

TEATER FOR DE MANGE ELLER TEATER FOR DE FÅ?

Av DARIO FO

Da jeg fikk tak i manuskriptet til Georges Michel's *Passeggiata della domenica* (Søndagspromenaden) leste jeg i ett omkring femti sider. Men så gav jeg meg av kjedsommlighet eller kanskje jeg holder skulle ei, på grunn av de stadig gjentakelsene i handlingen. På grunn av dette var jeg i tvil om jeg skulle sette det i scene eller ikke. Da jeg bestemte meg for å sette det i scene, var jeg nødt til å gå til en drastisk nedskjæring av teksten. Ja, så drastisk ble nedskjæringen, at jeg fryktet forfatterens reaksjon. Forestillingen gjorde imidlertid et gunstig inntrykk på Michel da han fikk se den. Han ville beholde de sceniske nedskjæringene jeg hadde gjort, for å bruke dem i Paris. Eller, om ikke direkte å bruke dem, så i alle fall bonytte seg av den samme fremgangsmåte.

Ved å samle Michel's verk i former som er oss nærliggende, i situasjoner som publikum straks ville kunne gjenkjenne, har jeg gjort det så aktuelt som mulig og på den annen side har jeg unngått de mest nærliggende sammenlikninger, som f.eks. den om O.A.S. og dette medskyldige. Denne likhet som i Paris frembrakte en voldsam reaksjon, ville i Italia ikke ha blitt oppdaget og ville bare ha blitt sett på som en plump samling blodige voldshandlinger uten å gi en reaksjon i samvittigheten. Hvilke er så de elementer jeg har brukt og satt sammen i fremførelsen av *Passeggiata della domenica*?

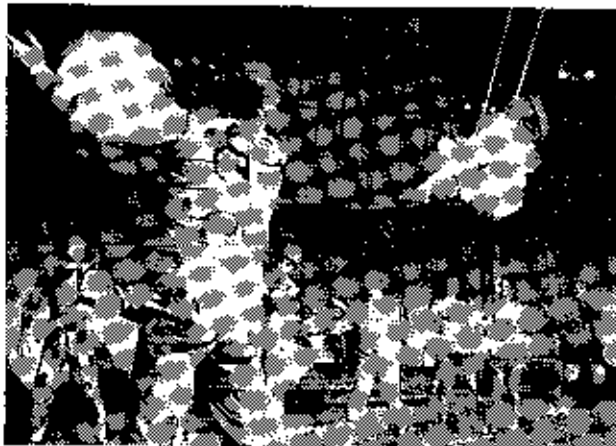
Først og fremst bruken av bevegelser, deretter bruken av musikk og til sist den politiske presisering av handlingen. Jeg har selvfølgelig brukt antirealistiske bevegelser slik at betydningen av voldshandlingene, som rundjøving, ble all uttrykksfulle poeng som ble forlenget og samtidig gjort ubevogelige. Figurene er i stand til å uttrykke smerten med bevegelser som både er presise og antydende og som befinner seg ved den ytterste grense mellom likhet og fantasi, i et område av objektiv fortvilelse. Dette er noe som især ekspresjonismen har gjort stor bruk av og endog *Berliner Ensemble* har fulgt den utvikling med utmerkede resultater. For oss dreier det seg om å ta utgangspunkt i *Commedia dell'Arte*'s bevegelser, for så å nå frem til disse poeng som blir forlenget og samtidig gjort ubevogelige og som har en fast og bestemt betydning. Dette kan stadig benyttes når en vil uttrykke en voldshandling for publikum og få dem til å forstå at den voldshandling som foregår på scenen, vanligvis går ut over „mannen i gata“.

Desauten får musikken i dette stykket en „rolle“ som om den var en person i stykket. Den griper direkte inn i handlingen og selv i da skander den bare akkompagnerer, mister den aldri sin rolle som estetisk virkemiddel. Det dreier seg om italienske folksanger som er blitt omdannet til „beat“-melodier. Det er altså en forandring av de elementer de består av. Dette fører til en viss aggresjon i musikken og en må da ha i tankene begrepet „beat“. Det er ganske betegnende at selv komponisten Luigi Nono ble begeistret og han og andre eksperimenterende musikere kom flere ganger for å lytte til sangene og musikken.

