

Synspunkter om COMMEDIA DELL'ARTE

Gammennatillet af CHR. LUDVIGSEN



Pantalone-læremaske fra 1700-tallet. (Museo Ca'Rezzonico, Venezia.)

Man regner stort set med at den egentlige italienske commedia dell'arte-tradition degenererede eller udvandedes i løbet af 1700, selv om fremdeles der findes store skuespillere som den berømte Harlekin Antonio Sacchi. Vist overlevede diverse aflæggere i andre lande, særlig i den franske og engelske pantomimeskole, der igen fik en aflægger i den danske pantomime-tradition, der op til i dag holdes i live på pantomimeteatret i Tivoli. (Herom endsteds i dette nummer).

Men i Italien – denne improviserede kunstkomedie's hjemland – var genren gået i forfald og er først blevet genoplivet i dette årh., bl. a. takket være teaterhistorikerens interesse for fænomenet. Det turde være nok her at pege på den geniale Morolt's præstation i Goldonis *En Tjener og to Herrer*. – Men paradoksalt nok var netop Goldoni (1707-1793) i sin tid en

erklæret modstander af disse improviserede komedier og kæmpede (ligesom Molière) for fuldstændigt skrevne stykker uden indlagte scener, der mod et kort scenarie blev overladt til skuespillernes opfindsomhed.

Hans store modstander var Carlo Gozzi (1720-1806), der med sine komedier netop ønskede at bevare og videreføre den gamle commedia-tradition. Denne strid gængives i en anekdote fortalt af Giuseppe Baretti*) i hans værk om *Sæder og dragter i Italien* (1768) – her hentet fra Gordon Craigs berømte teatertidsskrift *The Mask*, årg. 1911, der var koncen-

*) Baretti gjorde sig isærligt bemærket som forkæmper for Shakespeare i Italien, tidsskriftredaktør og altså ikke mindst som forsvarer af Gozzi i hans kamp for at bevare den gamle improvisationskomedie.

treret om commedia dell'arte som ny inspirationskilde for moderne teaterfolk. Baretti fortæller:

„En dag mødte Carlo Gozzi tilfældigvis Goldoni i en boghandel. De kom i heftig diskussion, og i kampens hede fik Goldoni sagt til sin ubarmhertige kritiker, at det da var let nok at finde fejl ved et stykke; men at han burde erkende, at det var nok så svært at skrive et. Gozzi svarede, at det var nemt nok at finde fejl ved et stykke, men at det var endnu lettere at skrive stykker, der faldt i smag hos et så tankeløst folkefærd som Venetianerne. Med et skult foragt tilføjede han, at det var hans hensigt at få hele Venedig til at styrte af sted for at se „Eventyret om de tre appelsiner“ ... Goldoni, der havde flere af sine meningsfæller hos sig i boghandelen, udfordrede Gozzi til at gøre det – hvis han kunne! Udfordringen blev modtaget, og Gozzi lovede at lave en sådan komedie på et par dage.

Hvem skulle have troet at denne tilfældige og for så vidt tilfældige dispyt skulle give stødet til, at den største dramatiker Italien nogensinde har haft kom igang? Gozzi skrev hurtigt en fem-akt-komedie med titlen „De tre appelsiner“ („I tre Aranci“) bygget over en gammel ammestuefortælling, som venetianske børn så ofte havde hørt deres barnepiger fortælle. Komedien blev spillet, og de tre smukke prinsesser, der kom ud af de tre appelsiner, fik hele Venedig til at storme St. Angelo-teatret ...

I årene 1754 og 1755 har jeg set 10-12 af Gozzis stykker opført i Venedig og har endda læst et par i manuskript, og jeg må sige, at ingen arbejder af denne art har tiltalt mig så meget: så da Mr. Garrick var på besøg, måtte jeg beklage over for ham, at han ikke var kommet i karnevals-tiden, så han kunne have set nogle af dem spillet. Jeg er overbevist om at han ville have beundret Gozzis geni, som efter min mening – næst efter Shakespeare – er det største noget land til nogen tid har fostret. Gozzis fantasi får ham til at skabe mange karakterer og væsener, som måske ikke findes i naturen som f.eks. Callban i „Stormen“, men som dog er lige så sande og virkelige som Callban ...

