

Krøniken om „Folkets teater“

AF CHR. LUDVIGSEN

Lys over landet – det er det vi vil

(J. P. Jacobsen, 1884)

Tilsyneladende er selve begrebet »Folkets teater« ikke særlig problematisk, hvis man tænker på teater som sådant og skeler til den oprindelige græske betydning — »plads for menigheden«, senere »tilskuerpladser«. Hvem andre end folket skulle fylde tilskuerpladserne i det gamle Grækenlands storslåede teaterbygninger? Eller i Rom? Eller foran middelalderens simultanscener? Alligevel er der problemer, bl. a. fordi teatret i og med renæssancens kukkaseteatre blev en fyrstelig og overklassedomineret fornøjelse.

Hertil kom diverse indskrænkninger i teaterlivets frie udfoldelse fra censur og privilegier til økonomi. I løbet af de sidste 300 år er teatrene blevet mere og mere overklassebetonet, mens folket — den såkaldte bredere masse — efterhånden underholdes mere effektivt via andre medier. Især i løbet af dette århundrede er det, med konkurrence fra film, radio og TV, blevet påtrængende nødvendigt at lancere og praktisere en ide om et »Folkets teater« — efter græsk forbillede og i direkte overensstemmelse med, hvad der skete under den store franske revolution i 1790'erne.

Selv om ideen om et teater »for folket og ved folket« nok i praksis er af gammel dato — mindst 2.500 år, regnet fra de gammelgræske folkefester, hvori regulære teaterforestillinger blev et naturligt led — blev det i den nye franske republiks første år (fra 22/9-1792, da også den ny revolutionære kalender trådte i kraft), at de mere grundlæggende tankegange og dekreter om et »Folkets teater« blev lanceret. Den nye kalenderordning, med nytår ved efterårsjævndøgn, afsatte visse dage til store folkefester i teatermæssig regi, hvor væsentlige revolutionære begivenheder skulle mindes **de par et pour le Peuple** med store processioner og optog i gaderne. Det kan allerede her være af værdi at tænke på, at egentlige kalenderfestdage i Sovjet-Rusland i dag har samme art: Oktoberrevolutionen, Lenins fødselsdag, afslutningen af anden verdenskrig - især - 1. maj-optogene, der nu nærmest har karakter af en militær styrkedemonstration helt på linie med, hvad man kan opleve i Frankrig på en 14. juli. Eller en 11. november.

Distinktionen imellem **for** (pour) og **ved** (par) er i sig selv interessant, bl. a. fordi størstedelen af det, vi forstår ved teater, er lavet **for** folket **ved** hjælp af professionelle teaterfolk. I begyndelsen af sit **Memorandum** om sine første ni år som leder af T.N.P. (**Théâtre National Populaire**) spørger

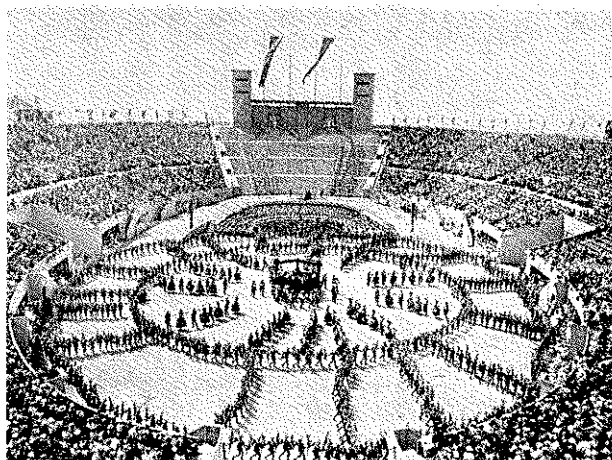
Jean Vilar netop: »**Pour qui le théâtre?**« (Hvem laver vi teater for?) (Se side 25).

Forfatteren før skuespilleren

For lederne af den første franske republik var det rimeligt at tale om et både/og. Altså både professionelle teaterforestillinger for folket og store folkefester for og ved folket. I følge bl. a. Rousseau — der jo også på andre måder inspirerede denne revolution — burde teatervirksomhed have en folkeopdragende karakter, mens han så med større skepsis på det mere officielle (professionelle) teater p. gr. a. dets depraverede karakter. Den følsomme Rousseau med sin tillid til Det Gode i mennesket kom delvis i modsætning til mere radikale fornuftdyrkere som leksikonredaktøren og forfatteren Diderot, der også i høj grad var teaterinteresseret — omend begge godt nok lod sig inspirere af de gode gamle grækere.

I sit brev til d'Alembert **Lettre sur les spectacles** fra 1758 siger Rousseau bl. a.:

»Den almene virkning af skuespil er at styrke nationalkarakteren, at øge de naturlige tilbøjeligheder og at give ny energi til alle lidenskaber. Således synes det, som om denne virkning begrænses af muligheden for at forandre eller ikke-forandre etablerede sæder og skikke: komedien vil være god for de gode og ond for de onde. Endda må man i det første tilfælde vide, om ikke de mest ophidsende lidenskaber vil udarte til laster. Jeg ved godt, at man (Aristoteles m. fl. O. A.) i tea-



Vinbondefest (1955) i Vevey i Rousseaus kære Schweiz, hvor de gode gamle traditioner holdes i live.

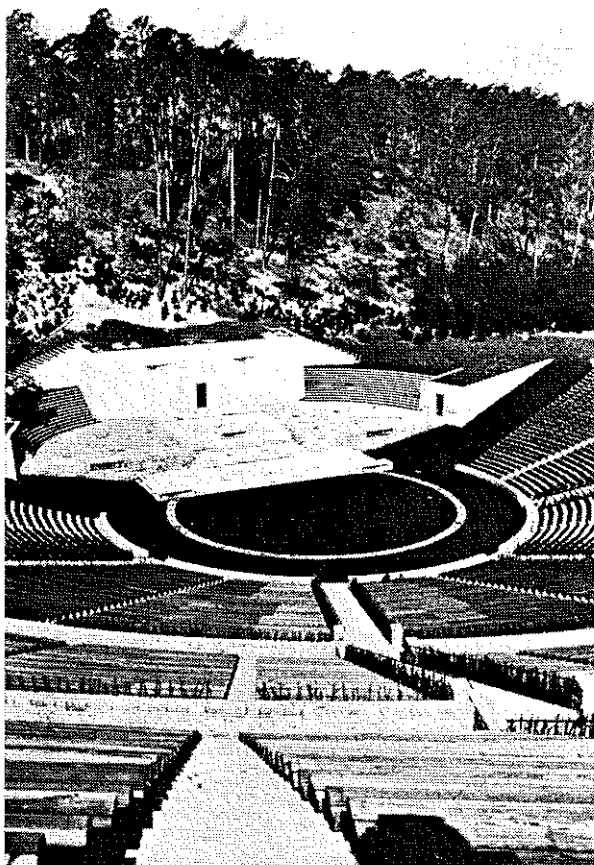
træts poetik vil hævde det modsatte, at man renser lidenskaberne ved at fremkalde dem, men jeg er ikke helt enig i denne regel. Skulle man således, for at blive velafbalanceret og vis, nødvendigvis starte som vild og gal?

Nej, dal det er ikke sådan ment, siger forkæmperne for teatret. Tragedien ønsker nok, at alle de lidenskaber, den afbilleder, skal bevæge os, men ikke altid, at vor sindsstemning skal være den samme som hos den person, der martres af lidenskab. Tværtimod, som oftest er målet at fremkalde følelser, der hos os er modsatte i forhold til dem, der griber de optrædende.

(Rousseau diskuterer så ud fra konkrete eksempler, hvad f. eks. de græske tragikere gjorde over for deres græske publikum i stigende skepsis imod katharsis-teorien om lidenskabernes lutring via grumheder. Moralen er, at man helst vil se noget, der vedrører en selv, her og nu.) Han fortsætter:

»Hvis grækerne understøttede sådanne skuespil, var det deres fremstilling af en national kulturarv, der til alle tider er gængs blandt folket, som har deres grunde til stadig at huske, og hvor deres syn er forbløndet af selve ondskaben. Uden samme motiver og uden samme interesse må man spørge, hvordan kan samme tragedier iblandt jer finde tilskuere, der kan udholde skuespil, hvor personerne opfører sig som de gør?

En dræber sin far, gifter sig med sin mor og finder en bror mellem sine børn (Kong Oidipus O.A.). En anden tvinger en søn til at dræbe sin far (Orestien O.A.). En tredje lader en far svælge i sine børns blod (Medeia O.A.). Man gyser bare ved tanken om de rædsler, som man bereder den franske scene for at fornøje det blideste og mest menneskelige folk, som er på jorden! Nej, jeg vil påstå – og jeg indrømmer, at jeg frygter læserens reaktion – at gladiatorernes massakrer ikke var så barbariske som disse frygtelige skuespil. Man så strømme af blod,



Den såkaldte Dietrich-Eckart-Bühne, der blev indviet i 1936 i anledning af Olympiaden i Berlin samme år. Teatret har 20.000 pladser og meningen var at man her kunne opføre store folkelige skuespil, især de såkaldte Thingspielen.

En definition på sådanne spil, der skulle samle folket om den store tyske ide blev givet af forfatteren Richard Euringer under titlen Thingspiel-Tesen (genoptr. i Theatre und Film im Dritten Reich – Ein Dokumentation von Joseph Wulf, Gütersloh 1964). Der stod bl. a. skrevet: »Thingspillet skal ikke genoplive forgangne tiders spøgelse... Nej, hverdagen er sagen! Ikke den gamle mytologis gamle temaer for et tingsted, nej kun dagen i dag, som selv bliver myte.

Spillet bæres oppe af folket, ikke et dusin prominente eller berømte stjerner. Navnløst være ethvert Navn! Alene folket er berømmeligt! Her skal hverken spilles digtere eller opføres stykker, men fejres en festdag. Og Staten støtter spillet.

Under Guds fri himmel ved de ristende kilder, under stjernerne skaffer det ofrende folk sig sin ret og bekræfter sin ære.

det er sandt; men man besudlede ikke sin fantasi med forbrydelser som fik naturen til at skælve.

Et andet sted i samme brev hedder det:

»Jeg ser kun et middel imod alle disse ulemper; det er, at vi selv forfatter dramatikken til vores teater, og at vi sætter forfatteren foran skuespillerne. Thi det er ikke godt, at vi fremstiller alle slags efterligninger, men kun af passende ting, som egner sig for frie mennesker. Det er rigtigt, at i gamle stykker som de græske, kan de ulykker, der overgår fædrelandet eller folkets nuværende fejl, give nyttige belæringer til tilskuerne.

Men grækernes teaterforestillinger havde intet af den lurvethed, som findes i vore. Deres teatre var ikke rejst af (økonomiske) interesser og griskhed; de var ikke lukket inde i mørke fængsler; deres skuespillere behøvede ikke lefle for tilskuere eller blinke til folk, de mødte ved indgangen, for at sikre sig en invitation til souper. Disse alvorlige og ophøjede teaterforestillinger blev givet under åben himmel for øjnene af en hel nation, og for alle implicerede parter bød de på konkurrence, sejre og priser, som i det hele kunne opflamme til en ivrig kappestrid og opildne hjerter med agtværdige og hæderfulde følelser.

Efter et udfald imod græske skuespillere siger Rousseau:

»Med alt dette er Grækenland – bortset fra Sparta – aldrig blevet fremhævet som et eksempel på gode sæder; og Sparta, som ikke kunne udstå teater, ærede kun dem som havde fortjent det.

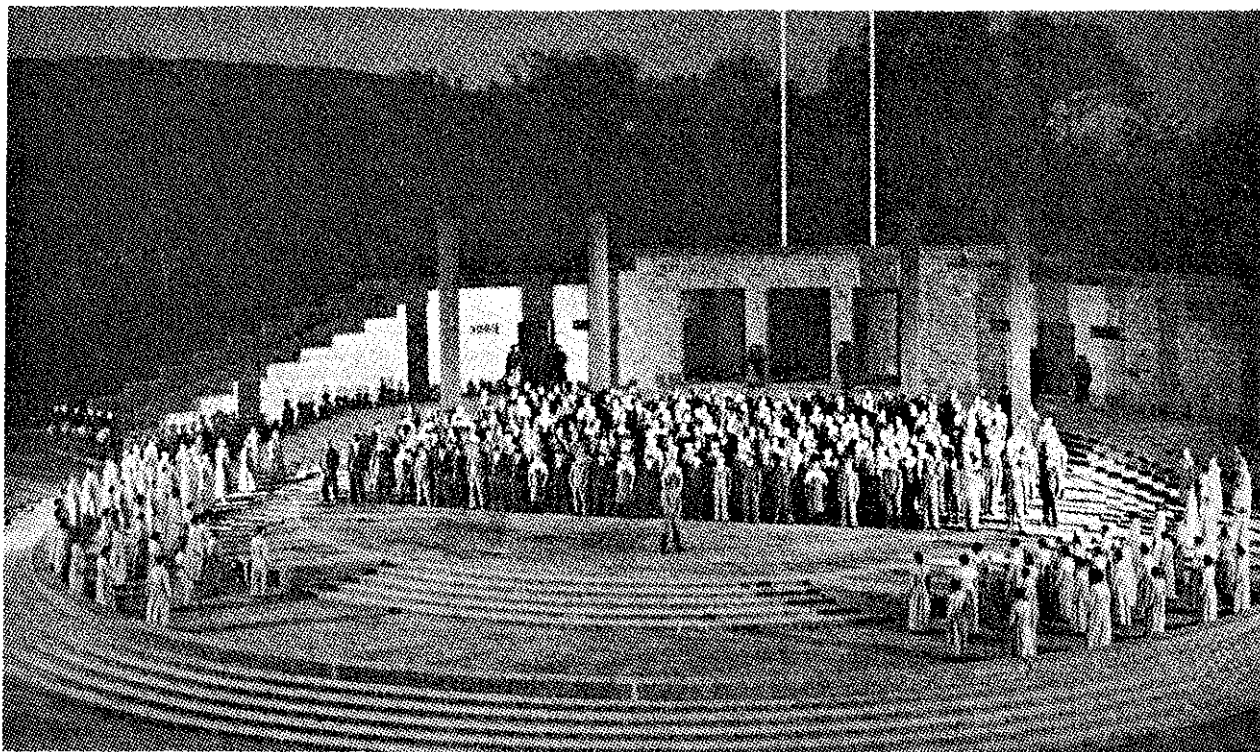
Vi kan slå fast, at Rousseau ikke så altfor lyst på teatersituationen i Frankrig omkring midten af 1700-tallet, hvor det såkaldt »følsomme drama« nok var på vej (specielt med Diderot), men hvor efterklassicistiske tragedier à la Voltaire stadig dominerede. Han var mere end skeptisk over for det aristoteliske katharsis-begreb, endda med argumenter, der peger direkte frem imod det naturalistiske teater i slutningen af 1800-tallet; også Zola, Shaw, Hauptmann, Gorki m. fl. pegede på det urimelige i at lade alt folket svælge i klassiske rædselshistorier i særligt hjemsøgte sagnfamilier. Almindelige mennesker havde også deres tragedier, deres desperate kamp, at overleve. Teatret burde spejle folkets egne problemer, nutidige konfliktsituationer.

