

Vort teater

AF PAOLO GRASSI OG GIORGIO STREHLER

TEATRETS BETINGELSER I ITALIEN

Da Piccolo-teatret startede i 1947, var italiensk teater præget af den gamle »grand acteur«-tradition og af en struktur, der hvilede på turnerende selskaber. Mens den store instruktørs regeringstid (Stanislavski, Reinhardt, Copeau) allerede var forbi ude i Europa, var den endnu ikke begyndt i Italien. Dette viser det italienske teaters stagnation i forhold til moderne europæisk teater.

Alt var dog ikke kun negativt ved denne epokes italienske teater: trods sine store mangler sikrede systemet med de turnerende selskaber at teatret kom rundt i næsten alle provinserne, og det imødekom til en vis grad de geografiske forhold, den italienske decentralisation. Teatrets decentralisering, som vi skal vende tilbage til, er iøvrigt et af hovedproblemerne i det moderne teater: det er kun blevet løst i Tyskland med dets mangedobling af de faste decentraliserede teatre.

Det fremherskende træk ved italiensk teater var da dets internationalistiske og borgerlige eller rettere småborgerlige karakter. Uden tvivl har sidstnævnte siden 1900 været et globalt og ikke kun italiensk fænomen. Men f.eks. i Frankrig har teatret udviklet sig hurtigere: sideløbende med det borgerlige teater opstod - først og fremmest under indflydelse af nogle instruktører - et anti-borgerligt eller snarere uborgerligt teater. I Italien var dette kun i ringe udstrækning tilfældet. Grunden hertil er naturligvis fascismen. Den italienske fascisme har trods sine revolutionære attituder og sin militaristiske retorik kun konsolideret de småborgerlige tendenser. Den tillod ikke nogen virkelig strukturreform og bremsede enhver indflydelse fra den levende del af europæisk teater. Og den førte kun til enkelte ynkkelige tilløb til et ideologisk teater af korporativt observans.

Det er her nødvendigt at henvise til nogle stadigt tilbagevendende fundamentale problemer i italiensk teater, først og fremmest problemet vedrørende Italien som nation. Italien er endnu ikke en sådan, men en føderation, som først i dag er ved at blive en nation. Uoverstigelige hindringer stiller sig i vejen for en spredning af kulturen og dermed også teatret, ikke blot mellem nord og syd, men også inden for disse områder, hvor tydelige skel, om ikke modsætningsforhold endnu eksisterer, f.eks. i det nordlige mellem den Venezianske Republik og Kongedømmet af Parma, af Bologna etc. . . . Men ethvert stort teater er knyttet til en nation, en national enhed. England har haft sin Shakespeare, fordi det allerede var England. Vi er opmærksomme på det opdelt Tyskland med de værdifulde hofteatre som Weimars. I Italien har man imidlertid ikke haft sådanne siden renaissance; det italienske hofteater, som opstod da, døde med den. Den udgør et centralt vendepunkt: umiddelbart

efter den indtraf et brud mellem kulturen og folket, en spaltning med litteraten og videnskabsmanden på den ene side og folket på den anden. Vi ser endnu i dag følgerne heraf i den sproglige kløft mellem litteraturen og det folkelige liv. I Italien er folkesproget og det dannede sprog så radikalt forskellige, at man kan hævde, det italienske folk ikke taler som det tænker og ikke skriver som det taler. At overvinde denne sproglige dualisme og genfinde et sprogligt fællesskab er et af de store problemer, som italienske forfattere og teaterfolk må forsøge at løse. For mens litteratursproget er meget rigt og forfinet, har talesproget på sin side en usædvanlig styrke og vitalitet.

Man kunne også henvise til betingelser i klimaet og livsførelsen, som holder italienerne borte fra teatret. Italienerne agerer ikke, som det ofte hedder sig, men deres liv bliver teater, selv deres byer har noget teatralisk over sig, og måske er det derfor, de går så lidt i teatret. En personlig erindring: vi tog **Dreigroschenoper** op i Rom om foråret; nuvel, det forekom os næsten at være en absurditet således at lukke os inde i et teater, når der udenfor var Rom og foråret . . . I modsætning til et land som Tyskland, hvor man finder en udpræget affinitet til teatret, er Italien skeptisk, ja negativt indstillet over for dette. Vi tænker her på det egentlige teater, for naturligvis har Italien smag for en særlig slags forestillinger: for operaen, denne teaterform, som har sin oprindelse i renaissanceens hofteater, og som er en arv fra Monteverdi.

Hvad man i hvert fald kan fastslå er, at kontinuiteten mangler i italiensk teater. Vi tror, at dette er et ellers ukendt fænomen: det italienske teater er spaltet i rent litterære og rent teatraliske værdier (skuespillerne), sønderdelt i regioner og opløst i en række højdepunkter: Goldoni, Alfieri, Pirandello . . . hvad forfattere angår; Evaristo Gherardi, Biancolelli, Fiorilli, Andreini, Riccoboni, Adelaide Ristori, Novelli, Tomaso Salvini, Eleonora Duse . . . hvad skuespillerne angår.

INSTRUKTØREN

»Grand acteur«-vældet fortsatte meget længe i Italien. Først henimod 1922-23 fremstod en forløber for instruktøren: Virgilio Talli, som var en karakterskuespiller, der arbejdede i en trup med gode italienske skuespillere. Lidt efter lidt gik han over til at iscenesætte. Uden tvivl havde forskellige store post-romantiske skuespillere allerede haft on finger med i spillet på dette område, men de iscenesatte kun på slump ved at angive de medspillendes placering. Talli var den første, der steg ned i tilskuerrummet og derfra dirigerede skuespillerne. Det fik ham iøvrigt til at bede sine kammerater om at dæmpe deres spil og spille på en mere nutidig måde.

