

Dario Fo: Italienskhed og Frihed

AF ROBERTO MAZZUCCO

Roberto Mazzucco, italiensk kritiker født tilknyttet tidsskriftet *Il Ponte*, hvorfra denne artikel er hentet. © La Nuova Italia Editrice.



Dario Fo i en scene fra Stor pantomime med ...

Hvordan kan man sammenfattende beskrive Fo's teater? Hvad er dets oprindelse?

Efter vor mening er dets dominerende træk dets italienske karakter: det er det italienske teater par excellence, historisk forbundet med vort teaters oprindeligste kilder og et klart genkendeligt element i vor kultur. Fra et teatermæssigt synspunkt er det, i betragtning af vor situation som importer og modtager af påvirkninger udefra, et enestående fænomen og en sjælden arv.

Lad os, for bedre at forestå det kulturelle klima, i hvilket Fo bevæger sig, tænke os hans forestillinger, ikke i vore lukkede, magelige og rigt udstyrede teatersale, men på en åben plads, på en af vore kommunale pladser, der m.h.t. arkitektur og menneskeligt miljø minder - når de endnu minder om det - om den tid, da Italien blev en nation, da de frie og demokratiske kommuner opstod, om den strålende afslutning på middelalderen, inden den humanistiske eksplosion og især inden de udenlandske invasioner. Det er i denne periode, der kendetegnedes af store forhåbninger - der imidlertid regelmæssigt skuffedes, ligesom håbet, efter 1870, om en effektiv, liberal og veldrageret stat, eller, efter 1945, om et folkeligt, oplyst og retfærdigt samfund - det er i disse tiår med

deres voldsomme gæring af vitale impulser, at man finder Fo's aner og de første punkter, han orienterer sig efter: folkeligt teater, ladutapringere, gøglere, omvandrede sangere, akrobater (hans næstsidste komedie har som undertitel: *Kun for klovnene*).

Et dybtgående studie med det formål at klarlægge påvirkninger og lån fra denne tradition er yderst vanskeligt, på grund af det ringe antal historiske tekster, vi har til rådighed, og på grund af manglen på endog historiske oplysninger. Men i stedet for at gå frem ved hjælp af følgeslutninger og usikre beregninger kan man benytte sig af kulturhistorien, det vil sige af historien, og der finde bekræftelse af hypoteserne og støtte for vore påvisninger.

Et første gyldigt vidnesbyrd er den ellers uforklarlige succes, Fo har haft i Skandinavien og i det centrale og østlige Europa. Som man vil vide er den kultur, der ligger lige inden Italiens opståen som nation, velkendt i disse lande, hvor det derfor er lettere at iagttage de forskellige hentydninger og påvirkninger, mens den forvirring, der skyldes de forskellige ovenpå hinanden aflejrede, importerede kulturer, hos os gør det betydeligt vanskeligere. Nu og da er usikkerheden imidlertid også bevidst og på forhånd planlagt, fordi kultiverede Italianere, som følge af en tydelig identifikationsproces mellem personer på scenen og personer i det almindelige liv, nødigt vil anerkende narlekner og pulcinellaer, som deres ophav. Men med Fo befinder vi os i en tid, der også ligger langt før maskernes.

Den ægte nationale kultur, der der er i stand til at forsyne ethvert århundrede med en vital arv: en bedre definition eller karakteristisk findes ikke. Det er en kultur med tydelig plobjisk smag, men den rummer bevidsthed, modernitet og eftertanke. Med andre ord: den latinske rationalisme og den folkelige vivacitet lykkeligt forenede og i evig og ofte uheldig krig med det uduelige og statiske altkvarter, hvis indstilling er provinsiel og som ser hen til udenlandsk kultur (hvad enten den så stammer fra Athen eller Paris) i håb om, derved at opnå et adekvat. Denne modne rationalisme og denne plobjiske vivacitet er netop det, der skaber komikken hos Fo og udtrykker hans kritiske holdning over for det samfund, der er opstået. Også hans pseudohistoriske komedier (såsom *Isabella*) er tydelige påskud til at ramme de politiske og sociale forhold i samtiden.