For den demokratisk sindede borger fra Genève, Jean-Jacques Rousseau, var det franske teater, som det udfoldede sig i storbyen Paris, slet ikke sagen, selvom det måske kunne afhjælpes på forskellige måder. Nej, i den mønsterrepublik, han drømte om, skulle folket på en hel anden måde involveres direkte i storslåede folkefester til de republikanske tankers ære. I bemeldte brev til d'Alembert (en afhandling på mere end 150 sider) skitserer Rousseau senere sin vision om moderne folkefester for frigjorte og ligestillede mennesker i munter forbrydning; til gengæld lægger han et farligt grundlag for statsdirigering af kunsten (i Platons ånd), der blev en nyttig rettesnor for Danton, Robespierre og andre revolutionshelte helt op til vor egen tid.

Rousseau siger bl. a.:

»Hva' beha'r! Skulle der ikke være skuespil i en republik? Tværtimod, der skal være mange. Det er i republikker, de er født, det er der, vi har set dem funkle i en sand feststemning. Hvad kan folk bedre samles omkring i et fælles udtryk for glæde og fornøjelse end noget, som giver det så mange grunde til at elske hinanden og stedse være forenede? Vi har allerede nu mange offentlige fester; får vi flere, vil jeg være endnu lykkeligere. Men lad os ikke understøtte disse eksklusive teaterforestillinger, der nok så trist lukker et lille antal mennesker inde i en hule, hvor de holdes hen, frygtsomme og ubevægelige, i tavshed og passivitet.

»Nej, et lykkeligt folk fejrer ikke sine fester der. Det sker i fri luft; under åben himmel skal man samles og give udtryk for sine glade følelser af lykke. Dets begejstring må hverken virke blødagtig eller købt, ej heller bære præg af tvang eller interesse i forgiftende retning; de skal være fri og generøse som jer selv, ligesom sollyset over deres uskyldige skuespil; I skaber det i jer selv, på værdigste måde. Men hvad skal sådanne skuespil handle om? Hvad vil man vise her? Ingen-ting, hvis man ønsker det. Med friheden vil der være tilstrømning overalt, hvor der er velvære. Rejs en stang, smykket med blomster midt på en plads, og I har en fest.



Propagandaspil fra Hitlers Tyskland. Et friluftss Thingspiele af Kurt Hevnick: Das Weg ins Reich. Ideen var i episk stil at skildre udviklingen fra 1918 til 1933 som et politisk og dermed også et Weltanschauliches Lehrstück som et eksempel for alle - skrev en recensent i 1935 efter den opførelse, som vises på billedet. Det nye rige er ikke mere en drøm, men en håndfast realitet.

Overlad skuespillet til tilskuerne ... lad dem selv være skuespillere

»Eller endnu bedre: overlad skuespillet til tilskuerne; lad dem selv være skuespillere; lad enhver få lejlighed til at finde og holde af de andre, for at alle kan føle sig bedre i forening. Jeg behøver ikke trække de gamle grækere frem igen: vi har mere moderne eksempler, de eksisterer endnu og jeg finder dem midt i blandt jer. Vi har hvert år revyer; offentlige prisbelønninger; skyttekonger, kanonskytter og navigationsmestre. Foranstaltninger af denne art, der er så nyttige og så tiltalende, kan der ikke blive for mange af.«

»Hvorfor kan arbejderen ikke, for at komme i form og træning, gøre våbeneksercits? Har republikken mindre brug for arbejdere end for soldater? Hvorfor laver vi ikke - på linie med de militære prisudmærkelser - andre gymnastikpriser som opmuntring for kappestriden, hurtigløbet, diskoskastningen og andre kropssøvelser?¹ Hvorfor estimerer vi ikke roernes kamp på Genève-søen? Det er jo det mest strålende skuespil, man kan se.«

(Der er ingen tvivl om at Rousseau i sin næsten blinde tillid til Det Gode i mennesket var på vej imod nye former for diktatur.) Lidt senere siger han således:

»Alle falske religioner strider imod Naturen; kun vor, der følger og retter sig efter Naturen, kan betragtes som en guddommelig institution, der passer sig for mennesker.«

»Disse anledninger til at samles i fællesskab og afholde arrangementer, vil ofte kunne samle splittede familier og bekræfte fredsviljen, hvis det er nødvendigt i vor stat.«

»De fester, der er arrangeret sådan, ligner mindre et offentligt skuespil end en stor familiefest, og ud af glædens og fornøjelsens skød fødes republikkens fremtid, enighed og rigdom.«

Hvordan man tog Rousseaus ord til efterretning i den første franske republik, kommer vi straks tilbage til med passende uddrag af dekret, love og praktiske foranstaltninger angående folkefester. Men det er fristende, omend lidt ondt, her at citere et tilsyneladende ganske moderat direktiv fra den tyske propagandaminister, dr. Joseph Goebbels, dateret 8/5-1933, fra en tale for tyske teaterledere, holdt på Hotel Kaiserhof. Samtidig kan man jo tænke et

øjeblik på den Olympiade, der blev afholdt i Berlin tre år senere. Hertil havde man bl. a. bygget et teater i græsk stil.

Dr. Goebbels:

»Jeg har ikke her til hensigt, at gribe ind i den kunstneriske skaben. Hvis personligheden må udtrykke sig nogetsteds, så er det i kunst. Vi vil kun, at tidens store pendulslag ikke holdes uden for teatrets porte, men at de trænger ind i teatterummet, at tidens slag klinger i hver eneste kunstnersjæl og at kunstneren i denne tid ikke alene fornemmer en ubehagelig nødvendighed, som han har svært ved at formidle, men at han forstår denne tid og virkelig i dette storslåede folkedrama tænkes af en historisk-kunstnerisk begivenhed af første rang. En begivenhed, der måske for de næste tre-fire generationer af tyske kunstnere bliver impulser, stof og drivkraft. For at sætte dette på den mest tydelige formel: Vi vil igen føre kunsten tilbage til folket, så folket igen kan føre kunsten.«

Selvfølgelig kan man ikke laste Rousseau for alt, hvad der skete under den franske revolution og senere — så at sige i folkets ånd — på teaterfronten. Det synes klart, at han var nationalist, først som borger i Genève, så som franskmænd og siden endda på andre folkeslags vegne, det polske f.eks. i hans *Considération sur le gouvernement de Pologne et sa reformation* (1772) udviklede Rousseau sit syn på folkefester yderligere, og han foreslår bl. a. nationalistiske folkefester, hvor hele folket tager del på linie med dets forfædre. Sådanne fester kunne bidrage til at få polakkerne til at elske deres fædreland og genoplive landets tidligere storhed. Man fornemmer senere tiders nationalistiske propagandatrommer.

Selvom man i sand liberal ånd allerede i 1791 fra National-konventets side ophævede de tidligere enevældige privilegier for teaterdrift i Frankrig (følgen var at en række nye teatre blomstrede op) så skærpede man ret hurtigt bestemmelserne for teatrenes repertoire-mæssige udfoldelse. Der var helt klare grænser for frisindet, bl. a. fordi man var bange for royalister, emigranter og kirkens folk (der havde fået beslaglagt deres store jordbesiddelser). Samtidig kæmpede man imod udenlandske fjender. Fædrelandet var truet fra alle sider.

¹ Ideen om med Olympiaden efter gammelgræsk mønster blev genoptaget i Athen 1896, omtrent samtidigt med at ideen om »Folkets teater« fik mere vind i sejlene specielt i Frankrig og Tyskland.

En slags målsætning for teaterliv i Frankrig blev fremsat i Nationalkonventet d. 2/8-1793, mens Danton endnu præsiderede, af Georges Couthon (der senere blev henrettet sammen med Robespierre og Saint-Just). Det hedder bl. a.:

FØRSTE ARTIKEL: Nationalkonventet dekretterer fra den 4. i denne måned og indtil 1. sep. at de offentlige teatre i Paris tre gange om ugen skal spille republikanske tragedier som Brutus, Wilhelm Tell og Cæsar Grachus, eller andre dramatiske værker, som genkalder revolutionens glørværdige begivenheder og dyderne hos frihedens forsvarere. En gang om ugen bliver en af disse forestillinger betalt af republikken.

ANDEN ARTIKEL: Alle teatre, som spiller stykker, hvis indhold fordærver folkeånden og genopvækker den skammelige overtro på kongedømmet skal lukkes, deres direktører skal fængsles og idømmes lovens strengeste straf.

På linie med disse skrappe censur-bestemmelser arrangeredes så folkefester i Rousseaus ånd. Det gjaldt også om at sætte noget i stedet for de kongelige og kirkelige fester. At ændre kalenderen var ikke nok, og rækken af republikanske fester kulminerede med **Festen for det Højeste Væsen** d. 19 prairial år II (7. juni 1794), knapt 3 uger før Rousseau-proselytten Robespierre og hans medarbejdere blev fældet og henrettet.

Kunstneren som propagandaminister

Den revolutionære festarrangør var den geniale maler, Jacques Louis David.² Hans rolle i det revolutionære sammenhæng var ikke alene at male imponerende billeder af afgørende begivenheder som f.eks. det prægtige billede af Marat i sit badekar og, den storslåede skitse af »Boldhuseden«. Han skulle også i detaljer arrangere de republikanske fester for folket, hvor revolutionære helte blev hyldet og de nye revolutionære begreber som frihed, lighed for loven m.v. blev manifesteret og tiljuble. Det er klart, at man især fejrede revolutionens egne sejre, stormen på Bastillen, Kvindernes tog til Versailles for at hente kongefamilien (**Bageren, bagerkonen og den lille bagersvend**) og sejrene over de fremmede magters invasionsforsøg i det revolutionære Frankrig. Det er næppe overdrevet at karakterisere David som en slags kunstnerisk propaganda-minister for Republikken indtil 1794.

At disse offentlige fester også fik lov hjemmel i form af dekretter og direkte offentlig støtte er indlysende. Således hedder det f.eks. i en **generalplan for folkeopdragelse**, dateret 11. frimaire år II (1. dec. 1793) bl. a. i kap. IV:

FØRSTE ARTIKEL: Forsamlinger af borgere i folkelige foreninger, i teatre, i borgerlige spil, i militære manøvrer, i nationale og lokale fester er det andet led i folkeopdragelsen.

ANDEN ARTIKEL: For at give rum for disse folkelige forsamlinger, for afholdelsen af nationale og lokale fester, for de borgerlige spil, for de militære manifestationer og for fremførelserne af de patriotiske skuespil bestemmer Nationalkonventet herved, at kirker og tilliggende bygninger - der nu står tomme - overtages af kommunerne.

4. pluviose år II (23. jan. 1794) dekretterede Nationalforsamlingen, at 100.000 francs skulle fordeles til ialt 20 parisiske teatre, der så til gengæld hver for sig skulle spille 4 forestillinger **for og ved folket** efter nærmere anvisning. Årsdagen for **Tyrannens død** (Ludvig d. XVI's henrettelse) skulle fejres med gratis forestilling på ialt 20 teatre, der så fik passende erstatning for tabt billetindtægt af staten. Interessant i en målsætningsdebat-tid er Velfærdsudvalgets direktiver ang. **Théâtre Français** af 20. ventose år II (10. marts 1794):

- 1) Det teater, som tidligere kaldtes »Théâtre Français«, som er en national bygning, skal øjeblikkeligt genåbnes; det skal udelukkende helliges forestillinger for og ved folket i visse perioder af hver måned.

- 2) Bygningerne skal i fremtiden være smykket med følgende inskription **Théâtre du Peuple**. Det skal, til frihedens ære, overalt indeni være udstyret med attributter som andre etablerede teatersejlskaber efter tur kan rekvirere til de forestillinger, de skal give 3 gange hver dekade (10 dages uge).
- 3) Ingen borger kan komme ind i »Folkets Teater«, hvis han ikke har et specielt adgangstegn, som kun udleveres til patrioter, og som magistraten står for udleveringen af.
- 4) Paris' magistrat drager alle nødvendige forholdsregler for at håndhæve ovenstående regel.
- 5) Det repertoire, der spilles på Théâtre du Peuple, vil være disponibelt for alle andre teatre i Paris efter Velfærdsudvalgets godkendelse.
- 6) I kommuner, hvor der findes teatre, er magistraten bemyndiget til - på basis af dette dekret - at organisere offentlige skuespil gratis for befolkningen i hver dekade. Der må kun spilles patriotiske stykker, som er godkendt af magistraten ... disse må igen godkendes af velfærdskomitéen.³

Revolutionens arvtager: Napoleon

Ideen om et »Folkets teater« døde ikke med Robespierre og hans velfærdsudvalg, men den blev stærkt forsinket af det militærdiktatur (Napoleon), som overtog de kaotiske rester af revolutionen.⁴

På teaterlovgivningens område i selve Frankrig, især med henblik på parisiske teatre, fuldenkte Napoleon på mange områder revolutionen på normgivende måde for mange andre lande (inkl. Danmark) bl.a. med et bevillingssystem for såkaldte sekond-teatre (andenrangsteatre) af mere privat drevet karakter. Godt nok havde Nationalkonventet givet teaterernæringen fri i 1791 - ligesom vi har gjort i Danmark med teaterloven af 4/6-1970 - men ret hurtigt blomstrede et alt for uoverskueligt folkeligt teaterliv op i Paris. Visse restriktioner blev påkrævet for de ikke-subsventionerede (private) teatres vedkommende.

Selvom disse »frie teatre« ikke i egentlig forstand havde noget særligt med ideen om »Folkets teater« at gøre, var de i høj grad folkelige, festlige og fornøjelige. Det var underholdning af harmløs karakter. Til ideen om et »Folkets teater« hører nemlig et helt kompleks af forudsætninger, inklusive **offentlig støtte til et godt formål** efter en politisk

² Jacques Louis David (1748-1825), der trods sin nære forbindelse med Robespierre i Nationalkonventet klarede frisag (bl. a. ved at tage afstand fra Velfærdsudvalgets gerninger i den såkaldte Rædselsperiode) så han senere kunne fungere som kejserlig hofmaler under Napoleon. Det gik først for alvor galt i 1816, da David efter at have fulgt Napoleon i de »100 dage« i 1815 blev landsforvist og måtte slå sig ned i Bruxelles. Dog fungerede han som kunstner og lærer til det sidste og har spillet en næsten uoverskuelig rolle for malerkunsten i Europa i første halvdel af 1800-tallet.

³ Man kan til sammenligning fremdrage vort eget Kgl. Teaters blidt formulerede »målsætnings«-paragraf fra den endnu gældende lov nr. 40 af 14. feb. 1935. (Det bør dog bemærkes, at Det Kgl.'s gamle privilegier m.h.t. eneret på stykker, der én gang var spillet der, gradvist er blevet ophævet fra 1889 til 1957. Lovmæssigt har der aldrig været tale om, at Det Kgl. skulle være normgivende for øvrige teatre; i praksis har det dog tidligere i en vis udstrækning været tilfældet. Endelig er det interessant at Det Kgl. endnu holdes helt uden for alm. teaterlovgivning).

§1. Det kongelige Teater drives som en Statsinstitution under over- tilsyn af Undervisningsministeriet (nu ministeriet for kulturelle an- ligger).

