" nemlig det semiotiske for å få innpass i samfunnet. Dette er i følge Kristeva en voldelig handling. Det er her *kunsten* har sin misjon. Den står nemlig nær offerhandlingen, men er *ikke* en voldshandling. Gjennom *sann kunst* bruker vi vårt *sanselige* erfaringsapparat for å oppleve det metafysiske. *Erfaringen* av det metafysiske er *semiotisk*, altså i høyeste grad noe som bunner i individets indre, hvilket vil si *driftene*. Artaud søker nettopp forbindelsen mellom det kroppslige/fysiske og det metafysiske/poetiske. Som vi har sett kommer denne sammenhengen også til uttrykk gjennom *Ett drømmespel* og *Spöksonaten*.

Det er på denne måten plausibelt å si at "myten om den poetiske tilstanden" også er en variant av "myten om det 'semiotiske paradiset'". For å eksistere i det symbolske fellesskapet samfunnet er, *må* man forlate den opprinnelige harmonien individet kjenner fra morskroppen. Uoppnåeligheten som preger ønsket om å vende tilbake til dette paradiset, blir mindre truende når en poetisk tilstand gir oss muligheten til å opprettholde kontakten med denne "andre" siden av tilværelsen og oss selv.

For kort å oppsummere: Vi har i dette kapittelet målt Strindbergs *Ett drømmespel* og *Spöksonaten* opp

mot Artauds *grusomhet*. Dette har vist oss både hvordan Strindbergs tekster innehar et spesifikt teatralt potensiale, hvordan de kan leses på bakgrunn av ritestruktur og hvordan de selv skaper nye myter.

KONKLUSJON

I oppgavens første kapittel diskuterte jeg Antonin Artauds hovedverk *Le théâtre et son double*. Målet var både å introdusere og å problematisere Artauds teaterteorier. Artaud skriver om det *spesifikt teatrale* som igangsetter *grusomheten*, og hvordan denne igjen gjør det mulig å erfare en *poetisk tilstand*. Til syvende og sist dreier det hele seg om *kommunikasjon*. Vi må innse at vi har behov for å kommunisere visse aspekter ved den "virkelige" virkeligheten som er ikke-kommuniserbare. Vi kom fram til at Artaud presenterer en modell for å gjenopprette balansen mellom individets og samfunnets språklige og ikke-språklige sider. Disse har jeg, inspirert av Julia Kristevas terminologi, kalt den *symbolske* og den *semiotiske sfæren*. Ved å respektere forholdet mellom disse, anerkjenner man derigjennom også behovet for det *sanselige* og *irrasjonelle*. Disse egenskapene har lenge blitt fortrent til fordel for det *logiske* og det *symbolske* som har overskygget vår tilværelse. Aksepterer vi begge disse sidene ved oss selv og våre omgivelser, kan vi atter en gang favne om *hele* virkeligheten. Kulturen og sivilisasjonen kan på ny bli levende.

I kapittel II tok jeg for meg August Strindbergs *Ett drömspel* og *Spöksonaten* og forsøkte å lese disse i lys av Artaud. I ettertid ser jeg at dette har vært en relativt fruktbar tilnærming, ettersom denne innfallsvinkelen har hjulpet oss i å sette søkelyset på Strindberg i forhold til rite- og myteproblematikken. Vi har sett at Strindbergs stykker har i seg noen av de samme elementene som det balinesiske teater og *l'ancien théâtre*. Og Strindbergs diskurs, hans presentasjonsform, er nettopp slik at *vi idag* kan identifisere oss med disse integrerte elementene.

Avhandlingen har imidlertid ikke bare gitt oss ny informasjon om Strindberg. Den har situert både Artaud og Strindberg i forhold til nyere psykoanalytisk teori ved May og Kristeva. Jeg har vist hvordan mytene Artaud og Strindberg tilsammen danner, har klare bånd til psykoanalysen.

Samtidig har vi sett at Artauds teorier i høyeste grad fungerer som utgangspunkt for tolkning av stykker skrevet utenfor den "artaudianske" tradisjon. I et større perspektiv er Strindberg selvsagt ikke så fjern fra Artaud, verken tids- eller genremessig. Av den grunn kan man knapt generalisere og si at *alle* teaterstykker tåler å settes opp mot grusomheten. Det forteller oss allikevel kanskje noe om at det Artaud ville kalt *ekte teaterstykker* har denne styrken. En

interessant idé til videre arbeide med Artaud, kunne være å prøve ut teoriene hans på verk fra helt andre tidsepoker og teatertradisjoner. På den måten kunne vi ha fått prøvd ut tesen om "ekte teaterstykkers grusomhet".

Vi har lagt stor vekt på den såkalte virkelighetsproblematikken. Vi har, i større eller mindre grad, sett på de forskjellige virkelighetsnivåene som gis til kjenne gjennom *Ett drömspel* og *Spöksonaten*. Hvordan situerer så disse nivåene seg i forhold til Eliades kosmiske regioner? Regionene er himmelen, jorden og underverdenen, men i praksis viser det seg å være noe vanskelig å innordne Strindbergs virkelighetsdimensjoner i forhold til disse. Grovt sett kan vi si at *Dotterns* virkelighetsnivå er på linje med himmelen og den poetiske tilstand. *Diktaren* og *Studenten* befinner seg etterhvert i en slags overgangsposisjon mellom jorden (avsløringen) og himmelen (erkjennelsen), mens *Gubben* helt klart hører hjemme i underverdenen (forstillelsen). *Mjölkflickan* posisjonerer seg mellom jorden og underverdenen, før hun settes fri fra *Gubbers* fengsel og kan bevege seg mot himmelen og "evig hvile". *Advokaters*, *Officerns* og "folkets" virkelighetsrammer er nok på nivå med jorden, men allikevel temmelig fjernt fra den. *Överstens* virkelighetssfære er kanskje det nærmeste vi kommer det vi oppfatter som vår egen.

