

Memorandum

AF JEAN VILAR

Jean Vilar (f. 1913) elev hos Charles Dullin. Debuterede på Théâtre l'Atelier, hvor han spillede små roller og deltog i instruktørarbejdet. Deltog 1941 i et tournéselskab, La Roulotte. Slog sig i 1943 ned i Paris som skuespiller og dannede ret hurtigt sin egen trup, der bl. a. havde Uvejir og Dødsdansen (Strindberg), Don Juan (Molière) og Mordet i domkirken (Eliot) på programmet. Han virkede her både som skuespiller og iscenesætter.

I 1947 startede han sine sommerfestspil i gården til det gamle paveslot i Avignon. Her lancerede han et repertoire, der senere skulle blive grundstammen i T.N.P.s (Théâtre National Populaire) forestillinger, efter han i 1951 også blev direktør for denne virksomhed i Palais de Chaillot. Af klassikere i dette repertoire kan fremhæves: Molière, Corneille, Shakespeare, Marivaux, Beaumarchais, Hugo, Kleist, Büchner og Balzac. Og blandt de moderne naturligvis Brecht, der er en af de mest spillede dramatikere på T.N.P., men også en præ-absurdist som Jarry og et enkelt Beckett-stykke. Strindberg, O'Casey og Tjekhov er også med. I 1962 fratrådte Vilar direktør-stillingen ved T.N.P. men har til dato fortsat sommerfestspillene i Avignon hvert år. Han blev afløst af George Wilson, der stort set må siges at have ført Vilars linie videre: Et blandet repertoire under mottoet: »De store klassikere til folket« og lad os se hvad vi kan dyrke op af mere moderne dramatikere. Det sidste punkt har man haft mindre held med, bl. a. fordi Palais de Chaillots kæmpe-scene ikke egner sig til eksperimenter. I perioder rådede Vilar over mindre scener ude i Paris. Wilson har nu fået indrettet en mindre sal i selve Palais de Chaillot: Salle Gémier opkaldt efter den første direktør for T.N.P.

Vilars Memorandum oversat fra tidsskriftet Théâtre populaire, nr. 40, 1960, er svaret til argumenterne fremsat af Sartre i sit interview med B. Dort.

Hvem laver vi teater for? Når jeg skal være helt ærlig, havde jeg længe troet, at dette spørgsmål, som man stillede mig, var ganske uskyldigt. Teatret kunne jo, selv hvor det stræbede højest, ikke være andet end folkeligt, det henvendte sig simpelthen til det størst mulige publikum. Svaret var for mig selvindlysende — og det så meget desto mere, som skæbnen har villet, og stadig vil, at jeg arbejder med teater i Frankrig, dvs. i et land, i et samfund og i et økonomisk system, som er mine læsere velbekendt... Det var altså ikke noget problem for mig før den dag, hvor man lod mig vide, at det teater, jeg havde ansvaret for, Le Théâtre National Populaire, ikke havde formået at virkeliggøre tanken om et teater for folket. Da måtte jeg, midt i arbejdet, ofre tid på at fordybe mig i de betragtninger, de domme og konstateringer, som man stillede mig overfor. Hvad var det egentlig for et folkeligt teater, det ikke var lykkedes mig at skabe?

En ting er sikker: man har aldrig kunnet definere det for mig i praktiske termer, dvs. man har aldrig kunnet give mig en brugbar definition af det. Det eneste, man bebrej-

dede mig, var, at jeg ikke havde kunnet skabe det, altså at jeg i virkeligheden ikke havde kunnet skabe det, jeg troede at skabe, og som man forgæves forsøgte at give mig en brugbar idé om... Endelig gik det op for mig, at ordet »folkeligt« i mine modstanderes bevidsthed stod synonymt med »arbejder-«; at det teater, man ville have mig til at drive, skulle være et »arbejder-teater«, et teater for proletariatet, det skulle så at sige være »militant«; og at det ikke i mindste måde var lykkedes for mig at skabe et sådant teater. Hvorfor ikke? Fordi det måtte anses for utopisk i et samfund som vort at forsøge at samle et virkeligt arbejderpublikum om et sådant repertoire: T.N.P.'s repertoire, der var sammensat af værker, der alle bar den borgerlige kulturs vanærende stempel. Men, spørg til side: i grunden fortjente dette synspunkt, at man så nærmere på det — og det fortjener det stadig.

Jeg må allerførst gøre det klart, at den type læser, jeg taler om, ikke bebrejder mig T.N.P.'s »fiasko«. Han kunne således skrive: »Fra mit synspunkt virkeliggør T.N.P. ikke tanken om et teater for folket. Men det er ikke Vilars skyld. Det er hele T.N.P.'s situation, der har skylden«. Jeg kan ikke gå med til, at man frikender mig på denne måde. T.N.P.'s status er ikke mere ansvarlig for det, T.N.P.'s direktør foretager sig, end aktieselskabsloven er ansvarlig for, hvad f. ex. et forlags direktør lader trykke. Jeg har ansvaret for den økonomiske, administrative og kulturelle ledelse af T.N.P., og hvis T.N.P.'s »situation« ikke tillader, at man kan realisere tanken om det teater for folket, talen er om, **så må jeg påtage mig ansvaret for denne »situation«.**

T.N.P.s situation

Hvordan er så T.N.P.'s »situation«?

Først og fremmest har man bebrejdet det, at det er statsunderstøttet. Jeg har allerede ved flere lejligheder udtalt mig om dette emne. Hvorfor skulle de offentlige midler, T.N.P. får stillet til rådighed, være mere »mærkede« end private midler? I det system, vi lever i, kan man ikke tale om gode eller dårlige penge. Det drejer sig om penge, slet og ret. Og om penge, som meget vel kan være mere »frie«, når de udbetales af det offentlige, end når man skal handle med en bank om dem... Nej, jeg kan ikke indse, at den offentlige støtte, vi får på T.N.P. på nogen måde skulle betyde en hindring for, at mit arbejde kan foregå i fuld frihed, hvorimod jeg er bange for, at såkaldte »private« midler ville tvinge mig til langt større forsigtighed, i hvert fald på

det økonomiske område. (Det er noget jeg ikke har glemt, stol på det!) Hvordan kan man da påstå, at T.N.P.'s offentlige støtte tvinger mig til at vælge mit repertoire med særlig forsigtighed? Kan man give mig noget bevis for denne uovervejede påstand? Forekommer det særligt »forsigtigt« at spille **Mutter Courage** i 1951 og **Arturo Ui** i 1960? Og hvor er det mon, man skal spille O'Caseys **Red Roses for Me** i denne sæson?

Hvis man tilføjer, at den offentlige støtte tvinger mig til at vælge stykker, der ikke er skrevet for et nutidigt, folkeligt publikum, så må jeg svare: hvor findes de stykker, der er skrevet for et nutidigt, folkeligt publikum? Bortset fra Brechts værker, som vi spiller, O'Casey's, som vi agter at spille, og visse andre, som vi måske er så heldige at finde en dag, så er de stykker i det franske repertoire som efter min mening står mest umiddelbart på »frigørelsens« side, skrevet af ... jeg kan ikke gøre for det: Corneille og Hugo, Molière og Marivaux, Büchner og Beaumarchais. Jeg taler også om disse værkers **politiske** indhold. Hvad formen angår ...

Men lad os forsøge at trænge dybere i den kritik, man har rejst mod os. Man siger til os: selvom klassikerne endnu i dag kan være af interesse for et folkeligt publikum i ordets allerbedste betydning, kan man ikke trække et arbejderpublikum til med det repertoire. Klassikerne er blevet etablerede kulturformer, de tilhører i dag den borgerlige kulturarv ...