§2. Teatrets Opgave er som Landets Nationalscene uden Ensidighed at opføre de bedste dramatiske Arbejder inden for de 3 Kunstarter: Skuespil, Opera og Ballet, såvel af ældre som yngre, navnlig danske, Forfattere og Komponister. Dets Virksomhed omfatter både Hovedsta- den og Provinserne. Ved Drift af de til Teatret knyttede Skoler skal Teatret virke som Uddannelsesanstalt for dramatisk Kunst og dansk Talesprog.

Som det turde fremgå er det pædagogiske, folkeopdragende sigte ikke opgivet. Mottoet er stadig »Ei blot til Lyst«. Til gengæld er her ikke et Velfærdsudvalg til at afgøre, hvilke »dramatiske Arbejder« der er »de bedste«. Vi har kun et tilsynsråd endnu uden egentl. guillotineer.

⁴ Robespierre havde løvrigt advaret imod en mulig Napoleon og fø- lgerne af dette, der jo i Frankrig førte til talrige revolutioner og mod- revolutioner i løbet af 1800-tallet; sidst med proklamationen af den tredje republik af 4/9-1870 under indtryk af Kejser Napoleon III's ekla- tante nederlag imod preusserne på slagmarken i august. Først om- krings 1890 var man kommet så meget til hæfterne, at der igen kunne være grobund for ideer om et »Folkets teater« i Frankrig og Tyskland. Vel at mærke et samfundskritisk og socialt engageret teater for hele folket, ikke bare for de velbærgede.

beslutning i folkeopdragende øjemed. Ifølge sagens natur kan et privat teater ikke komme under kategorien »Folkets teater« sådan som fænomenet er blevet defineret i revolutionær ånd. En væsentlig forudsætning for Rousseaus ideer var jo, at en art idealstat var indført (og så skulle prises af alt folket).

To dekretter fra Napoleon kan nok belyse denne problemstilling. 29/7-1807 hed det bl.a. i **Décret sur les Théâtres**, andet afsnit, s. 4:

Maximum af antal teatre i vor by Paris er fastsat til 8; følgelig kan kun disse lovligt åbne, annoncere og spille forestillinger (heri medregnet 3 officielle teatre).

20. jan. 1811 siger et dekret for »de afgifter sekond-teatrene skal betale til det kejserlige akademi for musik« i første paragraf:

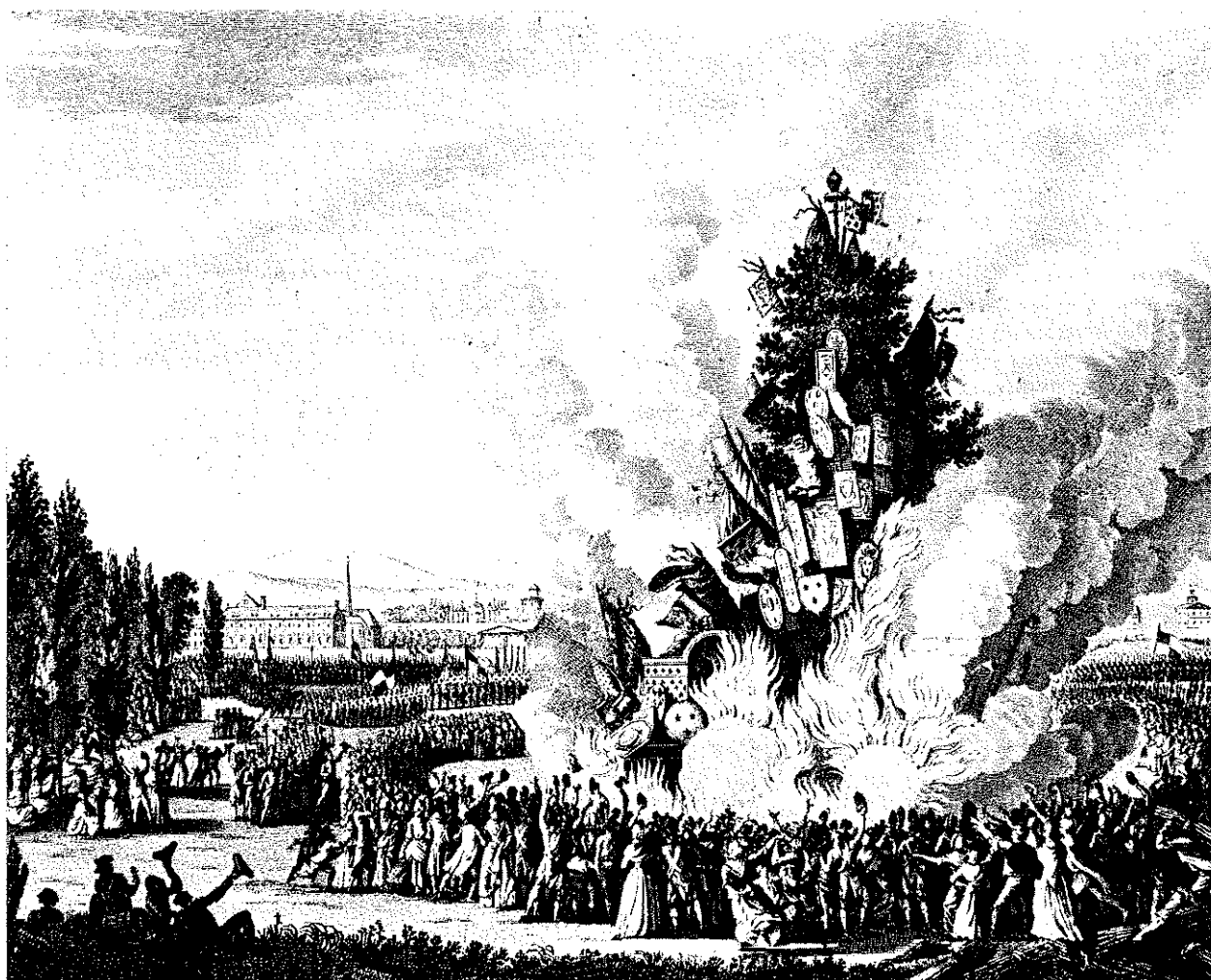
En forpligtelse er pålagt teatre af anden rang, små teatre, alle rari-

tetskabinetter med maskiner, dukker, dyr; alle lege og spil; og alle slags skue-spil af hvad art de end kan være, alle der holder maskeballer og koncerter i vores gode by Paris, til at betale afgift til vort kejserlige akademi for musik. Det samme gælder for Panoramaer, Cosmoramaer, Tivolier og andre nyetablerede, ligesom Cirque-Olympique og de teatre der spiller pantomimer. Vore teatre: Théâtre Français, Opéra-Comique og Odeon er fritaget for denne afgift.

En munter mulighed for forlystelsesskat til diverse formål (i Danmark oprindelig fra 1790'erne til fattighjælp blev afskaffet med stort besvær i 1950'erne under indtryk af teatrenes stigende tilskudsbehov.

I 1967 indførtes så momsafgifter, der bl. a. ramte teaterforestillingerne - men ikke sportskampene!

I denne diskussion omkring »Folkets teater« kan et par andre napoleonske dekretter også være illustrative. Målsætningen var klar nok: Teater for folket, men under kejserlig kontrol. Dog måtte visse hævdvundne privilegier for **Théâtre Français'** vedkommende respekteres i demokratisk ånd.



En smagsprøve på Davids iscenesættelse af storslåede republikanske folkefester. De kongelige attributter afbrændes under stor folkelig tilslutning 14/7-1792. En lignende afbrænding finder sted 10/8-1793. Ifølge Davids plan »skulle alle franskmænd, der ønskede at deltage i festen for Forening og Udelelighed, stå op før daggrø, så deres bevægende møde kunne oplyses af solens første stråler, hvad der kunne være et symbol for sandheden, hvis pris de så kunne synge«. Bortset fra at festen med optog etc. først begyndte kl. 7.00 i stedet for kl. 4.00 gik alt efter planen.

Denne fest skulle ved optog igennem Paris genoplive vigtige begivenheder i revolutionshistorien. Man startede fra Bastillepladsen, diverse allegoriske figurer og dekorationer var til disposition: triumfbue, faner,

menneskeretserklæringer, fri forfatning osv. Man standsede på passende steder i byen, således var den anden station en triumfbue ved Boulevard Poissonnière, hvor heltinderne fra 5. og 6. oktober (1789, da kongefamilien blev hentet til Paris) »sad på deres kanoner med grønne grene i hænderne. Præsidenten for Nationalkonventet giver dem en laurbærkrans.«

På den tredje station skulle man bl. a. afbrænde alle kongelige attributter i et kæmpebål. 86 konventmedlemmer skulle med fakler i hånd antænde bålet. Og straks efter blev tusindvis af duer sluppet fri med små bulletiner om Friheden bundet om halsen, for at bringe budskabet om friheden på jorden til himlen.

Festspillet sluttede med sange, danse, broderlige banketter og en militær pantomime, der fremstillede sejren over Lille.

Disse privilegier stadfæstedes så sent som 15. oktober 1812 i det berømte Moskva-dekret, mens kejseren uroligt på Kreml forgæves afventede zar Alexanders kapitulation: de gælder tildels endnu og giver ældre såkaldte »sociétaire-skuespillere« en medbestemmelsesret på arbejdspladsen i repertoire- og rollebesættelsesspørgsmål. På dette punkt er de fleste etablerede teatre langt bagefter den dag i dag. Bortset fra egentlige gruppeteatre — i Molières ånd — er det kun meget få teatre, hvor skuespilleren har nogen indflydelse på repertoiret i forhold til direktionen. Men for **Théâtre Français** var det unægtelig en fordel, at Napoleon allerede i et dekret af 8/6-1806 definerede målsætningen sålunde. (jvf. Det Kgl's målsætning af 1935) (se note 3).

Théâtre Français (Hans Kejserlige Majestæts Teater) er især helliget Tragedien og Komedien. Dets repertoire består af:

- 1) Alle stykker (tragedier, komedier og dramaer) som blev spillet på det gamle teater Hôtel de Bourgogne, dels af Molières trup og dels af det teater, som opstod ved sammenslutningen af to grupper (1680) og som har eksisteret til idag under forskellige former.
- 2) De komedier, der er spillet på det såkaldte Comédie-Italienne, indtil man startede Opéra-Comique (1752). »Kejserindens Teater« (Odeon) vil være at betragte som et anneks til dette teater, men kun for komedier. Dets repertoire består af:
 - a) Komedier specielt skrevet for dette teater,
 - b) Komedier skrevet for det såkaldte Comédie-Italienne, indtil man startede Opéra-Comique; de sidstnævnte kan spilles i samarbejde med »Kejserindens Teater« og Théâtre Français . . .

osv. osv. med nøjagtige direktiver for, hvad hver enkelt teater bør spille i hele Napoleons kære Paris. Næsten militærisk bliver her tale om en genre-opdeling af ret kategorisk gammeldags karakter.

Allerede 50 år tidligere havde f. eks. Diderot slået til lyd for en mere differentieret genreblanding — pointen var at store menneskelige tragedier ikke bare var forbeholdt konger og fyrster som i renaissance, men også kunne overgå mere almindelige mennesker. Tilsvarende kunne også blåblodede opføre sig nok så latterligt og udleveres i komedier, hvilket tidligere var forbeholdt de lavere stænder.

Endnu var der dog fortrinsvis tale om nogenlunde velbærgede borgere i et forholdsvis respektabelt miljø. Det egentlige proletariet kom først for alvor på scenen med den Zolaske og senere Gorkiske naturalisme i slutningen af 1800-tallet. Indtil da var en fattig mand mere komisk end tragisk — på scenen. Ligesom dværge, halte og døve stadig indbød til stor morskab — og til dels gør det endnu.

Teater som lynafleder

Selvom Napoleons dekreter langsomt udvandedes og liberaliseredes under indtryk af de mange revolutioner og modrevolutioner, bestod hans grundlæggende teaterlovgivningsarbejde nogenlunde intakt i hele 1800-tallet. Og består til dels endnu. Mere republikansk sindede, som f. eks. Victor Hugo mente endda, at teatret burde være en slags lynafleder for folket. Omtrent samtidigt med 1848-revolutionen (og dermed »Det kommunistiske Manifest«) udtalte han bl. a., at en målsætning for et passiviserende teater kunne være, at folket »... ikke ville læse så mange dårlige pamfletter, drikke mindre dårlig vin og lave færre revolutioner...«.⁵

Det væsentligste i denne forbindelse er naturligvis, at Frankrig på teaterområdet (som på så mange andre) både før og efter den store revolution har været det store forbillede fra Molière til Vilar.

En anden sag er, at det europæiske teater med sine teknisk forbedrede kukkassescener, med tilskuere i mørke bag en »fjerde væg« og lys på scenen i høj grad har virket »passiviserende« på de folkelige tilskuere.

Film, radio og TV har yderligere understreget denne situation, hvor folket — alias den enkelte tilskuer — ikke har en chance for at spille med eller gribe ind. I den allernyeste tid har man med forsøg som happenings, gadeteater, arenateater, debattheater etc. søgt at råde bod på denne klare adskillelse imellem tilskuerer og aktører, imellem teater ved folket og teater for folket. Det vil imidlertid her føre for vidt at komme nærmere ind på denne problematik; den afspejles imidlertid i f. eks. Dario Fos nuværende teatergruppe (se s. 46) og til dels i **The Living Theater's** bestræbelser (se s. 50) og i en række såkaldte »gruppeteatres« indsats med »politisk debatter« før, event. under, og efter forestillingerne. De såkaldte happenings væsentligste formål er at aktivisere tilskuerne og gøre dem til en slags medspillende i et teatralisk forløb.

Hvem vil betale sine kritikere?

Nødvendigtvis skal og bør man se ideen om »Folkets teater« i en politisk sammenhæng: **Hvilken slags teater var det på en givet tidspunkt overhovedet muligt at lave?** Vi holder os fortrinsvis til tiden efter den store franske revolution. Men da ideen om en sådan teaterform i nyere tid bl. a. formuleres af Rousseau og hans revolutionære arvtagere på grundlag af ældre erfaringer fra det »demokratiske« Athens teaterliv med nogenlunde pålidelige kilder fra omkring år 500 f. Kr. (eller ca. år 2.300 f. den franske revolution), kunne en kort historik her være på sin plads: En historik over kendte styreformers, der tager teatret i sin tjeneste. Væsentlige er naturligvis præmisserne. Meget koncentreret kan de opstilles sålunde i form af nogle spørgsmål:

- 1) Hvilke styreformers har tilladt kritik af sig selv?
- 2) Hvilke styreformers har direkte subventioneret kritik af sig selv.
- 3) Hvilke styreformers har fortrinsvis (eller udelukkende) subventioneret en mere eller mindre direkte teatermæssig bekræftelse af sit eget samfundssystem (herunder menneskelige problemer af mere småborgerlig art som spørgsmål om »liv efter døden« o. lign.).

Fra år 2.300 før den franske revolution til vore dage kan gives forholdsvis korte (og lidt polemiske) svar på disse spørgsmål, der berører væsentlige punkter med hensyn til, hvad vi overhovedet vil med teater.