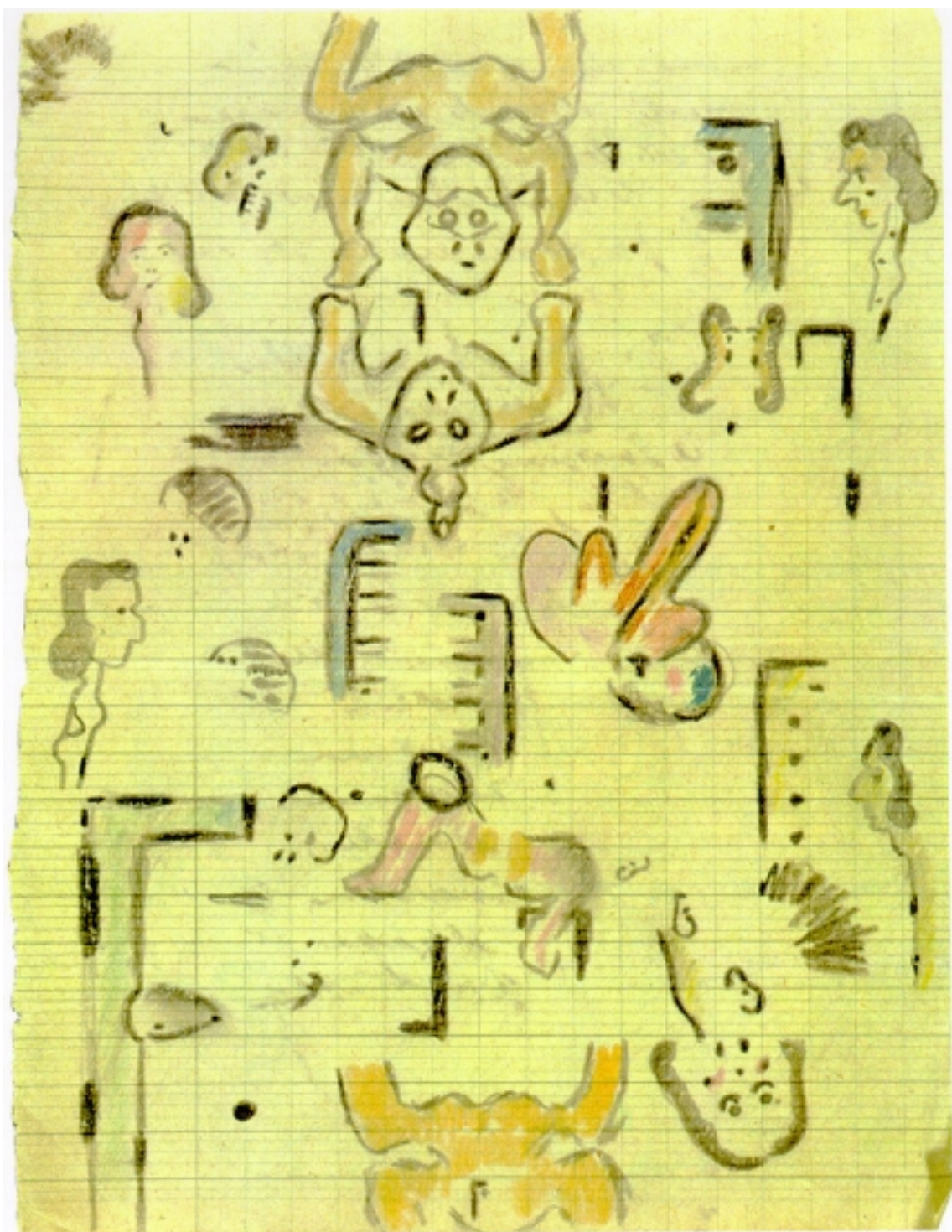
Jeg stilte innledningsvis spørsmål om hvorvidt *Studenten* og *Dottern*, etter å ha utført sine riter, kunne vende tilbake til sine respektive virkelighetsnivåer, og hvorvidt alt ville være som før. Analysene har vist at dette *ikke* er tilfellet. Et individs erfaringsgrunnlag, eller "kulturbakgrunn" som vi også har kalt det, er i stadig forandring. Virkelighetsoppfatningen vil kontinuerlig endres med dette. Man kan derfor si at om man "virkelig" lever og gjennom det sanselige er i kontakt med det metafysiske, vil det vi definerer som virkeligheten stadig "fornyes". Den som oppfatter virkeligheten som konstant og uforanderlig, er selv følgelig statisk og nærmest for "død" å regne. I lys av i tids- og romproblematikken kan vi tenke oss at det finnes et utall divergerende, konvergerende og parallelle virkelighetsdimensjoner. Det er summen av alle disse virkelighetsbrokkene som utgjør *Virkeligheten*. Mennesket beveger seg innad i *Virkeligheten* på bakgrunn av erfaringsgrunnlaget, et grunnlag som altså er i vedvarende transformasjon både på det symbolske og det semiotiske plan. Dette skjer gjennom at vi kontinuerlig mottar signaler som registreres, enten analytisk eller sanselig. For å verdsette totaliteten av denne informasjonen er vi avhengige av *den poetiske tilstand*. *Den poetiske tilstand* plasserer oss i en ideell posisjon for å gjøre denne erfaringen: *mellom* det symbolske og det semiotiske.

Både Artauds og Strindbergs diagnose er at (den vestlige) verden har kjørt seg fast i en

blindgate. Samtidig presenterer de, hver på sin måte, påtagelig *like* løsninger for å komme seg ut av denne fastlåste situasjonen. *Myten om den poetiske tilstand* er levende så vel i *Ett drømmespel* som i *Spöksonaten* og *Le théâtre et son double*. Verden og mennesket er begge i utgangspunktet harmoniske, men vår tidsepoke preges av manglende balanse. *Myten om den poetiske tilstand* handler om hvordan vi skal finne tilbake til denne balansen. Artauds teater er et sjokkteater hvis mål er nådd den dagen *myten om den poetiske tilstand* fødes inn i bevisstheten til en hel generasjon mennesker. Den dagen vil uvilkårlig *grusomhetens teater* dø.

Jeg innledet avhandlingen med å se på Artauds lille, harmoniske bilde og satte dette opp mot den gjengse oppfatningen av Artaud som selvpinende "masochist". I delkapittelet "Et grusomhetens teater" spurte vi om Artauds verden beveger seg mot kaos eller balanse. Arbeidet med *Le théâtre et son double* og Strindbergs stykker har vist at teoriene hans ikke er noen hemningsløs dyrkelse av smerten og det abnorme. Tvert om syder Artauds idéer av *livskraft* og *optimisme*, som et resultat av at han ser den bejaende muligheten for å vekke verden fra dvalen den befinner seg i. Mye det samme budskapet får vi oss forelagt hos Strindberg. De kraftfulle fargemassene som kjemper i bakgrunnen på Artauds bilde er intet annet enn et uttrykk for den *grusomhet* vi må akseptere for å oppnå den fullkomne harmoni. Denne harmonien kjennetegnes *ikke* ved en spenningsutladning som ville gjort oss til trøstesløse zombier, men tvert i mot ved at vi verdsetter evnen til og behovet for å oppleve frustrasjoner, lengsler, begjær, drømmer og spenninger som søker etter å bli forløst. Innser vi ikke dette, vil vi brenne i middelmåldighetens evige helvete: *La grille de l'éternel enfer*.⁴¹³

⁴¹³ Jfr. Artauds tegning ved samme navn, figur 8.



Figur 8. "La grille de l'éternel enfer", ikke-signert fargetegning fra ca. januar 1946, 22 cm x 17 cm, privat samling Frankrike. Hentet fra Antonin Artaud, Dessins et portraits, (no. 55).

BIBLIOGRAFI

ARTAUD, Antonin

Le théâtre et son double, Editions Gallimard, Paris, 1964.

Œuvres Complètes, Editions Gallimard, Paris 1961 (1980).

BALDRY, H.C.

Le théâtre tragique des Grecs, Agora, Presses Pocket, Cox and Wyman Ltd (England), 1991, (Paris, 1975), (London, 1971).

BENJAMIN, Walter

"Kunstverket i reproduksjonsalderen" i *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo/Gjøvik, 1975.

BRUNEL, Pierre

"Strindberg et Artaud" i *Revue d'histoire de théâtre*, 30 (1978) éd. Maurice Gravier, Paris.

CARLSON, Harry

Strindberg och myterna, Författarförlaget, Stockholm, 1979.

EISELE, Reinhard og FIEDLER, Mathias

Bali, Vilo Editeur, München, 1993 (1989).

ELIADE, Mircea

Det hellige og det profane, Gyldendals Fakkeltbøker, Gjøvik, 1969 (1957).

ESSLIN, Martin

Theatre of the Absurd, Penguin Books, England, 1991 (USA, 1961).

