



Fra: Samuel Beckett "Venter på Godot" Theatre Herbertot, 1956.

7. ABSURD TEATER - SAMUEL BECKETT, 1950'ERNE OG FREM

Af latin absurdus 'afvigende, skurrende', egentlig 'falsk (om toner) eller fordrejet, grotesk, naturstridigt. Albert Camus (Sisyfosmyten) siger:

“ En verden, som man kan forklare, føler man sig hjemme i, selv om forklaringen ikke holder stik. Men i et univers, der pludselig berøves enhver illusion og enhver mening, føler mennesket sig som en fremmed. Der findes ingen vej ud af denne landflygtighed, som hverken rummer erindring om et tabt fædreland eller håb om noget forjættet land. Denne kløft mellem mennesket og dets tilværelse, mellem skuespillerne og kulisserne, er det, som i egentligste forstand er årsag til følelsen af absurditet.

Camus 1942 i Martin Esslin "Det absurde teater", Fishers forlag 1968

7.1 TIDEN OG TEATRET

Situationen i Europa efter 2. verdenskrigs afslutning var præget af de materielle ødelæggelser efter bombningerne, og af menneskenes selvforståelse efter de grusomme og altødelæggende oplevelser, som krigen havde ført med sig. Genopbygningen af Europa med hjælp fra USA (Marshallhjælpen) blev begyndelsen på den materielle velstand, men samtidig var tiden præget af usikkerhed pga. det spændte forhold mellem kommunistiske lande i øst og demokratierne i vest. Dette forhold udviklede sig senere til den kolde krig og Berlinmurens bygning i 1961.

Atombombesprængningen over Hiroshima i 2. verdenskrigs afslutning, der demonstrerede, at menneskeheden var i stand til at destruere sig selv, satte spørgsmålstegn ved livets højere mening og eksistensen af en guddommelig magt. Mennesket havde mistet nøglen til forklaring af tilværelsen, og det havde mistet troen på de gamle ideer og idealer. Oplevelsen af tomhed og meningsløshed bredte sig, når de forventninger, man kunne have til tilværelsen, ikke kunne blive opfyldt. Denne tilstand skabte grobund for en ny filosofisk retning, eksistentialismen, hvori der argumenteres for, at det enkelte menneske alene har ansvaret for sit liv og valget af sine handlinger.

Eksistentialismen argumenterer endvidere for, at denne vigtige og afgørende valgsituation vil udløse en grundlæggende angst hos mennesket, fordi hele meningen med livet nu kun beror på en selv. Teatret griber fat i tankerne om disse vilkår for menneskene og skaber en ny retning, det absurde teater.

1950'erne blev det tavse årti med tv-mediet som den store kulturfornyelse, men fra begyndelsen af 1960'erne sås et velfærds-, uddannelses- og kunstboom.

Med store armbevægelser skulle fortiden fejles bort for at give plads til nye udtryk. Alting gik i opløsning, billederne, sproget og omgangsformerne. I Danmark blev der lavet provokerende happenings som f.eks. kunstneren Jørgen Nash, der stod for halshugning af "Den lille havfrue" og Bjørn Nørgaards "Hesteslagtning" (hvor hesten blev hældt på syltetøjsglas). 1960'erne var en periode, hvor kunsten og kunstnerne konstant udfordrede sig selv og sit publikum med spørgsmålet "Hvad er kunst?".

Kultureksperimenterne blev støttet af de veluddannede og kunstnerne - Klaus Rifbjerg m.fl., mens almindelige mennesker kritiserede brugen af offentlige midler fra Statens Kunstfond. Den ene fløj sagde "Hvorfor støtte noget, vi ikke forstår?", og den anden sagde "Kunst er så sundt".

Tiden var til forbrug, gældssætning og ren underholdning. Ernst Bruun Olsen skrev musicalen "Teenagerlove" til Det Kongelige Teater, hvori han kritiserede underholdningsindustriens fordummende produkter. "Pop skal bekæmpes med pop", sagde han og skrev stykket med iørefaldende melodier.