Hvis vi ud fra disse spørgsmål følger problemstillingen kronologisk, kan man ud fra en almindelig europæisk historiebog i koncentreret form opstille følgende:

- 1) Det forbilledelige græske demokrati (der rigtigt nok ikke tog kvinder eller slaver i betragtning som teatergængere) havde en vis frihed for sit teater. De store tragikere beskæftigede sig dog fortrinsvis med allerede dengang uaktuelle sagnfigurers tragiske skæbner på godt og ondt i forhold til en given verdensmagt af guder og andre metafysiske væsner, der tilsyneladende styrede det hele.

Kun komedieforfattere som Aristofanes kunne kritisere aktuelle politiske begivenheder (som f. eks. borgerkrigen mellem Athen og Sparta, mens den foregik, hvilket vistnok er uden mange sidestykker i verdensdramatikken; dog kan f. eks. nævnes visse anti-krigsforestillinger i USA under krigen i Vietnam). Iøvrigt var Aristofanes ret konservativ i indstillingen til tilværelsen, som så mange populære revyforfattere efter ham.

⁵ I T.N.P.s lille månedsavis **Bref** (feb. 1962) hvor Hugos udtalelser er fremdraget siger Jean Vilar med fede typer som kommentar: **Jeg tror Victor Hugo tager fejl i dette.**

2) Romerriget helligede devisen »Brød og Skuespil« med store meget populære underholdningsprogrammer f.eks. i Colosseum, hvor man lavede dyrekampe, menneske-dyrekampe og regulære menneskekampe. Blodet skulle flyde — som i nutidens populære bilulykker. Eller TV-programmer i farver. Meget få romerske dramatikere havde ordet i de 6-700 år, man kan tale om et romerrige. Samfundskritik var sjældent på tale, da kun godt skjult. Som senere med Commedia dell'Arte efter kirke-konciliet omkr. 1550 nøjedes man med at gøre nar af figurer, der i forvejen var ufarlige for samfundssystemet: fallerede gamlinge (gerne vellystne), fattige tåber fra landet, underkuede tjenestefolk (måske lidt snedige, men aldrig alvorligt oprørske), narrede ægte-mænd (hanrejer), pralende soldater (som typer; kun Aristophanes satte selve problemet om krigens nødvendighed — og dermed soldaterne — under debat). Romerrigets bidrag til teaterhistorien tegner sig dystert, men desværre meget populært; på linie med vore dages sportkampe.

3) Middelalder-teatret stod i den katolske kirkes tegn fra omkring år 1000. I sit sigte nok et folkeopdragende teater, efterhånden både for og ved folket, da mange af de store passionsspil, julespil etc. opførtes af amatører, som det den dag i dag er tilfældet i Oberammergau. Men trods realistiske indslag i menneskeskildringen kan dette teater ikke betragtes som samfundskritisk i sin mere officielle form.

Skulle man søge efter »samfundskritiske« teatre i middelalderen, blev det blandt egentlige folkelige grupper af gøglere og omrejsende skuespillere, forløbere for den senere så berømte og så udvandede typekomedie omkring Commedia dell'Arte, der på sin side igen tog den græsk-romerske type-komedie op. Man mærker sig igen, at figurerne er ufarlige, omend meget morsomme. Man kan le af et godt hjerte; det koster ingenting.

4) Renæssance-teatret var og blev længe en fyrstelig fornøjelse, hvadenten det drejede sig om operaer, klassiker-genoplivelser eller nyskrevne dramaer i Aristoteles' ånd med absolutte krav om overholdelse af visse »regler« for skrivning af dramatik. Om samfundskritik kunne der kun blive tale om i komedier. Molière var enestående fræk i forhold til det system, han levede i, men han havde unægtelig en enevældig solkonge i ryggen; ellers var det gået ham meget ilde (han kunne knapt få en ordentlig begravelse af de klerikale Tartuffer); han var jo så morsom, at selv kongen morede sig.

Renæssanceteatret på kontinentet med kukkasse-teatre, privilegier og censur var i hvert fald indtil den franske revolution en ret eksklusiv fornøjelse (i 1700-tallet med et par officielle teatre i Paris og London, efterhånden et enkelt i København og to i Stockholm, begge de sidste naturligvis meget kongelige).

Shakespeare-tiden i London var en bemærkelsesværdig undtagelse, præget af et vist frisind i ca. 40 år, indtil puritanerne tog fat. Shakespeares teatre som **The Theatre** og **The Globe** (han var selv medejer af begge teatre i en florisant periode) var nok folkelige — især folkeligt financerede via billetlugen i skarp konkurrence med dyrekamps-arenaer som de romerske. Selv om Shakespeare og flere af hans kollegaer senere har forsynet forkæmpere for et »Folkets teater« med repertoire, var de selv ganske merkantilt indstillede. Det var folket og ikke staten, der betalte; hvad man skrev, skulle kunne betale sig. Staten støttede ikke, førte ikke teaterpolitik. Men der var absolutte grænser for, hvad et teater kunne tillade sig at fremføre i retning af ak-tuel samfundskritik. Shakespeare kunne ikke have skrevet

et stykke om Elisabeth d. I.'s udenrigspolitik, der jo bl.a. havde visse chauvinistiske og nationalistiske tendenser, uden at risikere sit hoved. Det gjorde han heller ikke; hvor genial og almenmenneskelig Shakespeare end er (Brecht har taget ham op), er det svært at pege på **egentlige udfald** imod det samfundssystem, han nu engang levede under, til trods for at det var forholdsvis liberalt.

5) Da fransk teater — især parisisk — var toneangivende på hele det europæiske kontinent, blev ophævelsen af de kongelige teaterprivilegier i 1791 til dels afgørende for resten af Europa. Efter 1791 og efter Napoleon (som igen begrænsede teaterfriheden) blomstrede et frit, folkeligt teaterliv op i Paris i 1800-tallet. Vel at mærke på kommerciel basis: folket skulle have, hvad det ville have — og ville betale for. Således også i de fleste andre europæiske lande, indtil film, radio og TV i dette århundrede har gjort kommerciel teater til en mere tvivlsom forretning.

lagttage – gengive – kommentere

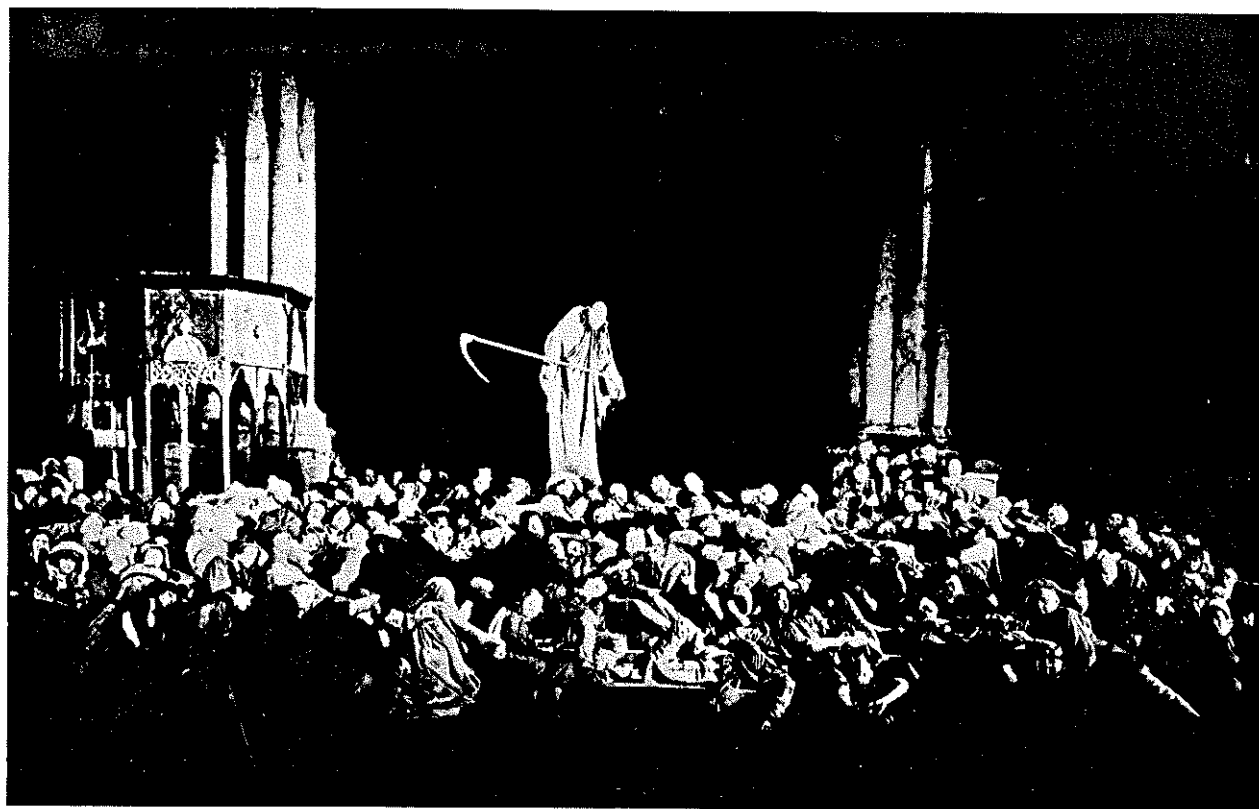
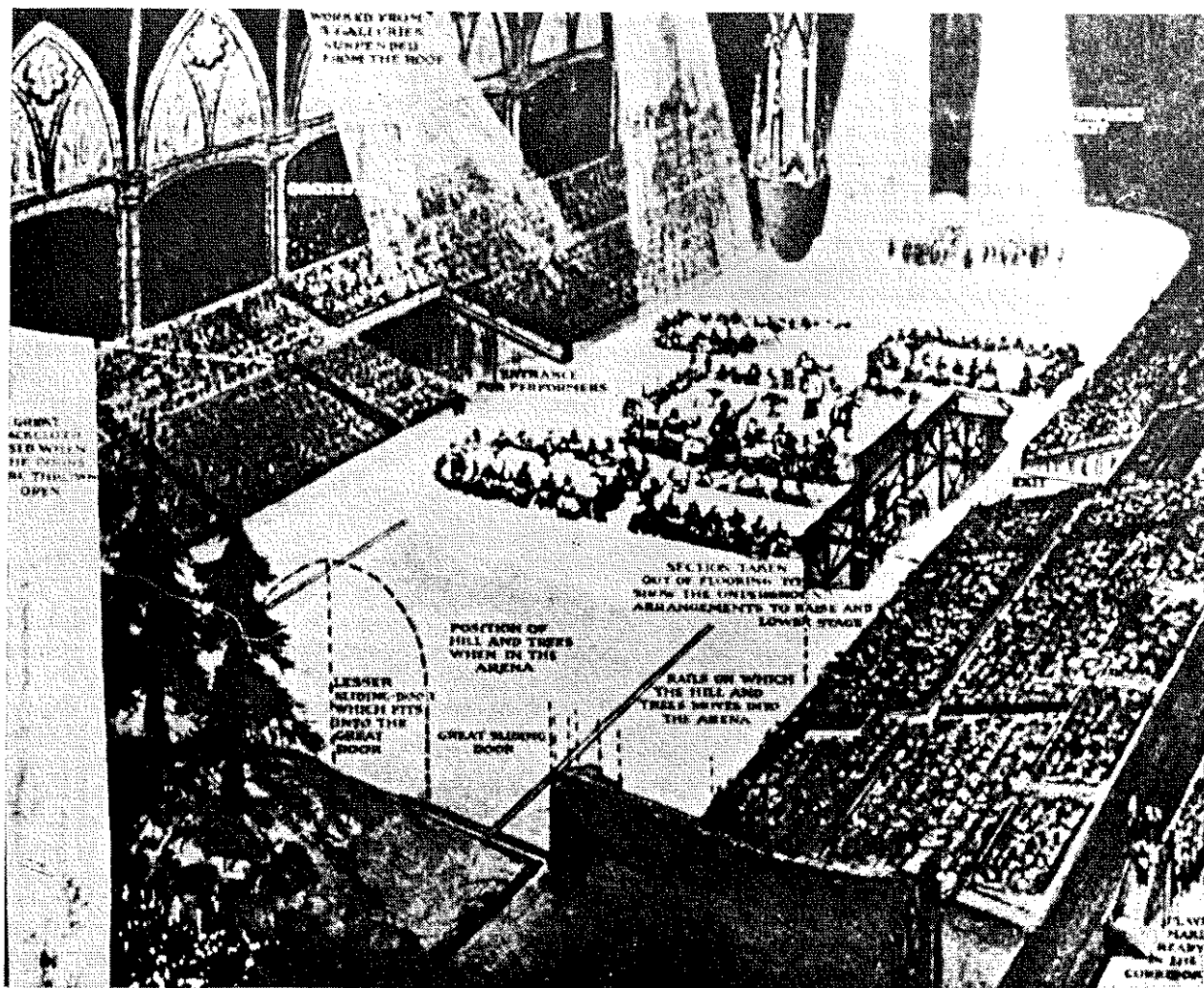
I denne forbindelse er det karakteristisk, at ideen om et »Folkets teater« genopstod (med inspiration fra den store franske revolution) i flere lande næsten samtidig med, at pionerer som Antoine, Brahm, (Strindberg), Granville Baker, (Shaw) og Stanislavski i 1890'erne kæmpede for kunstnerisk bevidste teatre som **Théâtre Libre** (1887) og **Freie Bühne** (1889). Pointen var, at man med et kunstnerisk vedkommen-de og lødigt repertoire — helst nutidigt, samfundskritisk og provokerende — ville kæmpe direkte imod den kommercielt betoned underholdning fra alle andre teatre.

Man startede på forholdsvis intime scener med et avanceret repertoire med amatører eller halvamatører, der siden blev professionelle (**Professionen er skuespillerens værste fjende**, sagde Antoine). Man indførte abonnementsordninger — bl.a. for at undgå censur — for at stabilisere økonomien: **Et avanceret, provokerende, folkeligt repertoire.**

Denne grundide blev basis for **Volksbühne, Théâtre Populaire** (T.N.P.) riksteatre og stadsteatre. Folket burde have det bedste, i den bedste fremførelse, under de økonomisk bedste omstændigheder; vejen til gratisteater er ikke lang, netop ud fra denne grundide direkte imod det kommercielle, profitdirigerede professionelle teater af arten: borgerlig forlystelse og adspredelse — der kunne betale sig. Det mere kontroversielle repertoire måtte vente til bedre tider; som f.eks. Ibsens **Gengangere** i 1881 der blev afvist på de etablerede scener, dengang med Det Kgl. i spidsen. Stykket blev til gengæld en slags bannermærke for avancerede teatre p.g.a. sit direkte angreb på datidens samfundskon-ventioner.

Selvom ideen om et »Folkets teater« blev praktiseret meget forskelligt i de forskellige lande, er der dog visse fællestræk, der nok først og fremmest samler sig om en reaktion imod de rent kommercielle teatres glatte overklasse-teater, »de hvide telefoners teater«, »boulevardteater«, »opere-teater«, folkekomedier, eller hvad man nu kan mobilisere af skældsord.