Fra Goldonis memoarer har vi lånt et karakteristisk udfald imod maskekomedie (1787):

„... Masken gør stor skade for skuespillerens frie udførelse; hvadenten han skal udtrykke glæde eller sorg, være forelsket, ophidset eller fornøjet, er det stadig den samme lædermaske vi ser; han kan gestikulere så meget han vil, ændre tonefald, men vi ser aldrig hans ansigtsudtryk fortolke, hvad der foregår i hans hjerte eller de forekkelige lidenskaber som opfylder hans sind. Skuespilleren må i dag have en sjæl; og en sjæl bag en maske er som ild under aske ...“.

Striden mellem Goldoni og Gozzi var ikke alene en konfrontation af gammelt og nyt i mere banal forstand, men et eksempel på den klassiske og stadig aktuelle problemstilling for skuespilkunsten: Skal den være realistisk (eller naturalistisk) – eller skal den være stiliseret, idealiserende? I sine bidrags kommentarer til Goldonis nok så realistiske stykker, bemærkede Gozzi et sted, at hvis man bare gik rundt i Venedigs gader en 2-3 timer, så havde man en gratis komedie af Goldoni! Til forsvær for den improviserede komedie siger Gozzi (1772):

„... Jeg mener den improviserede komedie er blandt vort lands særlige skatte. For mig at se er den væsensforskellig fra den skrevne komedie, der læres udenad, og jeg har ikke den skamfrie dristighed at stigmatisere alle de dannede og ædle mennesker jeg med egne øjne har set nyde og applaudere sådanne stykker som uvidende pøbel. Jeg sætter de dygtige maskeskuespillere langt højere end disse improviserende digtere, der ytrer sig om løst og fast uden at have

noget på hjerte og vækker forbavselse blandt en flok gabende tilskuere ...“

I sine memoarer siger Gozzi bl. a. (1797):

„... Man kan ikke udarbejde et stykke, der skal underholde publikum et passende stykke tid ved bare at sammenhøbe alskens absurditeter, sensationer, grovheder, platituder, barnagtigheder, dårlige vittigheder og forvrøvede ordspill. Det jaskeri eftertignere af min stil er forfaldet til beviser hurtigt denne påstand. Næsten det samme kan siges om andre genrer – romantiske eller borgerlige, der skulle vække tårer eller latter – denne art stykker, som man kalder kultiverede eller realistiske, skønt de almindeligvis er blottet både for kultur og realisme og som regel uden afveksling alle ligner hinanden som en flok regndråber, har hjemstøt vore scener mindst de sidste 30 år.

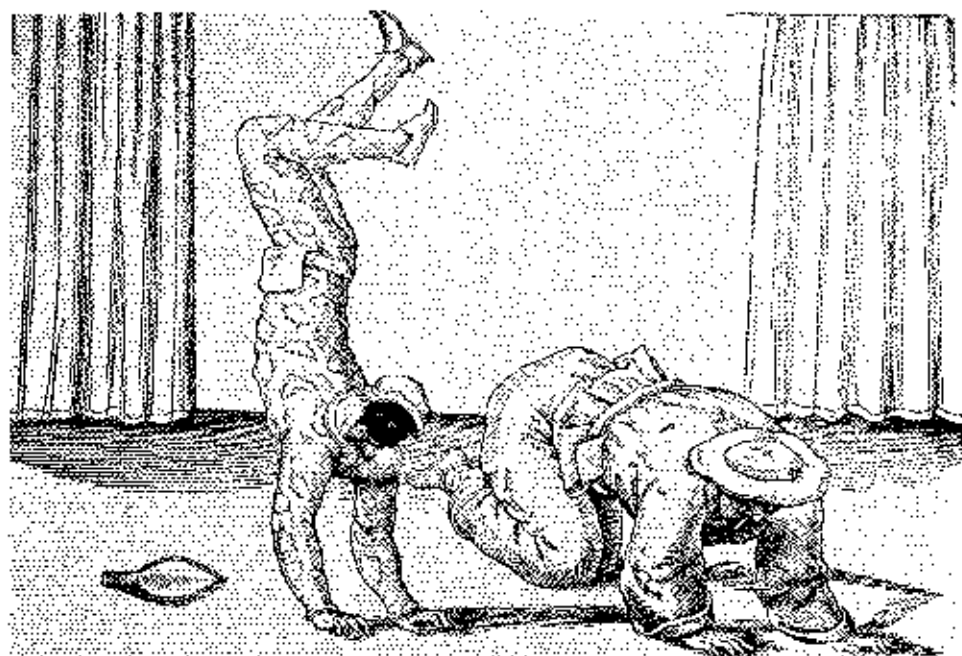
Der er sagt og skrevet meget ondt og godt om mine eventyrstykker; men faktum er at de har holdt sig på repertoiret både i Italien og udenlands trods deres påståede gammeldagskhed; stadig fremføres tåbelig kritik imod den af forsultne bladsmørere og misundelige dødbidere som følger strømmen og gentager ældre smagsdommers blinde kritik, der kun er baseret på titlerne og det argument, at jeg henter mit stof fra ammestuefortællinger og eventyr fra gamle koner. – Alt dette beviser at der er godt stof i den sagnagtige, poetiske og allegoriske genrer som jeg har skabt ...“