Politikerne ville give folket kunst, og Kulturministeriet blev en realitet. Der skulle være en ægte forbindelse mellem kunsten og folket; men folket ville have noget underholdning, som de forstod, og med lagerarbejder Rindal i spidsen opstod en stor protestbevægelse - Rindalismen - mod den offentlige støtte til kunstekspementer.

Der blev lavet murmalerier og installationer. Kunsten skulle ud af de gængse rammer. "Folk skal ikke have det, de forventer, men noget der kan få dem til at tænke over den virkelighed, de lever i", sagde Jørgen Nash. Performancegenren med Kirsten Dehlholms Billedstofteater, der senere blev til Hotel Proforma blev sammen med beatmusikken og folkemusikken det politiske talerør for ungdomsoprøret. Om performance se i Kapitel 3.4 i "Dramatik - en grundbog".

Det personlige og det personlige udtryk skulle i centrum. Oprøret mod autoriteterne fortsatte med besættelsen af Københavns Universitetet (1 måned før oprøret i Paris). Tiden krævede mere demokrati og medbestemmelse. For at kunne udøve sin samtidskritik og undgå den store økonomiske risiko etableredes de små teatre. Fiolteatret i København samt Aarhus Teaters forsøgsscene og senere Svalegangen i Aarhus blev de scener, hvor de absurde teaterstykker blev spillet i 1960'erne.

I Holstebro oprettedes Odin Teatret som et teaterlaboratorium med inspiration i bl.a. Brechts episke spillestil såvel som Østens mange forskellige teaterformer.

En inspirationskilde blev i særlig grad teaterteoretikeren Jerzy Grotowski (1933-1999) med ideerne om "The Poor Theatre".



Mødet mellem skuespiller og
 tilskuer i byens rum viser
 reteatraliseringen.
 Kommunikationssituationen er
 virkelig/realistisk, mens
 skuespilleren som rolle er gjort
 ikke-realistisk ved brug af
 forvrængning af dimensionerne
 samt brug af kranium som hoved.
 Fra: "Mr. Peanut" af og med Julia
 Varley, Odinteatret, 1984.

Det absurde teater

Det absurde teater opstod i Frankrig efter 2. verdenskrig, og i begyndelsen stod publikum helt uforstående over for en teaterform uden fremadskridende handling og intrige, og hvor personerne på scenen opførte sig ulogisk og ofte talte i nonsenssprog.

Absurde teaterstykker forklarer ikke verdens absurditet, de fremviser den scenisk.

Det absurde teater præsenterer den menneskelige eksistens, som den virkelig er, og når tilskueren konfronteres med det absurde og ser sin egen absurditet, opstår der et samspil mellem spillet på scenen og tilskueren.

I nedenstående tekstklip fra Eugene Ionescos "Enetime" er professoren og eleven i gang med matematikken, og det viser sig, at da de to ser verden ud fra hver deres logik, bliver samtalen absurd og komisk.

Eugene Ionesco: Uddrag af "Enetime"

Professoren: Prøv nu at tænke dem om. Det er ganske vist ikke helt let. Men De er jo velbegavet nok til at kunne præstere det fornødne stykke intellektuelle arbejde for at kunne forstå. Altså?

Eleven: Jeg kan ikke, hr. professor. Jeg ved det ikke.

P: Lad os tage et mere simpelt eksempel. Hvis De havde to næser, og jeg rev den ene af.....hvor mange havde De så?

E: Ingen.

P: Hvordan det?

E: Det er jo fordi, De ikke har revet min næse af, at jeg har en nu. Hvis De rev den af, havde jeg jo ikke nogen mere!

P: De har ikke forstået mit eksempel. Lad os i stedet antage, at De kun havde et øre.

E: Ja, og så?

P: Hvis jeg nu satte et til på, hvor mange havde De så?

E: To

P: Godt. Hvis jeg nu satte et til på. Hvor mange havde De så?

E: Tre ører

P: Så fjerner jeg et.....De har så...hvor mange har De så?

E: To

P: Så fjerner jeg endnu et, hvor mange har De så?

E: To

P: Nej. De har to ører, og jeg tager det ene. Og spiser det. Hvor mange er der tilbage?

