

# Harlekin og hans to herrer

Av EUGENIO BARBA

Commedia dell'Arte's gjenoppvekking i vårt århundre faller sammen med inntoget av en ny person i teatret: instruktøren. Det er han som i sin bevisste søken etter nye estetiske linjer og en ny sosial funksjon for teatret, henvender seg til fortidens modeller for å styrke sine egne utgangspunkter og konfrontere dem med fordums erfaringer.

Commedia dell'Arte hører til teatrets historie, ikke til dramaets. Det er et unikt fenomen, en teaterform som – tross de meget svake litterære produkter den frembragte – var en sterk inspirasjonskilde i europeisk teater i mere enn 200 år. Denne paradoksale utvikling er blitt tolket ut fra to vesentlige aspekter som kjennetegner Commedia dell'Arte.

Det ene var endringen av teatrets økonomiske struktur. Profesjonelle skuespillere slo seg nå sammen i store ensembler og for å overleve var de direkte avhengige av publikums gunst og positiv mottakelse i motsetning til middelalderens passionspill – amatører og renesanseshoffenes teatermecener. Dette nye forhold satte sitt preg på forestillingenes oppbygning og forløp.

Det andre var den teknikk de anvendte, som virkelig revolusjonerende i tiden hvor adolige amatørskuespillere deklamerte dårlig stykker ved hoffene

og markeds-gjøgjøre underholdt folket. Denne tekniske revolusjon som de mest bevisste skuespillere nedtegner i deres skrifter og memoarer, er av dobbelt karakter.

Den nye type skuespiller glimret ved sin tekniske dyktighet, sin fullkomne beherskelse av kroppen og dens uttryksmidler, pantomime og dans, akrobatikk og sjonglørferdighet. (Scaramouchen Fiorilli var 83 år gammel, fremdeles i stand til å gi ørefikser med fættene; Harlekinen Visentini kunne gjøre en saltomortale med et glass fullt av vin uten at en dråpe falt på gulvet; Harlekinen Fregoli forskrekket sine tilskuere ved å forlate scenen og løpe på kanten av de høyeste losjene i teatret). Skuespilleren kunne spille flere instrumenter (Scapinen Gabrielli spilte violin, viola da braccio, kontrabass, gitar, mandolin, trombone, luth). Rent vokalt kunne disse skuespillerne ikke bare snakke og syng, men også eksklamere i parodiske imitasjoner av monokotyper, dialekter og talefeil, og gjennom en onomatopoetisk annenrikdom gjenga de dyrenes lyder og instrumentenes klanger. I tillegg til dette hadde enkelte en meget solid kulturell bakgrunn som tillot dem å flitte inn i sine „improviserte“ monologer og dialoger, fragmenter fra litterære og filo-

sofiske verker i pakt med rollen eller situasjonen, fra Seneca til Petrarca, fra Montaigne til liturgiske homelien.