Nævnes bør også de påvirkninger, det italienske teater selv i den fascistiske periode var genstand for. Selv om isoleringen var næsten total, var der visse åndehuller. Reinhardt kom til Italien og satte **Midsummer Night's Dream** op i Boboli-parken i Firenze og **Merchant of Venice** i Venezia, Copeau lod **Le Mystère de Sainte-Olive** og **As You Like It** opføre i Firenze, og Nemirovitch Dantchenko iscenesatte **Kirsebærhaven** for et turnerende selskab . . . Det blev i høj grad åbenbaringer; mange af os blev gennem disse forestillinger tilskyndet til at vælge teatret. Ligeledes skal Tatiana Pavlovas aktivitet nævnes. Hun var en emigreret russisk Stanislavski-elev, der bosatte sig i Italien og blev en af italiensk teaters stjerner, tilligemed at hun instruerede. Naturligvis var ikke alt ubetinget positivt ved hendes forestillinger; måske var selv deres stanislavisme overdreven; man dyrkede den »russiske sjæl«, og skuespillere og statister havde deres »slaviske kriser«. Men hvad man lærte der, var at være opmærksom på lyset, på en vis præcision i spillet og på sminkningen (man sminkede endog hænderne); betydelige skuespillere indvilligede i at spille små roller . . .

Omtales skal også Renato Simoni. Denne kritiker ved det oplagsstærke blad **Il corriere della sera** og forfatter til nogle af de bedste italienske stykker fra omkring 1900 blev en af de store Goldoni-specialister. Han satte friluftsforestillinger op i Venezia og Firenze, som på den tid vakte megen furor. Selv af borgerlig herkomst afslørede han den realistiske og borgerlige karakter i Goldonis stykker. Før ham tolkede italienerne Goldoni rent formalistisk, musikalsk og rytmisk, som en skuespilforfatter fra før 1700. Simoni viste

dem, at Goldoni er meget mere end det: en forfatter, som med rod i *commedia dell'arte* fører frem til realismen.

Men den afgørende indsats skyldes Silvio d'Amico. I begyndelsen af århundredet publicerede han en pamflet, som vakte megen genklang: **Den store skuespillers død**. Lidt efter lidt og gennem stadige kampe lykkedes det ham at etablere Akademiet for Dramatisk Kunst, et statsakademi, som der var knyttet et teater til, hvor akademiets elever spillede og instruerede. Tatiana Pavlova ledede skolens praktikafdeling og d'Amico underviste i teaterhistorie. I 1935-36 opsatte Akademiet for Dramatisk Kunst adskillige forestillinger, bl.a. iscenesat af Alessandro Brissoni, Ettore Giannini og Orazio Costa: **Il re Cervo, Questa sera si recita a soggetto** og **Faust**. Dette blev det moderne teaters genembrud i Italien, et teater, som ikke kun tilhører skuespilleren, men også instruktøren. Strehler så disse forestillinger såvel som Copeaus, han mødte endog sidstnævnte. Nu vidste han, hvad han burde gøre. Piccolo-teatret skal kun udbygges og systematisere den ansats, man finder hos d'Amicos Akademi for Dramatisk Kunst.

Men i Italien var man udsat for en kraftig modstand: man ville ikke se instruktionsproblemet i øjnene. Først i 1945 eksploderede det hele og de gamle strukturer brød sammen. Publikum ville have et andet teater med nye stykker; det råbte på nye forfattere: O'Neill, Gorki etc. . . . Men for at spille disse stykker, for at spille disse forfattere var det nødvendigt med instruktører. Trods al deres gode vilje, trods det, som man kan kalde deres geni, var de italienske skuespillere ude af stand til at klare det alene; deres ti dages prøvetid var ikke nok . . . De var fortabte. De vidste ikke, hvordan de skulle honorere kravet. Det var dem selv, som da appellerede til iscenesætterne, — som senere ofte har været nød til at kæmpe imod dem. Strehler mindes en gammel skuespiller, som han prøvede med. Det var en udmærket kunstner, men han spillede i den gamle stil, og det kunne slet ikke gå i det stykke, man satte op. Strehler måtte lade ham forstå, at det ikke var muligt at lade ham spille. Skuespilleren brød sammen: han forstod, at hans karriere var forbi, at han ikke mere kunne bruges til noget . . . Han talte om at begå selvmord. Men som en god skuespiller gjorde han ikke alvor af det.

Giorgio Strehlers arbejde og udvikling falder sammen med Piccolo Teatro i Milano, det første faste teater i Italia efter krigen. Han uddannede seg som skuespiller og spillede i en række teatre før udbruddet af den 2. verdenskrig. Under krigen begynte han å arbejde i en flyktningeleir i Schweiz hvor han satte opp stykker av Eliot, Pirandello og Camus. Etter frigjøringen arbeidet han både som teaterkritiker og instruktør. Hans møte med Paolo Grassi ble avgjørende for hans videre karriere og for italiensk teater i sin helhet. Grassi, teaterkritiker og instruktør (han hadde iscenesatt stykker hvor Strehler hadde spilt), ga opp sitt kunstneriske arbejde for å vie seg til de organisatoriske problemer ved grunnleggelsen av Piccolo Teatro i 1947. Allerede i den første sesong bekreftet teatret sin eksistensberettigelse gjennom suksessforestillingen En tjener og to herrer av Goldoni. Den blir spilt den dag i dag.