HANSEN, Frank

Media Journaling ikke publisert diplomoppgave ved siv.ing.-studiet i informatikk, innlevert desember 1997, UiTø, Tromsø.

JARY, David og Julia

Collins Dictionary of Sociology, Harper Collins Publishers, Glasgow, 1991.

KRISTEVA, Julia

Revolution in Poetic Language i *The Kristeva Reader* (ed. T. Moi), Basil Blackwell, Oxford.

LABELLE, Maurice Marc

The Evolution of Antonin Artaud's Dramatic Theories, referert i *Dissertation Abstracts International*, 32:6431A-32A, May 1972.

LAROUSSE

Dictionnaire CD-ROM de la langue française, Larousse, (1994).

MAY, Rollo

Myter og identitet (The Cry for Myth), Aventura Forlag A/S, Oslo, 1992 (1991).

MEYER, Klaus

A.A., Det dobbelte teater, Arena - Forfatterenes Forlag, Fredensborg, (1967).

PAVIS, Patrice

Dictionnaire du Théâtre, Dunod, Paris, 1996.

PLATZ-WAURY, Elke

Drama og teater. En innføring Ad Notam Forlag AS, 1992.

ROBERT, Paul

Le Petit Robert I, red. A. Rey og J. Rey-Debove, Dictionnaires LE ROBERT, Paris, 1991.

SHANNON, Claude E. og WEAVER, Warren

The Mathematical Theory of Communication, University of Illinois Press, London, 1975.

STRINDBERG, August

Ett drömspel, Esselte Studium, Berlings Arlov, 1980.

La sonate des spectres, Eclairs, Editions Stock, Paris, 1949.

Le songe, Deux féeries, Librairie Stock, Paris, 1924.

Spöksonaten, ss. 328-344 i *Skrifter av Strindberg (August)*, bind 12, Albert Bonniers Forlag, Stockholm, 1954.

THEVENIN, Paule og DERRIDA, Jacques

Antonin Artaud, Dessins et portraits, Gallimard, Paris, (1986).

FIGUR- OG TABELLOVERSIKT

<i>Figur 1. Antonin Artaud (heretter A.A.), "Sans titre", ikke-signert bilde fra ca. 1919, 27 cm x 19,5 cm, Collection Henriette Lamy, Frankrike. Hentet fra Paule Thevenin/Jacques Derrida, Antonin Artaud, Dessins et portraits, Gallimard, 1986, Paris, (no. 5).</i>	7
<i>Figur 2. Shannon og Weavers lineære kommunikasjonsmodell.</i>	20
<i>Figur 3. Balinesiske dansere og demonen Barong, ss. 70 - 71 og s. 115 i Bali. Jfr. fotnote 13.</i>	34
<i>Figur 4: A.A., "Le théâtre de la cruauté", signert fargetegning fra ca. mars 1946, 62 cm x 46 cm, privat samling, Frankrike. Hentet fra Antonin Artaud, Dessins et portraits, (no. 62).</i>	41
<i>Figur 5. A.A., "Les illusions de l'âme", signert fargetegning fra ca. februar 1946, 63 cm x 48 cm, privat samling, Frankrike. Hentet fra Antonin Artaud, Dessins et portraits, (no. 58).</i>	59
<i>Figur 6: Hovedkonsepter for Artauds virkelighetsforståelse.</i>	68
<i>Figur 7. A.A., "Jamais réel et toujours vrai", ikke-signert fargetegning fra ca. januar 1945, 64 cm x 48 cm, privat samling, Frankrike. Hentet fra Antonin Artaud, Dessins et portraits, (no. 47).</i>	111
<i>Figur 8. "La grille de l'éternel enfer", ikke-signert fargetegning fra ca. januar 1946, 22 cm x 17 cm, privat samling, Frankrike. Hentet fra Antonin Artaud, Dessins et portraits, (no. 55).</i>	136

<i>Tabell 1: Skjematisk oversikt over de forskjellige stadiene i grusomhetens teater, samt deres kjennetegn og bestanddeler.</i>	64
<i>Tabell 2: Makrostruktur i Ett drømmespel. Sidetallene viser til den svenske utgaven som brukes, mens tableauinndelingen er hentet fra den franske utgaven av Le songe. Alt til og med 7. tableau framstår i den svenske utgaven som første hoveddel, 8. – 12. som andre og 13. – 15. som tredje.</i>	72
<i>Tabell 3. Makrostruktur i Spöksonaten. De bærende personkarakterene i de forskjellige "aktene".</i>	72
<i>Tabell 4: Pavis' oversikt over grader av realisme hos personkarakteren</i>	82
<i>Tabell 5: Personkarakterene i Ett drømmespel og Spöksonaten.</i>	83
<i>Tabell 6: Hovedriter i Ett drømmespel. Alle ritene gjennomføres av Dottern, bortsett fra IIIc som også gjennomføres av Diktaren.</i>	100
<i>Tabell 7: Hovedriter i Spöksonaten. Alle ritene går parallelt gjennom flere "rom"/virkelighetsdimensjoner</i>	104
<i>Tabell 8: Motivkretsene i Ett drømmespel og Spöksonaten.</i>	113

STIKKORDREGISTER

- abstrakt,7, 26, 32, 42, 52, 53, 55, 61, 122
agir,42
aine,27
akt, kommunikasjons-,19
aktant,81, 94, 95
aktbegrepet,73
aktiv dialog,83, 126
aktstruktur,73
aktør,81, 94
allegori,46, 81, 94
alternativ virkelighet,13, 129
analyse,9, 12, 24, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 111
anarkisme,54
angoisse,18, 47
angst,18, 47, 48, 50, 63
Antikken,47, 65
anvisning, scene-,74, 76
arketype,81, 94
arkitektur,25, 31
Artaud,1, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20,
21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35,
36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49,
50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65,
66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81,
83, 84, 85, 86, 95, 96, 97, 108, 110, 111, 112, 114,
116, 117, 118, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131,
132, 133, 134, 135, 137, 138
artaudiansk,13, 22, 75
artaudiansk scenerom,76
Artauds teater,9, 10, 12, 15, 18, 25, 30, 31, 34, 37, 42, 44,
47, 50, 59, 61, 62, 67, 80, 117, 118, 124, 132, 134
artikulert språk,17, 26, 28, 54
aspekt, fysisk,80, 86
aspekt, metafysisk,52, 69
Autour d'une mère,34
bakgrunn, kultur-,19, 20, 52, 102, 133
balanse,22, 52, 132, 134
balinesisk,10, 16, 17, 23, 24, 28, 32, 47, 53, 61, 64, 132
balinesisk teater,10, 16, 17, 23, 28, 32, 53, 61, 64, 132
barn,7, 14, 76, 87, 89, 100, 101, 103, 124, 128
Barrault, Jean-Louis,17, 34
Barthes, Roland,25, 26
begivenhetsrekke,66
begrep, fabel-,66, 73
begrep, kommunikasjons-,12, 18, 20
begrep, kultur-,21, 64
begrep, myte-,18, 66
begrep, *mythos*-,66
begrep, utvidet poesi-,12, 26, 44, 48, 55
bevisst,12, 29, 41, 42, 49, 61, 89, 96, 97, 106, 116, 117,
118, 122, 124, 127
bevissthet,17, 41, 42, 48, 61, 63, 84, 85, 90, 96, 114, 134
Bibelen,125
bilde, forvrengnings-,121
blod,41
Brecht, Berthold,25
bruit,28
Brunel, Pierre,14
bråk,28, 30, 47
budskap,27, 38, 61, 134
bålbrenningsscenen,89
caractère,80
Carlson, Harry G.,11, 83, 84, 113, 125, 126, 128
chaos,52
character,80
chose,44, 55, 95
choses,18, 27, 51, 55
Collins Dictionary of Sociology,10, 20, 67, 106, 137
conscience,42, 43
créateur unique,65
cruaauté,16, 17, 18, 26, 28, 30, 31, 34, 35, 37, 40, 41, 42,
43, 45, 49, 50, 51, 53, 56, 59, 66
dagligspråk,32
danger,18, 50
dans,8, 10, 23, 25, 26, 37, 41, 44, 48, 51, 53, 54, 65, 66,
73, 77, 78, 81, 88, 92