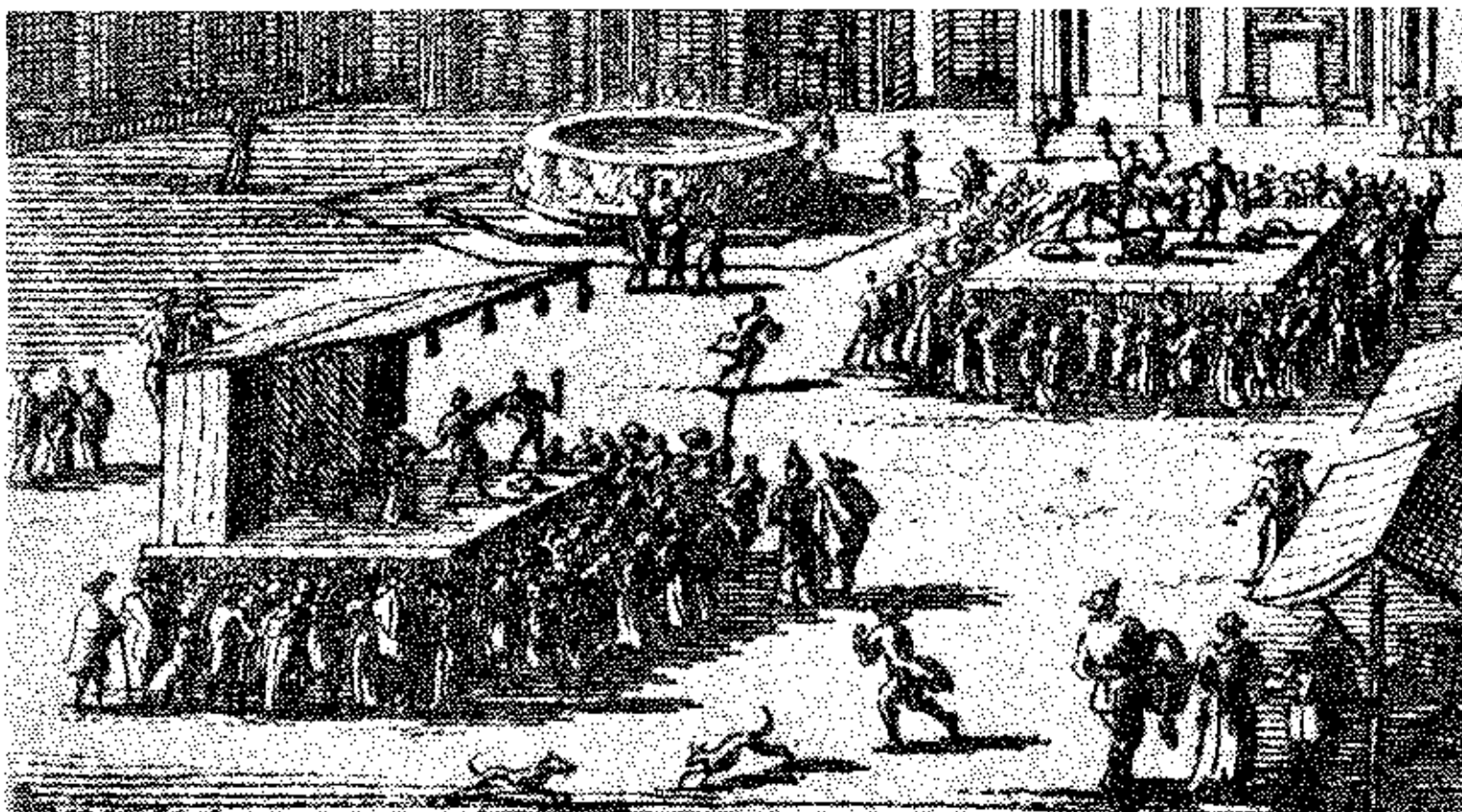
Denne nye type skuespiller hadde den samme holdning til sitt fag som enhver respektabel håndverker i middelalderen og renessansen: han måtte mestre sitt fag. Selvs apposisjonen til ordet Commedia var dell'Arte, som i datidens italiensk i høy grad var synonymt med ordet håndverk, en nuanse som moderne italiensk har beholdt i avledningen **artigianato** (håndverk).

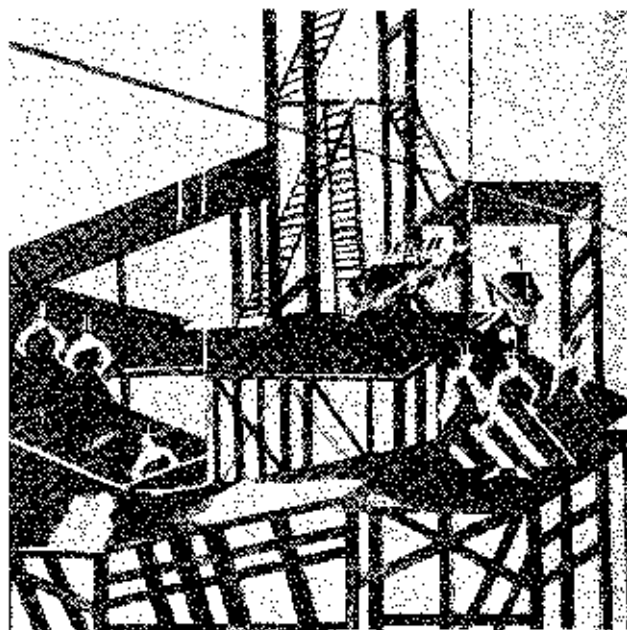
Som håndverkere måtte disse skuespillere yte det maksimale, begynne læretiden i tidlig alder, spesialisere seg i roller og de tekniske hemmeligheter gikk i arv fra far til sønn (alle trekk gjenfinnes i asiatisk teater hvor skuespilleren er den store skaper).