Lad os et øjeblik erindre forholdene i Italien mellem år 1000 og år 1300. Der er, trods mange krige og truende fæjer, en usædvanlig utrodsfære af frihed i landet, en frihed, der kun kunne kvæles, fordi nogle få familier styrkede deres herredømme og på grund af kirkens absolutistiske magt og den følgende udenlandske invasion.

I doras egenskab af uafhængige og fordomsfrie tænkere

sikrede de iøderende kætterske tankens frihed og den lokale autonomi, også inden for det gejstlige hierarki. Og disse hierarkier var ikke altid uegnede til deres opgaver. Ud fra en moderne indstilling, som endnu i dag ikke præger alle, indbød Ariberto fremmede fra alle egne til at nedsætte sig i Milano, i fuld frihed og mod alle retligheder. Lad os ikke glemme, at *Patarierne*¹⁾, de lombardiske Fattige og *De Ydmygede*, hvis virksomhed udgik fra Brera, var demokratiske bevægelser, der havde udviklet sig i et proletarisk miljø. Kommunisme var i begyndelsen i befolkningens hænder, eller de deltog i hvert fald i den politiske ledelse. Man behøver kun at tænke på konsulerne i Padova og på repræsentationen i disse organer, der forberedte sig på at gøre de enkeltes eller de størkoste retligheder kollektive. Det forekommer os at være mere end en tilfældighed, at Fo er særdeles interesseret i denne historiske periode, og at han iover forestillinger inspireret af genopdagede eller udgivne tekster fra den tid.

Den tids forestillinger var ikke teater sådan som man opfatter det idag (og er Fo's det?), det var sammensatte forestillinger, med mange elementer fra det cirkus, der ikke havde overlevet det romerske imperium, dets vigtigste beskyttere faldt, og fjendtligheden inden for kirken, der altid har vist sig særdeles dygtig til at lokalisere modstandedygtige elementer inden for hedenskaben. Cirkus's hedoniske ånd var yderst lovende i befolkningen, der holdt af dets traditioner og lod dem gå i arv, men også blandt skuespillerne, der var sande mestre innen for genren.

I Frankrig gik udviklingen i retning af det poetiske, og man fik troubadour'erne. I Italien (*razionalisme* og *picchjesk* ånd) foretrak man den satiriske underholdning, og man fik gøg-

lerne. De fremtrådte som specialister m.h.t. bevægelse og sang, og man nærmede sig trolddomskunstens grænser. Illusionismen er f. eks. - i sin oprindelse - et typisk italiensk fænomen, og også den er, ret beset, en satire, der er drevet så vidt, at den næsten spytter publikum. Gøglerne træder frem i det 12. århundrede og drager, uden fast tilholdsted, fra by til by og fejrer, at lensherrens magt er brudt. Fou daltiden betragtes som en afsluttende epoke. De ordager glæden ved latteren, ved at gøre nar, de anlagte opfundne navne, i overensstemmelse med en bestemt, satirisk hensigt, og navnene er visitkort, ingen kan tage fejl af: de kaldes sig *Maldecopo* (Ondt i kroppen), *Malanotte* (Dårlig nat), *Pico* (Skade). Det lyder fuldkommen som navne på personer i Fo's komedier.

Atmosfæren er åben, fri. Kontakten med publikum bliver mere umiddelbar, tilskuerpladsen er ganske nær, man må kommentere handlingen og skabe den komiske ordstrid. Det overdådige, apogefulde praleri, *«la spalla»*²⁾, der endnu idag er uundværlig i folkelig underholdning, bliver til. Der opstår med andre ord en tekst, der virker som akkompagnement til gestus, en gulde til gøglernes grimacer, et instrument for lindansernes akrobatik. Teksten holdes imidlertid i baggrunden, måske for ikke at provokere de magtfulde for meget og måske for ikke i for høj grad at vanskeliggøre forståelsen hos det endnu primitive og uvidende publikum. Det er klart, at der måtte være tale om replikker på et elementært niveau, med gentagelser og forklaringer, meget enkle gags, let begribelige antydninger og i en så enfoldig og primitiv ånd, at teksten kunne blive symbol og koda. Netop en slags komisk surrealisme, ligesom ånden i Fo's komedier, som ofte kan lade en



Scene fra *Enr* pantomime med...