I løpet av sin karriere har Strehler iscenesatt over hundre forestillinger og tyve operer, hvorav noen i friluft. Repertoarvalget har ikke fulgt en såkalt modernistisk linje, men har mest konsentrert seg om en nyvurdering av klassiske verker, både utenlandske (Shakespeare) og italienske (Goldoni, Gozzi og Pirandello). B. Brechts teorier og forfatterskap har betydd meget for Strehler. Han introduserte den tyske dramatiker i Italia ved oppførelsen av en rekke av de viktigste verker. I 60-årene ble han betraktet som den fremste skaper og fornyer innenfor det »episke« teater.

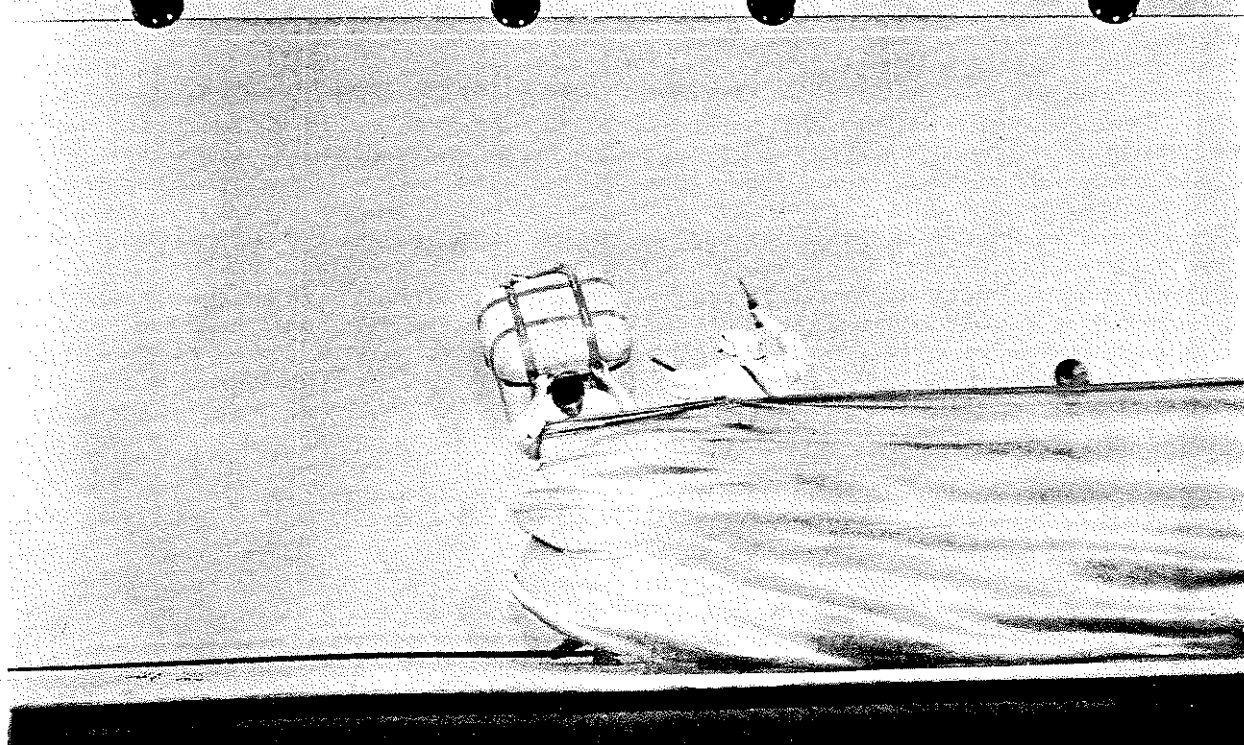
Betydningen av Piccolo Teatro kan ikke undervurderes. Det var det første teater, med et årlig fastlønnet ensemble, som prøvde å definere sin funksjon i samfunnet både teoretisk og gjennom valget av bestemte stykker. Det ble modell for en rekke andre faste teatre i Italia. I de siste år har yngre teaterfolk og kritikere angrepet Grassi for å ha monopolisert teaterlivet i Italia og gjennom sine politiske forbindelser sørget for å støtte bare bestemte former for teater.

Under ungdomsopprørene i 1968, som bragte de fleste teaterfolk i Frankrike og Italia inn i en krisesituasjon, forlot Strehler Piccolo Teatro. Samarbeidet med Grassi som hadde vart i over 20 år, ble avbrutt. I likhet med mange andre instruktører prøvde han å begynne forfra ved å starte en gruppe. Den oppførte en eneste forestilling, Sangen om fuglekremset av Peter Weiss. En tid forhandlet Strehler om å overta stadsteatret i Roma, men det førte ikke til noe. Hans siste forestilling, Brechts Die heilige Johanna der Schlachthöfe, ble iscenesatt for festivalen i Firenze juni 1970. Med kunstnerisk anerkjennelse fulgte det også en polemik om utgiftene til denne sosial-politiske forestilling: over 130 millioner lire dvs. 1,5 million danske kroner.



Giorgio Strehler, Helene Weigel og Paolo Grassi under en prøve på *Der gute Mensch von Sezuan* av B. Brecht, Piccolo Teatro, 1957.