Dette nye argument er måske det allermest forkerte, det allermest **jesuitiske**. Hvis jeg skulle tage det til efterretning, ville jeg være nødt til at træffe et antal bitre beslutninger: der ville ikke længere være nogen grund til at lave teater for folket, fordi der ikke fandtes noget repertoire. Og da nutidige værker ikke findes, må man simpelthen opgive ævret.

Hertil må vi svare, at et sådant synspunkt synes at afsløre et sadistisk og pessimistisk syn på menneskets fremtid. Det syn kan vi ikke på nogen måde dele.

Fra revolutionært til konformistisk teater

Først og fremmest fordi det forekommer os at passe i endnu mindre grad på teaterkunsten end på f.ex. romanlitteraturen. Hvis man påstår, at det franske teaters klassiske værker er blevet borgerlige kulturformer, så betyder det, at man fuldstændig negligerer **instruktørens arbejde**. Det er sikkert og vist, at det er muligt at forvandle klassikerne til forestillinger, der er konformistiske eller ligefrem reaktionære, og at de i så fald forbliver i dette kulturens forgyldte og pudrede museum, hvor det folkelige publikum og arbejderpublikummet ikke har for vane at komme. Og det er lige så sikkert, at et hvilket som helst mesterværk i visse hænder kan blive et våben mod selve den folkelige kultur. Men sikkert er det også, at iscenesætterens kunst, som nu har været officielt anerkendt i hundrede år, siden Antoines dage, i dag har en helt usædvanlig magtstilling over for disse værker. Af iscenesætterens kunst afhænger i dag, i hvilket lys vi skal se teatrets værker.

Sagt på en anden måde: på samme måde, som vi har set et såkaldt revolutionært værk blive spillet i en konformistisk iscenesættelse (og dette foregik i U.S.S.R.), så er det muligt at spille et traditionelt værk i en iscenesættelse, der engagerer sig i og kaster lys over vor tids problemer, ja, helt aktuelle problemer, problemer, der angår os, der lever i dag. Eksempler: **Arturo Ui** er vedkommende, når det spilles i 1960, ikke blot for de gamle, der oplevede 1930-erne,

men også for de unge af 1960. Det samme gælder for Sofokles **Antigone**. Brecht var helt klar over dette, når han ved siden af sine egne »moderne« værker viste sit publikum i D.D.R. værker som **Der zerbrochene Krug**, **Turandot**, **Coriolan** og **Don Juan**. For øvrigt må det være ud fra dette synspunkt mere end ud fra selve repertoirevalget, at et teaters instruktør/direktør må betragtes som bærende det fulde ansvar for sit arbejde og for arbejdets resultater.

Kulturen er et våben

Jeg siger ikke dermed, at dette er nok til at retfærdiggøre et repertoire sammensat udelukkende af klassikere. I et afbalanceret folkeligt repertoire må klassikerne blandes med nutidige stykker, der er skrevet for det folkelige publikum; som er skrevet for det, og som taler om dets egne problemer. Men det er overdrevet at påstå, at et klassisk værk under alle omstændigheder falder uden for det, et folkeligt teater bør beskæftige sig med.

Eller er det meningen, at man skal opfordre det folkelige publikum og arbejderpublikummet til at vende den såkaldte borgerlige kultur ryggen? Rent bortset fra, at det, som vi har set det, ville betyde det samme som at bede det om ikke mere at gå i teatret, så har vi en hel anden opfattelse af, hvad man bør gøre for at få det folkelige publikum til at komme til kulturen, samtidig med at kulturen selvfølgelig i al sin glans og herlighed må komme ud til det folkelige publikum.

Først og fremmest kan man ikke forkaste den såkaldt borgerlige kultur under ét uden den mindste skelnen. Denne holdning ville være uhyrlig. Den bygger i det væsentligste på et ofte falsk kendskab til værker, som, hvad der end sker, vil vedblive at være nogle af de allerstørste eksempler på menneskelig skaberkraft.

Thi i det, man har vedtaget at kalde den borgerlige kultur, må man skelne mellem 1) det, som virkelig hører til borgerskabet: værker, der er udsprunget deraf (de findes: i tid er det dem, der står os nærmest) og 2) de ting, det simpelthen har tilranet sig. I virkeligheden har borgerskabet ofte slået sig til tåls med at »kolonisere« kunstværker, den borgerlige kultur har altid været og er stadig i vores del af verden imperialistisk, og værker, der fra starten har været ægte folkelige, har været og er stadig denne imperialismes ofre. Mange mesterværker af f.ex. Molière og Shakespeare (**Coriolan**) er at finde blandt disse ofre. Det er på dette punkt, at instruktøren kan og skal gribe ind. Det er det, jeg selv gør: kaster saltkarret bort, men beholder saltet.

Her optræder også et metodeproblem. Nogle er mest stemt for en apokalyptisk løsning: destruere det hele, og så begynde på en frisk oven på denne ørken, denne pulveriserede slette. Denne løsning er efter min mening radikal på en forkert måde, og de, der især slår til lyd for den, er da også de filosoffer, der måske er de borgerligste af dem alle, nemlig de, der prædiker anarki og fortvivelse. Selvom denne løsning var praktisk mulig, ville man snart under asken finde den borgerlige kulturs monumenter, som man troede at have fejlet bort. Så lad os da undgå denne blindgyde, som et terroristisk oprør er. Og eftersom det er udelukket, at vi skulle sige til det folkelige publikum: det er helt klart at Shakespeare ikke er noget for jer, og det er Molière og Corneille heller ikke — ligesåvel som det på et helt andet plan ville være latterligt hvis man frarådede arbejder- og funktionærsønner at søge ind på de højere læreranstalter, fordi elevmaterialet og undervisningen dér ikke

kan kaldes »folkelig« — så bliver det inden for den borgerlige kulturs rammer, at vi — år efter år — vil fortsætte med at lede dette publikum ind i denne kultur, som man måske en dag vil indse i sit væsen er folkelig. Vi på T.N.P. har allerede renset den for hele det ceremoniel, som det borgerlige samfund havde udstaffet den med. Thi kulturen er et våben, som har samme værdi som den hånd, der holder det.

Sartres skepsis

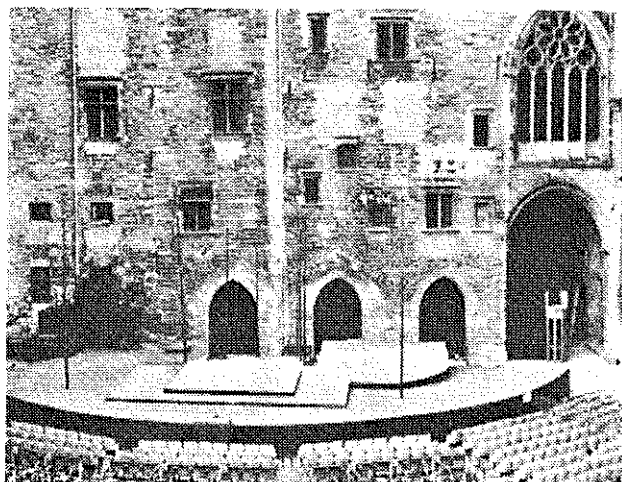
Jeg må tilstå, at jeg her endnu en gang giver udtryk for et optimistisk syn på problemet. Men det er ikke sikkert, at en historisk undersøgelse ville sige mig imod. Man siger, at teatret var folkeligt før borgerskabets opkomst. Hvorfor skulle det så ikke kunne blive det igen? Måske er det allerede begyndt at blive det. De gamle strukturer udvikler sig stadig.