Stor portretligning med ... Franca Faei som dronning sammen med den italienske konge, der er nedhøjet over at have tabt krigen.

læser kold, men vækker begejstring på scenen, fordi publikum er opmærksomt over for replikkerne, netop når de vælder frem og ondt stimulerer dem og provokerer dem, i den givne form og i det givne øjeblik i den dramatiske handling.



Hvilken historisk funktion har gøglerne haft, udover selve forestillingerne? Gøglerne var nyhedsspredere i en tid, hvor befolkningen var tvunget til at føre et bofast liv og var komplet uinformet. De udbredte nye skikke, åbnede kultur. Hos Fo er denne propagandistiske ånd blevet til klar og tydelig, politisk polemik. Fo akcepterer bevidst den kulturelle arv og stræber mod at udbrede den uden for den egen, den stammer fra. Muratori havde kaldt gøglerne *«joculatores ex Longobardorum gento»*, og Fo er født i provinserne Varese. Gøglerne var især almindelige i agneno omkring Po, hvor kommunerne var stærke og længst borte fra centralmagten (Paven og Kejseren). Vor parallel bygger ikke på tilfældigheder. Folkeslagenes indstilling ændrer sig ikke meget gennem århundrederne. Guicciardini, Romagna guvernør, længtes efter at opslå sin residens i Faenza. Det var den eneste by i denne frygtelige egen, den politiske volds og de yderliggående bevægelser vugge, sagde han, hvor man forholdt sig frøede og stille, hvilket for ham, der havde øv øv børn, var meget beroligende. Endnu idag går Faenza for at være en fredssommelig by, den eneste »hvide« administrerede i et hav af »røde« områder.

Gøglerne havde brug for rekommandører af deres opvisninger. Det klassiske råd var: *«audi bona zenti»* (Hør efter, gode folk). Fo bruger småvers og sange som rekommandørstekster. Han føler sig meget tiltrukket af de musikalske forbindelser mellem tekst og forestilling, og for nylig viste han i sin *Ci ragiono e canto*⁴⁾ en usædvanlig mimisk opfindsomhed.

Mimikken er et kulturelt fænomen, som ikke negligeres, og i gøglerforestillingerne er den en meget væsentlig bestanddel. I parentes bemærket er det derfor, det er så svært at anerkende en forestilling af Dario Fo. Hvordan anmelder man en tekst, der især er mimik med indfald på italiensk manier, dvs. tilsyneladende improviseret, men i virkeligheden omhyggeligt instuderet og afvejet.

Mimik er fælles sprog og personlig skaberi, den er et krydsningspunkt mellem den individuelle kunstneriske skaberi og den smag, erfaring og dømmekraft, der er karakteristisk for folket. Af mimikken, som af sproget, kan man slutte sig til en persons nationalitet. Mimikken kan forfalde eller svinde ind, og det sker, hver gang folkets frihed forfalder eller svinde ind, men forestillingen kan ikke undvære den. Så udbredtes brugen af sceneinstruktører, dvs. anvendelser fra forfatteren, der forklarer, og som foreslår, hvordan man skal bevæge sig, hvilken handling, der skal frematiles. Det borgerlige teater, som ikke er folkeligt, er heller ikke mimisk; det gør da også udstrakt brug af sceneanvisninger, det skaber de spor, skuespillere skal bevæge sig ad. Ganske vist mangler sceneanvisningerne heller ikke i Fo's stykker, men ved nærmere eftersyn opdager man, at de her er drejede til den forestilling, der skal apilles og på en vis måde dens suffler. Mimikken er folkeligt teater, ikke bare på grund af sctiren, men også på grund af lynet. I Frankrig er mimikken netop lyrisk. Man kan blot tænke på Marceau.



Efter det 14. århundrede forsvinder gøgleren. De demokratiske samfund har ikke kunnet modstå korporatismen, de kapitalistiske aristokratstater og kirkens fornyede, totalitære

krav. Vore kætrere blev overmandet, ofte i et blodbad: kætriet dukkede op igen i udlandet, i Italien kom Mudraformationen. Teatret degenererede, som historien viser det, til farve. Det er en gammel sandhed, at man i tider, hvor den politiske frihed har nge kår, må mere publikum på en mere og mere overfladisk måde. Men må indskrænke tankens bevægelsesområde, og i satiren fandt den mulighed for at komme til udtryk. Desuden begrænses tilskuerspladsen, teatersalene dukker op, publikum koncentrerer, det bliver kontrolleret og kan udvælges.