Det er da heller ikke tilfældigt, at det moderne gennembrud for ideen om »Folkets teater« fulgte tæt i kølvandet på realistiske og senere naturalistiske kunstretninger (i Frankrig med en så markant bannerfører som Zola, der opstillede et helt program for naturalistisk teaterkunst). Det væsentligste i denne forbindelse er nok, at man med naturalismen, næsten som en kunstnerisk ideologi, definitivt brød med den endnu levende arv fra renæssancen, der jo bl.a. fremholdt det antik-lignende som stilideal, ikke mindst m.h.t.



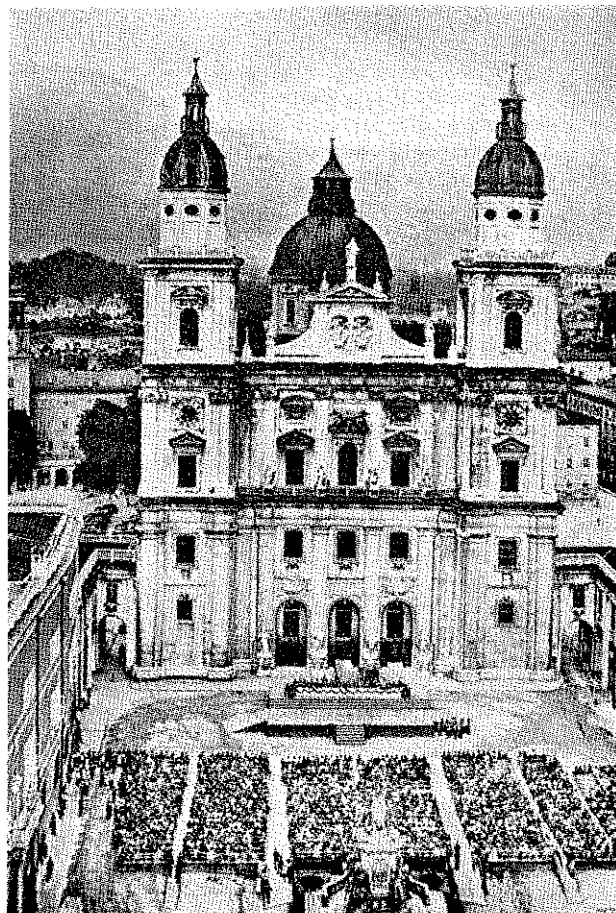
Øverst: Tegningen over scenebillede fra Karl Vollmöllers Miraklet i Max Reinhardts iscenesættelse på Olympia Arena i London 1911.
Nederst: En scene fra samme forestilling.

Idéen om et folkelig teater gikk side om side med forsøket på å oppheve det kunstige skille, scene – sal, slik det italienske barokkteater hadde utformet det. For bedre å kunne integrere og trekke tilskuerne inn i den sceniske handling, begynte man å forlate de gamle bygninger for å finne andre arkitektoniske muligheter. Allerede i 1898 hadde den kjente franske regissør Lugné-Poe iscenesatt Shakespeares Measure for Measure i et sirkus. Men den som kastet seg ut i de aller dristigste eksperimenter på dette område, var Max Reinhardt (1873-1943). Påvirkningen fra ham kunne spores over hele Europa i de første årtier av vårt århundrede, og den spilte en vesentlig rolle for utformingen av Meyerholds og Ievreinovs ideer og praksis i Russland før revolusjonen.

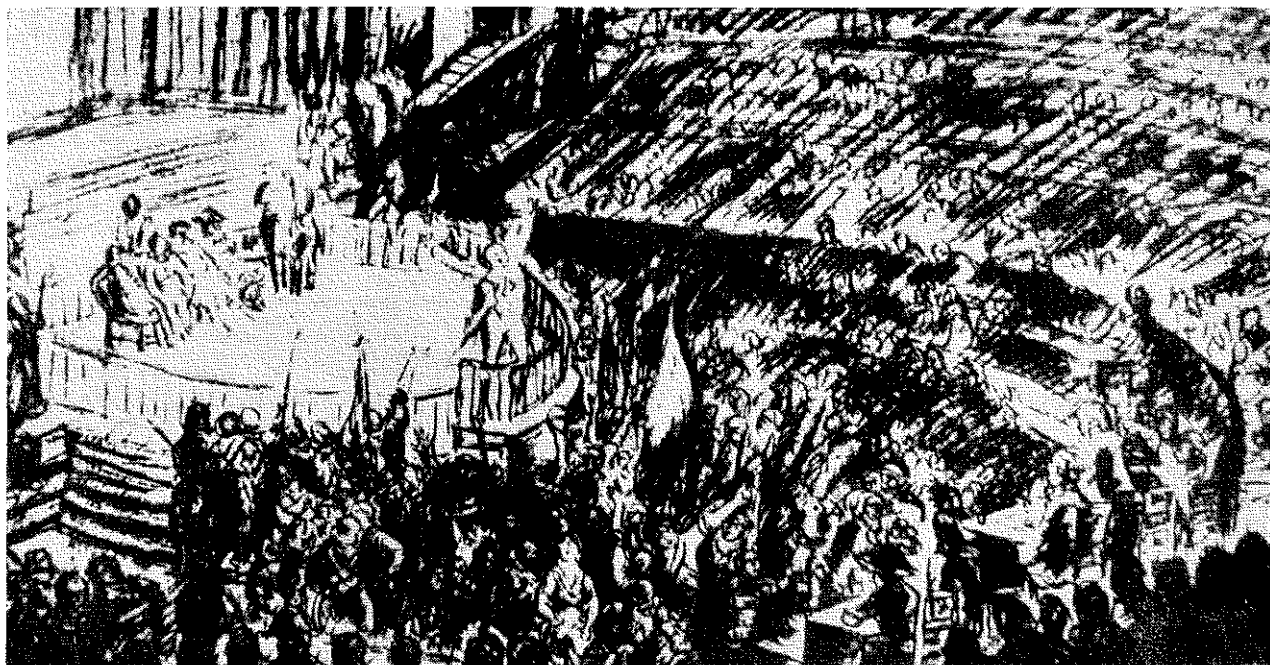
Han var på den ene siden betatt av et storslaget masse-teater slik man kjente det fra Grekenland og europeisk middelalder (noe som ofte hadde innflytelse på valg av repertoire). På den andre siden nærte han forkjærlighet for folkelige og teatraliske uttrykksformer som pantomime, harlekinader, og commedia dell'arte's lazzi. Til tross for at han startet i naturalismens skole hos Otto Brahm på Deutsches Theater i Berlin, ga han seg i kast med selvstendige eksperimenter i sin cabaret Schall und Rauch allerede i 1901. Hans seinere utvikling var preget av stadig nye initiativer, skiftende forsøk, stiftelser og ledelser av flere teatre i forskjellige byer: Berlin, Wien, Salzburg. Rundt seg hadde Reinhardt samlet en trofast gruppe av glimrende skuespillere: Alessandro Moissi, Tilla Durieux, Paul Wegener, Max Pallenberg (den uforlignelige Schwejk i Piscators iscenesettelse). Han grunnla teaterskoler, ga Edward Munch en sjanse som scenograf (Gjengangere av Ibsen, 1906) og var den første som tok initiativet til regelmessige matineeer med representasjon av ekspressionistiske verk av von Unruh, Kaiser, Sternheim. Han var ofte på reisefot, med gjestespill eller som gjesteinstruktør, og han åpnet teaterfolkens øyne for mulighetene ved det sceniske maskineri (han var den første som sammen med Lautenschlafer hadde anvendt dreiescenen fra det japanske Kabuki-teater), og belysningen som han benyttet i alle sine ekspressive-stemmingskapende nyanser på scenen. Han kunne også ofte plassere lyskildene blant publikum.

Allerede i 1910 på Cirkus Schumann i Berlin hadde Reinhardt begynt med kjempestore oppsetninger, bl.a. Kong Ødipus av Sofokles. Han fortsatte med disse forestillinger, og et høydepunkt var The Miracle av Vollmöller som hadde premiere på det kjempestore Olympia arena i London i 1911. Der var mange tusen tilskuere som satt slik at de dannet den sceniske handlings virkelige rom, de var med til å skape inntrykket av en katedral. Virkningen ble forsterket av lyset som delvis ble filtrert gjennom glassmalerier, og delvis var direkte anbrakt blant tilskuerne og på selve spillearealet. Over tusen statister og skuespillere med et orkester på vel 200, skapte storslåtte effekter gjennom deres grupperinger, bevegelser og korsang. Innebyggede spor på gulvet tillot fremkjøring av fjell og trær. Lignende kjempeforestillinger satte Reinhardt i scene i Berlin hvor han i 1919 tok det arenaformede Grosses Schauspielhaus i anvendelse. Blant hans oppsetninger der var Aischylos' Orestien, Romain Rollands Danton, Schillers Die Räuber, Büchners Dantons Død.

Etter nazismens maktovertagelse forlot Reinhardt Tyskland. Han registrerte i utlandet (minneverdig er hans oppsetning i friluft av Shakespeares Midtsommernattsdrømmen i Boboli-haven i Firenze i 1933) og reiste til USA. Han ville nå gi seg i kast med filmen, men hans skjebne i Hollywood ble sørgelig. Han som hadde sagt at teater er fantasi, lek og drøm, overlevde ved å åpne en skole i selve «drømmenes fabrikk»



I 1920 grundlagde Reinhardt Salzburg-festspillene og bidrog selv med sin berømte iscenesettelse af Hofmannsthals Jedermann foran domkirken i Salzburg, hvor det siden er blevet opført hvert år – bortset fra 1938-1945. Stykket er en bearbejdelse af en middelaldersmoralitet.



Tegning over scenebillede fra Reinhardts iscenesettelse af Romain Rollands revolutionsdrama Danton i Grosses Schauspielhaus, Berlin 1920.

tragedier. I komedier havde man jo allerede fra oldtiden og senere fra Molières tid haft friere hænder til at afspejle sin egen aktuelle virkelighed på mere realistisk grund.

Men en grundide i naturalismen var at **lagttage, gengive og kommentere** den aktuelle virkelighed for (muligvis) ud fra dette materiale at kunne drage visse sociologiske, politiske og sociale love omkring de livsbetingelser, det milieu, som mennesker lever under i et samfund, der kunne og burde forandres. Man kan roligt fastslå, at det naturalistiske teater i hele sin intention var (og stadig er) mere socialt og politisk engageret end nogen tidligere teaterform.

Faren ved et rent naturalistisk (og senere politisk eller dokumentarisk teater à la Piscator eller Peter Weiss) kan være, at de problemer, der her sættes under debat, er så lokale eller så aktuelle, at teksterne hurtigt taber deres slagkraft, i bedste fald fordi problemerne simpelthen bliver løst. Kun meget store dramatiskere kan skrive stykker, der bare overlever én generation.

En bibel for teaterfolk

Alene ud fra repertoirevalget kan man alligevel ikke helt definere den praksis, ideen om »Folkets teater« har fået i de forskellige lande. Men det giver en pegepind, når et teater f.eks. vælger imellem Brecht eller Beckett, imellem Arnold Wesker eller Harold Pinter, imellem O'Casey eller Paul Claudel, imellem Peter Weiss eller Jean Genet. I nyere fransk teater kan man eksempelvis stille den mere Artaud-inspirerede Barraults repertoire op imod mere Brecht-inspirerede teaterfolk som Vilar og Planchon.

I Skandinavien, hvor grænserne efterhånden er helt udflydende, er det idag svært at se nogen klart defineret forskel på de forskellige stats- og kommunalt støttede teatres repertoire. Efter evne og smag spilles al slags dramatik på nationalscener, stadsteatre, riksteatre, landsdelsscener, kgl. teatre og hvad alle disse højtsubventionerede teatre ellers kalder sig. Man skal være meget spidsfindig for at finde et større socialt engagement i f.eks. Stockholms Stads-teaters repertoire i forhold til Dramatens, eller i Københavns stadsteaters (Det nye Scala) i forhold til Det Kgl.s.

Repertoire- og engagementsmæssigt er det i de nordiske lande snarest hos små grupper, den gamle ide om »Folkets teater« holdes levende i Zolas og Romain Rollands ånd, igen med Sverige i spidsen. Tilsyneladende er alle de mere etablerede teatre stort set enige om at køre et bredt sammensat repertoire med noget for enhver smag, fra klassikere til moderne — takket være de stigende tilskud til meget billige billetpriser i forhold til produktionsprisen (hvilket måske er det væsentligste resultat, ideen om »Folkets teater« har nået i de nordiske lande). Samtidig kan man konstatere, at private teatre med et mere boulevard-præget repertoire af den art som Antoine, Brahm, Stanislavski, Rolland, Gémier kæmpede imod, faktisk ikke kan klare sig mere.

Den form for boulevard-teater, der endnu flourer i London, New York, Paris (og til dels i Italien) er knapt nok levedygtig i Skandinavien. De privatteatre, der nu er tilbage — som vel at mærke fungerer uden offentlig støtte — er så få, at de nærmest er ved at blive sjældenheder, der alene af den grund bør støttes. Men lige fra Lorcas afvisende tale om »at slå tiden ihjel« til Sartres barske angreb på Vilars T.N.P.-repertoire, Vilars forsvar, og Piccolo-teatrets kunstneriske statusbetragtninger, (alle trykt i dette nummer) synes de mere erklærede **Théâtre-Populaire**-folk at have repertoireproblemer.

Allerede Romain Rolland var i **Théâtre du Peuple** (der blev lidt af en apokryf bibeltekst for mange pionerer med Firmin Gémier i spidsen i Frankrig for T.N.P.-tanken i begyndelsen af dette århundrede) meget skeptisk m.h.t. repertoiret i et rigtigt »Folkets teater«. Bogen er dels en historisk beskrivelse af de resultater, man allerede har nået fra Rousseau til Maurice Pottecher (der i den lille by Bus-sang i 1892 havde fejret 100-året for den første republik med en friluftsfest af Molières **Doktor mod sin vilje**) og dels en gennemgang af et muligt repertoire for fremtiden for et sådant teater.