Det er i denne henseende, at Sartres skepsis, når han taler om arbejderpublikummet, altid har undret mig. Sartre taler om arbejderpublikumets helt usædvanlige modstand mod teatret, og skriver så **Nekrassov**, før derefter at undre sig over den manglende begejstring over hans forsøg hos virksomhedernes samarbejdsudvalg. Kan et enkelt stykke vende strømmen, det være sig i et hvilket som helst samfund? Denne skepsis finder man også i det portræt, Sartre tegner af arbejderpublikummet: børnene skal passes, teatrene ligger for langt borte, arbejderne er trætte og går derfor hellere hen og ser en operette... I dag kunne han også tilføje, at de har bil. Sandheden er, at det folkelige publikum ikke kommer i teatret, eller ugerne kommer der, ikke så meget fordi det er modstander af teatret, som fordi teatret er modstander af det. Endnu i vore dage er det franske teater noget meget uhåndterligt, noget der er omgivet af et tyngende ceremoniel. Vi på T.N.P. er klare over dette og har gjort alt og vil vedblive at gøre alt for at ændre dette forhold og gøre det så let som muligt at gå i teater. Stadion, hvor arbejderne langt hellere kommer, giver dem et ceremoniel, som ikke virker afskrækkende på dem. I virkeligheden drejer det sig måske mindre om at afskaffe ritualerne end om at ændre dem.

I mine øjne er det eneste problem, bortset fra billetpriserne og spilletiderne, at fjerne den usikkerhed, som lammer arbejderne, så snart han træder ind i et teater, hvor man dog vil præsentere ham for dramatiske mesterværker, klassiske som moderne. At vise ham, at det når alt kommer til alt først og fremmest er ham, disse værker henvender sig til. Og yderligere at vise ham, at den mur, der er rejst mellem ham og disse værker gennem adskillige tiårs kulturelle liv, i det mindste siden Napoleon III, er kunstig og kan fjernes uden større vanskeligheder.

Marxisterne og kapitalen

At dette mål endnu ikke er nået, ved ingen bedre end jeg. Men når teatret endnu ikke er blevet helt folkeliggjort på T.N.P., så hænger det sammen med, at kulturen ikke er blevet gjort folkelig i det omfang, hvor filosofien, litteraturen, naturvidenskaberne og alt det andet ikke er blevet det. Jeg forstår ikke, at man kan forlange, at T.N.P. alene skulle kunne realisere et sådant program, som burde være et fælles anliggende, først og fremmest da for alle forfattere, universitetsfolk, videnskabsmænd og pædagoger. For slet ikke at tale om de borgere, hvis daglige færden er med til at forme vore vaner og vore love. Hvis ikke alle arbejder sammen mod dette mål, er det spildt møje.



Avignon. Festivalens ramme: Pavepalasset. Scenisk arrangement for Don Juan, 1953. Regi og hovedrolle: Jean Vilar.

Hvorfor i alverden skulle teatret — og specielt som det praktiseres på T.N.P. — i løbet af kort tid blive hovedinteressen i et samfund som vort? Der er alt for mange ting, der har bud efter det folkelige publikum. Og hvis det er sådan, at det folkelige publikum helst bruger sin tid på underlødige forlystelser, selvom der findes teatre, museer og foredragssale, hvor det næsten selvfølgelig burde komme, skal jeg så holdes ansvarlig for det? Hvordan er det muligt at forestille sig, at et teater for folket og for arbejderklassen skulle kunne lykkes i et samfund, hvor de humanistiske videnskaber og de forskellige kunstarter står i et **kontraktligt** forhold til kapitalen, og hvor selv de mest venstreorienterede, mest marxistiske kunstnere netop lever i overensstemmelse med den kontrakt, som de har været pisket til at acceptere? Må vi ikke her tænke på den fælles aktion, som bliver nødvendig, den aktion, som, anført af alle intellektuelle, kunstnere og pædagoger, med den nødvendige offentlige støtte, vil komme til at skabe det nye tankesæt, som arbejderbevægelsen før eller siden vil forankre sig i.

Det er nødvendigt med mellemlid mellem masserne og den kultur, som borgerskabet administrerer (det er et faktum, vi har været klar over hele tiden!). Der er brug for mennesker, som kan fungere som mellemlid mellem kulturens redskaber: litteratur, musik, teater osv. og dem, der skal bruge disse instrumenter. Disse mellemlid — forfattere, musikere, teaterfolk — forpligter sig til at føre en usikker tilværelse, hvor det mindste fejltrin, om det så blot er at forsynde sig mod denne eller hin filosofi, romangener, musikteori eller teaterstil, falder knusende tungt tilbage på alle de samlede bestræbelser på at gøre kulturen mere demokratisk. Og der bliver begået mange fejltrin. For slet ikke at tale om talentløshed...

Hvem kan vi egentlig regne med? Hvor finder vi de nødvendige mellemlid?

Siden befrielsen 1945 har jeg søgt efter sådanne »mellemlid«.

At få et folkeligt publikum til at komme til det klassiske repertoire; at bekæmpe de borgerlige ritualer; at finde flere forbindelsesled mellem det folkelige publikum og kulturen, disse har været vore mål i årene, der er gået. Fra 1947 til 1960.

Lad os se lidt på, hvad vi har gjort i denne retning, og lidt på de vanskeligheder, vi er stødt på undervejs.

*

I september 1951, da jeg blev udnævnt til direktør for Théâtre National du Palais de Chaillot, så situationen på det fol-

kelige teaters front ikke særlig strålende ud. På den ene side stod den brede befolkning, der ikke brød sig særligt om, at man tilskyndede den til at tage del i kulturelle adspredelser. Hvem interesserede sig for en folkelig kultur, formidlet af teatret, i 1951, til trods for de forsøg, der tidligere var blevet gjort af Gémier og Copeau? Bortset fra Avignon, der havde fungeret siden 1947, var teatret i Frankrig blevet de besiddende klassers halv-eksklusive privilegium.

Diskrimination i teatret

Overalt var betingelserne for at frekventere et teater de samme: man måtte have tid, og man måtte have penge. For øvrigt herskede der i teatrene en **utålelig diskrimination**: der fandtes pladser for de rige og pladser for de fattige. Selv i Avignon måtte jeg i 1949, til den tredje festival, finde mig i, at orkesterpladserne kom til at koste 1000 frs. og ikke 600, som jeg havde bedt om. I dette improviserede friluftsteater så man små barrikader opstå mellem klasserne; der dukkede loger op, og polstrede stole foran de bænke, der var beregnet til de mindre formuende. Jeg protesterede forgæves. Disse loger forsvandt ikke før det øjeblik, hvor jeg kom til at stå som eneansvarlig for festivalen over for Avignons bystyre. Og orkesterpladserne kom igen til at koste 600 frs. Man vil måske afvise dette som bagateller, som anekdoter. Men i 1947 såvel som i 1951 kunne man i Frankrig finde i tusindvis af disse små, men tungtvejende detaljer, som tilsammen fortalte, **at teater, skønt det på overfladen bevarede et skin af frihed, i virkeligheden var underkastet pengenes magt.**

Det, de lavere klasser kunne bidrage med, blev kun betragtet som et tilskud - der var nyttigt til tider, ganske vist - til teatrets »Poincaré-inspirerede« økonomi. Endnu i dag ser man sig på mange teatre nødsaget til, i den folkelige kulturs navn, naturligvis, efter de store galapremierer at søge bistand hos mere folkelige organisationer. Det kaldes: **at sætte forestillingen på udsalg.**

Hvordan kunne en nyudnævnt chef for dette folkelige teater, som statsmagten havde sat igang, under disse omstændigheder, ansigt til ansigt med denne sump, hvor Shakespeare selvølgelig forlængst var bukket under for de Letraz¹⁾ (penge forpligter), tilrettelægge sin politik? Hvad skulle hans første handling være?