Fo følger, som det er naturligt, når man vil finde tilbage til det oprindelige, vejen i modsat retning: i begyndelsen af hans produktion finder vi nemlig farveforestillinger (*Comica finale*). Det var farver fra 1800-tallet: her finder vi en klar demonstration. Italien dukkede frem efter århundreders undertrykkelse. Det er naturligt at forestille sig, at den ægte lokale, folkelige kultur har vist tegn på vitalitet i en sådan periode. Til gengæld foretrak bourgeoisiet, der ganske vist havde gjort en positiv indsats ved at tilvejebringe *il Risorgimento*⁵⁾, det importerede teater, og det 18. århundredes farver førtes i en betragtelig periode ikke videre. Hvorfor skulle man bebrejde det det? Borgerskabet fandt det bedste udtryk for sig selv i udlandet, fra den nye bevidsthed, der skabtes af industrialismen til videnskabens opdagelser. For at overleve blev den nationale linje regional, især hos napolitanerne og i Veneto, og fandt støtte i den hurtigt aktualiserede *commedia dell'arte*-tradition. Set i denne sammenhæng er Fo's arbejde for kulturel oplysning og sammenlutning af større betydning.

Commedia dell'arte er som en fastet, omend ikke en kødelig, til det italienske teater, vi behandler her, selv om ligeheder og forskelle dannet en knude, det er meget svært at rede ud. Men gøgleret er frit, fattigt, men ikke resigneret, dømt til at være i opposition, men ikke åbent for kompromiser, snedigt når det undertrykkes og værdigt i sin given afkald. Maskerne til gengæld er visnede, fra starten disponerede for konformisme, samtykkende, netop masker, dvs. fastlagte typer med fastlagte reaktioner, uden fornyende eller løsende ambitioner. Det er et spørgsmål om perioder. Gøglerne opstod i frie samfund, maskerne efter Carlo VIII. Gøglerens publikum var på pladserne, maskernes ved hoffet. Men det skal ikke skjules, at de fremmede undertrykkere, der llede de hjemlige til hjælp, også indvirkede på folkets ånd, proletarietet har også været reaktionært, *commedia dell'arte* vakte bifald hos det autoritætro, lazaronagtige folk, der lovsang fyrsten og bispen.

Her er det nødvendigt, i hvert fald kort at se på de tre strømninger, der efter vor mening udgør stellersk teater. Den første er netop den rent nationale, der opstod med gøglerne og ændredes til *commedia dell'arte* efter tabet af den politiske frihed. De to forgreninger var allerede levende i Rom: der var de strålende mimere, som med rutte berømedes for deres dygtighed, og der var den plautinske komedie. Og man ved, at mimerne overlevede imperiets fald, de var aktive også inden år 1000, da lege og forestillinger var trængt ind i kirkerne, som et bevis for den frihed og den moderne ånd, hvis heroldet var kætrere, og som kunne have givet strålende resultater. Spilte muligheder.

Denne nationale og folkelige strømning, der druknede af den universaliserende humanistiske eksplosion, gjorde sig dog også senere ulmodetåeligt gældende her og der med fremragende epigoner som Ruzante Falengo della Croce, så snart lejlighed gaves. Men gøglerforestillingerne, der ikke mere kunne opfylde deres mission, forsvandt. Sandsynligvis er det kun i cirkus, traditionen er blevet holdt i live. Akrobatterne dukkede nemlig op igen, i kunstnerisk autonome forestillinger, igen i Po-området. Den første skole af denne art i

1800-tallet var la Leotardo, grundlagt af opfinderen af den flyvende trapuz. Da de folkelige forestillinger kom i gang igen, kunne man selvfølgelig ikke undvære commedia dell'arte, der havde høstet så mange laurbær. Som allerede sagt gennemførtes dens aktualisering af det regionaliserede teater, der af indstilling var pessimistisk og naturalistisk og havde mest et uhvort surrealistisk præg.