E: To



Fra: Eugene Ionescos "Enetime" på Theatre Poche", 1951.

P: Jeg spiser det ene...af de to...

E: To

P: Et

E: To

P: Et

Osv. ...

Det ender med et regnestykke, hvor to gigantiske tal skal multipliceres. Eleven svarer til professorens forbavselse rigtigt og forklarer:

“ Det er meget simpelt. Da jeg ikke kunne stole på min tænkeevne, har jeg lært alle facit på alle tænkelige multiplikationer udenad.

Ved at opleve sin egen absurditet sættes tilskueren i stand til at udholde meningsløsheden ved hjælp af latteren. Følelsen af, at menneskelig eksistens er absurd, er grundholdningen hos forfattere som bl.a. Samuel Beckett, Eugene Ionesco og Jean Genet.



Det absurde teater benyttede ikke-realistiske anvendelser af rekvisitter for at understrege stykkernes tematik. Bodil Udsen som Winnie i Samuel Becketts monolog "Glade dage" på Fiolteatret 1962.

Isolation er et af grundtemaerne i Becketts skuespil. I "Glade dage", hvor Winnie sidder i møgbunken og i "Slutspil", hvor personerne sidder fastlåst i hver sin skraldespand. Den manglende motivering af figurenes handlinger er med til at understrege det meningsløse. Opløsningen af tidsbegrebet hænger sammen med manglen på logik i handlingernes sammenhæng.



Uret som rekvisit spiller en central rolle, idet det symboliserer livets endelighed. Fra: Samuel Beckett "Slutspil", Studio Champs-Elysees, 1957.

Tidsbegrebet bliver meningsløst, når hverken fortid, nutid eller fremtid kan begribes og tiden bare erfares som sluttetilstand. I "Den skaldede sangerinde" parodierer Ionesco tiden, når han lader uret slå 17 slag og ugen kun have 3 dage (tirsdag, torsdag og tirsdag). Tabet af tiden bliver også tydeligt ved hjælp af diskontinuitet mellem forhistorie og nutid eller gennem scenerækkefølgen.

Herunder et eksempel fra Ionescos "Den skaldede sangerinde".

Eugene Ionesco: "Den skaldede sangerinde", slutningen af Sc. 4

Mrs. Martin: Hvor besynderligt! Det er meget muligt, kære herre. (stilhed temmelig længe.....uret slår 29 gange)

Mr. Martin: (efter at have tænkt sig længe om rejser han sig langsomt og går, uden at skynde sig, hen imod Mrs. Martin, som, forbavset over Mr. Martins højtidelige udseende, også har rejst sig, langsomt; Mr. Martin fortsætter med den samme svage, monotone, let syngende stemme): Så kære frue, tror jeg ikke, der er nogen tvivl, vi har set hinanden før, og De er min egen hustru.....Elisabeth, jeg har genfundet dig! (Mrs. Martin nærmer sig Mr. Martin uden at skynde sig. De omfavner hinanden udtrykssløst. Uret slår en gang, meget kraftigt. Slaget bør være så voldsomt, at det får tilskuerne til at fare op. Ægteparret Martin hører det ikke).

Ved sin kredsen om det menneskelige livs fundamentale problemer som liv og død, isolation eller samkvem mellem mennesker, bliver det absurde teater så grotesk, at det kan synes at være et udtryk for en tilbagevenden til teatrets oprindelige religiøse funktion.

Ritualer bliver en del af det absurde teaters udtryk som i Jean Genets "Stuepigerne", hvor Claire og Solange hver aften gennemspiller de samme scener, hvor de leger Madame og stuepige, og hvor de gennemlever magtforholdet, ydmygelsen og krænkelserne. De skiftes til at spille Madame og hinanden i et gennemritualiseret handlingsforløb.

Som antikkens græske tragedie og middelalderens mysteriespil har det absurde teater til hensigt at minde sine tilskuere om menneskets uvisse og gådefulde stilling i universet. Personer, som det er umuligt for tilskuerne at identificere sig med, bliver komiske, selvom emnet ofte er dystert. Det komiske islæt var med til at gøre stykkerne underholdende og populære. Det lykkedes for det absurde teater at servere tunge og tragiske temaer på en måde, så tilskuerne fandt vej til teatret.