For Rolland kan Molière lige gå an, **fordi man ikke kan lade være med at le over Molière**, mens Racine og Corneille næsten helt forkastes. Og hvad så? Han afviser totalt samtidens korrumpere burgøjserteater med stjernespil for et degenereret og forkælet publikum:



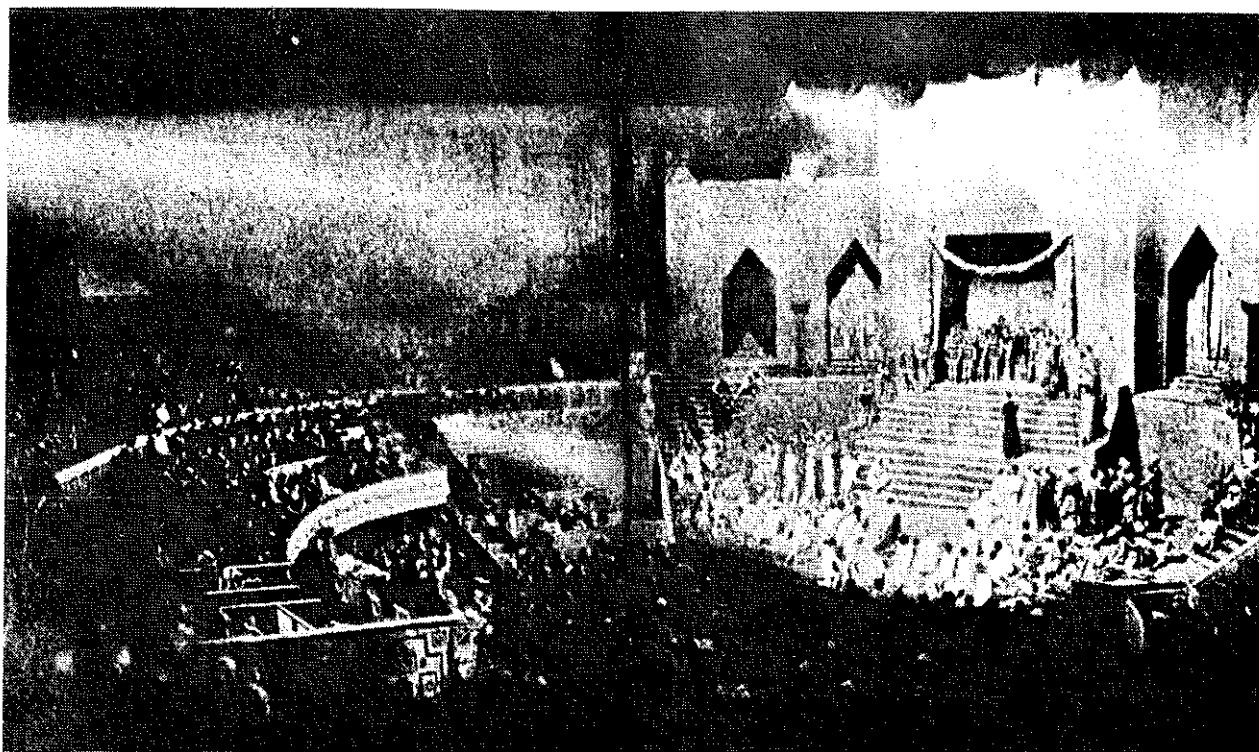
Næste side: Ødipus av Saint Georges de Douhélier, iscenesatt av F. Gémier på Vintersirkus, Paris, 1919.

Firmin Gémier (1869-1933) fransk skuespiller og teaterdirektør. Det var på Antoinettes Théâtre Libre han fik sin debut, men sin berømteste rolle skabte han på Lugné-Poes Théâtre de l'Oeuvre som kong Ubu i Jarrys stykke i 1896. Iøvrigt spillede han et utal af roller (på billedet er han Bridau i La Rabouilleuse). Han var drivkraft i forskellige teaterselskaber, også turnerende. Han spillede et af Romain Rollands revolutionsdramaer allerede i 1902 som direktør for Théâtre de la Renaissance, han fortsatte med storslåede forestillinger i Paris' Vintercirkus, for dermed at give sig i kast med opsigende friluftsfeststillinger.

Endelig d. 11/11-1920 stod han ved sine ønskers mål og kunne tage kæmpesalen i Trocadéro-bygningen i besiddelse (5-6000 pladser). Staten havde stillet 100.000 frc. til rådighed. Det første Théâtre National Populaire var grundlagt i stort format. Blandt konkurrenterne til stillingen som teaterchef var både Antoine og Copeau.

Egentlig ville Gémier gerne have åbnet foretæget med en grandios republikansk folkefest på denne dag, hvor hæren i nærheden gravsatte deres »ukendte soldat« under triumfbuen. I Rousseaus ånd drømte han om symbolske opstillinger, et mægtigt optog af krigsveteraner, invalider, de »faldnes forældre«, som anbragte en urne på republikens alter. Endelig skulle man lave en slags apoteose med forskellige håndværkere i deres arbejdstøj, de skulle aflægge ed på at hellige sig genopbygningen af fædrelandet. Naturligvis skulle der være flag og faner, musik og dans, også i det fri på esplanen foran Trocadéro.

Det blev imidlertid for dyrt, nogen egentlig åbningsforestilling blev der ikke tale om. Og i de følgende år måtte Gémier fylde den store sal med koncerter, gæstespil fra andre parisiske teatre til billige billetpriser (5 frc. over hele salen). Desuden arrangeredes diverse gæstespil til provinsen. Gémier var selv samtidig direktør for andre teatre, bl.a. for den anden national-scene, Odéon (1922-30). I 1930 trak han sig tilbage fra sit elskede T.N.P. der overgik til andre hænder uden større succes. I 1935 blev Trocadéro lukket og revet ned. I stedet byggedes Palais de Chaillot til T.N.P., men først i 1951 med Vilar kom det rigtigt til at fungere.



»... som hverken har kraft til at elske eller hade, ej heller til at dømme, endstige vide, hvad det vil have. De driver mellem letsindigheder og pornografi, der sommetider forenes i en blanding af kvalme og dumhed. Dette teater har aldrig repræsenteret folket. Det er en fornærmelse mod nationen.«

En kapiteloverskrift i bogen lyder ligefrem:

Der eksisterer i fortiden kun et repertoire til folkets læsning, ikke til folkets teater, læsning er ikke nok, det er nødvendigt med et teater.

Men selv imod et moderne realistisk eller naturalistisk repertoire er Rolland såre skeptisk: Ibsen (med en særlig finthe til **En Folkfejende**, der burde være en folkeven), Hauptmann, Tolstoy, Gorki forkastes. Om **Mørkets Magt** hedder det bl.a.:

»... at disse langstrakte skrig af elendighed og disse dødsenstriste, beretninger, med deres trusler og fortvivlelse, er snarere egnede til at vække de riges dårlige samvittighed, end til at opmuntre og adspørg fattigfolk, der allerede i alt for høj grad er bebyrdet af livet. Først og fremmest retter de sig til de handlekraftige blandt os, til en revolutionær elite, til førerne i en kommende revolution; det vil være næsten absurd at tænke sig at disse lammende sørgespil ville stå på repertoiret på et folkets teater efter befrielsen for slaveriet. Det er mareridt, som man ønsker at kaste fra sig i afsky, jo før jo bedre.«

Det var en naturlig konsekvens af disse tankegange, at Rolland selv måtte skrive stykker til et »Folkets teater«. Således havde hans **Den 14. juli** premiere allerede i 1902 i Firmin Gémiers regi på **Théâtre de la Renaissance**; siden fik Gémier opført flere af Rollands revolutionsdramaer i en grandios cirkus-stil, næsten parallelt med Max Reinhardts samtidige bestræbelser i Tyskland. Disse kæmpeforestillinger var karakteristiske for den måde, ideen om »Folkets teater« praktiseredes på i Tyskland, Frankrig og andre steder i tiden op til anden verdenskrig.

Den cigarrygende tilskuer

Mulighederne for at tolke, omarbejde eller omskrive klassikere står naturligvis åbne, også for et »Folkets teater« (jvf. f.eks. Villars betragtninger desangående side 31 om

T.N.P.s Ubu-forestilling i 1958, som han blev så hårdt angrebet for i tidsskriftet **Théâtre Populaire** — eller fru Maos syn på omarbejdelse af Peking-operaens klassikere side 34). I denne henseende udviklede Brecht en stor genialitet, både som omarbejder og som forgænger for et »episk teater«. Ikke mindst med Shakespeare som forbillede, men også med et bevidst kik på ikke-europæiske teaterformers mere artistisk-stiliserede særpræg. Dette i kontrast til europæisk teaters dyrkelse af den bogstavelige naturalisme. (Brechts antagonist i det mere filosofiske, Antonin Artaud, lod sig også inspirere af asiatisk teater, men med modsat målsætning).

Brechts store opdagelse i det folkelige og didaktiske teaters ånd er som bekendt det såkaldte »episke teater«, der bl. a. udmærker sig ved ikke at overholde de fransk-aristoteliske regler om tidens, stedets og handlingens enhed. Ligesom han bevidst bryder med naturalismens »fjerde væg«, der jo ifølge Zola og andre med ham, skulle lade kunsten være **et hjørne af virkeligheden set gennem et temperament**, d.v.s. en teaterforestilling skulle være så livagtig, at tilskueren suggestioneredes til at opleve kunst som identisk med det virkelige liv på godt og ondt. Med sin V-effekt, sin cigarrygende og eftertænksomme tilskuer, går Brecht til dels en anden vej, selvom også han, ligesom Zola, gerne vil demonstrere diverse sociologiske love om magtkampen i samfundslivet.

Som eksempel på Brechts omarbejdelser eller gendigtninger kan her nævnes **Dreigroschenoper**, meget frit efter John Gay's **The Beggar's Opera** fra 1728; i sin tid udmærkede denne parodi på bl.a. italienske syngespil sig bl.a. ved at blive udspillet i et folkeligt og realistisk skildret forbrydermilieu. Brechts version bliver naturligvis nok en kras karikatur af de sociale forhold i 1920'ernes Tyskland med en underfundig dobbeltbund: dels rettes et kraftigt angreb imod det samfund, der tillader en sådan forbryderverden at eksistere, dels afspejler selve hierakiet i forbryderverdenen, de kapitalistiske samfundssystemer.

Mange finder en lignende dobbeltspejling i **Arturo Ui**, der

udspilles i Chicagos gangstermilieu på Al Capones tid, men i mindst ligeså høj grad som en art shakespearsk krønikespil fortæller historien om Hitlers vej til magten. Brecht mener dog ikke, at hans form er eviggyldig, og ironisk nok er han i dag mere populær i vest-lande end i østlande.

I artiklen **Blot-til-lyst-teater eller belærende teater** (1935/38) siger Brecht bl.a. som svar på det retoriske spørgsmål: Kan man spille episk teater overalt?

»I stilistisk henseende er episk teater ikke noget særligt nyt. Med sin karakter af udstilling og sin betoning af det artistiske er det beslægtet med det urgamle asiatiske teater. Belærende tendenser viste såvel det middelalderlige mysteriespil som det klassiske spanske teater og jesuitterne.

Disse teaterformer svarede til visse tendenser i deres tid og forsvandt med dem. Også det moderne episke teater er bundet til bestemte tendenser. Det kan på ingen måde spilles overalt. De fleste store nationer har i dag ingen tilbøjelighed til at drøfte deres problemer i teatret. London, Paris, Tokio og Rom opretholder deres teatre til helt andre formål. Kun få steder og for kortere tid har omstændighederne været gunstige for et episk, didaktisk teater. I Berlin har fascismen energisk sat en stopper for udviklingen af et sådant teater.

Det episke teater er det bredeste og videst gående forsøg i retning af et stort moderne teater, og det har de samme vældige vanskeligheder at overvinde som politikken, filosofien, videnskaberne og kunsten.«

Brecht var ikke i større stil direkte involveret i **Théâtre du Peuple**-bevægelsen (bevægelsen blev i Tyskland grundlagt i 1890 af blandt andre **Freie Bühne**-manden Otto Brahm og Bruno Ville med støtte af den socialdemokratiske fagbevægelse, der som publikumsorganisation nævntes **Freie Volksbühne**). Men han var inspireret af de resultater, som **Volks-**

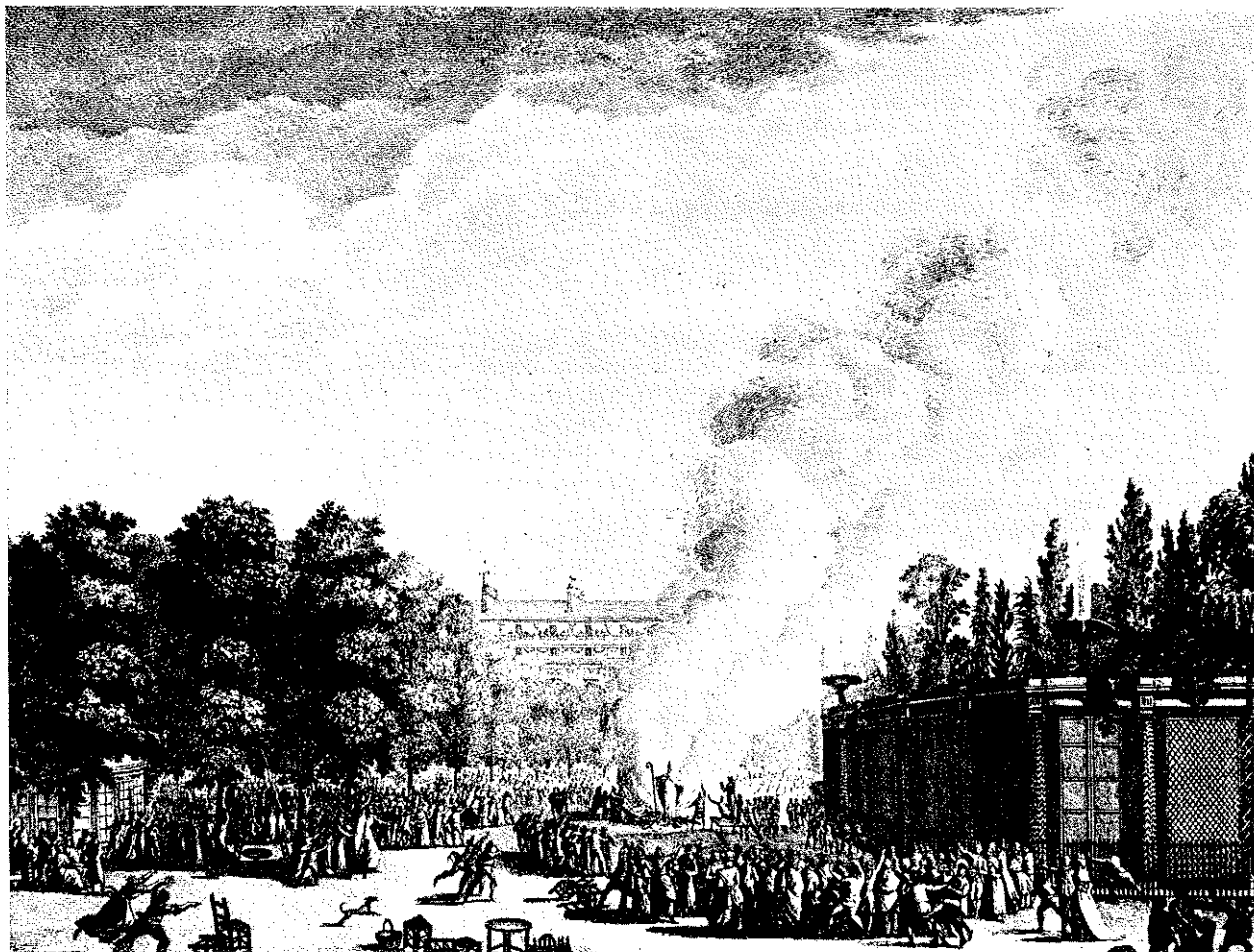
bühne-producenterne Reinhardt og (senere) Piscator nåede inden nazisternes magtovertagelse i 1933.

Væsentligst er, at Brecht med sit episke teater bevidst ville være belærende og folkeopdragende, med en direkte appel til den enkelte tilskuer om kritisk at tænke sig om for at »forandre verden«; han er langt fra Rousseaus massesuggestionerende folkefester. Hertil kommer hans nøgterne anti-illusions-spillestil med åbne nødtørftige dekorationer, der har smittet af både inden for folke-teaterbevægelsen og langt ind i det mere officielle teater.