Det andre revolusjonerende tekniske trekk var den holdningen som skuespilleren inntok overfor sin rolle: En identifikasjon med den. Skuespillerens reaksjoner i en bestemt situasjon på scenen skulle gjenspeile hans egne betraktninger og menneskelige trekk. (Om dette kan det leses detaljert i skrifterne av Perrucci og Riccoboni trykt i dette nummer.) Gjennom den individuelle selvironi og parodi ble de almene egenskaper hos mennesket (publikum) rammet. Altså en induktiv teknikk som – i hvert fall hos de mest bevisste skuespillere – var det nødvendige grunnlag for å skape menneskelige og logiske alferdsmonstre.

Skuespilleren behersket til fullkommenhet sitt fag og hvis han ikke som så

Offentlige gallerforstillinger på primitive tribunescener på St. Marcuspladsen i Venedig (sidste halvdel av 1500-tallet).  
Figurerne svarer til Jacques Callets berømte stik av tidligere Commedia dell'Arte-figurer (Collection A. G. Bragaglia).





Scenografisk utkast av A. Exter til Spansk Pantomime, anonym tekst fra 18. århundrede. Kamernyj Teater, Moskva, 1925. Regi: A. Tairov.

mange, valgte den letteste vei og spilte mekanisk: måtte han registrere og gripe utspillernes og publikums reaksjoner for så utnytte dem i sine „improvisasjoner“. I alle hans arbeider var en dialektisk linedans mellom en ukte og mennesket: tegning av typene (maskene) han spilte og en ekspressivitet som overekskred de dagligdags detaljer og poeng. Med moderne terminologi ville vi karakterisere ham som komposisjonsskuespiller: den ytre rekke hyperbaliserte og forvrengte bevegelsesmønstre var tegn på logiske og gjenfunnede reaksjoner hos seg selv.

Det var deformerings og meningsløsheten i kollegenes spill som fikk de mest bevisste skuespillere til å reagere. Det er innlysende at en slik teaterform lett kan degenerere i en uninspirert gjentakelse av lazzi (klisjeer ville vi si idag) som skuespilleren visste ville treffe og smigre de mest vulgære sider ved publikums smak. I den tiden, så vel som i vår, er lettvintheten noe som kjennetegnet de fleste skuespillere.

Men en myte må avlives: „improvisasjon“ som disse skuespillere drev, var ikke et resultat av inspirasjon og lettvinthet, den fordret årlang og hårdnakket trening og dyptgående studier. Enda en gang et bevis på at faglig frihet kun kan oppnåes gjennom selvdisiplin.

I sin mangfoldige essens (tilsynelatende løsløst vitalitet og fantasilek, grundig teknisk beherskelse og den gjenklang den vekket i alle lag av samfunnet) ble Commedia dell'Arte et viktig argument for ethvert standpunkt man inntok i teaterspørsmål. „Klaeniske“ forfattere mot Goldoni i spissen, demonstrerte nettopp mangelen på munne-