7.2 SKUESPILLEREN OG SPILLESTILEN

Figurene i absurd drama er virkelige mennesker reduceret til egenskaber eller tilstande, som f.eks. lidenskaber eller angst. Køn, social arv og status, erhverv eller uddannelse spiller derfor ingen direkte rolle i stykkerne. Derfor kunne Jean Genets "Stuepigerne" spilles af mænd lige så godt som kvinder. Der blev sat fokus på drifter som seksualitet og magtbegær (hos Ionesco) eller på et åndeligt eller fysisk forfald (hos Beckett) eller på de rene rollefunktioner (hos Genet).



Fra Jean Genet "Stuepigerne". Billede A. Stuepigerne er kvinder, Theatre L'Athenee, 1947. Billede B. Stuepigerne er mænd, Young Vic, London 1999.

I lighed med tabet af tids- og handlingsforståelsen, signalerer figurerne et meningsstab i tilværelsen. De har ikke længere nogen karakter; deres jeg er fragmentarisk. Eugene Ionesco skriver om personerne i "Den skaldede sangerinde":

“ Personer uden karakter. Sprællemænd. Væsner uden ansigt. Figurer med mekanisk karakter.

Personerne bliver funktioner, som fuldfører gestik og replik uden at meddele nogen noget som helst. Spillestilen er for skuespilleren at spille en type mere end en karakter. Figuren gøres ofte teatralisk ved at spille med et øget tempo, fokus på rytme i de fysiske handlinger samt forstørrede eller formindskede udtryk i mimik og gestik. Statuen som figurens grundudtryk er vigtig.

Arrangementet på scenen er fastlagt som en form for koreografi og kan give associationer til dansen. Det ses f.eks. i de omfattende og detaljerede regibemærkninger. Inspirationen til den absurde spillestil skal findes i det folkelige gøglerteater og hos cirkusartister. Skuespilleren skal være i god fysisk form og beherske forskellige kropsteknikker som f.eks. dans, jonglering og akrobatik. Samtidig må han gerne kunne spille et instrument og synge. Der er grove løjer, gags og orddueller i det absurde teater. Kostumer og sminke understreger med sin stilisering figuren som type og får ofte symbolsk virkning i forhold til stykkets tema.

Replikkerne skal ligesom resten af spillet være præget af stilisering. Herunder et eksempel på regibemærkninger vedrørende replikker, der skal siges rytmisk - af og til næsten som sang. Se regibemærkningen fra Eugene Ionescos "Den skaldede sangerinde" fra Sc. 4. Mrs. og Mr. Martin taler sammen.

Eugene Ionesco: "Den skaldede sangerinde", Sc. 4

Mr. Og Mrs. Martin sætter sig over for hinanden uden at tale sammen. De smiler til hinanden, genert.

Mr. Martin: (Den følgende dialog bør føres med slæbende svagt syngende og absolut unuancerede stemmer) Om forladelse frue, men det forekommer mig, hvis jeg ikke tager fejl, at jeg allerede har mødt dem et eller andet sted.

Mrs. Martin: Det forekommer også mig, min herre, at jeg allerede har mødt dem et eller andet sted.

Mr. Martin: Skulle jeg ikke allerede have bemærket dem, frue, i Manchester, tilfældigvis.

Mrs. Martin: Det er meget muligt. Jeg stammer fra byen Manchester! Men jeg kan ikke rigtig huske det, jeg skal ikke kunne sige, om jeg har bemærket dem der eller ej!

Mr. Martin: Men Gud, hvor besynderligt! Jeg stammer også fra byen Manchester, frue!

Mrs. Martin: Hvor besynderligt!

Mr. Martin: Hvor besynderligt!...blot frue har jeg forladt byen Manchester for fem uger siden, cirka!

Mrs. Martin: Hvor besynderligt! Så sært det kan træffe sig! Også jeg har forladt byen Manchester for fem ugen siden, cirka.