Avignons erfaring

Først og fremmest, og det lige med det samme: at provokere, overraske, vække, ja måske ligefrem ophidse de brede befolkningslags forlængst indslumrede sans for ny viden og ny erkendelse gennem teatret. Den første sæson blev viet digterne: Corneille, Kleist, Brecht, Rodrigue, Hom-bourg, Courage; det blev også en sæson, hvor der blev udsendt »erklæringer« af mere systematisk karakter, hvad der fik folk til at skælde mig ud for at være teoretiker (eller prædikant!). I virkeligheden var de tekster, som jeg offentliggjorde på det tidspunkt, og som for øvrigt var ganske korte, en slags **forpligtelse, jeg pålagde mig selv**, og som jeg tilbød alle, der havde lyst: teatrets personale, skuespillere, teknikere, det administrative personale - og publikum. Her fremlagdes det, vi ville præsentere, og de forhold, hvorunder vi ville præsentere det: vi ville, uden »parisersnobberi«, uden karrierjag, kun have som mål at lade det størst mulige antal mennesker se de bedst mulige værker. Det var en provokation. Det var nødvendigt for os herudover at

skabe os nogle drømme, for ikke at miste modet ved den første forhindring. Det gjorde vi så. Og fremtiden begyndte at aftegne sig: den kultur, som efter sigende var en bestemt samfundsklasses privilegium, ville med vores hjælp blive fælleseje.

Jeg har ofte mindet om, at de fem års erfaring fra Avignon (fra 1947 til juli 1951) var overordentlig værdifuld for os. Det var der, vi fik til opgave at bevise, at teatrets eneste fremtid lå i det folkelige, i et teater, hvor tre vigtige forpligtelser måtte tages op i sammenhæng: et bredt publikum, et repertoire, der tilfredsstillede de højeste krav og en iscenesættelsespolitik, der gik ud på ikke at borgerliggøre eller forfalske de dramatiske værker.

Det var i Avignon, vi erfarede betydningen af en organisation, der var i stand til at provokere dette teaters publikum, at gøre det større og knytte det til teatret, ved hjælp af en stil, der var streng, klar og let forståelig for enhver. Vi har aldrig ustraffet kunnet adskille eksperimenterne med stilen fra forsøgene på at skabe en organisation. De to ting hænger nøje sammen.

Folkelig teaterstil

Denne »folkelige teaterstil« kunne kun blive til, hvis man i første række spillede klassikere, disse grundlæggende værker, som rummer alt og som er fælleseje (det er derfor de er tidløse). Deres formål har aldrig udelukkende været at få tilskueren til at tænke. De henvender sig på naturlig måde til folket og på det kulturelle område udgør de det punkt, hvor det størst mulige antal mennesker kan mødes på et højt plan. Vi mærkede det allerede under den første Avignonfestival, hvor tusinder af tilskuere kunne mødes i enighed om **Richard II**, hvor de nok ville have stået splittede over for **L'Assassinat du Duc de Guise**.

Andre faktorer var også den store, åbne himmel over Pavepaladsets gård og denne gårds murværk, på hvis baggrund vore første forestillinger blev opført. Hvis jeg havde fået den perverse, forskruede idé at føre det borgerlige teaters dekorationer ind på dette sted, ville Avignons mure have knust dem med det samme. En så **ædel** og ren lokalitet tålte ingen kunstprodukter mellem sig selv og mesterværkerne. Der var en umiddelbar harmoni mellem Avignons nøgne murværk og Shakespeare, Corneille, Büchner og Kleist. Og jeg blev herigennem bestyrket i min tro på, at iscenesættelsen af de folkelige klassikere, disse de mod-neste af alle værker, måtte bryde med profitteatrenes over-læssede og snakkesalige æstetik.

Ud fra vor overbevisning om, at vi var nødt til at ændre ceremoniellet i demokratisk retning for at kunne få den brede befolkning til at gå i teatret, måtte vor organisation på samme tid bryde med mange ødelæggende vaner. Man behøver blot at sammenligne T.N.P.'s billetpriser, spille-tider²⁾, programmer, informationsvirksomhed, ja, hele dets måde at modtage sit publikum på, med det, der findes andre steder. Og yderligere ofre al den opmærksomhed, et sådant skridt fortjener, på den reform, vi indførte for lang tid siden: afskaffelsen af plasøernes drikkepenge.

Her må det bemærkes, at i stedet for at forringe kvaliteten af det, vi giver vore tilskuere på T.N.P., har denne lavpris-politik, den høflige fordringsløshed, der kendetegner teatrets forhold til sit publikum, kunnet gå hånd i hånd med en kvalitetspolitik. Et eksempel: vore programmer; det er bøger: de indeholder den uforkortede tekst til de stykker, vi spiller, omkring 80 sider, samt en halv snes fotografier fra forestillingen, og de koster kun 120 frs. Andre steder er programmerne sådan, som vi alle kender det: de

består hovedsagelig af reklamer, man kaster dem bort efter forestillingen, og de koster som oftest 150 eller 200 frs.

Imidlertid stillede den specielle feststemning, der kendetegnede festivalen, sig hindrende i vejen for, at man kunne drage nogen direkte konklusion, når det gjaldt en mere permanent udnyttelse af et sådant repertoire. I Avignon kom tilskuerne og så Shakespeare som til en årlig teaterfest. I 1951, da jeg blev udnævnt til direktør for Théâtre National Populaire, måtte vi på scenen i Théâtre de Palais de Chaillot's enorme rum bevise, at vore eksperimenter med teater til folket i Avignon havde været rigtigt udførte og havde båret frugt.