AVANTI A UN FIUME IN PIENA



Unntagelsen og regelen av B. Brecht, *Piccolo Teatro*, 1962. Regi. G. Strehler.

PICCOLO-TEATRETS STILLING

Det skyldes statens øjeblikkelige støtte, at Piccolo-teatret kunne åbnes, tilligemed Milanos kommunalbestyrelse. Sidstnævnte skænkede os teatret (naturligvis bygningen, uden at vi skal betale leje), og Overdirektionen for Teatervirksomhed har altid understøttet os.

Således er det lykkedes os at stabilisere vore forhold. Fra begyndelsen af 1959 er Piccolo-teatret blevet en »selvstændig gren«. Det er et nyt fænomen i Italien: et teater, der har samme status som de største italienske operaer, f.eks. La Scala i Milano. I spidsen for Piccolo-teatret står nu et administrationsråd, hvor Milanos borgmester ifølge vedtægterne præsiderer, og hvor seks kommunalrådsmedlemmer har sæde tillige med to repræsentanter for Milano amtsråd, en repræsentant for et milanesisk kulturorgan, en repræsentant for Lombardiets sparekasse og to repræsentanter for Overdirektionen for Teatervirksomhed. Som direktører for Piccolo-teatret kan vi overvære dette råds møder som rådgivere.

Vi vil gerne indrømme, vi er stolte over, at det efter elleve års arbejde er lykkedes os at opnå en status for vort teater, der betyder en anerkendelse af et stadigt behov for Piccolo-teatret, og som sætter os på lige fod med La Scala.

PICCOLO-TEATRETS BUDGET OG FINANSIERINGSMIDLER

Piccolo-teatret har et budget på ca. 220.000.000 lire.¹⁾ Inkluderet i dette er hverken omkostningerne ved vort dekorationsværksted og vort skrædderi eller udgifterne ved vore turneer i udlandet. 45 til 50% af dette budget sikres os ved offentlige understøttelser, idet staten yder næsten 70.000.000 lire, og de resterende 40.000.000 tildeles os dels af Milanos

kommuneråd, dels af amtsrådet, dels af sparekassen etc... Vi nævnede ovenfor, at vi ikke skulle bære lejeomkostningerne ved teatret, selv opvarmningen er gratis. Imidlertid har selve indretningen af teatret været et ret stort problem for os: Milanos kommuneråd skænkede os bygningen, intet andet. Det var nødvendigt at ændre alt, at lave en tredjearangs biograf med milanesiske kontorfolk som publikum om til et rigtigt teater med et rigtigt teaterum... Arkitekterne Zanuso og Rogers tog sig af dette. Hvad vi ønskede, var et virkeligt egnet teaterum. Noget meget enkelt, hvor man kunne se fra alle pladser, og hvor man følte sig i teatret. Vi holdt os især til rødt på væggene og stolene. Rødt er teatrets farve.

REPERTOIRET

Efter vor mening er det ikke overdrevet at tale om målbevidst og gennemtænkt politik, hvad angår Piccolo-teatrets repertoire. Utvivlsomt kan den ikke konstateres i alle enkeltheder inden for vor aktivitet, i alle vore valg. Men der er sket en udvikling, som i overensstemmelse med vort ønske ikke er af dogmatisk karakter, men pragmatisk og progressiv. I løbet af denne har vi forandret os gennem kontakten til publikum, som på sin side også ændredes. Piccolo-teatret kan ikke rummes af en fastlåst æstetik eller ideologi. Vi har ønsket at være i kontakt med vor samtids historiske og æstetiske realitet, at udvikle os med vor samtid. Piccolo-teatrets historie kan ikke forstås ud fra en idealistisk synsvinkel; den er dag for dag bestemt af en bys og en nations historie. Vi har altid søgt at tage del i og bestemme denne histories gang. Det er her nødvendigt at tale om dialektik. Alle vore anstrengelser har rettet sig mod at finde en ligevægt mellem kunstens og kulturens krav og problemerne vedrørende teatret som håndværkerskole. Lad os straks tilføje, at vor søgen efter denne ligevægt for os ikke har

¹⁾ 100 lire er 85 d. øre og 1 s. kr.