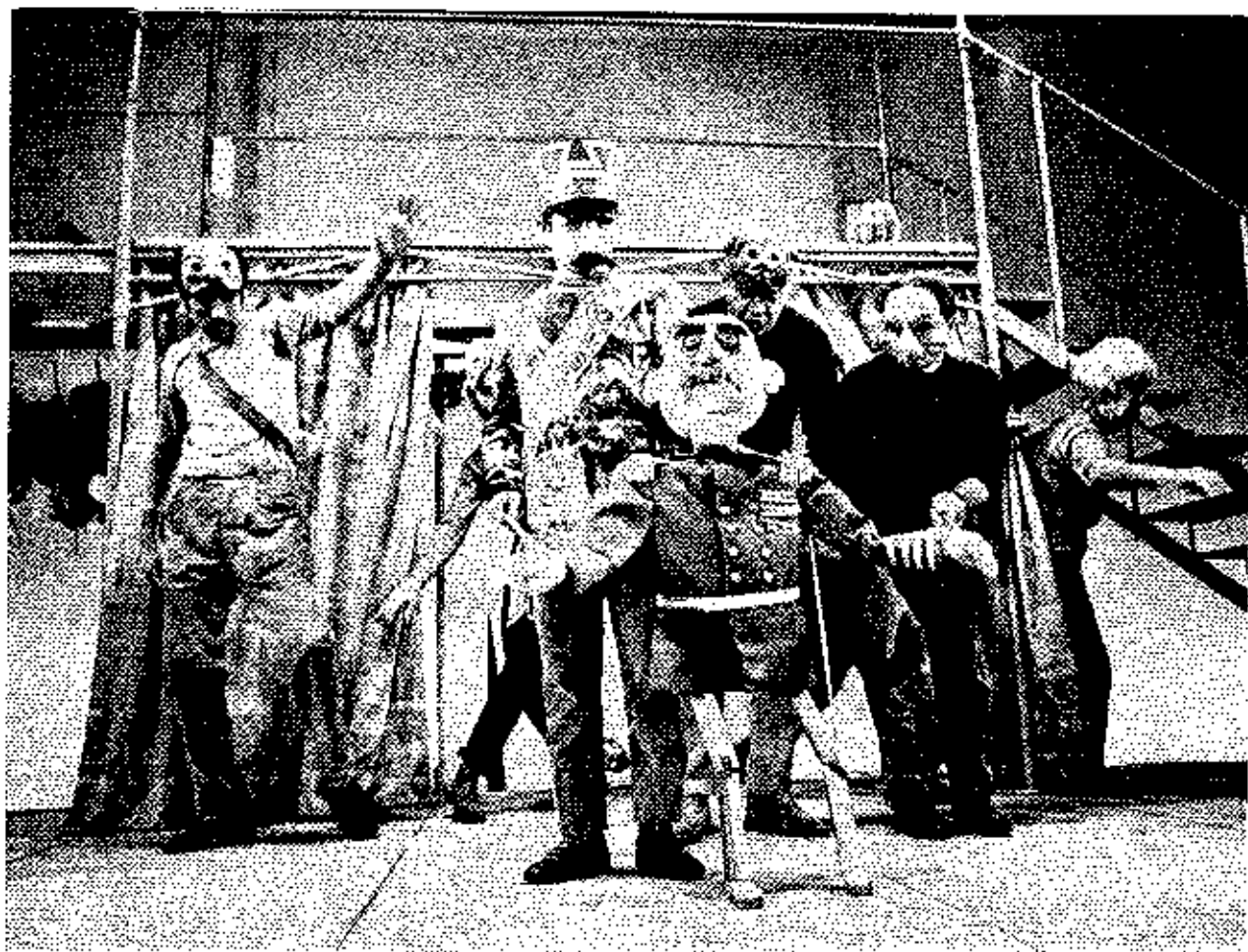
Den anden strømning er det lærde teater, hvis oprindelse var under tydelig påvirkning fra troubadour'erne, og de religiøse, dramatiske lovsange: et ydorst raffineret, koldt teater, rent stilopræget, der skulle fortsætte i komedier på 1500-talsprog, i upoetiske tragedier (Della Valle, Alfieri, osv.). Det var et lidet vittalt teater, trods velmenende folks regelmæssige, desperate forsøg på at grave det frem igen. Dog er det ikke dømt til at forsvinde, for eliten betragter teatret som dens ædelste, kongelige udtryk, hvor gøglere, masker og folkelige elementer overhovedet er fremmedlegemer, som vækker afsky. Denne strømning og den tradition, som vi vil kalde importeret teater, mødes i vor tids «avantgardistiske» produktion, som indeholder elementer af dem begge. Den er en højt udviklet elite-skole, kold, mekanisk og – i sine former, i sine eksperimentier og sit specifikt teatermæssige udtryk – af udenlandsk inspiration.