Alligevel medvirkede de 200 stykker, som Goldoni skrev, til den ønskede „reform“ i retning af en realistisk gengivelse af livet på scenen. I forordet til sine første stykker (1750) skrev han:

„... Hvad man viser på scenen må ikke være andet end



Den engelske skuespiller David Garrick (1717-79) som Harlekin. I 1726 gik en italiensk trup en række forestillinger i London, bygget på scenspil fra Gherardi-samlingen og tradition af mer folkelig karakter. Dette fremskyndede en udvikling i engelsk teater som John Rich (1692-1761) havde startet. John Rich, som var hovedkraften bag John Gays The Beggar's Opera (1728), havde taget op Harlekin-rolle. Det fortælles at han var meget dygtig til fysisk improvisation, men derimod ikke verbalt. Han støjede derfor mer og mer dialogene og monologene og dette førte til at harlekinaften blev stum i England.



Behændighed må der til.
Her ses Harlekin som akrobat.
Træsnit fra ca. 1577
(Fossarv-samlingen).

den tro kopi af hvad der sker i verden. Da bliver komedien det den skal være, når det forekommer os at vi er i vore naboers selskab eller midt i en konversation vi genkender (...) og når man ikke ser andet end det man ser hver dag ..."

Et år senere proklamerer Goldoni ut andre forfattere med Molière i spidsen, ikke er nået langt med deres komedie-skrivning trøde vid og elegance:

"... Det franske publikum er nøjsomt. En enkelt hovedkarakter er nok til at tilfredsstille dem ... Vi italienere forlanger mere. Vi ønsker at hovedpersonen skal være stærk, tydelig, original og livagtig ... at intrigen er mangfoldigt og opfindsomt spundet. Vi forlanger at moralen serveres med underfundighed og humor. Vi insisterer på en overraskende slutning, som dog klart kan udledes af handlingegangen ..."

Det er nok karakteristisk, at de mere eller mindre realistisk eller naturalistisk indtillede teaterfolk fra Diderot til Stanislavskij ikke i større stil interesserede sig for problematikken omkring commedia dell'arte, endogså for improviserende skuespillere. Det blev i første omgang den Goldoniske linie, der kom til at sejre (og Goldonis 'genrebilleder' man tog op også i den naturalistiske glænsperiode omkring år 1900; Gozzi kom først senere på mode og er måske først nu ved igen for alvor at have tiden med sig).

Skulle man endelig indflette stuntspil eller improvisationer i naturalistiske forestillinger blev det nøje motiveret ud fra et rædselsslægt virkelighedsgrundlag som f. eks. Strindberg gør det i sit berømte forord til „Frk. Julie“:

"... Som bekant har den italienska teatern på vissa scener återgått till improvisationen, och därmed skapat diktande skådespelare, dock efter författarens planer, vilket ju kan vara ett fremskridt eller en ny groende konst, där det kan bli tal om frambringande konst.

Där monologen åter skulle bli osannolik, har jag tillgripit pantomimen, och där lämnar jag skådespelaren ändå mera frihet att dikta - och vinna självständig ära. För att likväl icke frösta publiken över förmågan, har jag låtit musiken, väl motiverad dock från midsommardansen, utöva sin illuderande makt under det stumma spelet, och beder jag musikdirektören väl behjärta valet av musikstycken, att icke främmande stämningar väckas genom minnen vare sig ur dagens operetter

eller danserepertoar eller ur alltför etnografiskt folkliga toner ..."