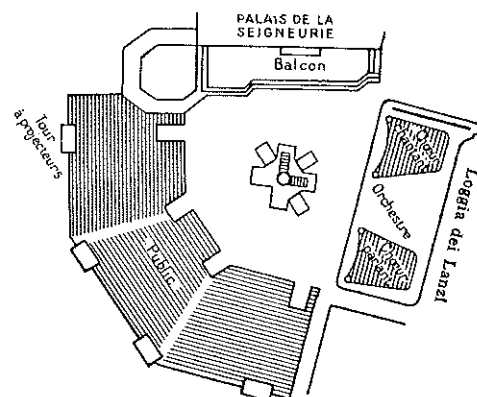
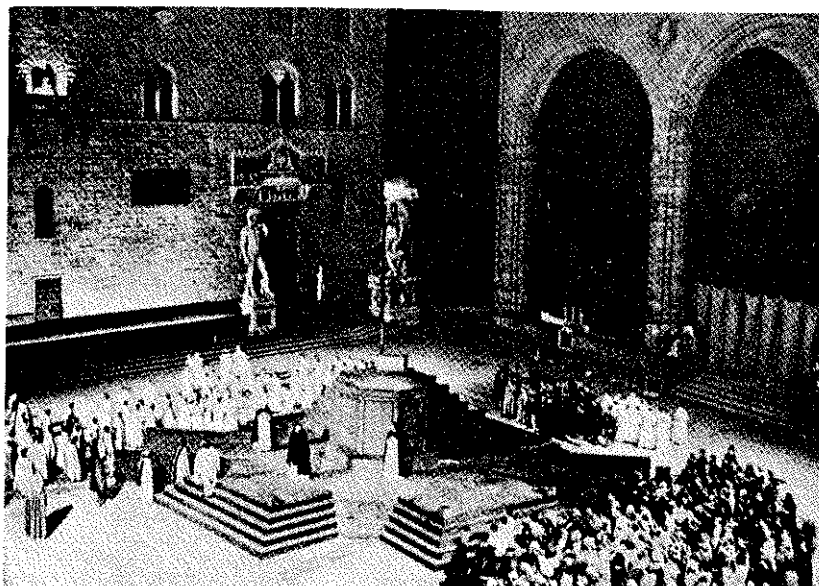
Ligegyldigt, hvad man spiller, bare det er kunst

Belærende teater eller massesuggestion (i fri luft som Rousseau, f.eks.)? Det kan være af interesse at se, hvilken formulering ideen om »Folkets teater« fik i Skandinavien, eller rettere sagt i Sverige efter den socialdemokratiske magtovertagelse i 1932 (efter Kreuger-skandalen). Med stads-teatre, publikumsorganisationer (fra 1910 »Skådebanan«), Riksteatern (fra 1933) osv., er det socialdemokratisk styrede Sverige blevet noget af et forbillede for i hvert fald Danmark og Norge.

Teater til hele folket eller kun til de udvalgte i en hovedstad? **Pour qui le théâtre?** som Vilar spørger. I januar 1933 nedsattes en teaterkommission i Sverige på Statsrådets (kirke- og undervisningsminister Arthur Engbergs) foranledning. Året efter nedkom udvalget med **1933-års Teaterutrednings Betänkande** i to dele, der tilsammen blev grundlaget for den svenske stats teaterpolitik og dermed tilskudspolitik i de næste snart 40 år.



Allerede i slutningen af 1789 havde staten overtaget alt kirkegodset. For at fejre frigørelsen fra religionens kæder, brændes en dukke, der forestillede paven, af foran Palais-Royal, 6/4-1791.



Et billede og planet over Jacques Copeaus iscenesættelse af Savonarola på Piazza Signoria i Firenze (1935).

Fra Arthur Engbergs indledende betragtninger citeres her følgende bemærkninger, der direkte går ind på ideen om et »Folkets teater«:

»Tyvärr är läget hopplöst för den ambulerande private teaterverksamhet, som gjort sitt bästa för att tillgodese landsortens teaterbehov. Det ena företaget efter det andra har ekonomiskt gått under. . .

Det problem som främst bör lösas, är sålunda att till de kungl. teaternas verksamhet knyta så mycket som möjlig av den levande teaterinteresse som finns i olika delar av vårt land . . .

Det ligger i sakens natur, att en sådan omgestaltning av de kungl. teaternas verksamhet påkallar en betydande utvidning av det register, inom vilket de för närvarande röra sig. Skola de träda ut ur sin isolering och bli en folkteater i ordets bästa mening, så tarvas onekligen härfor en expansion på både bredden och djupet i fråga om de konstnärliga programmen. Det är genom att stå i intim växelverkan med hela nationens andliga liv, aktualisera tidens stora sociale och psykologiska problem, anpassa sig efter olika miljöer och deras förutsättningar, kultivera, förfina och fördjupa deras syn på scenens skapelser – det är genom sådant teatern kan bli en verklig folkteater. Det konstnärliga registrets omfattning röner enligt sakens natur en bestämt påverkan av den publikmiljö, till vilken man vänder sig. Endast det bästa är emellertid gott nog. Men just för att nå och förverkliga det bästa måste den sceniska konsten oavslätt hämta kraft till förnyelse ur kontakten med den stora publiken. Det är min övertygelse, att den konstnärliga fostrargärning, som i alla skiften måste vara nationalscenernas ledstjärna, kan på ett helt annat och bättre sätt utföras, därest det sker på de vägar, som folkteaterideén utstakar. Det gäller att göra teatern till ett betydelsefullt led i det folkliga bildningsarbetet.«

Godt nok er det store ord, men der blev jo sat en del relevant og effektiv handling bag, hvad der siden har givet bemærkelsesværdige resultater, både teaterpolitisk, folkepædagogisk og kunstnerisk. Hvordan man nu end vil bruge Harald Swedners 3-16% af totalbefolkningen⁶ i en argumentation, står det øjensynligt fast, fra undersøgelser Teatrarne Riksförbund har udsendt i foråret 1970 over 21 professionelle svenske teatre med deres 33 scener:

1) at man i månederne aug.-december disponerede over 1.764.557 pladser.

2) at der var en gennemsnitsbelægning på 68,6% eller 1.210.801 tilskuere på en halv sæson til mere eller mindre subventionerede billetpriser i hele Sverige.

Heraf turde følge, at op mod 1/6 eller 16% af Sveriges befolkning på godt 7 millioner har været i teatret i løbet af godt 4 måneder. Totalt havde der været mulighed for at sende ialt godt 24% af befolkningen i teatret i dette tidsrum. Vel at mærke, hvis hver tilskuer kun gik en gang. I betragtning af konkurrencen med film og fjernsyn tyder det dog ikke på en helt ringe teaterinteresse.

Angående målsætningsdebat for statsstøttet skandinavisk teatervirksomhed, er det værd at se på den **Innstilling om Teatervirksomheten i Norge** som en pr. 18/10-68 nedsat komité har afgivet pr. 29/5-1970. Her kan man så at sige punkt for punkt i kap. 7 gense alle gode tanker om et »Folkets teater« i et demokratisk debatterende, frit land, der følgelig ikke vil diktere indholdet af det repertoire, som skal spilles. Den høje kunstneriske kvalitet er afgørende, folket bør have »det bedste«. I bemeldte innstilling hedder det således:

- 1) De offentlig støttede teatres primære opgave er å spille teater av høy kunstnerisk kvalitet.
- 2) Teatrene bør gi mest mulig teatertilbud innen den økonomiske ramme, som myndighetene fastsetter. Virksomheten bør legges opp ved langsiktig planlegging, rasjonell drift og effektiv administrasjon.
- 3) Teatrene bør føre opp et allsidig repertoar. Både etableret og ny norsk dramatik bør presenteres. Teatrene bør se det som en særlig oppgave å presentere norsk dramatik.

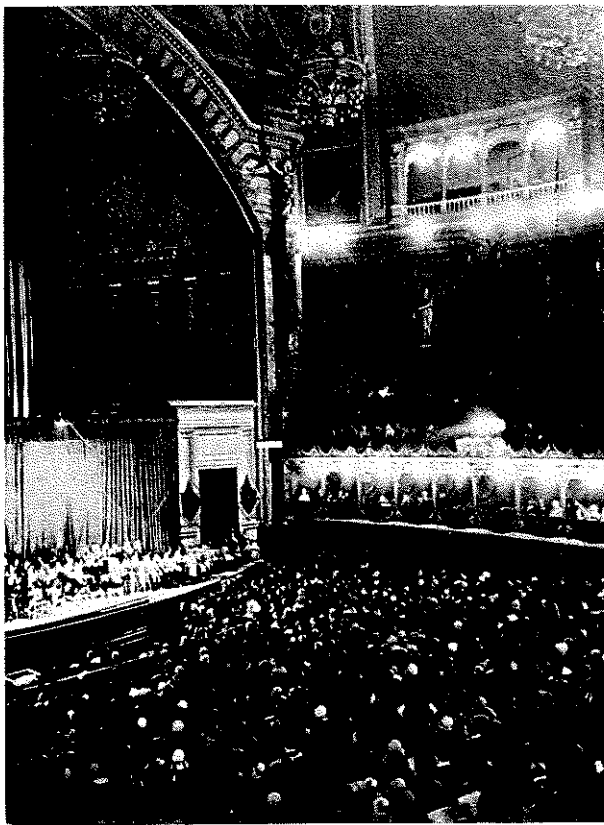
De følgende tre målsætningspunkter handler om børneteater, skoleteater og opsøgende teater, også til fængsler og sygehuse. Ingen skal blive glemt.

Det turde være karakteristisk for den mere officielle målsætningsdebat omkring et »Folkets teater« i Skandinavien fra Arthur Engberg og Det Kgl. Teaters formålsparagraf i 1930'erne til den norske innstilling fra 1970, at man stort set har tillid til teatrenes samfundsbevarende (evt. debatterende) karakter, (næsten) ligegyldigt hvad de spiller, bare det er kunst.

Det er jo et stort tillidsvotum at give teatrene; eller sin egen regeringsform. Direkte indgreb fra statsmagts side med censur, undertrykkelse og forfølgelse af anderledes tænkende har været kendt så længe, vi har haft et teater i europæisk forstand. Kun yderst sjældent har statsmagten følt sig så sikker i sadlen, at den ville give frit spil.

Det er også karakteristisk for den skandinaviske teatermålsætningsdebat, at man nok så liberalt regner med forestillings- og publikumscifre, uanset hvad der spilles. Alt teater er nu blevet »Folkets teater«, (næsten) uanset det faktiske indhold i de forestillinger, der spilles. Men naturligvis er man bekymret over »arbejderklassens« forholdsvis lave andel i publikumscifrene, måske ud fra en dulgt formodning om, at de særligt trænger til »belæring«. Belæring til

⁶ Se litteraturhenvisningen: 14 forfattere/imod et rigere teater.



Paris, 1920: Koncert i Trocadéro-bygningen, som husede det første Théâtre National Populaire.

hvad? kunne man spørge med et gammelt spørgsmål fra frontkæmpere for et »Folkets teater«. Til revolution, måske?

En del af svarene findes i resten af dette nummer af TTT, hvor mere principielle udtalelser af teaterfolk, der selv har haft denne problemstilling inde på livet, udtaler sig. Men også kun en del svar. F. eks. mangler vi næsten totalt analyse af, hvad et teaterpublikum rent faktisk har fået ud af et teaterbesøg, ud over at »slå tiden ihjel« (som Lorca taler om) eller blive underholdt, som Brecht retteligt anser for teatrets grundlæggende opgave.

Kun diktatorerne agter teatret

Brød-og-skuespil-tanken lurer lige om hjørnet i langt de fleste autoritære stater, også i dag; skal her endelig være teater, skal det bekræfte det eksisterende samfunds struktur, hvadenten det er Rousseaus ideal-republik, Goebbels Tyskland eller Maos Kina. Det er karakteristisk, at flere græske dramatikere fra 400-tallet f. Kr. (som Sofokles og Aristofanes) nu er forbudte i oberstdiktaturets Grækenland.

I diktaturstater har man så stor respekt for teatret, at et ubekvemt teater forbydes eller undertrykkes. I demokratier som de skandinaviske mener man ligefrem, at folk har godt af at gå i teatret, hvis bare det er Kunst - med stort K.

Man kunne naturligvis spørge — som f. eks. Copeau i sit manifest om et **Théâtre Populaire** fra 1941 — om et sådant teater burde være marxistisk eller kristent? Selvom Copeau ikke selv i egentligste forstand var en statsstøttet T.N.P.-mand, kunne han med rette være meget kritisk, da man byggede **Palais Chaillot** i 1937 som afløser for det kolossale **Trocadéro** (5.500 pladser), hvor Gémier huserede som T.N.P.-direktør til 1930. Næsten som sædvanligt havde arkitekterne ikke rådført sig med teaterfolk.

I dette meget indgående manifest, hvor Copeau kommer

ind på næsten alle historiske aspekter ved et »Folkets teater«, berører han de rousseauske folkefester og siger bl. a.:

»Totalitære stater har begunstiget grandiose skuespilsudfoldelser i den hensigt at give masserne en indre løftelse. De, der har overværet de masseiscenesættelser, som hr. Hitler har mangfoldiggjort i sit imperium, hvor det ved så mange lejligheder har opflammet den national-socialistiske tro, er alle klar til at bryde ud i stor begejstring og henrykkelse over, hvad de har oplevet. Deres kraft er i hænderne på opildnernes begejstring, den naturlige modtagelighed og statisternes militære disciplin.

Men et teater skal ikke nødvendigvis tage sådanne masseudfoldelser i brug, selvom det er orienteret imod det mystiske. Man bør vogte sig for i et drama at blande det essentielle med det, som hører til parader, defileringer og fester.

Teater for masserne er ikke nødvendigvis et teater ved masserne.

Efter min mening er masse-teater økonomisk i forhold til effektiviteten i velinstrueret spil af dramatisk styrke.

Jeg tror snarere at teatret, for at henvende sig effektivt til et stort antal mennesker, for at indskrive sig i deres hukommelser, for at påvirke deres dybere liv, for at vinde i gennemslagskraft, skulle forenkles, renses og reducere sine virkemidler.«

(Herefter kommer Copeau til en betragtning over den faktiske enkelhed i de gammelgræske forestillinger. Alle kunne se og høre godt. Der var kun 2-3 skuespillere, der spillede alle rollerne. Og massevirkninger var reduceret til et kor på 12-15 mand, der dansede og sang i kendte tonearter). Han afrunder denne betragtning:

»Hvis vores teatre vender sig mod hele folket for at spejle og oplyse om epoken og verden, skulle det ikke forbyde mig, om man til dette formål genopdagede teaterformer, der meget ligner grækernes; de har jo på så mange af kunstens områder opfundet det hele én gang for alle.«

Ideen er for god til at dø allerede

Som et modstykke kan henvises til Piscator, som i **Det politiske Teater**⁷ beklager sig over dårlig økonomi — trods 16.000 arbejderabonnementer. Selv om tallet fordobledes, ville det ikke klare den daglige drift.