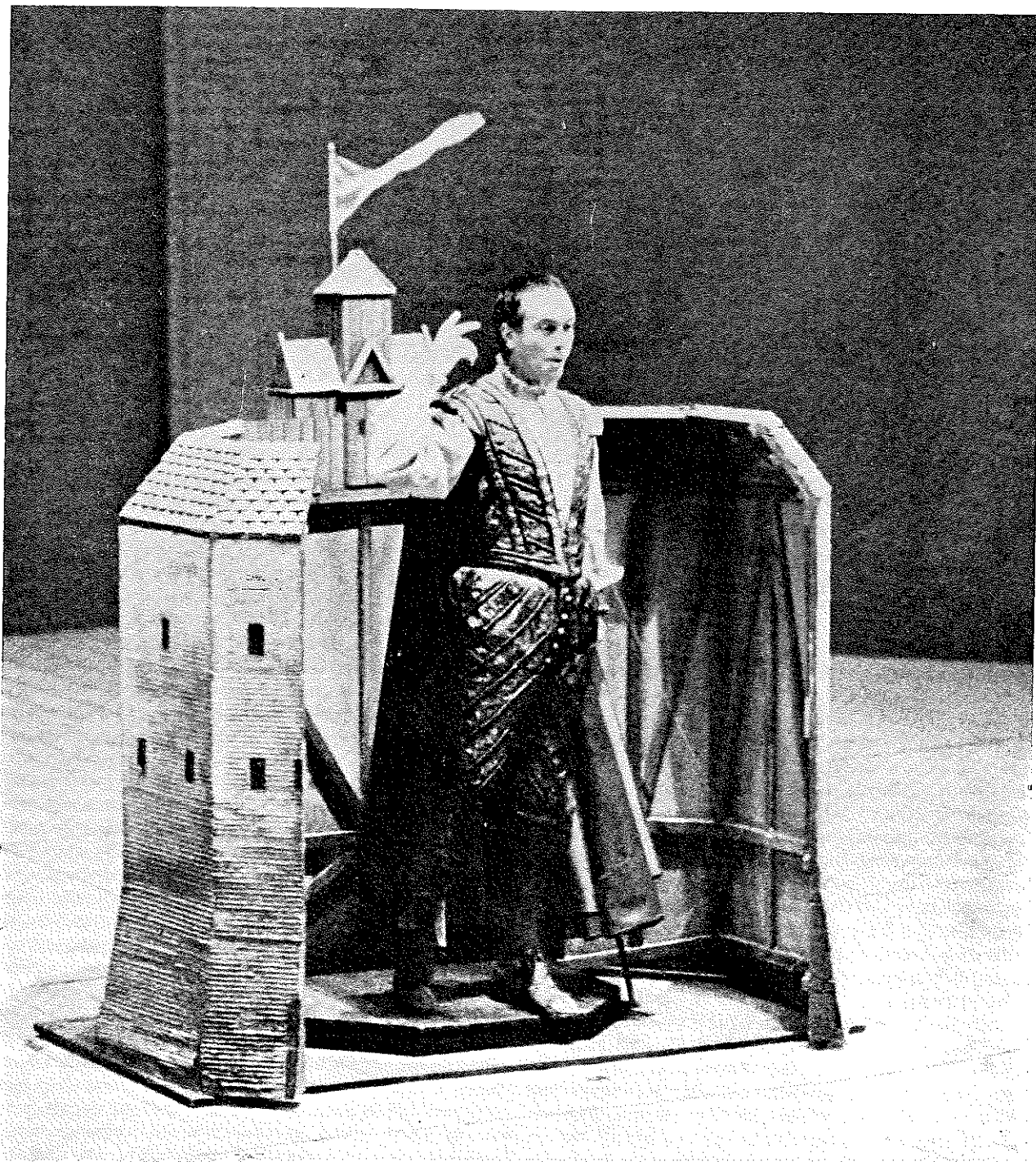
været abstrakt, men at den har manifesteret sig i et samfund, i en historisk udvikling, som vi kender: det drejer sig ikke kun om at holde ud, men at vide, hvorledes man skal holde ud.

Der er iøvrigt et paradoks ved selve Piccolo-teatrets opvindelse. I Italien betyder Piccolo-teatret instruktørens triumf eller i hvert fald hans endelige stadfæstelse som forestillingens hersker. Men ude i Europa sluttede samtidigt iscenesættelsens heroiske epoke. Instruktøren var ikke længere teatrets enevældige konge, som den store romantiske skuespiller og den barokke scenemester havde været det før ham. Man kan hævde, at fra 1920 til 1940 var europæiske teaterfolks eneste anliggende iscenesættelsen. Se-