décor,10, 31
Den Blinde,82, 87, 89, 90, 101, 118
det gode,45
det kjente,129
det muntlige,27, 122
det skjønne,122
Deux notes,17
devenir,52
 dialog,1, 74, 75, 83, 90, 115, 126
 dialog, aktiv,83, 126
Dictionnaire du Théâtre,8, 25, 64, 66, 67, 73, 81, 88, 95, 138
Diktaren,12, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 91, 94, 99, 102, 105, 106, 114, 116, 119, 120, 121, 123, 124, 127, 128, 129, 133
 dikte,124
 dikterskikkelse,124
 dimensjon,28, 41, 61, 88, 111, 116, 121, 123, 133
 dimensjonal, en-,81, 90, 94
 Dionysos,65
 Dionysosfeiringene,65
 dissonans,35
 djevel,130
 dobbelte teater,55, 64, 138
Dottern,7, 8, 11, 12, 75, 76, 78, 79, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 94, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 105, 106, 111, 113, 115, 116, 118, 119, 120, 122, 128, 133
double,18, 51, 59, 60
douleur,18, 45
 drama,9, 68, 69, 129
Drama og Teater,9, 138
 drøm,26, 31, 111, 114, 118, 121
 drømmemotiv,69, 124
 drømmeren,119, 124
 dualistisk hele,129
 dynamikk,7, 22, 82, 87, 88, 94, 106
 dynamiske hovedpersoner,87
 død,21, 96, 111
 dødsmotiv,113
dödsskärmen,113
 effekt, forvrengnings-,118
 egenskaper, metafysiske,53
 egenskaper, moralske,80
 egoisme,93, 123
 egoistisk,87
 eksistens,41, 44, 46, 52, 61, 81, 82, 96, 98, 126, 129
 Eliade, Mircea,96, 105, 107, 128, 133
 embryonal tilstand,97
 endimensjonal,81, 90, 94
 ensomhet,96
épaisseur,25
 ekvilibrum, åndelig,130
 erfaring,11, 12, 20, 23, 32, 44, 45, 46, 49, 55, 59, 62, 83, 86, 96, 102, 119, 122, 124, 133
 erfaringsbasis,119
 erfaringsgrunnlag,102, 133
 erkjennelse,9, 11, 15, 42, 48, 67, 82, 83, 84, 85, 90, 96, 98, 99, 100, 106, 107, 108, 114, 124, 127, 130, 133
 erkjennelse, metafysisk,114
esprit,18, 22, 24, 44, 48, 51, 54, 56, 59, 64
Essais Critiques,25
 Esslin, Martin,61
 etiske verdier,127, 128
Ett drömspel,7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 28, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 90, 94, 95, 97, 98, 99, 104, 106, 107, 108, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 138
 europeisk teater,28
 fabel,66, 73
 fabelbegrepet,66, 73
fable,66
 falskhet,107
 fase, speil-,14, 64, 124
fatalité,52
 fellesskapsfølelse,127
 fenomener, teatrale,8
 figur,46, 80, 82, 83, 87, 88, 90, 94, 106, 109, 112, 134, 139
 figurer, statiske,88, 106
Fingalsgrottan,79, 83, 99, 102, 115, 116, 120
 forestilling,16, 17, 26, 27, 28, 31, 35, 36, 37, 41, 44, 50,

64, 66, 74, 79, 105, 121

forfatter,14, 18, 37, 54

forfatteren,18, 38, 65, 68, 127

forløsning,129

form, rituell,97, 105

formalisme, russisk,8, 30

formell lesning,95

formidle,15, 19, 21, 24, 27, 28, 38, 39, 44, 46, 47, 54, 120, 121, 127

formplan,105

forskjell, kultur-,19

forstillelse,91, 93, 117, 118, 119, 129, 133

forstillelsesmotiv,69, 116

fortvilelse,86, 94

forvreng,124

forvrengning,60, 116, 119, 120, 121, 125

forvrengningsbilde,121

forvrengningseffekt,118

forvrengningsmotiv,13, 69, 111, 116

framførelse, scene-,64

framførelse, scenisk,38, 68

Frelser,111

Frelsermotiv,113

frelserkikkelse,85

fremmedgjøring,43, 56, 117, 124, 126

frigjøre,28, 59, 94

frykt,18, 30, 47, 48, 49, 50, 76, 92, 127

frykt, metafysisk,47

funksjon, symboliserende,95

fysisk,9, 10, 17, 24, 26, 29, 31, 32, 34, 37, 38, 41, 42, 44, 47, 48, 51, 53, 59, 63, 65, 68, 69, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 84, 86, 87, 88, 89, 97, 98, 100, 113, 114, 127, 130

fysisk aspekt,80, 86

fysisk tolkning,68

følelse,7, 24, 25, 35, 44, 45, 46, 47, 48, 69, 95, 123

følelse, identitets-,127

følellestilstand,49

føraristoteliske teatertradisjon,18

førspråklig verden,29

galskap,45, 93, 107

generasjon,61, 126, 134

gest,23, 34, 37, 63, 76, 80

gester, symbolske,34

gestikulering,54

gjenfødelse,97

grimaser,76

grusomheten,7, 8, 9, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 22, 28, 29, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 56, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 67, 68, 70, 84, 85, 86, 89, 90, 92, 93, 94, 97, 101, 103, 105, 107, 108, 113, 123, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134

grusomhetens teater,7, 8, 15, 16, 17, 18, 22, 28, 29, 41, 56, 60, 61, 63, 65, 101, 127, 134

Gubben,11, 75, 76, 77, 79, 82, 85, 86, 87, 90, 93, 94, 97, 98, 103, 104, 105, 107, 108, 113, 115, 116, 118, 119, 122, 123, 128, 133