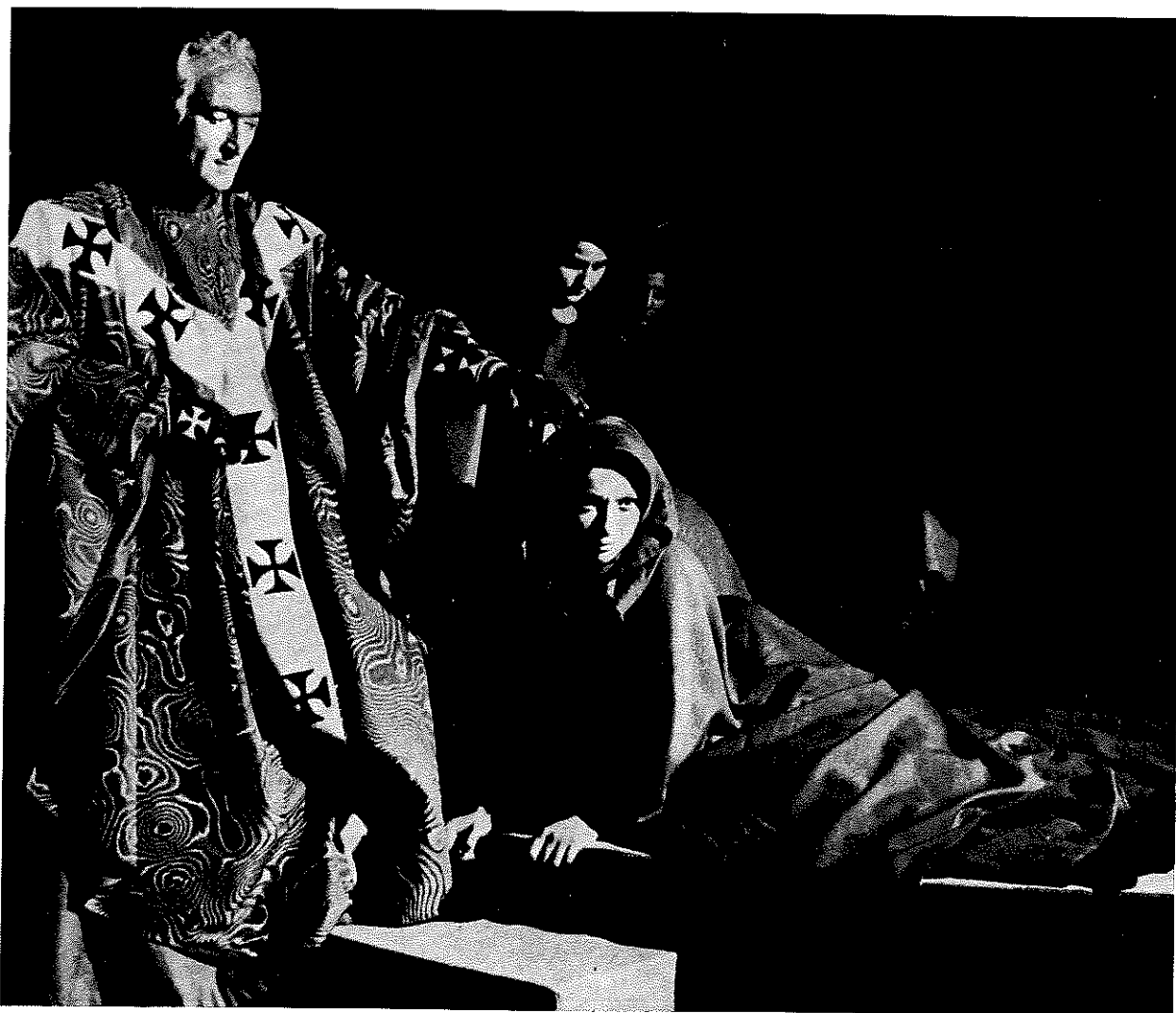
Vort repertoire

Jeg tror, vi beviste det. Vort repertoire? Fra begyndelsen byggede det på klassikerne³). Vort publikum? Det er blevet større og større siden vort første forstadspublikum. I samarbejde med de folkelige kulturelle organisationer og virksomhedernes samarbejdsudvalg og hjulpet af stadigt fornyede initiativer fra disse sider er det lykkedes os efterhånden at nedbryde alle de barrierer af økonomisk karakter, som den borgerlige verden havde rejst mellem teatret og arbejderklassens publikum. Jeg skal ikke her komme nærmere ind på disse projekter, som er velkendte, og som bliver

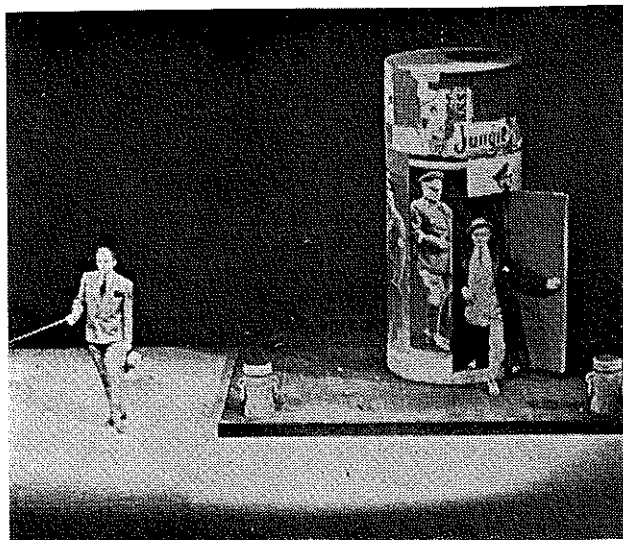
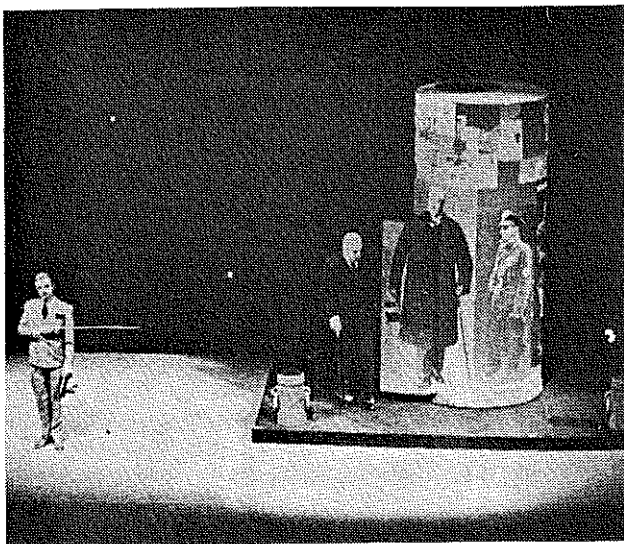
efterlignet flere og flere steder (og det er vi stolte af), men kun gøre opmærksom på, at deres virkelige betydning måske er blevet overset af nogle af vore kritikere.

Hvordan har de, der bebrejdede os, at vi ikke skabte et arbejderteater, og at vi ikke havde grundlagt et teater, der spillede et repertoire specielt beregnet for arbejderklassen, kunnet undgå at se, at det, vi gjorde, var langt mere ambitiøst: vi ville nemlig ganske simpelt give arbejderklassen teatret tilbage. Og samtidig med, at vi til det mål har fået hjælp fra klassikerne og digterne, har vi også brugt våben, der, skønt de var beskedne, har været af afgørende betydning: billige billetpriser, afskaffelse af drikkepenge, gratis garderobe, nye spilletider, spillestil osv. Her vil jeg fremhæve: spillestilen, iscenesættelsen og instruktørens arbejde.

Men det var også i Avignon, at vi lærte den sørgelige sandhed om det selvmodsigende i den organiske forbindelse mellem den folkelige kultur og økonomien at kende. For netop her finder vi den snigende sygdom, som et foretagende som vores har lidt af fra starten og stadig lider af. Folkeligt teater betyder her i Frankrig et arbejde uden profitinteresser, hvis resultat helst skal være økonomisk favorabelt, med et lille budget og små indtægter: støtten er lille, billetterne billige; men heraf følger uvilkårligt, at man må have en stor og kostbar administration, og resultatet afhænger også af de impliceredes kvalifikationer; til hver af



Avignon 1957. Mordet i katedralen av T. S. Elliot. Regi og hovedrolle: Jean Vilar (til venstre).



Arturo Ui, T.N.P. Regi: J. Vilar. Scenisk arrangement for 1. scene. Presentasjon av den gamle Hindsborough og gangsterpampen Gori.

vore forestillinger må der komme mindst 2-3000 tilskuere for at dække udgifterne og på den måde kompensere for den lave pris, som hver enkelt må betale.

Den uansvarlige radikalisme

Dette paradoks medfører enorme anstrengelser fra vores side. I ti år har vi spillet i kolossale teaterrum og på improviserede friluftsscener, hvor det medfører stor fysisk træthed at spille, ja, blot at få stemmen til at bære. Skuespillerne kan blive trætte af det; de er ikke særligt godt betalt; de må udskiftes; stykkerne bliver også »trætte«; der er ikke så mange af dem, der kan stå sig på vores kæmpestore scener, over for vores publikum; vi må forny repertoiret og i en stadig hurtigere rækkefølge præsentere nye forestillinger.