Det er ikke tilfeldig at jeg ved å bruke bevegelsene fra *Commedia dell'Arte* og gammel folkemusikk knytter meg til

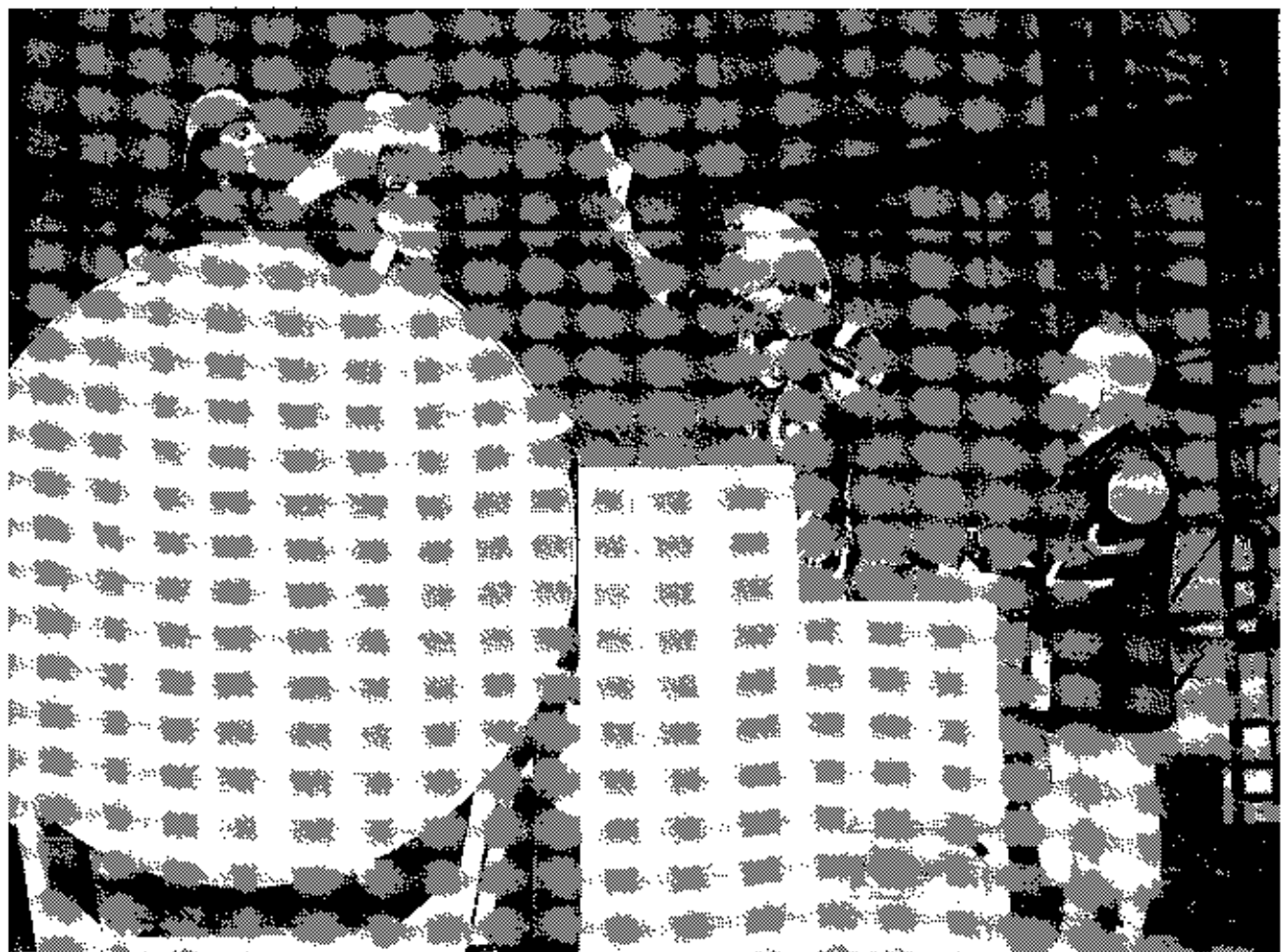
en av våre tradisjoner. Jeg vil understreke at jo mer en innen teater eksperimenterer med noe nytt, desto dypere må en dukke ned i fortiden. Jeg interesserer meg især for den del av fortiden som har sitt utspring i de folkelige lags liv og kultur.