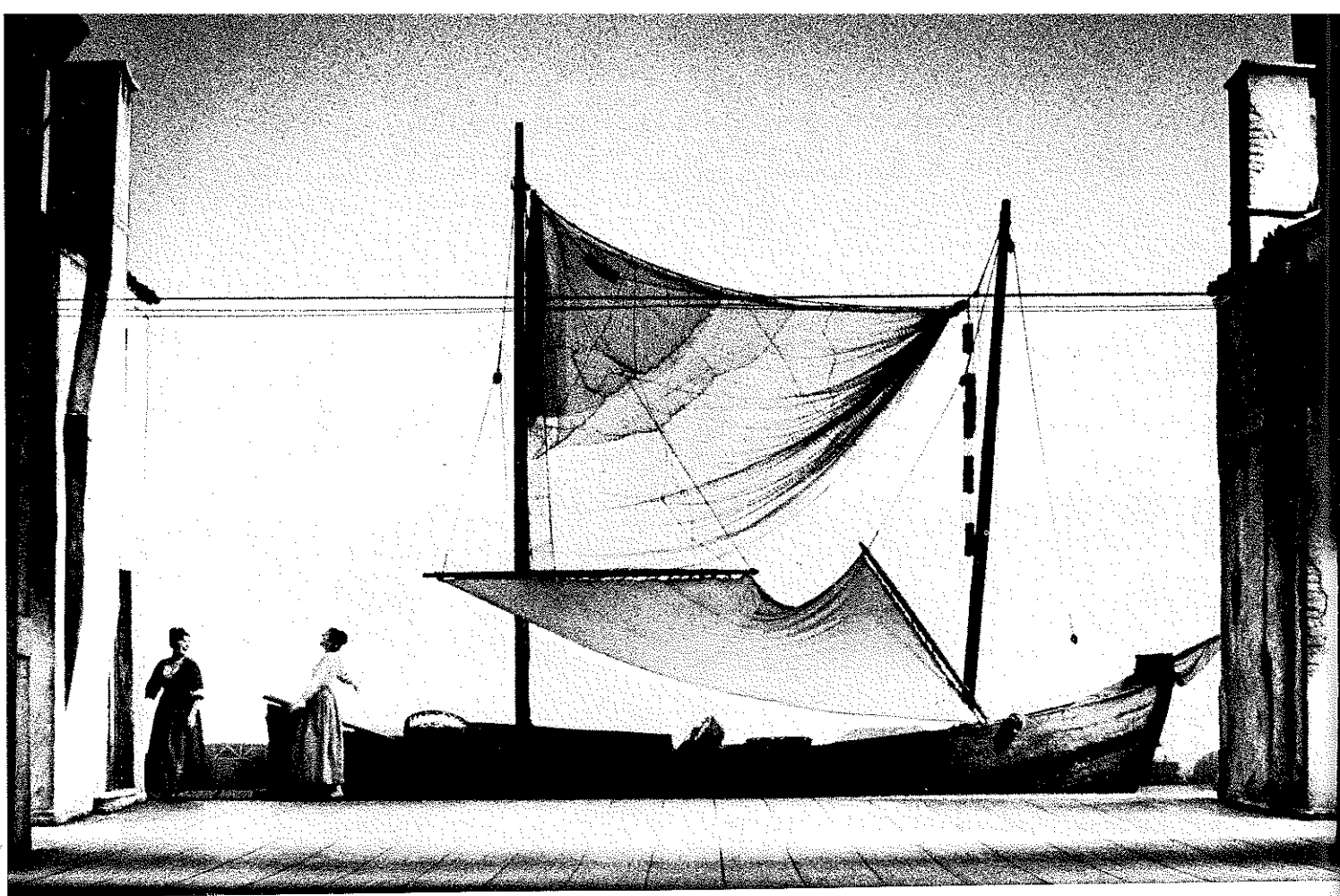
nere er dette problem blevet erstattet af ønsket om at vide, hvordan, hvorfor, ud fra hvilke principper og med hvad for øje der skal instrueres. Iscenesætteren er blevet tvunget til en ny beskedenhed. Han er ikke længere konge; han er formidler mellem værk og publikum. Det vil sige, at der ikke mere eksisterer nogen hævdvunden instruktionsmetode, men forskellige forsøg, et fortsat, dialektisk arbejde.

Også på Piccolo-teatret har vor opgave været tosidig: at stadfæste instruktørens bemyndigelser, men samtidig erkende hans grænser.

Vi bør straks nævne, at vi er imod eklektisme og internationalisme. Det er nødvendigt at se disse begreber konkret og altid at huske, at valget af et stykke aldrig er noget rent



Il gioco dei potenti, fra Shakespeares Henrik den VI, Piccolo Teatro, 1965. Regi og scenografi: G. Strehler.



Le Baruffe Chiozzotte af Goldoni. Regi: G. Strehler. Scenografi: L. Damiani. Piccolo Teatro, 1965.

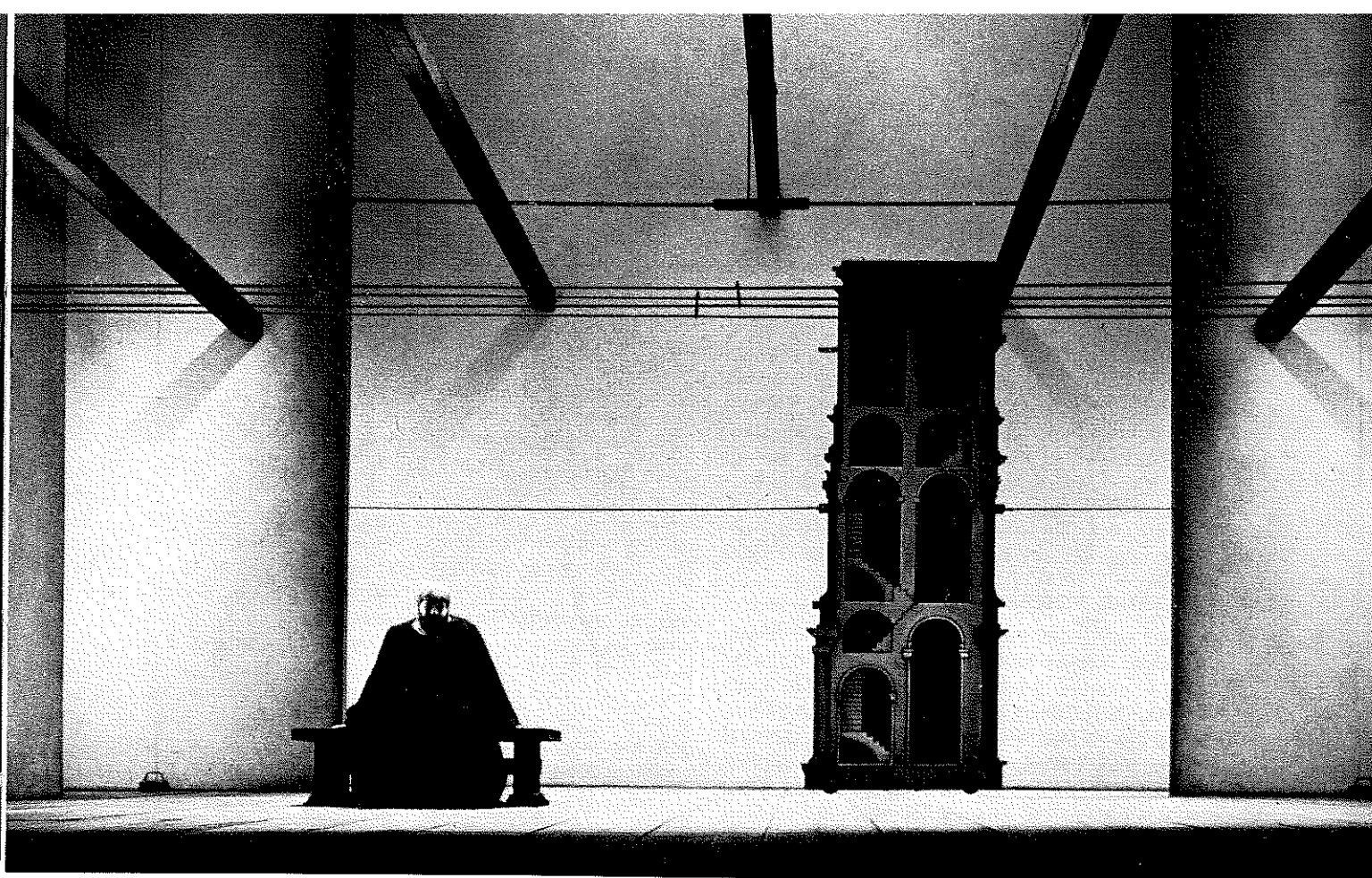
abstrakt, men at det er knyttet til valget af iscenesættelse, til både teatrets og publikums muligheder.