skelig troverdighet i Commedia dell'Arte (men vi må huske at han skriver dette i midten av 1700 tallet hvor genren er blitt dogenerert, selv om det ennå finnes mange glimrende skuespillere, f.eks. den venetianske Antonio Sacchi som selv Goldoni roste opp i skyene i sine memoarer og som han skrev flere stykker til). Romantikerne derimot, særlig de tyske var fascinert av denne teateriske verden, for dem var dette de skapende krefter som fritt fikk utfolde seg. Gozzis motstander av Goldonis „reform“, ble deres ideal, men legg merke til: utfra et rent litterært-dramatisk synspunkt. Schiller oversatte Gozzis Turandot, Tiock og den yngre Schlegel forfattet eventyrstykker à la Gozzi, likevel er vi her vitner til en stor misforståelse, de intellektualiserte Commedia dell'Arte og gjorde den til en litterær bevegelse.

For forfatterne ble dermed Commedia dell'Arte synonymt med fri utfoldelse – rent litterært og samtidig bovløst på at uten faste tekster, uten en realistisk gjengivelse i dialogformen av de omgivende fenomener, forfalt teatret automatisk til grove trikk og obscenitet, og dessuten tilpasset ikke skuespilleren seg den skrevne rollen, men tilpasset rollen til seg slik at han forble, uansett forskjellige kostymer, sminkning og situasjoner, seg selv.

Med instruktørens inntog i teatret i forrige århundrede, er Commedia dell'Arte ikke lenger bare et argument i kampen for eller imot en „realistisk“ linje i den dramatiske litteratur. Instruktørene analyserer Commedia dell'Artes spesielle og faglige komponenter, dvs. skuespillerens innsats. Commedia dell'Arte blir et redskap for å vurdere teatrets særegne

fysiognomi og karakter i forhold til andre kunstarter.

Det er symptomatisk at alle store instruktører samtidig har vært store pedagoger og opptatt av skuespillerens funksjon i teatret. De fleste innpå at en reform av den sceniske kunst var i pakt med en reform av skuespillerens sceniske språk. Et nytt teater fordrer en ny skuespiller. Denne holdning finner vi hos dem alle, fra Stanislavskij til Gordon Craig, Copeau og Piscator. Enda skarpere ble kravet om reform formulert av de instruktører som betraktet teatret som en selvstendig kunstform som ikke tjente litteraturen, men lot den inngå som et element i samme grad som de andre sceniske midler: rommel, lys, dekor, skuespilleren, publikum. Startet av G. Craig og M. Reinhardt, hadde kampen for teatrets selvstendighet sine største forjumpere i Russland: først Meyerhold sammen med Levrovin og F. Kommissarzhevskij; senere Tairov, Vajhtangov, Mardzhanov, Rudlov, Einsenstajn, Annenkov.

I 1912 trykte den russiske professor Eichenwald en flammande artikkel med tittelen: **Fornektelse av teatret**, som ville bevise at teatret ikke var noen kunstform, fordi kunsten skal være fri og teatret aldri kan løse seg fra sine avhengige bånd til litteraturen. Teatret uten tekst eksisterer ikke, hevdet han og avsluttet at **„målet ved vårt 20. århundre er ikke å frigjøre teatret fra litteraturen, men litteraturen fra teatret“**.

Det var for så vidt ikke nye toner. Liknende påstander var blitt utbranst av andre professorer og forfattere, bl.a. av Mallarmé i Frankrike som fant at skuespillerens fysiske og materielle nærvær på scenen var den største hindring for å suggerere frem idernes ubestemt og symbolenes rikdom.

Tilhengere av et selvstendig, „teatralisk“ teater måtte ikke med å trekke frem Commedia dell'Arte: her var beviset på at teatret kunne eksistere og forvare uten litteratur, her var også bokreftelsen på en hele rekke av deres postulat. De viktigste var: skuespillerens primære betydning, det dialektiske i forestillingen, nødvendigheten av et falkelig teater.