Gud,106, 108, 111, 113, 130

gudene,128

haine,27

handling,11, 21, 25, 32, 36, 45, 63, 64, 75, 87, 92, 96, 98, 102, 105, 130

handling, offer-,102, 130

handling, rituell,32, 95, 97, 98, 102, 105

handlingsrekke,95

Handlung,66

Hansen, Frank,20

harmoni,14, 22, 46, 52, 129, 130, 134

hat,27, 86, 94

helhet,17, 24, 26, 31, 80, 124

Hellas,25, 64, 65

helvete,107, 129, 130, 134

hevn,86, 93, 94

hevnaksjon,93

hieroglyfer,27

himmel,99, 100, 101, 104, 105, 107, 128, 129, 130, 133

himmelske plikter,128

hjelpsløshet,106

hjältemyten,129

hjältesaror,128

Homer,127

hovedmotivasjon,111

hovedperson,11, 82, 83, 85, 86, 90, 108
 hovedpersoner,85, 87, 91
 hovedpersoner, dynamiske,87
 hovedrite,99, 103, 105
 hverdagsliv,50, 96
hyacintrummet,11, 103, 107, 108, 115, 116
 hørselsinntrykk,75
 høydepunkt,100
 iakttagere,7, 38, 52, 99, 123
 idealteater,23, 64, 66
 idéer, metafysiske,52, 53
 identifikasjonsprosessen,127
 identifisere,9, 17, 82, 83, 87, 88, 94, 124, 125, 126, 132
 identitetkrise,118
 identitetsfølelse,127
 identitetsproblem,117
 impulsivitet,34
incertitude,47
 indiske mytekretser,125
 individ,36, 54, 61, 64, 66, 81, 94, 124, 129, 130
 individet,49, 50, 117, 130, 132
 individets sinn,56
 indre trygghet,126
 informasjon,19, 20, 21, 24, 27, 29, 36, 38, 39, 44, 55,
 111, 122, 132
 informasjonsutveksling,118
 initiasjonsfenomenologi,97
 initiasjonsmester,97
 inngangsrite,11, 90, 95, 97, 100, 102, 103, 105
 inntrykk, hørsels-,75
Intima teatern,11
 intonasjon,25, 28, 63
 irrasjonell,22, 46, 61, 118, 128, 132
 iscenesettelse,16, 18, 37, 66, 68, 72, 73, 127
 iscenesettelsesprosjekt,9, 13, 68, 72, 73, 74, 77
 isolasjon, åndelig,128
 jordbundet,91
 jorden,11, 41, 83, 85, 88, 90, 94, 96, 100, 101, 102, 105,
 106, 111, 113, 116, 118, 121, 122, 130, 133
 jordens språk,121
 jordiske,11, 85, 88, 99, 100, 101, 102, 105, 107, 123, 128
 jordiske lidelser,101
 jordiske verden,105
 kamp, metafysisk,53
 kaos,7, 46, 47, 52, 55, 129, 134
 karakter,80
 karakterkonstellasjon,69
katharsis,48, 56, 103
 kinesisk eske,99, 105
 kjærlighet,45, 86, 94, 97, 103, 108
 klage,11, 94, 100, 121
 kommunikasjon,14, 18, 19, 20, 21, 24, 27, 28, 30, 36, 38,
 39, 42, 43, 44, 56, 132
 kommunikasjon, masse-,19
 kommunikasjonsakt,19
 kommunikasjonsbegrep,12, 18, 20
 kommunikasjonsmodell,19
 kommunikasjonsprosess,32, 36, 46
 konflikt,66, 88
 konfrontasjon,76, 130
Kong Oidipus,16, 65
 konsekvens,18, 35, 42, 49, 52, 55
 konstruert språk,122
 kontaktpunkt,85
 kontroll,34, 46, 48, 65, 86, 97, 104
 kosmiske regioner,105, 107, 133
 kosmogonier,128
 kostyme,32, 38
 kraft,21, 34, 41, 42, 50, 72, 93
 kriminalitet,116
 krise, identitets-,118
 kristen,113
 Kristeva, Julia,13, 14, 21, 28, 29, 43, 64, 69, 88, 92, 130,
 132, 137
 kritikk,16, 92
 kronologi,12
 kroppslig,22, 29, 42, 43, 44, 45, 47, 86
 kulisse,25, 29, 31, 36
 kultur,18, 20, 21, 48, 64, 67, 122
 kultur, livløs,92
 kulturbakgrunn,19, 20, 52, 102, 133
 kulturbegrep,21, 64

kulturforskjell,19
 kunnskap,11, 19, 24, 38, 44, 45, 64, 93, 94, 105, 114,
 124, 129, 130
 kunst,10, 13, 14, 15, 18, 20, 25, 43, 44, 46, 52, 54, 55, 69,
 107, 122, 123, 124, 127, 130
 kunstner,17, 123, 124
 kunstverk,18, 46, 52, 123, 124
la (vraie) poésie,18
la conscience,42
la cruauté,16, 17, 18, 26, 28, 30, 31, 34, 35, 37, 40, 41,
 42, 43, 45, 49, 50, 51, 53, 56, 59, 66
la douleur,18
la fatalité,52
la métaphysique,15, 18, 25, 26, 47, 50, 51, 53, 54, 55
la peur,18, 48
la réalité,18, 51, 59, 60, 111
La sonate des spectres,72, 77, 78, 79, 86, 138
la vie,21, 22, 23, 24, 26, 51, 59, 64, 72
Larousse,51, 138
le chaos,52
le danger,18, 50
le devenir,52
le double,18, 51, 59, 60
le merveilleux,52
Le songe,9, 13, 71, 111, 138
Le théâtre et la cruauté,16, 18, 42, 43, 50, 53, 66
Le théâtre et la peste,15, 42, 43, 48, 50, 60
Le théâtre et son double,7, 8, 10, 12, 15, 16, 17, 18, 20,
 22, 38, 51, 59, 61, 66, 132, 134, 137
le vide,18, 22, 48
 ledemotiv,123
les choses,18, 27, 51, 55
 leser,8, 13, 15, 18, 54, 66, 67, 72, 99, 102, 125
 lesning, formell,95
 lesning, tematisk,106
Lettres sur la cruauté,16, 41, 42, 45, 49
 levende teater,22
 levende virkemidler,22
 levevis,122
 lidelse,84, 89, 99, 101, 111, 113, 128, 129
 lidelser, jordlige,101
 lidelsesmotiv,111, 113
 likevekt,15, 35, 36, 52
 linearitetens brudd,116
 lineære speilvendinger,116
 litterariteten,8
 litteratur,9, 13, 18
 litteraturmotiv,122
 liv, hverdags-,50, 96
 livet,7, 8, 16, 21, 22, 23, 24, 45, 46, 50, 51, 53, 55, 56,
 59, 60, 64, 89, 90, 91, 92, 94, 98, 102, 105, 113, 121,
 122, 123, 124, 128
 livløs kultur,92
 livsgåte,89, 115, 117
 livsløp,107, 121
 logikk,48, 84, 92, 120
Loths døtre,51
lucide,41
lucidité,41
 lyd,27, 28, 29, 30, 75
 lykke,91, 92, 102, 117
 lys,13, 16, 30, 36, 38, 75, 78, 88, 126, 127, 132, 133
 lysbruk,30
 lyssetting,16, 25, 54, 76, 77, 78
 lysspill,77
 løgn,87, 93, 123
 løsning,8, 36, 116, 118, 121, 122, 129, 130
 løsningmotiv,121
Magistern,120
 makrokompositoriske bestanddeler,72
 makrokosmisk harmoni,129
 makt,50, 87, 91, 92, 104
 Marx Brothers,17, 59
 Marx-brødrene,59
 massekommunikasjon,19
 materialisert virkelighet,129
 May, Rollo,10, 126, 127, 132, 138
méchanceté initiale,18, 45
 mening,19, 27, 29, 37, 38, 41, 53, 78, 82, 96, 102
 meningen,19, 27, 125
 menneske,12, 16, 36, 42, 43, 46, 52, 56, 60, 66, 67, 75,
 83, 85, 89, 90, 92, 94, 98, 99, 100, 101, 113, 116, 118,