I sine tre berømte foredrag om **Skuespilkunst** (da. udg. 1963) som Frederik Schyberg holdt på Lunds universitet i 1947 på indbydelse af Prof. Ragnar Josephson er det kun lige akkurat at commedia dell'arte-problematikken strøffes; det samme gælder den store torso af et systematisk værk om **Skuespillerens Kunst** der udkom posthumt i 1954. Et enkelt citat fra det første foredrag vil være tilstrækkeligt til at belyse Schybergs holdning til fænomenet, en holdning der er karakteristisk for alle mere eller mindre naturalistisk/opdragede teater teoretikere, hvor teksten til syvende og sidst var og blev det helt afgørende, mens skuespilleren leverede 'kunst på anden hånd' som Fru Heiberg siger. For Schyberg begynder teaterkunstens moderne tid omkr. 1750 hvor der begynder



Harlekin-maske fra 1800-tallet (Bibl. de l'Opéra, Paris).

at komme system i galskaben og behandlingen af de store litterære tekster som Shakespeares og Molières. På s. 33 i den 6a. udg. af Skuespilkunst hedder det:

„I *commedia dell'arte* frigør den professionelle skuespilkunst sig. På begge sider af *commedia dell'arte*s typekomedie, eller snarere maskekomedie, er to arter fremstillende kunst samtidig groet op og har antaget faglig form, begge med klart anlægspreg fra det old-klassiske teaters to genrer, den tragiske og den komiske. En højstemt, næsten syngende oratorisk kunst, beregnet for det højere drama, tragedien, og en mere individualiserende, realistisk efterlignende kunst, gengivende typer fra virkeligheden, beregnet for komedien. Men begge genrer (er) endnu, det må man gøre sig klart, i endnu højere grad end *commedia dell'arte* på et meget primitivt trin. Lige bag dette komediespil står den folkelige gegler, linedanser, marionetteaterdirektøren, klovn. Og så begynder nutiden med *Shakespeare* og *Molière*!”

Schyberg regnes jo endnu for en autoritet – på skuespilkunstens område – i hvert fald i Skandinavien. Men det er tankevækkende, at netop 'den professionelle skuespilkunsts' retningslinje bliver to store dramatikere ikke skuespillernes selv, skønt netop den improviserende kunstkomedie i høj grad fastrede selvstændige kunstnere på skuespilkunstens område.

I sin fornævnte *Skuespillerens Kunst* understreger Schyberg sit syn på skuespillerkarakteren som en kunstart i stadig positiv og forsedende udvikling takket være den dramatiske litteratur (s. 196):

„Egentlige regler for skuespillerens kunst kan ikke siges at være formuleret i århundrederne før [15- og 1600-tallet op til ca. 1750...], på anden måde end *Shakespeare* og *Molière* har gjort det i „*Hamlet*“ og „*Impromptu*“. Men nogle tilnærmelser til emnet havde dog fundet sted, og her havde som sædvanlig Italienerne været først på pletten...”

(Her nævner Schyberg så retfærdigvis de forfæltige hovedkilder vi har til *commedia dell'arte*-skuespillerens kunst, Leone de Somi, Pietro Cecchini, Nicolo Barbieri, Andrea Perrucci, Luigi Riccoboni og Gherardi...)

Det er lige værd at minde om at *Hamlets* råd til skuespillerne blandt andet gik ud på at være naturlige, at lade gesten svare til ordene og omvendt og at han så med mistillid både på pantomimer og klovn-skuespillere, der improviserede ud over teksten:

“... Og lad dem, der spiller jeres klovn, ikke sige mere, end der står i deres rolle, for der er nogle af dem, der plejer at slå en latter op for at få sløve tilskuere til at le med, skønt man måske netop på det sted skulle være opmærksom på et nødvendigt led i handlingen; det er forbryderisk og viser en ynkelig trang til at brillere hos den nar der gør sig skyldig i det...” („*Hamlet*“ 3. akt 2. scene, oversat af Ole Sarvig.)