I sitt massive angrep mot naturalismen og i sitt forsøk på å frigjøre teatret ved å frigjøre skuespilleren, hadde de fleste reformatorer vendt seg til fortiden for å finne styrkende argumenter og inspirasjon. Levrovin rekonstruksjoner av middelalderlige mystorier, av verk fra den spanske Siglo d'Oro, av Commedia dell'Arte (ikke oppført) var ikke filologisk-historiske tableaux vivants, men et vitalt forsøk på å gjenfinne de

særegne trekk ved skuespillerkunsten og det spesielle forhold mellom skuespiller og publikum fra fortiden. Om Meyerhold og Vakhtangov kan det leses mer detaljert i samme nummeret.

Fjodor Kommissarzhevskij's arbeid i sine forestillinger og i sitt pedagogiske institutt strøbet mot „en syntetisk skuespiller som skal forene musikk, handling og farge i sitt spill.“

Tairov gjorde en innsats for å gi liv til „Skuespiller-dansøren som må overvinne enhver form for dilettantisme og tvinge seg frem gjennom sitt tekniske mesterskap.“ I litteraturen blir for Tairov syndebukken, den har ødelagt skuespillerens tekniske evner og gitt ham rollen som ubevegelig høytalor for forfatterens ord. „Fra teatret forsvant det viktigste, det som differensierte det fra alle andre kunstarter: skuespillerens kunst og mesterskap. Frarøvet dette, mister skuespilleren all makt over sine tilskuere. Ved å anvende pantomime og bevegelse kunne ikke skuespilleren lenger skjule seg bak forfatterens „idéer“ og ordflom. Da åpenbarer skuespillerkunsten seg i sin opprinnelige essens“.

Pantomime og ballet, det er nøkkelordene for Tairovs drøm om å lage en „corps de théâtre“ i likhet med corps de ballet, og han anså at dansøren var den eneste sanne virtuosen i det moderne teatret. I sine første år ved Kamerny Teatret iscenesatte han flere Harlekinaader: *Colombines Slør* (1914) *La boîte à joujoux* av Debussy. *Pinsemandag* i Toledo av Kuzmin, og laget *Mertvech* (Likel) (1916), en pantomimisk film uten undertekst.

De fleste instruktører, ikke bare russiske, ble smittet av denne feber for Commedia dell'Arte. Harlekinaader var

hyppig på Europas scener til slutten av 20-årene. Så sent som i 1935, midt i sosialistisk-realistens tid, lot Meyerhold oppføre i opera *Boris Godunov* et lystig intermezzo av en hel rolle av sine elskede „masker“. Denne teaterform tilføyde ikke bare en tilbakekomst til teatrets visuelle side med farger, bevegelser og handling, men også å trekke frem den dialektiske spenning mellom loket og scenisk situasjon og mellom handlingene innbyrdes, og avslørte motsetningsforholdene i ethvert fenomen. Dette betød at det ikke lenger kunne eksistere lukkede genrer som komedie og tragedie.

Meyerhold kalte dette dialektiske spenningsforhold for „grotesk“. I sin artikkel fra 1912, trykt i dette nummer, redogjør han for dette syn, et syn som først idag begynner å bli forretningsmessig av andre takket være Samuel Becketts dramatiske verk. Ta de to landstrykere i *Mens vi venter på Godot*, heri dør verden er innholdet i denne setting av Meyerhold: „Det groteske tillater en beskjefteigelse med det daglige på et helt nytt plan. Det groteske utdyper den daglige tilværelse i en slik grad, at denne ikke mere synes selvfølgelig“.

„Skapelsen er alltid glede. Skuespilleren som fremstiller den døende Hamlet eller Boris Godunov på dødsleien, må vibrere av glede“. Dette utsagn av Meyerhold, rapportert av Gladkov, gjenskaller foran våre øyne den smilende Winnie i *Glade dager* som rakke og ubønnhørlig foravinner i sin egen grav.