Og det vigtigste af det hele: årsbudgettet skal balancere: vi må gøre alt for, at det slutter i vores favør; for T.N.P. er en fri koncession, og staten påtager sig intet ansvar for underskuddet. Det må direktøren selv dække. Jeg tør slet ikke skrive, hvor mange millioner gamle francs, vi havde i underskud et år. Måske forstår man så bedre, hvor umenneskelige forholdene er: de umenneskelige forhold, der opstår i den selvmodsigende situation, hvor man har et kulturelt foretagende, der selv er uden profitinteresser, men som eksisterer i et samfund, hvor økonomiske interesser er afgørende.

Konsekvensen: vi er forbandet nødt til at producere for meget, og også af og til producere for hurtigt. En af verdens førende folkelige teatertrupper, den førende, tror jeg, nemlig Berlinerensemblet, råder over et teater med syv hundrede pladser.

Statsstøtten har givet dette ensemble mulighed for på ti år at sætte seksogtyve stykker op. T.N.P. har på mindre end ni år været nødsaget til at sætte fire og fyrrer stykker op. For ikke at gå nedenunder og hjem.

Det er disse forhold, jeg vil minde vore venner om. **Her har I realiteterne.** Hvordan kan I blive ved med at bedømme os på den dovne måde, udelukkende ud fra æstetiske kriterier? Er der noget om, at I hellere vil betragtes som sociologer end som teaterkritikere? Så må jeg henvise jer til Ulianow: »Når man analyserer et socialt problem, kræver teorien, at man placerer det i en bestemt historisk sammenhæng«. Teatret er et socialt spørgsmål, det skal jeg

være den første til at sige. I det mindste det folkelige teater, som både I og jeg beskæftiger os med. Men har jeg nogensinde set jer bedømme det, vi gør, set i »en bestemt historisk sammenhæng«? Det, I ønsker, er måske, at man slet ingenting skulle foretage sig, eller opgive det, man var gået igang med?

Jeg må tilføje, at den uansvarlige radikalisme, der kommer til udtryk i visse af jeres kritikker, virker irriterende. Den hjælper ingen. Den slår noget i stykker. Er det sådan, at I har let ved at bære over med jeres egne fejl, medens I ikke giver os, der står midt i løsningen af alle de **konkrete** problemer, nogen anerkendelse? Fra hvis pen stammede mon denne fornuftige status over jeres situation: »Vi har knapt nok kunnet stable nogle arbejdshypoteser på benene, endsiges kunnet finde en ny måde at anskue teatret på«? Var det ikke den samme, der kort tid efter henrettede vores **Ubu**? Hvorfor denne overbærenhed over for jer selv, og denne... skødesløshed, der præger jeres bedømmelse af et folkeligt teater, der er knuget af tyngende forpligtelser, men hvis idealer trods alt er forblevet det vigtigste, og hvis skabende virksomhed har båret frugt? I fordømmer selv, og det med fuld ret, den subjektive kritik. Nuvel, men når I taler om Théâtre National Populaire og glemmer, at dette teater arbejder i et samfund, der styres af økonomiske interesser, så er det subjektiv kritik, I udøver. Vilar spiller komedie og sætter i scene; men han passer også en gesjæft. Hvis der er underskud, dør hans teater. Hans allerstørste drømme om kulturens udbredelse gennem teatret har lige fra den første dag været afhængig af reglen om »Debet og Kredit«.

Hvem støtter T.N.P.

Underskuddet. T.N.P. havde knapt nok eksisteret i tre måneder, før det var en realitet... Jeg skal ikke her komme ind på det djævelske race med at sætte forestillinger op, som vi blev tvunget ind i for at redde teatrets økonomi: forestillinger, prøver, rettelser, rettelser, forestillinger, prøver. Og alt dette skete uden den mindste interesse fra de offentlige myndigheders side. En af mine nærmeste medarbejdere slyngede en dag i ansigtet på en embedsmand, der ikke ville lytte til vore beklagelser: »Min herre, det er ikke ministeren, der støtter T.N.P., det er Vilar, vore kammerater og mig«.

Det er rigtigt, at statsstøtten lige fra starten kun har været en **provokation til handling** for T.N.P. Den lokker en til at stikke fingrene i maskinen. Den bliver brugt, rub og stub. Da den er beskeden i forhold til opgaven og også står i misforhold til vedligeholdelsesudgifterne i forbindelse med den enorme bygning, hvor vi arbejder, slipper den hurtigt op, og så står vi dér alene, ansigt til ansigt med den truende fallit. De tal, vi offentliggør hvert år, vidner om vores kamp på dette område: men glem ikke, at vores økonomiske regnskab hænger nøje sammen med vores, lad os kalde det kulturelle regnskab. **Det fortæller noget om, at vi aldrig er holdt op med at være fattige.** Det fortæller noget om, at vi aldrig er holdt op med at være sparsommelige. Undtagen, når det gjaldt vores kræfter.

Kunne denne tilstand vare ved? Den varede ved. I langt højere grad end jeg havde troet det muligt. Jeg følte en glæde ved den, som jeg i dag bedømmer til at være temmelig idiotisk. Vi udviklede os til rene jonglører. Veritable små teatervirtuoser. Nå, så man ville gerne se en Mari-vaux-forestilling? Hopla, atten prøver, og der var serveret. Jamen, er det muligt? Jeg gentager, atten prøver à fire timer. Ikke en eneste mere... og det blev ovenikøbet en triumf for os... (**Kærlighedens Triumf**, heldigvis!)

Jeg kan forsikre, at jeg var ganske klar over den overhængende fare, vi bragte os selv i ved at benytte denne metode. Det var naturligvis en stor tilfredsstillelse for mig at se, hvordan truppen besvarede denne afsindige udfordring, takket være medlemmernes håndværksmæssige kunnen, deres professionelle begavelse og deres arbejdsglæde. Men jeg følte ingen glæde derved. Dagen efter en succes, måtte vi så ikke straks i gang med en ny forestilling? Skulle vi virkelig på den måde være nødt til at præsentere vort publikum for teaterforestillinger i hurtig rækkefølge, ligesom man i den »almindelige« forretningsverden sælger et produkt, der er udmærket lavet, men »standardiseret«? Dette faktum kunne jeg ikke lukke øjnene for.

„Kunsten kan og bør gribe ind i historien“

Men vi var låset fast i denne rytme. Når jeg forsøgte at sagtne farten, gjorde maskinen modstand. Undskyld mig, at jeg bruger dette banale billede: motoren, der var glimrende konstrueret fra starten og vel tilkørt, fortsatte med at køre. Men med den fart, vi havde på, så vi ikke længere de landskaber, vi kørte igennem. Vi åd kilometre; vi kørte for at køre. Men uden om os var landskabet ved at forandre sig, ja, det havde allerede forandret sig.

Imidlertid besluttede jeg en dag, trods advarsler fra teatrets administration og regnskabsafdeling, at afbryde rejsen for en kortere periode. Ikke for at vi kunne hvile os. Men for at vi kunne prøve. Noget af det mest almindelige og mest nødvendige på et teater... Resultatet lod ikke vente på sig. Til trods for publikumstilstrømningen og de udmærkede billetindtægter blev dette år (1958) et af de ringeste i økonomisk henseende - der blev underskud, og et underskud så stort, at vi må have mindst to år til at rette det op. Hvis vi nogensinde får det rettet op.