Alligevel var der klovn i næsten alle Shakespeares stykker. – Molière siger ikke meget direkte om improviserende skuespillere i „*L'Impromptu de Versailles*“; tværtimod lader han skuespillerne selv forsvare værdien af at have lært en trykt tekst udenad og holde ordentlige prøver på et stykke inden en offentlig forestilling. Molière optræder som bekendt selv i dette stykke og forærer at appellere til sine skuespilleres improvisationsevner, selvom teksten ikke sidder fast endnu, men forsværes. Den slags letslidighed vil hans meget anerkendte skuespillere slet ikke være med til; man må kunne teksten før man kan spille. – Rimeligt nok indeholder stykket ingen regulære angreb på 'de italienske skuespillere', som Molière jo havde lært en del af (han delte jo endda teater med den italienske trup i længere tid).

- - -

I sin bog *The World of Harlequin* (Cambridge 1963) ind-

leder den store engelske teaterhistoriker Allardyce Nicoll tankevækkende nok med en længere direkte sammenligning mellem *Hamlet*- og *Harlekin*-figuren og gør sig refleksioner over at *Hamlet* jo kun er repræsenteret i ét stykke og ingen ved hvordan han egentlig bør se ud, mens *Harlekin*-figuren straks vækker associationer om ydre fremtoning på en scene, skønt man knapt ved fra hvilket stykke eller teaterforestilling. Altså på en måde igen: 'Den litterære teaterfigur hvor forfatteren skaber rollen som skuespilleren så kan udfylde med sine egne erfaringer – contra en type- eller maskefigur, skabt og vedligeholdt af teaterfolk, som stadigt har måttet lægge krop til *Harlekins* spraglede figur, der så til gengæld har inspireret mange forfattere.

Nicoll slutter sin sammenligning mellem disse to scenefigurer med følgende passus:

“... Men hvorfra kommer *Harlekins* styrke så? Vi kan citere *Hamlets* replikker, men hvilke sætninger vil vi tilskrive den anden? Her står vi unægtelig over for et spørgsmål – et spørgsmål, hvis svar ikke bare kan gives ved et nøjere studium af hans specielle teaterhistoriske forudsætninger, men også involverer en undersøgelse af fundamentale dramatiske problemer.”

Det væsentlige i forbindelse med *commedia dell'arte*-formens skabning i nyere tid er nok, at den udvandedes i løbet af 1800-tallet, vel bl. a. fordi den blev båret oppe af højt professionelle fagskuespillere, der successivt gav deres kunnen i arv til direkte efterfølgere, men netop i sit væsen var mere eller mindre illitterær med sine tekstmæssige ret ufuldkomne scenarier, der i så høj grad skulle fyldes ud af skuespillernes egen opfindsomhed og faglige dygtighed. Genren forfaldt med sine skuespillere.

På vis måde er det teaterhistorikere, der i moderne tid har skabt fornyet interesse om denne teaterform ved at fremdrage scenarier, beskrive forestillinger, rekonstruere spillestil osv. ... I sin epilog til ovennævnte bog nævner Nicoll at det første forsøg blev gjort med Maurice Sande *Masques et bouffons* fra 1860. Gradvis slog udbudet af mere grundige teaterhistoriske afhandlinger om *commedia dell'arte* op i vort eget århundrede. (For en teaterhistoriker, der gerne vil bevise sit fags selvstændighed og uafhængighed af litteraturhistorie er netop denne genre specielt egnet.)

Skønt *commedia dell'arte* i sin glansperiode var et italienskpræget fænomen – man kunne fristes til at sige at her var tale om et første forsøg på at ramle Italien til en helstat med de forskellige traditionelle lokaldialekter i munda – spredte formen sig hurtigt udenfor Italien. Bemærkelsesværdigt er det at denne intereuropæiske interesse for genren også spejles i teaterhistorikernes kreds i nyeste tid.

Blandt de mere fremtrædende forskere – der ofte samtidigt har haft et konkret forhold til teater – som i dette århundrede har taget genren op bør nævnes Gordon Craig, der helligede flere numre af berømte tidskrift *The Mask* til *commedia dell'arte* (1911-1912), russeren Konstantin Mikhajevsky (Mie), der i 1917 publicerede større artikler om emnet senere udgivet som bog i 1927, og franskmænd P. L. Duchartres' værk *La Comédie Italienne* fra 1925. En mere fylldig bibliografi findes et andet sted i tidskriftet.