Mr. Martin: Jeg tog toget kl. halv ni om morgenen som kommer til London et kvarter før fem, frue.

Mrs. Martin: Hvor besynderligt! Hvor sært! Og som det kan træffe sig! Jeg tog det selv samme tog, hr.l

Osv. ...

7.3 TEKSTEN OG DRAMATURGIEN

De mest centrale temaer er menneskets fremmedgørelse fra sig selv, mangel på kommunikation, oplevelsen af isolation, ensomhedsfølelse, identitetstab og livets meningsløshed. Sammenblandingen af det komiske og det tragiske er et påfaldende kendetegn.

Dramaturgisk har vi at gøre med en cirkulær dramaturgi, hvor begyndelse og slutpunkt er det samme. Se Kap. 4.4 i "Dramatik - en grundbog".

I Ionescos "Enetime" begynder og slutter stykket med, at man hører dørklokken, en tjenestepige går ud, lukker op og byder en elev indenfor hos professoren. Man fornemmer, at historien vil gentage sig - (Hvad sker der med den unge kvinde i mødet med professoren? Hun bli'r dræbt!). I nedenstående tekstklip fra slutscenen og begyndelsesscenen af Eugene Ionescos "Den skaldede sangerinde" ses et eksempel på cirkulær dramaturgi.



Teatraliteten i det absurde teaters spillestil består bl.a. i, at der er fokus på koreografi, rytme og statuer. Disse er ofte forstørrede og/eller forvrængede. Fra Eugene Ionesco "Den skaldede Sangerinde" Nochtambules 1950.

Eugene Ionesco: "Den skaldede sangerinde", slutscenen og startscenen

Slutscenen:

(Alle personer er i det yderste raseri og råber ind i ørerne på hinanden. Lyser er slukket. I mørket hører man i stadig stigende rytme):

Alle: Det er ikke den vej, det er denne vej, det er ikke den vej, det er denne vej, det er ikke den vej, det er denne vej osv osv.

(Stemmerne holder pludselig inde. Lyset kommer igen. Mr. Og Mrs. Martin sidder som Mr. Og Mrs. Smith ved stykkets begyndelse. Stykket begynder forfra med Mr. Og Mrs.

Martin, som siger nøjagtigt de samme replikker som Mr. Og Mrs. Smith i første scene, mens tæppet falder langsomt).

Startscenen:

Stykket begynder med en lang regibemærkning, der slutter..... *Ved siden af ham i en anden engelsk lænestol, sidder Mrs. Smith, en engelsk dame, og stopper engelske sokker. Længe hersker der engelsk stilhed. Det engelske stueur slår sytten engelske slag. Så følger dialogen mellem Mr. Og mrs. Smith. En såkaldt skindialog, hvor det er tydeligt, at der ikke foregår nogen form for kommunikation.*

Mrs. Smith: Så, nu er klokken ni. Vi har spist suppe, fisk, kartofler med røget flæsk og engelsk salat. Børnene har fået engelsk vand at drikke. Vi har fået god mad at spise i aften. Det er fordi vi bor i omegnen af London og vores navn er Smith.

Mr. Smith: *(fortsætter med at læse avis, smækker med tungen)*

Mrs. Smith: Kartoffler smager dejligt med røget flæsk, salatolien var ikke harsk. Olien fra købmanden på hjørnet er af meget bedre kvalitet end olien fra købmanden overfor, den er endog bedre end olien fra købmanden nede for enden af bakken. Men jeg siger ikke, at de andres olie er dårlig.