121, 122, 123, 126, 127, 128, 129, 133, 134
menneskeheten, 114
menneskenes språk, 83, 121
mennesket, 52, 129, 133
merveilleux, 52
metafysisk, 32, 47, 52, 53, 69, 96, 114
metafysisk aspekt, 52, 69
metafysisk erkjennelse, 114
metafysisk frykt, 47
metafysisk idéer, 52, 53
metafysisk kamp, 53
metafysisk prosess, 52
metafysisk størrelse, 15, 51, 55
metafysiske egenskaper, 53
metamorfose, 77
métaphysique, 15, 18, 25, 26, 47, 50, 51, 53, 54, 55
metodeavklaring, 13, 68, 80
mikrokompositorisk plan, 105
mikrokosmisk plan, 129
miljø, 31, 87, 122
mimikk, 25, 34, 37, 63
modell, kommunikasjons-, 19
modell, tids-, 120
modning, åndelig, 106
Modren, 82, 83, 84, 92, 113, 119
moralske egenskaper, 80
motiv, 66, 69, 73, 78, 114, 121, 126, 129
motiv, drømme-, 69, 124
motiv, døds-, 113
motiv, forvrengnings-, 13, 69, 111, 116
motiv, Frelser-, 113
motiv, lede-, 123
motiv, lidelse-, 111, 113
motiv, litteratur-, 122
motiv, løsnings-, 121
motiv, overgangs-, 13, 69, 106, 111, 114
motiv, speil-, 116
motiv, teater-, 117, 118
motiv, tids-, 69, 119, 121
motiv, tilstands-, 13, 69, 111
motivkrets, 13, 37, 69, 109, 111, 114, 116, 121, 122

mottaker, 19, 36
Mumien, 76, 82, 86, 87, 90, 93, 94, 103, 104, 105, 107,
113, 114, 115, 119, 123
musikk, 14, 25, 28, 29, 37, 54, 80, 92, 122
musikkinstrument, 29
mysterie, skapelses-, 127, 128
mystisk, 47, 97
myte, 10, 12, 13, 16, 61, 64, 66, 69, 125, 126, 128, 129,
130, 131, 132, 134
myte, hjälte-, 129
myte, skapelses-, 129
myte, Strindbergs, 130
mytebegrep, 18, 66, 67
mytekretser, indiske, 125
Myten om den poetiske tilstand, 130, 134
myteproblematikken, 13, 132
Mythes, 66
mythos, 66
mythos-begrepet, 66
mytisk, 10, 67, 126, 127
mytologi, 125
narratologisk handlingsrekke, 73
naturlover, 116, 118
Nietzsche, 130
nordisk mytologi, 125
normer, 93
objekt, 9, 27, 36, 46, 55, 98
offer, 11, 86, 87, 90, 95, 97, 98, 100, 101, 103, 105, 107
offerhandling, 102, 130
Officern, 76, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 91, 94, 97, 98, 99,
100, 101, 106, 113, 119, 127, 129
ofre, 90, 100, 103, 105
ond, 17, 87, 128
ondskap, 18, 41, 44, 45, 50, 63, 79, 86, 93, 103
onomatopoetikon, 28
oppførelse, scenisk, 68
opphav, teaterets, 47, 65
oppriktighet, 45, 123, 129
ord, 18, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 31, 35, 37, 39, 44, 46, 53,
54, 55, 69, 83, 85, 90, 121, 122, 126
ordveksling, 74, 75

overdimensjonering,77
 overdrivelse,79
 overgangsmotiv,13, 69, 106, 111, 114
 overgangsrituale,106
 overgangssituasjon,90
 overnaturlig,52
 pantomime,25, 54
 paradis,13, 64, 85, 86, 102, 130
 paradis, semiotisk,13, 130
 Pavis, Patrice,8, 73, 81, 87, 88, 94, 95, 117
 person,1, 19, 20, 28, 43, 44, 80, 82, 86, 87, 88, 93, 94, 95,
 98, 106, 120, 124
 personer, statiske,93
 personifikasjon,91, 95
 personkarakter,10, 28, 68, 69, 71, 74, 78, 80, 81, 82, 83,
 84, 85, 87, 88, 89, 90, 94, 95, 105, 106, 108, 117
 personkonstellasjon,76
 personlighet,126
personnage,80, 81, 88
 pesten,15
Petit Robert,24, 55, 66, 138
peur,18, 48
 Picasso, Pablo,52
 pinsler,97, 130
 Platz-Waury, Elke,9, 25
plot,66
 poesi,7, 12, 15, 16, 18, 25, 26, 37, 44, 48, 51, 53, 54, 56,
 59, 64, 66, 85, 91, 93, 94, 123
 poesi, rommets,15, 26, 44, 54
 poesibegrep, utvidet,12, 26, 44, 48, 55
poésie (vraie),18
 poesien i rommet,25
 poet,54, 124
 poetisk,8, 12, 13, 15, 26, 50, 51, 53, 55, 56, 59, 60, 62,
 63, 67, 68, 70, 83, 86, 89, 90, 92, 105, 107, 108, 118,
 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134
 poetisk tilstand,8, 12, 15, 26, 50, 51, 53, 55, 56, 59, 60,
 62, 63, 67, 68, 70, 89, 90, 108, 123, 124, 125, 127,
 130, 132, 133, 134
 poetisk virkelighet,13, 105, 129
poetiske,12, 13, 15, 26, 51, 56, 59, 60, 63, 67, 83, 86, 89,
 92, 105, 107, 108, 118, 127, 128, 129, 130, 133, 134
point of no return,114
Portvakterskans,77, 89, 98, 100, 101, 113, 115
 potensiale, spesifikt teatralt,73, 75, 77, 127, 131
 potensiale, teatralt,73, 75, 77, 127, 131
 potensiell spesifikk teatralitet,74
 prearistotelisk teater,12, 64
Préface (Le théâtre et la Culture),48
Premier manifeste,16
 problem, identitets-,117
 problem, tidens,120
 problematikk, myte-,13, 132
 Propp, Vladimir,81
 prosess, identifikasjons-,127
 prosess, kommunikasjons-,32, 46
 prosess, metafysisk,52
 prosess, siviliserings-,21
 prosjekt, iscenesettelses-,9, 13, 68, 72, 73, 74, 77
 psykisk,42, 113, 114
 psykoanalytiker,126
 psykologi,24, 51
 psykoterapiens fødsel,126
publiken,122
 publikum,88
 Racine, Jean,64
 rang,81
 rasjonalitet,1, 21, 28, 43, 46, 47, 48, 61, 111, 118, 120,
 121, 122, 124
 realisme,60, 81, 88, 94
 realismetabell,94
réalité,18, 51, 59, 60, 111
 realitetsskala,69
 redsel,18, 48, 76, 129
 regioner, kosmiske,105, 107, 133
 regissør,29
 regler,93, 118
 rekvisitt,31
 renessanse,31
 renset,48, 56, 59, 95, 107
 repetitivt rituale,104, 105
 replikk,24, 27, 28, 34, 38, 65, 74, 80, 90, 96, 101, 108,