Hvorfor ikke sige det rent ud, at vi på dette tidspunkt, hvor vi var tvunget ind i urimelige arbejdsvilkår og følte os »fremmedgjorte«, ville have været glade for at kunne søge hjælp hos denne nye sociale teaterkritik, som hævdede, at »kunsten kan og bør gribe ind i historien«? Ville den forblive i sit elfenbenstårn? Er det ikke sådan, at sociologi går ud på at studere sociale hændelser og de spændinger, der opstår af dem? Man ville uden tvivl komme os til hjælp. I denne periode af relativ stilstand læste jeg igen

opmærksomt »Théâtre Populaire«s kritikeres analyser. Efter syv års uafbrudt virksomhed måtte jeg stille mig det spørgsmål, om der kun eksisterer den afstand mellem os, som mine og gruppens fælles erfaringer naturligt skabte?

Den nye sociale kritik

Jeg måtte kapitulere over for kendsgerningerne: der eksisterede en kløft mellem os. Jeg kunne ikke acceptere de argumenter, man stillede mig overfor. Jeg havde udført en bestemt opgave; jeg var standset op for at lytte til andres råd. Ville teaterkunsten da ikke i en analyse foretaget af sociologer, (når man tog vor specielle kulturelle opgave, vort teaters status, som er »national« og »folkelig« og de betingelser, en virksomhed af denne art må arbejde under i et system med »liberal« økonomi, i betragtning) fremtræde som det muliges kunst? Ville jeg ikke blive stillet over for en nuanceret kritik af en virksomhed, som hele verden interesserede sig for? En kritik, der ville få direktøren for virksomheden til at søge efter »en sandere og klarere erkendelse af sine handlinger«?

Overrasket måtte jeg i stedet læse, at f.eks. **»Ubu var blevet for stuere, som om han havde været på kostskole i Schweiz«**. Jeg må indrømme, at jeg lo. Lige på stedet. Jeg syntes, det var en sjov sætning. Som al studentikos spøgefuldhed af provinsiel oprindelse, morer denne »Jules Lemaitre«-stil mig, og jeg holder meget af småsnak.

Hvor jeg derimod morer mig mindre, er der, hvor man i den samme »renligheds«-artikel stiller Wilson's fortolkning af Ubu over for instruktøren Vilar's iscenesættelse. Kan man kalde det sociologisk kritik? Kan man overhovedet kalde det teaterkritik? Hvordan kan man tænke på at skille den enes arbejde ud fra den andens i en teaterforestilling? Næh, min herre, på teatret er der ikke tale om nogen enkeltstående skaberakt. Enhver skabende virksomhed hos skuespilleren - og det gælder ikke alene for vore skuespillere - er solidarisk med alle de andres. I tilfældet Ubu var der ganske vist Wilson/Ubu, men der var også - man skammer sig næsten over at måtte nævne det - placeringen af Wilson som Ubu⁴). Desuden var der — hvis man vil tilgive mig, at jeg nævner det - andre valg: bearbejdelsen af **Ubu**, Jarre's musik, Rosy Varte som Mère Ubu. Selvom man ikke vil skrive ensidigt rosende anmeldelser, hvad »Théâtre Populaire«s kritikere med fuld ret tager afstand fra, kunne man godt efter min mening lade instruktøren få æren for det, man har fundet af positivt i forestillingen.

Det mest chokerende i denne analyse var dog konstateringen af, at den til trods for tidsskriftets navn manglede ethvert sociologisk præg og ethvert historisk perspektiv. Må jeg virkelig endnu engang minde om Chaillot's begrænsninger? Lad os slå fast, at jeg laver teater, hvor jeg kan komme til det - hvad der medfører, at jeg ikke altid laver netop det teater, jeg gerne ville. Hvad angår **Ubu**, ville et rum med syv hundrede tilskuerpladser, en slags mellemting mellem en stor kabaret og et teater, have været langt bedre egnet. Men jeg havde kun Chaillot...

For at der ingen misforståelser skal være, vil jeg gerne forklare den kritiker, der mente, at det var mislykkedes for mig at vise Ubu's grusomhed (var det forøvrigt den, man skulle fremhæve i en Ubu-forestilling for et folkeligt publikum?) følgende: »Jeg har ikke i sinde at slå jer ihjel. Men hvis jeg truer ad jer, med våben i hånd, på 25 meters afstand er det mindre føleligt, end hvis jeg befandt mig 3 meter fra jer. Mit »nærkampsangreb« ville gøre jer mindre bange. Grusomhed er også et spørgsmål om afstand, kære venner. Især på teatret«.



Arturo Ui af B. Brecht, T.N.P., 1960. Jean Vilar som Ui - Hitler takker Hindsborough - Hindenburg (Georges Wilson) for sin forfremmelse.

Hvem er det egentlig De skriver for

Man bedømte altså hele vor folkelige virksomhed ud fra æstetiske kriterier. Det havde været mit skjulte håb, at en **social teaterkritik** ville opstå. Hvordan kunne jeg, en teatermand af borgerlig oprindelse, med en individualistisk indstilling, som var blevet kastet ind i projektet med at lave et teater for folket af de omskiftelser, den kulturelle udvikling i mit land undergik, ønske andet? Det ville have været mig til stor hjælp, det kan jeg forsikre. Men jeg måtte bøje mig for kendsgerningerne, selvom jeg af og til fandt de formler, man forsøgte at sætte vort arbejde på, en smule letkøbte.

Vil man have et eksempel? Så vil jeg tage det sted, i »Théâtre Populaire« nr. 30, maj 1958, side 80, hvor Barthes skriver, stadig om **Ubu** (det kunne se ud, som om vi aldrig slipper for den **Ubu**!): »Jeg vil her opstille en syllogisme, der er helt igennem tyrannisk: hvis Vilar's **Ubu** kunne tilfredsstille Monsieur Kemp, så er det, fordi Vilar's **Ubu** er mislykket: man kan ikke tjene to herrer; i dette tilfælde ikke, når det drejer sig om Jarry og Monsieur Kemp.«

Jamen, Barthes, hvordan kan De bedømme et stykke arbejde på den måde? Hvis Gauthier er enig med os, siger jeg ikke automatisk; jeg har gjort et dårligt stykke arbejde, og hvis tilfældet vil, at De er enig med Gauthier, som er enig med os, siger jeg heller ikke automatisk, at De har uret. Det, De laver dér, er subjektiv kritik. Og på det område forekommer Gauthier mig at være mere nyttig end De. I det mindste ulejliges han sig ikke med at opstille den slags syllogismer.

Jeg har måttet spørge mig selv - et spørgsmål, der er for vigtigt til, at vi må glemme det - når jeg læste Deres artikler: **Hvem er det egentlig, De skriver for?** Når man skriver i et tidsskrift der kalder sig »Théâtre Populaire«, er det så ikke ens pligt at stille sin viden og sit klarsyn til disposition for dem, der ingenting ved, eller som ved for

lidt, for dem, der beder om at få noget at vide⁵). Der er masser af dem. Efter min opfattelse er det Deres forbandede pligt. Måske kunne man tilgive Dem en strålende artikel, der ikke havde nogen social betydning, og som var skrevet udelukkende for Deres ligemænd, når man tog Deres holdning i øvrigt i betragtning. Men man kan ikke tilgive Dem, at De skaber Dem en karriere som æstet, hvori et folkeligt kulturelt foretagende, for slet ikke at tale om det folkelige publikum selv, ikke har nogen plads - det være sig i 1951, 1958 eller 1960.