Piscator ræsonnerer sålunde (før Hitler kom til magten):

»Denne erkendelse var også grunden til, at jeg fra begyndelsen opstillede som krav, at et proletarisk teater kun kunne bygges som et massernes teater, som et teater med plads til tre-fire tusinde. I et hus med en rumkapacitet på 1200 pladser og et (dagligt) budget på 1.800 mark kan man i dag ikke dække omkostningerne for et berlinsk teater, når det er henvist til rent proletarisk publikum.

Dette paradoks i teaterstrukturen rummer hele denne tids paradoks: det viser sig at være umuligt at opbygge et proletarisk teater i vores samfundssystem. Et proletarisk teater forudsætter at proletariatet også råder over de materielle midler til teatrets understøttelse, det forudsætter altså, at proletariatet konstituerer sig politisk og økonomisk som herskende magt. Indtil da kan vores scene ikke være andet end et revolutionært teater, som bruger sine midler til proletariatets ideologiske befrielse, til at gøre propaganda for den sociale omvæltning, som løser teatret fra sine selvmodsigelser sammen med proletariatet.«

Til slut en enkelt paragraf af Peter Weiss: **Anteckninger om den dokumentære teatern** (B.L.M. nr. 3, 1968):

- 2) »Den dokumentære teatern är ett inslag i det offentliga liv som vi kommer i kontakt med genom massmedia. Den dokumentära teaterns arbete bestäms härigenom av en kritik av olika slag.
- a) Kritik av mörkläggningen. Styrs meddelandena i press, radio och TV etter åsikterna hos dominerande intressegrupper? Vad undanhålles oss? Vem tjänar på uteslutningarna? Vilka kretsar drar nytta av att bestämda sociala fenomen tystas ner, modifieras, idealiseras?
- b) Kritik av verklighetsförfälsknings. Varför stryks en historisk person, en period eller epok ur medvetandet? Vem stärker sin egen position genom att eliminera historiska fakta? Vem drar nytta av et medvetet vanställande av genomgripande och betydelsefulla skeende?»

Selvom Peter Weiss med sit »dokumentar-teater«-program mere taler om indhold end om form (i delvis modsætning til de her valgte Copeau- og Piscator-citater) burde også hans krav på næsten videnskabelig saglighed i emne-valg have noget med problematikken om et »Folkets teater« at

⁷ Se TTT 11: Erwin Piscator: **Det politiske teater**.



Jacques Copeau (1878-1949) fransk teaterdirektør, instruktør og pædagog. Var inspireret både af Antoines eksempel og af Craigs og Appias skrifter. Omkring grundlæggelsen af sit epokegørende teater Vieux Colombier (1913) ville han endda oversætte Craig. Blandt hans mere fremragende elever var Charles Dullin og Louis Jouvet, ligesom hans tanker dels om decentraliseret teater (uden for Paris) og dels om et »Folkets teater« har sat sit mærkbare spor. Han var direktør for Comédie-Française 1936-1941. I 1941 publicerede han sit interessante essay om Le Théâtre populaire.

gøre. Vel at mærke et kritisk og kæmpende »Folkets teater«, der stadig på den mest effektive måde søger at vække (og opdrage) folket til stadig at gøre samfundet bedre, skønt det visse steder kan være svært at komme til orde.

Om det skal være via store teatre (folkefester), eller mindre, som Copeau antyder det, og som Piscator på et helt andet grundlag dementerer, er stadig et åbent spørgsmål. Det samme gælder spørgsmålet om, under hvilke samfundsformer man overhovedet kan tillade sig at få offentlig støtte til et samfundskritisk teater som f.eks. det teater, Peter Weiss taler om.

Dette hæfte koncentrerer sig om dokumentar-materiale fra folk, der praktisk og teoretisk har gjort erfaringer med problemstillinger omkring ideen om et »Folkets teater« fra Lorca i 1935 over Sartre, Strehler/Grassi og Vilar til formand Maos kone. Forhåbentlig er der ingen af dem, der får det sidste ord om et »Folkets teater«. Ideen er for god til at dø allerede.

Romain Rolland skrev som forord til sin **Théâtre du Peuple** følgende:

»I den seneste tid har man forsøgt at grundlægge et »Folkets teater« i Paris. Forskellige sær- og partiinteresser har allerede søgt at bemægtige sig denne ide. Det er nødvendigt, at man ubarmhjertigt renser træet for de snyltere, som vil leve på dets bekostning. »Folkets teater« er ikke et modefænomen eller en leg for amatører. Det er et vældigt udtryk for et nyt samfund, for dets stemmer og dets tanker; og det er i kraft af sagen i kritiske stunder næsten en krigsmaskine imod et udvandet og forældet samfund. Det nytter ikke at være halvhjertet. Det er ikke sagen at genåbne gamle teatre, hvor kun navnet er nyt og hvor det borgerlige teater dækker sig ind under en forandring, bare ved at kalde sig folkeligt. Der må stadig kæmpes for og ved folket. Der må kæmpes for at lave en ny kunst for en ny verden.«

**For alle gode Tanker de kan slet ikke dø,
førend bedre Tanker er spired af deres Frø.**

(Slutstrofer af J. P. Jacobsen i 1884 kort før hans død.)

Litteraturhenvisninger

Der findes så vidt vides ingen samlede fremstillinger af problematikken omkring »Folkets teater«, bl. a. fordi ideen i praksis er blevet realiseret højest forskelligt rundt omkring, både økonomisk, administrativt og i forhold til publikum.

MERE ALMENT OM EMNET

Jean-Jacques Rousseau: *Lettre à M. d'Alembert sur les Spectacles*. Første gang publiceret 2/10-1758. M. Fuchs' udg. i serien *Textes littéraires français*, Paris 1948 kan anbefales.

Romain Rolland: *Le Théâtre du Peuple - essai d'esthétique d'un théâtre nouveau*, Paris 1903. Genoptrykt flere gange. Et grundlæggende programskrift for et »Folkets teater« med interessante historiske og politiske sammenstillinger.

Emile Copfermann: *Le théâtre populaire/pourquoi?* Collection Maspero nr. 43, Paris 1969. En slags fortsættelse af Rollands epokegørende værk, men naturligvis også med særlig hensyn til franske forhold.

Tidsskriftet *Théâtre populaire* 1953-1964 dyrkede bevidst problematikken omkring et »Folkets teater« i 54 numre, hvoraf enkelte kan købes endnu. En hel stab af kritikere var knyttet til tidsskriftet som anmeldere af løbende forestillinger, især i Paris! Desuden findes i forskellige numre genoptrykt, eller publiceret for første gang, en række artikler om og af teaterfolk, der har haft et aktivt forhold til ideen om et *Théâtre du Peuple*. L'Arche, 86, rue Bonaparte, Paris VI.

Harald Engberg: *De store klassikere til folket*. Systematisk artikel i samleværket »Teatrets historie«, Politikens forlag, København 1962.

I denne artikel forfølges problematikken kronologisk/historisk/nationalt til et samlet overblik over udviklingen i de lande, der faktisk har praktiseret diverse forskellige aspekter af de gamle ideer om et »Folkets teater« i Europa (inkl. Rusland) og USA.

ITI (The International Theatre Institute under UNESCO) helligede et nummer af sin dobbeltsprogede publikation *Le Théâtre dans le monde/World Theatre* til »Folkets teater« - nr. 3, årgang V - 1956.

En øjeblikkelig status, der bl. a. er interessant ved de højt forskel-

lige indlæg om konkrete forhold i så forskellige lande som Polen, Belgien, Frankrig, Tjcekoslovakiet, Italien, Norge, Sverige, Tyskland, USA, Mexiko, Schweiz, England og Finland. Det er karakteristisk at f. eks. England i 1956 kun kunne henvise til Joan Littlewood som noget der i praksis kunne sidestilles med et »Folkets teater«. Hendes *Theatre Workshop* fra 1945 havde gjort succes i Paris; men Osborne, Wesker etc. havde ikke debuteret, da artiklen blev skrevet. Det var endnu Noel Coward, Terence Rattigan og »de hvide telefoners« overklasse-milieu, der dominerede engelsk teaterliv i begyndelsen af 1956.

Chr. Ludvigsen: *Moderne teaterproblemer*. Berlingske forlag, København 1964.

En sammentrængt gennemgang af teatrets tekniske, filosofiske og praktiske problemstillinger fra ca. 1750, som baggrund for et »Folkets teater«.

Gösta M. Bergman: *Den moderna teaterns genombrott 1890-1925*, Bonnier, Stockholm 1966.

Visse kapitler heri berører direkte problemstillingen omkring rousseauske folkefester i fri luft og realisation af ideen om et »Folkets teater« i de forskellige lande. Iøvrigt er her tale om en systematisk gennemgang af hele det europæiske teaters kunstneriske/tekniske/praktiske udviklingshistorie i det pågældende tidsrum.

Gösta M. Bergman har udmærket sig som chef for Riksteatern i Sverige fra starten i 1933 til han blev professor i teaterhistorie ved Stockholm universitet i 1958. Det svenske tounerende Riksteater var direkte inspireret af ideen om et »Folkets teater«.

14 forfattere/imod et rigere teater, Rhodos, København 1969.

Uden at den gamle ide om et »Folkets teater« (for og ved folket) mere direkte sættes i historisk perspektiv, tangerer 14 teaterdebattører i samme venstre-orienterede ånd, som f. eks. Rousseau og Rolland, denne problemkreds på aktuel skandinavisk (især københavnsk) basis m.h.t. praktiske problemer som massemedier, forfatterens rolle, teaterdemokrati, teaterdiktatur, gruppeteater osv.

Nyere teatersociologiske undersøgelser over publikumssammensætning og vaner som f. eks. svenskeren Harald Swedner og en dansk statistisk undersøgelse ang. *Fritidsvaner i Danmark* (1964) er mange steder draget ind i debatten i denne bog. Målsætningen er naturligvis, at flere end de farnese 3 procent burde gå regelmæssigt i teatret og at flere end 16 procent skulle være så interesseret i det »levende teater« at de gik i teatret en gang om året. Det kunne være ønskeligt at få en undersøgelse af denne art, der også tog massemedierne i betragtning som en art »Folkets teater«, omend det af tekniske grunde kun kan være for folket og aldrig i rousseauansk forstand blive folkefester, der aktiverer folket som direkte deltagere.

MERE SPECIEL LITTERATUR

David Lloyd Dowd: *Pageant-Master of the Revolution/Jacques-Louis David and the French Revolution*, The University of Lincoln, Nebraska 1948.

En illustrativ gennemgang af Davids indsats som festarrangør og en art propaganda-minister for den første franske republik.

Per Lindberg: *Folkteatern*, Stockholm 1957.

En samling artikler af den store svenske teatermand og pioner for et »Folkets teater«. Per Lindberg var således medforfatter til den grundlæggende betænkning om svenske teaterforhold fra 1934: 1933-års teaterutrednings betænkning.

Ang. Danmark henvises bl. a. til

Teatrene i Danmark: Betænkning afgivet af den af regeringen den 26. jan. 1954 nedsatte kommission. Betænkning nr. 278, 1961.

En kulturpolitisk redegørelse, afgivet af ministeriet for kulturelle anliggender. Betænkning nr. 517, 1969. Her er dels statens politik i teateranliggender taget op til drøftelse på et meget liberalt grundlag, dels findes de vigtigste love aftrykt.

Alene den målsætning nr. 517 indleder med, viser hvor almenmenneskeligt favnende, man ønsker at gå frem; også på teaterområdet:

»Målsætningen for en alsidig kulturpolitik må, ud over bestræbelserne for at styrke den kunstneriske udvikling, omfatte andre bestræbelser for at fremme enkelte menneskers udviklingsmuligheder, deres optagethed af og deltagelse i udformningen af vor fælles tilværelse.« (Rousseau er ikke langt borte).

Nr. 517 slutter med en betragtning, der også burde have direkte interesse for f. eks. gruppeteatre eller teatergrupper i det hele taget. Hvem styrer hvem? (Og hvorfor gør de det?):

»Der er ingen tvivl om, at styringsproblemet taget op i bred forstand vil frembyde voksende vanskeligheder. På alle områder vil man opleve en voksende spænding mellem to tendenser: tendensen til frigørelse af det enkelte individs muligheder og tendensen til, at vi må løse flere og flere opgaver i fællesskab.

Hvorledes kan udviklingen ledes i retning af en syntese af disse to tilsyneladende modstridende tendenser? Heri ligger en af tidens største kulturpolitiske udfordringer.«

Ang. Norge henvises bl. a. til

Innstilling om Teatervirksomheten i Norge. Fra en komité oppnevnt ved kongelig resolusjon av 18. oktober 1968. Innstillingen avgitt 29. mai 1970.

Publikationen er allerede benyttet og citeret i hovedartiklen bl. a. fordi det er den nyeste skandinaviske officielle publikation, der berører dette emne. Danske, finske, svenske, islandske og norske erfaringer omtrent til dato er opsummerede og peger opmuntrende nok i retning af en meget liberal fælles nordisk teatertilskuds politik. Uden at tale om egentlig censur vil man gerne så vidt muligt støtte teaterlivet, også i samfundskritisk retning, når det er av høy kunstnerisk kvalitet.



Af afgrænsede hensyn har denne redegørelse først og fremmest koncentreret sig om udviklingen af et »Folkets teater« på kontinentet, nærmere betegnet Frankrig, mens de anglosaksiske lande er ladt i stikken. Det skyldes også at man i lande som England, Irland og USA først i tiden efter anden verdenskrig overhovedet fra statslig side (altså tilskudsmæssigt og teaterpolitisk) for alvor er begyndt at interessere sig for et levende, folkeligt teater.

Interesserede kan henvises til følgende bøger, der igen giver gode kildeangivelser:

England

J. Russel Taylor: *Anger and After*, London 1962, genoptrykt i flere reviderede billigudgaver.

Især om det moderne engelske gennembrud for en samfundskritisk dramaform omkring »vrede unge mænd« fra John Osborne, Arnold Wesker, Behan-Littlewood samarbejde etc.

Carl-Olof Lång: *Engelska bilder*, Sveriges Radios förlag, Stockholm 1966. Instruktiv oversigt over teaterforhold i England, efter den »unge vrede« i 1956.

Arnold Wesker: *Center 42's Historie*, Studentsamfundets skrifter, København 1963.

Irland

Una Ellis-Fermor: *The Irish Dramatic Movement*, London 1939.

Overskuelig introduktion til bevægelsen omkring The Abbey-theatre, der nærmest kan betragtes som et nationalt-folkeligt teater, også som led i en frihedskamp imod englænderne.

USA

Ingemar Björkstén: *Scenbild USA*, Sveriges Radios förlag, Stockholm 1967.

I kort begreb får man her hele USA's teaterhistorie med særlig henblik på den nyeste tid, med universitetsteatre, Off-Broadway og Off-Off-Broadway-grupper.

Pierre Biner: *The Living Theatre*, La Cité, Lausanne 1968.

Instruktiv bog om USA's første store bidrag til gruppeteaterbevægelsen.

Michael Kirby: *Happenings*, New York 1966.

Der er skrevet meget om denne teaterform ved folket; Kirby's bog, der indeholder flere happeningtekster, plus en fyldig indledning er foreløbig den bedste introduktion.