127

replikvekslinger,23

resitasjon,107

respekt,47, 93

rite,32, 34, 37, 47, 56, 64, 90, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 133

rite, hoved-,99, 103, 105

rite, inngangs-,11, 90, 95, 97, 100, 102, 103, 105

rite, utgangs-,11, 64, 90, 95, 96, 98, 100, 101, 103, 104

ritestruktur,69, 131

rituale,10, 32, 37, 47, 96, 97, 98, 99, 104, 105, 124

rituale, overgangs-,106

rituale, repetitivt,104, 105

rituale, utgangs-,96, 105

ritualitet,10, 11, 13, 64, 69, 95, 106

rituell,10, 11, 13, 18, 31, 32, 37, 38, 44, 47, 63, 64, 65, 67, 93, 95, 97, 98, 100, 101, 102, 105, 108, 114, 128

rituell form,97, 105

rituell handling,32, 95, 97, 98, 102, 105

rituelt teater,65

rolle,11, 28, 34, 38, 66, 80, 81, 86, 87, 88, 90, 94, 101, 103, 113, 116, 125

rom,25, 35, 36, 37, 69, 76, 84, 93, 100, 103, 115, 120

rommets poesi,15, 26, 44, 54

romperspektiv,102

rotløshet,128

russisk formalisme,8, 30

sadisme,41

samfunn,14, 21, 37, 49, 56, 64, 67, 91, 92, 93, 105, 117, 120, 121, 126, 128, 130, 132

samfunn, åndeløst,128

samfunnets undertrykte,92

samhørighet,108, 124

samtid,25, 32, 37, 64, 66, 126

samvetskvaler,100

samvittighet,42, 49, 63, 85, 101

samvittighetskvaler,101

sannhet,8, 12, 47, 80, 84, 86, 90, 91, 92, 93, 105, 108, 116, 118, 127, 128, 133

sanselig,1, 14, 130, 132, 133

scene,9, 16, 18, 23, 25, 26, 28, 30, 31, 34, 35, 36, 38, 42, 47, 64, 75, 78, 79, 80, 85, 90, 91, 98, 101, 114, 115, 119, 122, 127

sceneanvisning,74, 76

sceneframførelse,64

scenen, transformasjons-,114

scenens språk,16

scenerom, artaudiansk,76

scenerommet,30, 31, 36

scenisk framførelse,38, 68

scenisk oppførelse,68

schizofren,126

Second manifeste,17

sekularisert,127

selvsentrert,87

semantiserende,88

semantisk,88

semiotisk,13, 14, 21, 28, 29, 36, 43, 44, 45, 46, 70, 86, 88, 92, 130, 132, 133

semiotisk paradisi,13, 130

semiotisk sfære,21, 29, 46, 132

seremoni,96

sfære, semiotisk,21, 29, 46, 132

Shakespeare, William,64

Shakespeares teater,25

Shannon and Weaver,19

sinn, individets,56

sinnstemning,30, 69

sirkelstruktur,106

situasjon, overgangs-,90

sivilisasjon,20, 21, 35, 42, 64, 92, 132

siviliseringsprosess,21

sjelelig,22, 45, 48, 49

sjelen,16, 18, 22, 24, 34, 48, 49, 50, 51, 59, 63, 86, 90, 91, 122, 125

sjokkteater,31, 61, 134

skam,87, 105

skapelse,37, 46, 123

skapelsesmysterie,127, 128

skapelsesmyte,129

skikkelse,7, 80, 83, 88, 126

skikkelse, dikter-,124

skikkelse, frelser-,85
 skjønnhet,32, 34, 35, 92, 122, 123
 skrevne språk,122
 skrik,28, 63
 skuespiller,8, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 38, 42, 53, 65, 73, 79
 slaver,93
 smerte,7, 18, 45, 46, 50, 79, 80, 84, 90, 101, 102, 108,
 111, 113, 134
 sorg,84, 89, 129
 sosial status,93
 speil,116
 speilbildning,119
 speilfase,14, 64, 124
 spenning,14, 72
 spenningshøydepunkt,108
 spenningskurve,79
 spesifikt teatrale,8, 9, 12, 13, 18, 24, 25, 28, 31, 32, 34,
 35, 37, 38, 39, 41, 43, 46, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 62,
 63, 67, 68, 72, 74, 75, 77, 80, 85, 101, 127, 132
 spesifikt teatrale virkemidler,32, 74, 77
 spesifikt teatralt potensiale,73, 75, 77, 127, 131
 språk,13, 14, 15, 16, 17, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 38, 41,
 44, 46, 52, 53, 54, 64, 69, 74, 80, 83, 85, 94, 100, 111,
 121, 122, 132
 språk, artikulert,17, 26, 28, 54
 språk, daglig-,32
 språk, jordens,121
 språk, menneskenes,83, 121
 språk, scenens,16
 språk, skrevet,122
 språkets tyranni,74
 språkets utilstrekkelighet,121
 språklig uttrykk,26, 64
Spöksonaten,9, 10, 11, 12, 13, 14, 68, 69, 71, 72, 73, 74,
 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 93,
 94, 95, 97, 98, 103, 105, 106, 107, 108, 111, 112, 113,
 114, 116, 119, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130,
 132, 133, 134, 138
 stabilitet,78
 statisk,22, 36, 81, 82, 84, 87, 88, 93, 106, 133
 statiske figurer,88, 106
 statiske personer,93
 statist,82, 83, 87, 91, 94
 status, sosial,93
 stillhet,122
 Strindberg,1, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 18, 30, 38, 68, 69,
 70, 72, 73, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 86, 90, 94, 95,
 96, 98, 105, 107, 108, 111, 113, 116, 118, 121, 122,
 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 137,
 138
Strindberg och myterna,11, 84, 113, 125, 128, 137
 Strindbergs myte,130
 struktur,95, 96, 97, 104, 108, 114
 struktur, akt-,73
 struktur, rite-,69, 131
 struktur, sirkel-,106
Studenten,11, 12, 75, 76, 82, 85, 86, 87, 89, 90, 93, 94,
 95, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 113, 116, 121, 123,
 124, 127, 128, 133
 størrelse, metafysisk,15, 51, 55
 støy,19, 27, 28, 30, 44, 46
 ståsted, tematisk,68
 surrealisme,57
 svakhet,87
 symbol,32, 38, 43, 55, 66, 68, 77, 80, 81, 88, 89, 90, 91,
 92, 95, 97, 98, 124
 symboliserende funksjon,95
 symbolsk,13, 14, 21, 28, 29, 34, 39, 43, 44, 45, 46, 70,
 86, 91, 127, 130, 132, 133
 symbolske gester,34
söndagsbarn,106, 113
 søvne, i,118
tableau,51, 71, 73, 75, 76, 78, 79, 80, 83, 84, 89, 98, 100,
 101, 102, 106, 114, 115, 119
 teater,7, 8, 9, 10, 13, 15, 16, 17, 18, 22, 23, 24, 25, 27, 28,
 29, 30, 31, 32, 34, 37, 38, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47,
 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65,
 66, 67, 69, 79, 80, 81, 89, 95, 99, 101, 105, 111, 115,
 116, 117, 118, 120, 121, 124, 127, 132, 134, 138
 teater, Artauds,9, 10, 12, 15, 18, 25, 30, 31, 34, 37, 42,
 44, 47, 50, 59, 61, 62, 67, 80, 117, 118, 124, 132, 134
 teater, balinesisk,10, 16, 17, 23, 28, 32, 53, 61, 64, 132