Definitionen Importeret teater er, som alle definitioner, usikkert og rummer slet ikke noget nødsættende. Der er ikke noget ondt i at bemærke sig kulturelle elementer fra den øvrige verden, så længe der ikke er tale om statisk efter-

ligning, men det, som interesserer os i dette øjeblik er, simpelthen at vide, at Fo's teater er det oprindelige, italienske. Inden for det importerede teater finder man forfattere og værker på et højt niveau. I hele det borgerlige teater er importeret teater, også det der vises under det selvforsynende og nationalistiske fascistiske regime.

For øvrigt er diktaturet vant til at kvæle det nationale teater for at undgå, at interne problemer, som det uægerligt vilde behandle, kommer frem i lyset, og står sin lid til det udsprende teater (for os er adspredelse alt det, der er problemer for andre, så længe disse problemer ikke også griber ind i vor egen tilværelse) og til klassikerne. Det borgerlige teater er altid, i sit inderste væsen, et reaktionært teater. Et borte italienske forfattere har behandlet andre staters racproblemer, men ikke vore egne. Lad det i forfølgelsen være sagt, at vor nuværende teaterstruktur, ved at undlade at dyrke det nationale repertoire og ved, ofte at tage sin tilflugt til klassikerne eller til «ydro» problemer, øver en meget reaktionær virksomhed. Men den teaterstruktur, man har nu i Italien, strøfur man nemlig ikke på nogen måde vore egne problemer, sådan som det til gengæld er sket inden for filmen og prosalitteraturen. Derfor lægger jeg megen vægt på den bekræftelse, der ligger i Fo's teater, som i sin italiensk-hed er garant for frihed, bogen efter en «indre» måde at stille menneskets problemer op på.

Man har sagt, at Fo's publikum er et borgerligt publikum og det vilde komplicere forståelsen af fenomenet, eftersom



Stor perfumisme med... I midten kapitalens kræfter i kamp mod arbejderne.

det kontrasterer med næsten alt, hvad vi tidligere har sagt. Heldigvis er denne bedømmelse upræcis, således som den, der følger teatret på nært hold da også vil vide. Det er sandt, at uden for Po-området industrihver rekrutterer publikum ikke mere blandt arbejderne, men dette forklarer bare visse unøjagtigheder og begrænsninger i Fo's teater, hans tydelige genstridighed m.h.t. ikke at ville sigte direkte og med absolut kohærens på det væsentligste i tematikken. Fo bør mere frit, som han for øvrigt er begyndt at gøre det i sin sidste forestilling, forlade sig på de gæglertegtige kvaliteter, uden at bekymre sig om, hvorvidt teksten og historien nu er konsekvente, han bør holde op med at gøre indrømmelser, han bør ikke frygte argot-udtryk, som, når de er uforståelige, ikke er det af leksikalske grunde, men på grund af hans yderst moderne og ubetalelige nonchalance som skuespiller. Det er måske fortolkerens bedste egenskab. Fo råder over en usædvanlig rigdom af indfald, men så snart han ser et motiv, kernen i et muligt gag, giver han afkald på det, går ikke til bunds i det, han fortrækker at tage det op senere eller helt at glemme det og skuffer herved publikums forventning, for det ville foretrække en uddybning, eller en fuldkommen udtømmende behandling. Hvis man skal drage en parallel til filmen er det i nogen grad Tati's form for kunst man må tænke på, og det ville være interessant at finde identiteten m.h.t. udtryk og metoder hos disse to store komikere, der hver har skabt deres universelle sprog, m.h.t. ansigtmimik og m.h.t. materielt at dominere scenen med undertrykte vridninger og komisk myndige gestus.