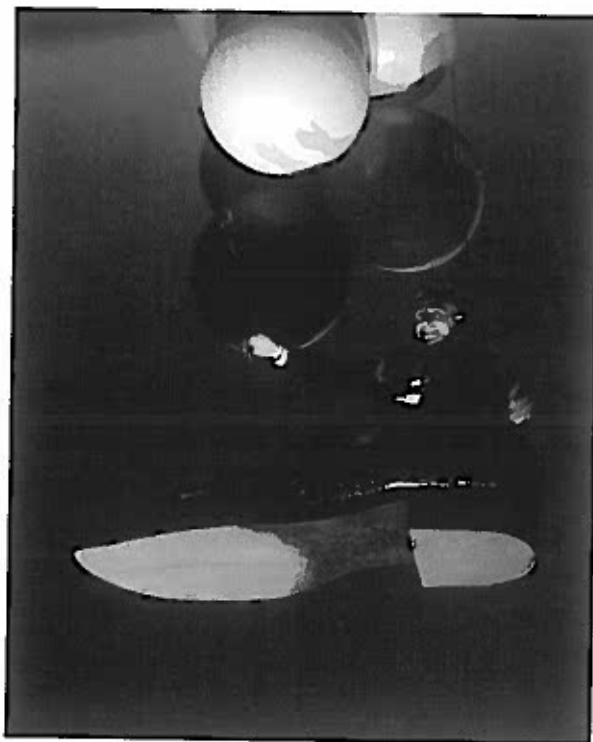
Mr. Smith: *(Fortsætter med at læse, smækker med tungen)*

Mrs. Smith: Og dog, det er nu olien fra købmanden på hjørnet, som er bedst.

Mr. Smith: *(Fortsætter med at læse, smække med tungen)*

Osv. ...

I det absurde drama kan man undervejs blive præsenteret for hændelser, der ikke bevæger sig mod et mål. Det er situationsteater i modsætning til et teater for begivenhedernes rækkefølge. Godt nok bruges der byggeklodser fra en konventionel handlingsudformning, som når vi følger Claire og Solange i Jean Genets "Stuepigerne". Men generelt lader scenerne sig ikke sætte sammen til en helhedshandling med karakterudvikling, problemløsning og årsagssammenhæng som i det naturalistiske, aristoteliske drama. Stilstand kan vises ved at handlinger gentages - som Winnie i "Glade dage", der foretager sig det samme hele stykket igennem. I det absurde drama spiller fablen og den deraf fulgte handlingsudvikling ikke en afgørende rolle. Det er tilstande, der er i fokus.



Sproget i det absurde drama.
Mennesket/figuren i en absurd
situation. Fra: Eugene Ionesco
"Amedee, eller hvordan bliver vi af
med det" på Theatre Odeon Paris,
1961.

Sproget i det absurde drama

Det absurde teater bekymrer sig ikke om at belære eller oplyse, heller ikke om at skildre problemer knyttet til figurer. Det absurde teater bruger et sprog, som benytter sig af konkrete billeder i mønstre - gerne poetiske - i modsætning til almindelig dagligdags dialog bygget på fornuft og diskussion.

Et kernetema i absurd teater er tabet af sproget som kommunikationsmiddel, og når sproget ikke længere er det meningsbærende, er det et udtryk for, at ordene i sig selv ikke betyder noget. Kommunikationen findes i mange andre udtryk som f.eks. fysiske handlinger, kropssprog, billeder og lyde. Når sproget/ordene tømmes for mening, får det konsekvenser for dialogen. Figurerne snakker forbi hinanden og retter ikke svarene til modparten. Sproget bliver brugt til at forhindre ægte kommunikation. Dialogen bliver præget af klicheer, og opløsningen viser sig i talrige gentagelser, brug af ufuldstændige sætninger, orddueller og hyppige pauser (som det kan ses af regibemærkningerne).

Gestus, mimik, dans og brug af rekvisitter overtager en stor del af de funktioner, som sproget tidligere havde i teatret. Indførelsen af det fysiske, kropslige udtryk som erstatning for ordene er en fornyelse i forhold til den tidligere teatertradition. Mens Brechts episke teater prøver at udvide dramaets område ved at indføre fortællende elementer, stræber det absurde teater efter koncentration og dybde i et poetisk mønster af lyrisk karakter.

Eksempel på ordduel fra Samuel Becketts "Mens vi venter på Godot". De to vagabonder taler om Godot.

Samuel Beckett: Uddrag af "Mens vi venter på Godot"

Estragon: Hvad er det egentlig vi har bedt ham om?

Vladimir: Var du der ikke?

E: Jeg var uopmærksom.

V: Åh, ikke noget bestemt.

E: En lille anmodning.