Dersom jeg har forandret på Michels materiale så er det både fordi teksten synes å kreve en forandring og fordi jeg tror på mulighetene som ligger i det å forandre og rekonstruere en tekst, ikke bare i løpet av prøvene, men også under selve fremførelsene. Selv gjorde jeg forandringer på mitt skuespill *Ci raglono e canto* (Jeg tenker på og synger om det), og det er klart at de erfaringer jeg høstet fra *Ci raglono e canto* har vært meget nyttige, jeg er villig til å si uunnværlige, for den arbeidsprosess jeg gjennomførte i *Passeggiata della domenica* og de forandringer som fulgte derav. Jeg har villig bryte med det patetiske og det litterære som jeg syntes å finne i Michels verk. Eller snarere: jeg har villig





Alle bildene i denne artikkel er fra Le signora è da ballare



innføre dette i et dramatisk materiale hvis grunnlag er dagens menneskes protest mot de situasjoner som det stadig motor og som ustanselig krever dets bedømmelse og hvor reaksjonene synes å være begrunnet av vane og konformitet. Denne protest synes meg nå å være kommet frem nettopp gjennom den spesielle bruk av bevegelsene og innføring av musikk.

Jeg har forsøkt å innføre den pågåenhet, det mot og søken som jeg har funnet i utallige forestillinger under mine reiser i Europa og Amerika i år. Pågåenhet når det gjelder å koordinere elementer fra det daglige liv og å fremstille dem på scenen ved hjelp av nye materialer. Motet til å greie seg uten utallige tekniske hjelpemidler, da disse som vi har sett, bare fører til en tom teknisk fullkommenhet som ikke tar hensyn til alt det prøvoserende og autentiske som et moderne teater alltid bør fremføre. Og til sist, den ekte søken som en kan støtte seg til, uten å være nødt til å ha i tankene den formelle fullkommenhet og det polemiske arrangement av innholdet.

Derfor har jeg benyttet meg av en liten scene, med få kulisser og svak belysning. Jeg fikk skuespillerne til å innøve flere roller, slik at en økende ånd preget alle prøvene. Dessuten formet jeg et sceneområde som nesten ikke tok hensyn til noen vanlig scenografisk romløsning. Jeg tok bare hensyn til kulisserne, for-scenen og skuespillerne og beholdt således absolutt frihet til å bruke scenen.

Blandt de største inntrykk fra mine reiser er den tsjekkiske regissør Krejns med sin fremførelse av **Romeo og Julie** og **De tre søstre**. Fra det første stykket husker jeg spesielt den lystige scenen med de unge, som ble fremført med danse trinn og nøyaktige bestemte bevegelser. Dessuten var lyset benyttet på en sær egen måte, det ble reflektert i et speil, noe som



ga en bestemt og utsøkt virkning. Det kunne nesten minne om enkelte post-Leonardiske malerier eller om Luini.

I **De tre søstre** ble jeg især grepet av den scenske oppbygningen. Det var en slapp tunnel som kunne likne innsiden av en kanna. Denne tunnelen var punktvis opplyst og skuespillerne var plassert med jevne mellomrom. Ved bruk av mikrofoner og ved å belyse den innerste del av tunnelen sterkest, syntes det for publikum som om den skuespiller som sto innerst var nærmest. Det var som om alle verdens vanskeligheter var samlet inne i denne tunnelen uten at det var mulig å oppnå patetiske virkninger eller å frembringe sympatifelelser. Det hele ble et resultat som bryter og omstyrter de tsjekkiske tradisjoner på en overbevisende måte.

I dette tilfellet befinner vi oss overfor to klassikere, men bruken av nye effekter gjør ikke respekten for selve verket mindre, idet fornyelsesprosessen er nøyaktig forbundet med forsøket på å forbedre de estetiske elementer og er ikke et mål



i seg selv. De er ikke et forsøk på å „estetisere“, men søker derimot å gjeninnføre den poetiske enhet som finnes hos Shakespeare og Tsjekov.

På Cuba ble jeg imponert av den enkelthet som den unge generasjon benyttet i teatret. De satte til side all folkløstisk affekterthet og alle kommersielle hensyn, på en og samme gang med respekt for ritualen og med en verdsliggjøring av ritualen. Jeg overvar en forestilling som var virkelig rituell og hvor to personer søkte å skape en frigjøring hos publikum ved hjelp av bevegelser og lyder som var både groteske, abstrakte, utfordrende og innemigrende. Jeg var også til stede på „ikke abstrakte“ forestillinger og det som øyeblikkelig slo on var de enkle virkemidler som ble benyttet og hvordan handlingen ble mer virkningsfull i sin forenklete form. Jeg kan i denne sammenheng huske en forestilling hvor opprørere og motstandere kjempet i en sumpmark, og de tårnrike siv på scenen utgjorde et dynamisk element blandt mennene som sloss med sine gevær.