Lad os betragte fire stykker: **Gli innamorati** af Goldoni, **Et dukkehjem** af Ibsen, **A Streetcar Named Desire** af Tennessee Williams og **Dödsdansen** af Strindberg. Tilsyneladende findes der ikke noget mere forskelligt end disse fire stykker af meget ulige forfattere og fra helt uforenelige epoker. Alligevel har de noget tilfælles: det behandler alle det samme emne: kærligheden i samfundet. Det er op til instruktøren at fremhæve dette tematiske fællesskab. Han skal forvandle det abstrakte valg til et levende forsøg. Hans iscenesættelser skal være målbevidste, skal fremhæve denne fælles tematik; naturligvis er også på dette punkt spørgsmålet om æstetisk værdi og de valgte værkers almenfyldighed afgørende; at vælge et værk af Sacha Guitry ville være at miste balancen og tippe over i eklektismen.

Allerede i Piccolo-teatrets første sæson indicerede tre beskudne optørelser linien i vore bestræbelser: med **Nat herberget** af Gorki indledte vi en cyklus med stykker fra første halvdel af det 20. århundrede, stykker, som var lidt kendt i Italien, fra Ibsen til Pirandello over O'Neill: **Les Nuits de la Colère** af Salacrou var udtryk for vor tillid til et teater, som fremmaner de store fælles kriser; **Arlecchino servo di due padroni** af Goldoni var indledningen til, hvad vi kan kalde vor Goldoni-cyklus. Dette stykke er på interessant vis enestående: det danner commedia dell'arte's højdepunkt og afslutning. Goldoni havde først udformet det som commedia dell'arte-scenario. En dag overværede han i Pisa en opførelse over dette og blev utilfreds, idet han fandt skuespillernes improvisationer platte etc... Da han kom hjem, nedskrev han hele teksten. **Arlecchino** er således et fuld udformet commedia dell'arte-stykke, hvilket er para-

doksalt. Strehler iscenesatte det som en stilkommedie fra commedia dell'artens forfaldsperiode. Herpå gik Goldoni mere frejdigt løs på realismen for at ende med det beundringsværdige **I Rusteghi**. Vi fulgte trop, og fra **I Rusteghi** gik vi videre til Tchekhov.

Lidt senere inaugurerede vi med **Richard II** vor Shakespeare-cyklus eller snarere vor cyklus med stor historisk dramatik, som vi fortsatte med **Richard III**, **Dantons Tod** af Büchner etc... Vi ser dette som det sande folkelige teater. Efter vor nuværende opfattelse er forestillinger som **Coriolan** af Shakespeare og de to Brecht-stykker, vi har sat op (**Dreigroschenoper** og **Der gute Mensch von Sezuan**) udtryk for en slags i hvert fald midlertidigt resultat af vore anstrengelser: det store historiske teater forenes her med den realistiske tradition, hvis udvikling vi har fulgt fra Goldoni til Tchekhov, hvorved en ny teaterstil fødes, det som Brecht kalder episk teater eller endnu bedre dialektisk teater. Det vil sige, at der ikke er tale om nogen Strehler- eller Grassi-linie på Piccolo-teatret, men om en udvikling, som på en gang er betinget af vor egen smag, vor søgen og vore skuespilleres, vore teknikeres tilligemed vort publikums modenhed. Undertiden har vi været nødt til at sætte stykker op, vi ikke brød os om, for at få vort publikum til at akceptere andre, som vi gik ind for, og for at vor trup kunne erhverve sig forudsætningerne for at spille disse godt. Hvad Brecht angår, ville vi f.eks. have foretrukket straks at sætte noget andet op end **Dreigroschenoper**, nemlig **Galileo Galilei**. Men vi måtte begynde med **Dreigroschenoper**, ikke blot med sigte på en økonomisk succes, men fordi det var nødvendigt at gå i gang med Brecht via et overgangsstykke, hvor han endnu anvender det traditionelle teaters midler, idet han gør scenen klar til det episke teater.



Leben des Galilei av B. Brecht. Regi: G. Strehler. Scenografi: L. Damiani. Piccolo Teatro, 1963.