teater, dobbelt,55, 64, 138
 teater, europeisk,28
 teater, grusomhetens,7, 8, 15, 16, 17, 18, 22, 28, 29, 41, 56, 60, 61, 65, 101, 127, 134
 teater, ideal-,23, 64, 66
 teater, levende,22
 teater, prearistotelisk,12, 64
 teater, rituelt,65
 teater, Shakespeares,25
 teater, sjokk-,31, 61, 134
 teater, tradisjonelt,22, 118
 teater, vestens,51, 65, 118
 teater, østens,23, 24
 teaterets opphav,47, 65
 teaterets virkelighet,79
 teaterhistorie,65
 teaterhistorie, vestens,65
 teaterkonvensjoner,23
 teatermotiv,117, 118
 teaterpublikum,29, 105
 teaterstykket,9, 25
 teatertradisjon, føraristotelisk,18
 teatertradisjoner,12, 18, 23, 65
 teatrale fenomener,8
 teatrale virkemidler,32, 74, 77
 teatrale, spesifikt,8, 9, 12, 13, 18, 24, 25, 28, 31, 32, 34, 35, 37, 38, 39, 41, 43, 46, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 62, 63, 67, 68, 72, 74, 75, 77, 80, 85, 101, 127, 132
 teatralitet,74
 teatralt potensiale,73, 75, 77, 127, 131
 tegn,25, 122
 teknisk lesning,68
 tekst,9, 25, 46, 68, 77
 teksten,9, 25, 46, 68, 77
 tema,16, 38, 50, 61, 66, 69, 73, 126, 129
 tematisk,9, 13, 17, 18, 68, 69, 73, 106, 111
 tematisk lesning,106
 tematisk ståsted,68
 tematisk utviklingsfølge,73
 temperament,81
 teori,9, 10, 13, 50, 61, 128, 132, 133, 134
The Cry for Myth,126, 138
The Philosophy of Mythology,127
The Theatre of the Absurd,61
Théâtre Alfred Jarry,9, 10, 41
theatron,25
 tid,8, 11, 14, 18, 20, 21, 22, 28, 37, 52, 61, 74, 76, 84, 89, 98, 102, 103, 108, 115, 119, 120, 121, 125, 127, 128, 132, 133
 tidens problem,120
 tidsmodell,120
 tidsmotiv,69, 119, 121
 tidsunivers,121
 tilskuer,12, 16, 17, 18, 25, 27, 29, 30, 35, 36, 41, 42, 44, 45, 50, 53, 67, 76, 79, 94, 101, 102, 105, 108, 127
 tilstand,8, 12, 15, 26, 36, 42, 43, 44, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 59, 60, 62, 63, 64, 67, 68, 70, 84, 89, 90, 97, 108, 111, 114, 118, 123, 124, 125, 127, 129, 130, 132, 133, 134
 tilstand, embryonal,97
 tilstand, poetisk,8, 12, 15, 26, 50, 51, 53, 55, 56, 59, 60, 62, 63, 67, 68, 70, 89, 90, 108, 123, 124, 125, 127, 130, 132, 133, 134
 tilstand, ånds-,59
 tilstandsmotiv,13, 69, 111
 tolkning,8, 36, 66, 68, 73, 77, 83, 87, 108, 132
 tolkning, fysisk,68
 tomhet,48
 tortur,89
 tradisjon, vestlig,23
 tradisjonelle virkemidler,26
 tradisjonelt teater,22, 118
 tradisjoner, teater-,133
 tragisk,86, 91, 113
 trance,34, 44, 53, 65
 transformasjon,11, 38, 86, 87, 90, 105, 108, 114, 124, 129, 133
 transformasjonsscenen,114
transitional phase,106
 tro,20, 21, 46, 64, 73, 84, 94, 100, 103, 106, 111, 115, 128
 trygghet,7, 101, 126

trygghet, indre,126
 tvil,47, 49, 61, 65, 91
 tyranni, språkets,74
 tyvende århundre,111
 uberegnelighet,92
 ubevisst,14, 44, 46, 49, 95, 98, 121, 122, 124, 127
Un athlétisme affectif,17, 34
 underbevissthet,34
 undertrykke,14, 21, 26, 37, 92
 undertrykkelse,14, 29, 35, 49, 124
 undertrykkende makt,92
 underverden,97, 105, 107, 133
 ungdom,89, 108
 univers,7, 24, 27, 32, 36, 43, 45, 52, 64, 67, 68, 73, 81,
 87, 91, 104, 107, 114, 120, 123, 127
 univers, mytisk,126
 univers, tids-,121
 urettferdighet,84, 102
 usannhet,87
 usikkerhet,47, 50, 63, 64
 utakknemlighet,111
 utgangsrite,11, 64, 90, 95, 96, 98, 100, 101, 103, 104
 utgangsrituale,96, 105
 utilstrekkelighet, språkets,121
 utopisk,56, 92
 utroskap,94
 uttrykk, språklige,26, 64
 utvidet poesibegrep,12, 26, 44, 48, 55
 utvikling,10, 15, 30, 52, 82, 85, 86, 87, 88, 90
 utviklingsfølge, tematisk,73
 uærlighet,93
 van den Leyden, Lucas,51
 verden,8, 11, 20, 23, 29, 32, 37, 43, 45, 46, 47, 49, 50, 52,
 53, 60, 61, 64, 66, 69, 84, 87, 89, 91, 93, 94, 97, 98,
 99, 100, 104, 105, 107, 108, 113, 115, 116, 117, 123,
 124, 126, 128, 133, 134
 verden, førspråklig,29
 verden, jordlig,105
 verden, under-,97, 105, 107, 133
 verden, åndelig,52
 verdensbilde,46, 118
 verdier, etiske,127, 128
 verk,7, 8, 10, 13, 14, 17, 25, 60, 66, 89, 125, 126, 129,
 133
 Vestens teater,51, 65, 118
 Vestens teaterhistorie,65
 vestlig,16, 23, 48, 49, 118, 133
 vestlig tradisjon,23
 vibrasjon,28, 63
vide,18, 22, 48
vie,21, 22, 23, 24, 26, 51, 59, 64, 72
 virkelighet,8, 11, 12, 13, 18, 20, 23, 27, 42, 44, 46, 49,
 51, 53, 55, 56, 59, 60, 61, 62, 67, 68, 69, 79, 83, 85,
 89, 91, 94, 95, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105,
 106, 107, 108, 111, 114, 116, 117, 118, 120, 121, 122,
 124, 127, 128, 129, 130, 132, 133
 virkelighet, alternativ,13, 129
 virkelighet, materialisert,129
 virkelighet, poetisk,105, 129
 virkelighet, teaterets,79
 virkelighetsdimensjon,13, 20, 103, 114, 129, 133
 virkelighetsbrokkene,133
 virkelighetsnivå,13, 69, 99, 100, 104, 105, 106, 107, 109,
 114, 133
 virkelighetsoppfatning,20, 31, 44, 52, 104, 128
 virkemiddel,18, 22, 26, 28, 31, 34, 54, 74, 77, 78
 virkemidler, levende,22
 virkemidler, spesifikt teatrale,32, 74, 77
 visuell,121
 viten,96
 zombie,92, 134
 ærefrykt,47
 ærlighet,106
 Østens teater,23, 24
 åndelig,15, 24, 32, 42, 52, 54, 56, 59, 98, 102, 105, 106,
 108, 124, 127, 128, 130
 åndelig ekvilibrium,130
 åndelig gull,15
 åndelig isolasjon,128
 åndelig modning,106
 åndelig verden,52
 åndeløst samfunn,128

ånden,18, 50, 51, 56, 59
åndstilstand,59

åpenbaring,96, 114