Jeg overvar også en forestilling som var uædvanlig usmakelig. Det var **Mordernes natt** som beskrev noen barn som gjorde opprør mot sine foreldre. Barna spilte selv foreldrene idet de byttet roller på scenen. Helt tiden la de for dagen en anti-autoritær holdning mot et slikt realistisk engasjement at det, etter vanlig sunn fornuft, viste dårlig smak. Og sunn fornuft er for meg det grunnlag en må bygge på når en skal lage en reaksjon mot den tradisjonelle og polerte forestilling.

Jeg tror at en må og kan skape et „nytt“ teater utøver og gripe et „teater for de mange“ eller „teater for de få“. Dette alternativ som mange „eksperimentatorer“ forkynner, forekommer meg å være meningsløst. „Eksperimentatorerne“ bør huske at det ikke er nok å fornekte teatertradisjonen og skape forestillinger hvor alt er bare tenkt og antydning, slik at publikum blir trette og må anstrenge seg til det ytterste for å forstå og klarlegge de inntrykk som kommer fra scenen.

Derfor stiller jeg meg tvilende overfor såo disse forestillingene som har vært vist denne sesongen i Italia. De har interessert meg meget, men de synes nå å si å forbli på scenen og når vanskelig frem til publikum nettopp fordi de består av isolerte og kompliserte elementer og representerer hverken et nytt teateralternativ eller utgjør et „ferdig“ verk. Det synes mer å være litterære forestillinger enn teaterforestillinger, mer en form for kulturell apekviering enn et virkelig scenisk tilbud.

Anderledes forholdet det seg med Genet, som konstruerer sin litteratur som skuespill og gir den en presis mening på scenen, selv om de muligens bare indirekte følger reglene, og Piccolo som gir teatret noen av sine øyeblikkelige innfall og lager en underholdningsforestilling uten å sette seg fore å revolusjonere teatret.

Der finnes en dilettantisk form for teater som gjør narr av seg selv og som søker å skape en myte om eksperimentet. Jeg frykter det som blir fremført for sin egen skyld og som har som grunnlag personlige amatørmessige forsøk eller intellektuell fantasering. Jeg har selv tidligere gitt etter for denne friheten, men etter å ha gjennomgått flere modningskriser, forsto jeg at dette ville føre til stagnasjon og at det sto i opposisjon til den måten jeg ser og føler vorden på.

Dersom ritualet skal anvendes, noe jeg selv har gjort i

Passaggiata della domenica (Søndagspromenaden) så må ritualet i stadig sterkere grad bli innført i referanse til virkeligheten istedenfor å være overlatt til seg selv som en sublimasjon av en sorte holdninger. Det kan da bli et positivt spill av frigjøring og ettertanke, av spenning og indignasjon, av vitalitet og muligheter. Denne fremgangsmåten og holdning vil sterkere appellere til skuespillerne så vel som til publikum og med større kraft og virkning. Dette er for meg den fremste egenskap et nytt teater, som er virkelig italiensk, kan ha.

Foruten øyeblikkets problemer finnes også det alvorlige: hvordan skal de som vil lage utradisjonelt teater kunne overleve? Ikke noen steder i loven tar man hensyn til deres eksistens og de nåværende forordninger bør forevinne så snart som mulig, for de synes meg både utålkelige og urettferdige. Vi står i dag overfor et paradoks: De etablerte teaterensembler har en mengde muligheter for å klare seg også etter en dårlig sesong, mens for et nytt teater, er derimot døden det eneste som venter ved slutten av sesongen. Det unge teatret er ikke garantert hverken av en viss sirkulasjon eller noen beskyttelse.

Dette kan ikke tåles og er heller ikke til nytte, ettersom det skaper dårlig likevekt mellom gunstasjoner, favoriserer de amatørteater og senker hele teatrets kvalitetsnivå.

SIPARIO

Rivista di teatro,
Scenografia,
balletto, cinema, tv.
Bompiani Editore.

TEATRO

Rassegna Trimestrale di ricerca teatrale
diretta da Bartolucci, Capriolo, Fadini.

Fratelli Cafieri Editori.