Kritikerne er blevet voksne

Når dette er sagt, må jeg bede Dem tro mig, når jeg forsikrer Dem om, at man læser det, De skriver, med udbytte. På et rent æstetisk plan har de studier, De har gjort over vort teater, været til stor nytte. De definerede vores »spillestil«, som De senere kaldte »Avignon-stilen« eller »T.N.P.-stilen«. Jeg skal ikke glemme de stridigheder, som denne stil kastede os ud i, da jeg præsenterede **Richard II** på Théâtre des Champs-Élysées i 1947, eller de hårde kampe, som **Don-Juan**-stilen medførte i 1944, på Théâtre de La Bruyère lille scene. I disse stil-diskussioner er der altid en eller anden intellektualistisk rørelse, man kan drage fordel af: det er på den måde, berømmelse skabes (eller pilles i stykker) i Paris. Jeg glemmer det altså ikke. Hvad der i øvrigt stiller mig i en penibel situation. Da jeg både er i stand til at huske og til at føle taknemmelighed, (hvad folk så end siger), er jeg ikke nødt til på én gang at takke og kritisere Dem?

Siden 1945 er kritikerne blevet voksne. De har fået et langt mere nuanceret syn på teatrets problemer. De har set en masse. De har (festivaler!) rejst en masse.

Jeg er også blevet voksen. T.N.P. har et langt større virkefelt i dag end det havde i 1951. Jeg har set en masse, læst en masse, spillet en masse, studeret en masse sammen med mine medarbejdere, både skuespillere og teknikere. Jeg har rejst en masse (turneer!) fra New York til Moskva, fra Stillehavet til Dalarne.

Ikke stil, men moral

Men, kære kritikere, trods den tilsyneladende parallelitet mellem vore holdninger, er jeg i virkeligheden ved uundgåeligt at fjerne mig fra jer. Grunden er, at vor målsætning er afgørende forskellig, et faktum, jeg føler meget stærkt i dag. Tre gange, i 1943, 1947 og 1951, hver gang mit arbejde tog en ny drejning, og hvor min trup - **takket være mange af jer, det er sikkert**, - fik et større publikum, tog jeg skuespillerens prydelige veltalenhed, hans overdrevne spil, den Bérard'ske haremsstil - og drejede halsen om på dem. Dagen efter erfarede jeg så overrasket, at jeg havde skabt en ny stil.

Det smigrede mig faktisk i begyndelsen, selvom det egentlig slet ikke var det, jeg havde været ude efter. Men det stod mig snart klart, at i var ved at anbringe mig i en sammenhæng, som jeg altid har været led ved, stol på det. Hvad har jeg at gøre i kunsthistorien, hvis det dér kun drejer sig om æstetik? En instruktør af min type har aldrig skabt og vil aldrig komme til at skabe teater udelukkende for at frembringe eller udvikle en »stil«. Jeg kom til teatret for at forsøge at gengive det dets oprindelige askese, dets barskhed, for også herigennem at gengive det dets effektivitet. Det er ikke blot en stil. Det er en moral. En rettesnor, som har ledt mig derhen, hvor jeg står i dag, en rette-

snor, som jeg ikke altid har kunnet følge, — på grund af fejl, jeg begik, eller på grund af træthed — men som jeg altid er vendt tilbage til. **Det er ikke »kunsten«, der er det vigtigste for mig, men derimod arbejderpublikummet.** For mig betyder det at lave teater, at kunne give det størst mulige antal mennesker, og da først og fremmest de ringest stillede, del i erkendelsens salt og brød. Opdækningen bliver ganske enkel; måltidet bliver tarveligt, men veltillavet. Der bliver ikke taget hensyn til rangforordninger. Jeg har aldrig kunnet lide, at vi skulle skilte med vore evner. Jeg har altid været klar over, at den samme regel gælder for teatret som for måske alle andre former for arbejde, at det er »når man gør sig fattig, at man bliver rig, når man forenkler, at man mangfoldiggør, når man stiller sig selv i baggrunden, at man skaber det største rum... for inspirationen«.

Teater for folket betyder at lære

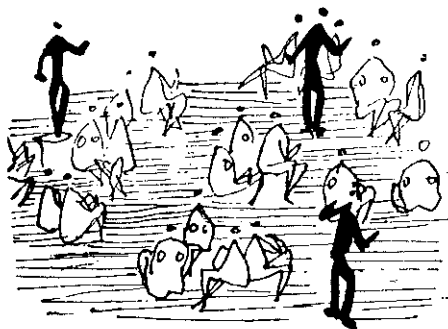
I kaldte det en stil. Og lige siden da har I kun bedømt vort arbejde og vore forestillinger ud fra æstetiske kriterier. Hvad skal jeg stille op med en hypotetisk inskription på teaterhistorikernes lertavler, hvor I så stædigt har anbragt jer? Hvor har I tænkt at anbringe mig i den artikel om teateræstetik, som I har kogt suppe på i de sidste halvtreds år? ... Det teater, jeg skaber, forsøger at indskrive sig i den socialistiske historie, simpelt hen. Og selvom min plads på den enorme slagmark, hvor verdensbegivenhe-

derne udspiller sig, er lille og ubetydelig, så er det dog den og den alene, jeg ønsker at indtage.

I morgen skal vi spille **Antigone**. Måske vil I stå sammen med os og indbyde arbejderpublikummet til at »gå i teatret«, som Gramsci ønskede det, »ikke blot for at more sig, men for at nå ind til kulturen, og det på den mest direkte og mest umiddelbart fattelige måde«. Så ville der ikke længere være plads til at diskutere »stil«, men snarere til at koncentrere sig om det ansvar, der ligger i T.N.P.'s repertoirevalg og det sociale ansvar, iscenesætteren påtager sig.

Det kan kun være i denne modne udveksling af tanker, vi kan finde et fælles sprog. Uden at ville afvente, at dette sker, har vi, specielt i det sidste års tid, vendt os mod andre »støttestrukturer«, mod de ledere af virksomhedernes samarbejdsudvalg og de kulturelle organisationer, som har villet påtage sig at spille rollen som praktiske mellemmand mellem teatret og det folkelige publikum, den rolle, som det ser ud til, at I ikke længere vil spille. De har nemlig gjort den erfaring på deres egen krop, at »teater for folket« betyder: at lære; og »at lære« betyder: at frigøre mennesket.

- ¹⁾ Jean de Letras (1897-1959) boulevard- og musichall forfatter.
- ²⁾ Spilletiderne er af stor vigtighed. De siger noget om, hvilken social klasse, man henvender sig til. På T.N.P. spiller vi kl. 20 eller 20.15. Men blandt disse klassikere fandtes også nogle, der var ukendte for et fransk publikum: Kleist, Büchner, Brecht, eller ukendte værker af klassiske forfattere: »Le Triomphe de l'Amour«, »L'Heureux Strata-gème«, »Platanov« etc.
- ⁴⁾ Lucien Guitry til Lugné-Poë: »Et velbesat stykke er et velspillet stykke«.
- ⁵⁾ John Milton kunne på glasmosaikkerne i sin skole læse: »Aut doce, aut disce, aut discede«. (»Undervis, lær eller drag bort«.)



TTT7

Jerzy Grotowski

Towards A Poor Theatre

— It strikes me as by far the most coherent and profound theatrical aesthetic the post-war theatre has produced.

Irwing Wardle, The Times.

— No one who takes the theatre seriously can afford not to read Grotowski's articles and interviews —.

Martin Esslin, Plays and Players.

263 pages, 97 illustrations, Dkr. 51,-