V: Tja E: En bøn?

V: Det kan man godt sige.

E: Og hvad svarede han?

V: At han ville se.

E: At han ikke bestemt kunne love.

V: At han ville tænke over det.

E: At han ville sove på det.

V: Og rådspørge sin familie.

E: Og sine venner.

V: Og sine agenter.

E: Og sine forbindelser.

V: Og sine kartoteker.

E: Og sin bankkonto.

V: Før han kunne udtale sig.

E: Det er der ikke noget at sige til.

V: Næh, vel?

E: Næh, det synes jeg ikke.

V: Heller ikke jeg.

Det er karakteristisk, at forfatterne ved at vægte det visuelle udtryk gennem situationer og genstande får udtrykt personernes situation mere virkningsfuldt end gennem ordene alene. F.eks. bliver Winnies situation i Becketts "Glade dage" tydelig ved, at hun sidder begravet i en bunke affald. På samme måde bliver personernes situation, mangel på udveje og fysiske amputation i Becketts "Slutspil" understreget gennem deres placering i to skraldespande.

Det absurde drama fortæller ikke en historie, det udforsker en statisk situation. "Intet sker, ingen kommer, ingen går, det er forfærdeligt". Med denne replik indledes 1. akt i Samuel Becketts "Venter på Godot". I aktens slutning får de to personer, Vladimir og Estragon, besked på, at Godot, som de havde en aftale med, ikke kan komme, men at han vil komme næste dag. 2. akt gentager nøjagtig den samme situation. 1. akt slutter:

Samuel Beckett: "Mens vi venter på Godot" - slutning af 1. akt

Estragon: Nå, skal vi gå?

Vladimir: Ja, lad os det!

(De bevæger sig ikke)

2. Akt slutter med de samme personer, men replikkerne er byttet om.

Især i Becketts skuespil ser man manglen på en fremadskridende handling. I stedet for at vise en udvikling i bestemte personers liv vises tilværelsens problematikker set ud fra udvalgte situationer i personernes liv. Tilskuerne konfronteres med en ordnet struktur af udsagn og billeder, der griber ind i hinanden og må opfattes i deres helhed. Parallellen til variete og cirkus understreges endda tydeligt:

Samuel Beckett: Uddrag af "Mens vi venter på Godot"

Vladimir: Dejlig aften.

Estragon: Uforglemmelig.

Vladimir: Og den er ikke slut endnu.

Estragon: Næh, det kan man ikke sige.

Vladimir: Den er faktisk lige begyndt

Estragon: Ja, det er forrygende.

Vladimir: Ligesom at være i teatret.

Estragon: Eller i cirkus.

Vladimir: Eller på variete.

Estragon: I cirkus!

Stykket "Mens vi venter på Godot" er præget af den fysiske humor. Estragon taber bukserne, der er et langt forløb med tre hatte, der byttes rundt i en uendelighed og endeløs forvirring, og endelig er der masser af gange, hvor de falder/skvatter om.

Det fysiske sprog spiller en betydelig rolle i det absurde teater.

Eugene Ionesco (1912 - 1994)

Født i Frankrig, men af rumænsk oprindelse. Ionescos satire er bidende. Han formår at udstille tomme talemåder og banale og intetsigende sprogbrug, som ikke har nogen form for kommunikation indeholdt i sig. Han debuterede i 1950 med "Den skaldede sangerinde", som ikke handler om en sangerinde, men om alt det sludder vi til daglig kalder samtale. Han viser mennesker, der er fanget i et spind af tomme fraser, som de ikke kan bryde ud af. Det er ikke personernes fortid eller psykologi, barndom eller fortrængte behov, der er i fokus, men selve spillet på scenen. I virkeligheden er det typer, vi ser, som i de gamle komedier - dog uden intrigernes handlingssammenhæng. To af hans mest kendte stykker er "Den skaldede sangerinde" og "Enetime".