Også Fo's politiske polemik er et positivt element, selv om vi ikke alle er enige med ham. Fo vil påvise, at i modsætning til den italienske intellektuelle, der læser modlemskort, men ikke engagerer sig, engagerer kunstmændene sig og lægger selv krop til. En gæglar, Chabot de Cironville, har skrevet: »... vort kæreste øje, frihedens«. De gamle gæglere elskede deres fattigdom, de var stolte af den, fordi de vidste, at den garanterede deres frihed (og omvendt, desværre). Idag har komikernes indstilling selvfølgelig ændret sig, og ingen vil kunne bebrejde dem, at de berigede sig personligt. Men skal vi glemme, at Fo har vist sig i stand til at give afkald på et millionært tilskud på 5 millioner lire og ladet dem overføre til studenterteatro.

Det er ubestrideligt, at minnen idag dominerer det internationale teater, det er den, der skaber den mest frugtbare gæring: Grotowski. Living Theatre, som er teater af meget høj kvalitet, inden for den linie, der præges af pessimisme og tragedie. Fo, der på fulden vis personificerer den nationale bevidsthed, bevarer en vis jovialitet, en vis underforstået optimisme, nemlig den, der har gjort det muligt for vort folk at overleve så mange nederlag og så mange tyranner. Og så mange ødelagte muligheder. Fo, der er begyndt på bar bund, har forstået at gøre sig til arving af den nationale teaterkultur: det forklarer den internationale interesse og succes, hans værker har fået, og som det er rimeligt, at stor kunst får.

1) Kættersk sekt, der tog sit navn fra Petrar-distriktet i Milano. Den kæmpede mod præsterne almoné og konkubinat og blev til en politisk bevægelse, som blev slået ned af kirken.

2) Skuespilleren, der støtter sin partner ved at give ham mulighed for kvikke svar eller groteske gag.

3) Se Dario Fo's artikel Teater for de mange eller teater for de få i TTT 8.

4) Beregningen for italienske periode i 1200-tallet, som endte med genfærdningen af hele Italien som en nation.

Le THEATRE en Pologne

mensuel consacré au théâtre polonais

chaque numéro contient des informations courantes sur la vie théâtrale en Pologne, des revues de la presse théâtrale polonaise et des publications relatives au théâtre, une chronique des premières, un article ou un essai consacré aux problèmes du théâtre ainsi que de nombreuses illustrations

spécimens sur demande

abonnements:

Autriche: Verlags- und Kommissionsbuchhandlung Rudolf Fischl, Wien 1, Schönlaterngasse 13 ★ Belgique: Agence et Messageries de la Presse, 34 Rue du Marais, Bruxelles 1 ★ Canada: European Publishers Representative, Inc., 30, West 61st Street, New York, N. Y. 10023 ★ Danemark: Munksgaard Ltd., Prags Boulevard 47, København S ★ R.F.A.: W. E. Saarbach GmbH, 5 Köln 1, Gertrudestr. 32 ★ Finlande: Akateeminen Kirjakauppa, Koskaskatu 2, Helsinki ★ France: Nouvelles Messageries de la Presse Parisienne, 111, Rue Réaumur, Paris 2e ★ Pays-Bas: Meulenhoff and Co. N.V., Spuisingstraat 2, P.O. Box 197, Amsterdam C ★ Italie: Libreria Commissionaria Sansoni S.p.A., Via Lamarmora 45, Firenze ★ Japon: Maruzen Company Ltd., 8 Tsuru-Nichome, Nishinobashi, Tokyo, P.O. Box 606, Tokyo-Central ★ Norvège: Narvesens Literatur Tjeneste, P.O. Box 115, Oslo ★ Suisse: Plinius and Co., Zürich 1, Froeschengasse 7 ★ Suède: AD Nordiska Bokhandeln, Drottninggatan 1-3, Stockholm 1 ★ Etats-Unis: European Publishers Representative, Inc., 30, West 61st Street, New York, N.Y. 10023 ★ Pologne: Entreprise d'Exportation et d'Importation «Ruch», Warszawa, ul. Wronja 25.

publication du Centre Polonais de l'Institut International du Théâtre paraissant depuis 1958

Varsovie (Pologne), ul. Młotarska 1