Og to teaterhistorikere, der i henholdsvis Sverige og Danmark personligt har fået teaterhistorien anerkendt som selvstændig universitetsvidenskab, professor Agne Beijer og professor Torben Krogh, har også hver på deres måde ydet deres bidrag til *commedia dell'arte*-forskningen. Beijer bl. a. ved sammen med Duchartre i 1928 at få udgivet og kommenteret den svenske del af den såkaldte *Fossard-samling* af ret enestående billedmateriale omkring *commedia dell'arte*-teatret

fra slutningen af 1500-tallet og begyndelsen af 1600-tallet. Samlingen stammer fra en fransk samler, Le Sieur Fossard, (død 1702), og blev bragt til Sverige af Carl Gustav Tessin (1695-1770), der bl. a. en overgang var svensk ambassadør i København, hvorved en del af samlingen havnede på Det kgl. bibliotek. Mange af de nu oftest offentliggjorte stik fra commedia dell'arte stammer fra denne samling.

Selv skrev Beijer i 1929 en længere introducerende artikel *Commedia dell'Arte* i „Ord och Bild“ (1929) hvori de mere principielle problemstillinger trækkes op med naturligt sideblik til aktuelle teater-eksperimenter i Rusland og andre steder. Med sit klare overblik sammenfatter Beijer allerede dengang hovedproblemet for commedia dell'arte-forskningen sålunde:

„Men ha då inte alltid Arlekin och hans följe varit symboler mer än individer? Är det inte någonting utmärkande även för det gamla maskspelet att sammanfatta vissa allmänmänniskliga drag i vissa en gång för alla fixerade och starkt stilliserade typschemata?”

På den frågan kan man svara både ja och nej. Ett fullt uttömmande besked kan man egentligen endast ge genom att återberätta hela den italienska komedins historia från 1500-tallet och till vår tid, och det är en både vidlyftig och vanskelig affär. Dokumenten överflöda, och ändå säga de bara hälften av det vi ville veta. Maskspellet har levat genom de skådespelare som en gång buro maskerna, det på scenen födda ordet har förflyktigats med dem. Med skärpen av en paradox illustrerar commedia dell'arte-problemet den ofta framhållna grundsvårigheten för all teaterhistorisk forskning, ogörligheten i att komma åt det sceniska konstverket sådant det en gång levde på tilljan. I övriga fall ha vi åtminstone de tryckta pjäserna med deras scenanvisningar. Men för maskspellet ha vi endast några samlingar med summariska innehållsredogörelser från olika tider ... memoarer ... teoretiska skrifter ... samt sist men icke minst ett ända intill dessa sista år besynnerligt förbisett men icke desto mindre utomordentligt fängslande och rikhaltigt bildmaterial ...“

Den teaterhistoriske pointe er her, at man faktisk har et større og mere illustrativt billedmateriale til illustration af

spillestil i commedia dell'arte end til Shakespeares og Molières teater.

Dette gælder også spillestilen på Ibsen og Strindbergs tid, kunne man friates til at tilføje, og holt op vor egen, som jo er præget af fotografens opstillingsbilleder, der sjældent siger ret meget om en forestillings karakter og indrømning, højst en smule om hvordan skuespillere kunne posere for en presse-fotograf. På en inciterende og fantasievggende måde giver commedia dell'arte-bilderne fra Fossard-samlingen og andre steder langt mere. Selvom man ikke kender teksten eller den nøjagtige situation. I det mindste synes man at fornemme lidt om hvordan der er blevet spillet komedie, hvordan skuespillerne har været.