Samuel Beckett (1906 - 1989)

Født i Irland. Rejste i 1928 til Paris som lærer og blev snart en del af kunstmiljøet. Han blev en succesfuld digter og ven med bl.a. James Joyce. Han var stærk modstander af regimet i Tyskland og aktiv i modstandsbevægelsen, hvilket på et tidspunkt betød, at han måtte rejse ud på landet og finde arbejde hos en bonde. Han var på et tidspunkt blevet stukket ned og såret, men havde efterfølgende opsøgt gerningsmanden for at høre om årsagen til overfaldet. Gerningsmanden havde svaret "Jeg ved ikke hvorfor, jeg gjorde det"! Den sætning blev senere til stor inspiration for Beckett. Han skrev flere af sine skuespil på fransk, selvom irsk var hans modersmål og begrundede det med, at han ved at bruge et fremmed sprog kunne gøre sig mere umage for at udtrykke sig præcist. Hans skuespil er præget af mangel på handling, men rig på situationer. Nogle af hans mest kendte stykker er "Mens vi venter på Godot", "Glade Dage" og "Slutspil".

7.4 SCENEN OG SCENOGRAFISKE FORHOLD

I det absurde teater er der ingen henvisning til en ydre verden eller konkrete lokaliteter. Man kunne kalde scenen for et psykisk rum, idet den har til opgave at fremkalde oplevelser/associationer hos tilskueren. Scenen skal tale til det underbevidste - følelsen og fantasien. Den nøgne scene og det tomme rum bliver i tilskuerens fantasi til konkrete rum, hvor egne erfaringer møder det sceniske udtryk.

Det absurde teaters scenografi, bestående af dekoration, rekvisitter, lys og kostumer er forenklet og stiliseret, en idé som viderefører en tradition tilbage fra Gordon Craig og Adolphe Appia fra begyndelsen af 1900-tallet, hvor forenklingen skulle ses som en reaktion mod den naturalistiske scene. Craig og Appia gik så vidt, at de erstattede skuespilleren med store dukker, fjernede ting og sager fra scenen og lod lyset være eneste virkemiddel. Interessen for det visuelle og abstrakte førte videre over i Mejerholds stilladser, og billedkunstneren Kandinsky lavede dekorationer inspireret af konstruktivismen.

Det absurde teaters scenografi er inspireret af billedkunstens ekspressive og symbolske udtryk. En hær på scenen kan f.eks. markeres ved en række oplyste spyd, kampscener kan vises som skyggespil, konflikter og situationsskift kan vises ved at "fryse" en scene, og i "Mens vi venter på Godot" spiller månen en vigtig rolle for at forstå det universelle i spillet. Det tomme rum uden tydelige markeringer giver tilskueren en følelse af grænseløshed og ensomhed, og de enkelte dele som f.eks. det nøgne og spinkle træ i "Mens vi venter på Godot" er med til at fremhæve det absurde i teksten, hvor de to vagabonder taler om at hænge sig. I den absurde teaterteksts regibemærkninger er der ikke mange anvisninger på lyssætning, men praksis viser en tydelig brug af kontrast mellem lys og skygge samt en



I billedet her er der fokuseret på det nøgne og uendelige. Fra S. Beckett: "Vi venter på Godot" på "Odeon", 1978.

lysretning nedefra og op, som giver et grotesk udtryk. Lyset er ligesom den øvrige del af scenografien meddigtende til spillet på scenen.



Det absurde teaters scenografi bygger på en æstetisk idé om et samlet udtryk. I billede her er der fokuseret på det indelukkede univers. Fra E. Ionesco: "Amedee, eller hvordan man kommer af med det" på "Alliance Francaise", 1957.

Scenen

- Intimscene med kort afstand til tilskuerne.
- Nøgent eller halvtomt rum.
- Rummet neutralt, gerne sort.
- Anvendelse af tæpper, kasser og stiliserede, nærmest skulpturelle, elementer.
- Lys brugt som effekt.
- Lydkulisser som effekt.
- Hvis der var dekoration, var den ikke-naturlig - ofte abstrakt og malet i forskellige mønstre.
- Kostumet blev en del af scenebilledet f.eks. mænd med høje hatte - og hul i hatten som ansigter.
- Rekvisitten var ofte fremmedelement brugt i ny betydning som f.eks. en toiletbørste som kongescepter.