Skuespillerinnen Alice Kozien skriver om sin mann: „Harlekinaade og Tragedie var aldri for Tairov et motsetningsfullt alternativ, men forskjellige ting av samme substans. Den ene var komplementær til den andre, derfor ueløselige. Det

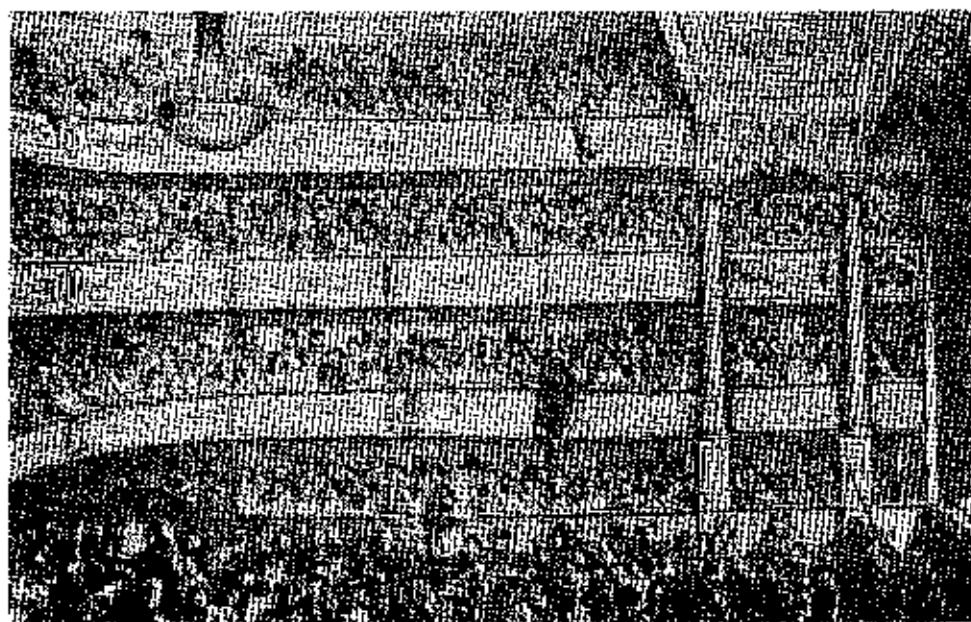
er ikke tilfeldig at han under prøvene på Racines *Fedra*, innledet arbeidet med å la skuespillerne danse, bli lette, frie, „harlekinske“. Tairov oppfattet aldri tragedie som ensidig smerte og sorg. Tvertimot den forekom ham styrkende og livsbringende. Derfor ble han så tiltrukket av „Den optimistiske Tragedie“. Teatret må bygge sin kunst på en fruktbart motsetning mellom mysterie og klovneri. et trekk som finnes i teatret i dets opprinnelige essens.

Det tredje postulat var nødvendigheten av et folkelig teater, et mål etterstreket av instruktørene. I Commedia dell'Arte hadde man dette „folkelige teater“ der håndverkere og hører blandet sammen med adelsmenn og anstendige muljoner på skuespillerens prestasjoner på hans enkle plattform. Dette var det „lappede paradis“ (og ironisk nok het det på fransk nettopp paradis de billige losjer på Le Théâtre des Funambules der almuens begeistret sluss for å beundre den store Pierrot Debureau).

Målet de arbeidet for, var et sted der kollektivet kunne møtes for å gjenfinne sitt folkskap. I instruktørens hete dremmer ville gjenoppvekking av Commedia dell'Artes stil og egenart bli etterfulgt av et teater for hele folket.

I teaterhistoria og malerier, fra historiske fakia og logografiske skildringer, skimter vi to Commedia dell'Arte: myten slik vår fantasi møter den i Maurice Sand's bok, i ikonografien og i de parodyske fortællinger. Den andre Commedia dell'Arte er den som i sin historisk-tekniske essens ble assimilert av de store reformatorer og på scenen fant nytt liv i nye former og løsninger.

Den uforbederlige Harlekin, tjener av to herrer.



Paradiset – det billigste galleriet i Théâtre des Funambules i Paris (omkring år 1930). Et folkelig publikum strømmet til dette teatret i Boulevard du Temple for å beundre Jean-Gaspard Debureau som Baptiste, hans berømte Pierrot-ekklavane.