Vi vil lade den svenske instruktør, teaterakribent m.m. Per Lindberg få det sidste ord fra hans ypperlige og stadig aktuelle bog *Kring Ridån* (1932). Bogen er iøvrigt samlet om meget klarsynede skitser af datidens store teateransatører: Craig, Appia, Copeau, Reinhardt, Stanislavskij, Meyerhold etc. ... Men i begyndelsen står en lille kærlighedserklæring til commedia dell'arte-muligheden:

„Vid 1500-talets mitt sprang det plötsligt fram något alldeles nytt: Commedia dell'artes improvisatörer. De hade inga texter, det skrevs inga pjäser för dem. De skapade sig i stället fasta personager att hålla sig till. - Arlekin, Pierrot, Colombine och alla ni andra sällsamma dockor! Stumma stå vi inför er och stirra på er, som en bonde tittar om ett hörn mot något främmande spektakel. Så småningom få våra ögon liv, för där om hörnet trickear ni, gör piruetter, grälar, gråter, slåss och skrattar så burdust. Lätt stereotypa äro ni väl - era masker varken le eller gråta, uttrycka ingenting, gåtfulla masker, likna ädla stenar som skifta allteftersom man ser dem. Men ögonen brinna i er, och alla era rörelser visa hur ni vill göra heder åt typen och kostymen, tusen linjer uppstå i er kropp vid varje piruett, och era kläder fladdra i de granna färgernas lek.

Dockor, ni ha blivit oss så sällsamt kära! Än i dag, fast ni legat stilla och tysta på historiens blad i några sekler, springa ni fram ur bladen när som helst till vårt behag och fladdra för vår fantasi. Ity att ni är skådespelarynnat, leken som skall få vår fantasi att fladdra, där vi stå och glo som en bonde vid ett hörn.“



Nijinskij som Harlekin i Fokins ballet *Cherchelil*. Musik av Schuman. Tegning af Leon Bakst, der også hørte med til Serge Diaghilevs berømte Ballet-ensemble, Le Ballet Russe, der lagde ud i Paris 1909. Diaghilev gjorde sig bl. a. bemærket ved at benytte flere fremtrædende kunstnere som scenografer til sine forestillinger. Bl. a. Bakst, Benois, Golovin og senere Plesso, Matisse, Braque og Cocteau; ligesom en række fremtrædende koreografer her fik deres chance; Fokin, Massin, Balanchin, Lifar. Under første verdenskrig opholdt Diaghilev sig en tid i Italien med nogle af sine medarbejdere. Her fik de lejlighed at fordybe sig i arkivstudier omkring commedia dell'arte og fandt et tilsyneladende glemt originalmanuskript, der kom til at danne grundlag for balletten *Pulcinella* med musik af Stravinski og koreografi af Massin. I *Pulcinella* kan man hævde at balletten nærmer sig pastichen. Massins videre produktion i 1920'erne tyder på at han her fik dybe impulser. Lige siden har typen stået som det centrale for ham. Groteskeriet, som han har været en mester i at udfinde, synes inspireret fra Pulcinella-perioden. Her kan man tale om den igangsættende impuls fra den oprindelige maskeskomedie. Hvilken endelig vender sig til commedia dell'artes mærkelige, store krav til den optrædende vedrørende improvisationen, er det hævet over enhver tvivl, at moderne dansere først blandt de udevende kunstnere har taget opfattelsen til sig og bygget videre på den ... med større eller mindre held.

ARENA

Antonin Artaud: Det Dobbelte Teater

Viggo Clausen: Galskap i Meningen

Polsk Introduktion: Polsk Drama i sidste tiår
Polsk film siden 1945
Polsk Avantgarde

Moderne Dansk Dramatikk 1: Benny Andersen, Inger Christensen,
Kaj Himmelstrup, Sven Holm, Knud Holst,
Henning Nielsen, Leif Petersen,
Ole Sarvig.

Moderne Dansk Dramatikk 2: Peter Albrechtsen, Anders Bodelsen,
Finn Methling, Leif Petersen, Ulla Ryum,
Peter Seeberg, Sven Aagaard

Repertoireserie

Alfred Jarry:	Ubu
Eugene Ionesco:	Morder uden betaling
Eugene Ionesco:	Kongen skal dø
Samuel Beckett:	Vi venter på Godot
Samuel Beckett:	Slut Spil
Samuel Beckett:	Stum Spil
Samuel Beckett:	Spil
Samuel Beckett:	Hvo som falder
Fernando Arrabal:	Automobil Kirkegården
Ann Jellicoe:	„det“
Miguel Mihura:	De tre Klaphatte
Eugene O'Neill:	Hughie
John Osborne:	Strengt Fortrolig
Henning Nielsen:	Vejrmøllen
Henning Nielsen:	Grottedyr