FRILUFTSFORESTILLINGER

Der er ingen tvivl om, at Piccolo-teatret er imod friluftsprincippet. Når vi undertiden har spillet under åben himmel, er det, fordi stykket egnede sig særligt dertil. Således har vi opført **The Tempest** i Boboli-parken, **Henry IV** (første del) af Shakespeare i det romerske teater i Verona (men vi omdannede det til en elisabethansk scene, byen sås bag scenen som et bagtæppe, og vi kamouflerede alle ruinerne) og **Murder in the Cathedral** foran Basilica Sant' Ambrogio i Milano. For os er friluftsteater i de fleste tilfælde ikke på sin plads. Teatret kræver et lukket rum med faste propositioner, som man kan spille på eller bryde (stilforskelle mellem opførelse og rum er ikke nogen hindring: tænk på Berliner Ensembles overlæssede, udprægede neo-barokke tilskuersal). Vi er udmærket klar over, at friluftsfestivaler undertiden lokker et talstærkt publikum i teatret, og at den festlige atmosfære ofte er brugbar ... I visse tilfælde kan disse festivaler altså være nyttige, men friluftsprincippet frembyder på ingen måde løsningen på det moderne teaters problemer.

Endnu en bemærkning angående vort repertoire. Vi er ikke doktrinære, vi ønsker ikke at belære vort publikum, men vi mener samtidig, at der ikke findes nogen rent æstetisk, formalistisk tilfredsstillelse. Den man oplever i teatret, skyldes skildringen af forholdet mellem menneske og samfund og opstår ved, at man får dette forhold, som for mange af os er vanskeligt at få hold på, enten udtømmende tolket eller dog belyst på en klarere måde, end man selv formår i det virkelige liv. Når vi har spillet visse forfattere, som vi ikke ville have taget op i dag, har vi da også valgt deres mest »sociale« stykker: af Jean Anouilh **La Sauvage**, af Ib-

sen **Et dukkehjem** og **Lille Eyolf** (vi havde også planer om at sætte **Vildanden** op), af Jean Giroudoux **La Guerre de Troie n'aura pas lieu** og **La Folle de Chaillot**.

ANTALLET AF FORESTILLINGER

Også på dette punkt er der sket en udvikling. I begyndelsen var 30 til 40 opførelser af samme forestilling allerede en stor ting. Nu er vi næsten oppe på 60.

Med hensyn til Piccolo-teatrets succeser er det nødvendigt at skelne. Nogle af vore forestillinger er blevet publikumssucceser, mens vi selv fandt dem utilfredsstillende, f.eks. **The Taming of the Shrew**, som vi satte for hurtigt op, og som mildest talt ikke er et af Shakespeares hovedværker, og **Revisoren** af Gogol, som desværre ikke blev særligt vellykket. Vi beklager det, især hvad **Revisoren** angår, da det er et glimrende stykke. Måske gik vi for tidligt i gang med det: Gogols store komik kan ikke arrangeres, den skal fremstå naturligt. Men vore skuespillere, bl.a. Moretti, vor Harlekin, arrangerede: resultatet blev meget skuffende. Men er det i det hele taget muligt at spille Gogol tilfredsstillende i Italien; er der ikke en næsten fysiologisk diskrepans mellem vore skuespillere og Gogols figurer? Derimod har andre forestillinger, som vi lagde et stort arbejde i, ikke fået den succes, de efter vor mening fortjente: vi tænker her især på **Jakobinerne** af Zardi. Forestillingen var meget dyr, hver opførelse betød et økonomisk tab for os; men publikum strømmede slet ikke til, som vi håbede. Vi måtte derfor tage den af plakaten efter 32 opførelser. Vi tænker også på **Filippo** af Alfieri, som blev glimrende iscenesat af Orazio Costa. Det italienske publikum bryder sig ikke om Alfieri, det kender ham knapt; kun en super-stjerne

som Gassman er det lykkedes at få det til at acceptere ham. (Men Gassman kunne få folk til at komme, selv om han læste op af en køreplan.) Endelig er der **De sejrende**, et meget barsk og hårdt stykke på milanesisk dialekt fra sidste halvdel af det 19. århundrede, som publikum hverken gav en god eller dårlig modtagelse... Men det skal indrømmes at som regel har publikum været enig med os: det har givet vore bedste forestillinger den bedste modtagelse. Vi skal her nævne dem, vi har været særlig glade for; først og fremmest naturligvis vor **Arlecchino servo di due padroni** som til en vis grad er vor lykkeforestilling, desuden **I Giganti della Montagna** af Pirandello, **Richard II** af Shakespeare (som vi lævrigt foretrækker for vor **Richard III**), **Dantons Tod** af Büchner, **El Nost Milan** af Bertolazzi, **Elektra** af Sofokles, **Kirsebærhaven** af Tchekhov, **I Rusteghi** af Goldoni, vore to Brecht-forestillinger og **Coriolan**.

PICCOLO-TEATRETS PUBLIKUM

Først skal det nævnes, at Piccolo-teatrets publikum ikke er de milanesiske teatres sædvanlige mondæne og pelsklædte. Det er snarere det, man træffer ved Milanos kulturelle begivenheder: udstillinger, seriøse biografforestillinger, et publikum, der normalt ikke går meget i teatret, da dette i Italien, formentlig i højere grad end i Frankrig, er forbeholdt det mondæne bourgeoisie. Naturligvis kommer et vist udsnit af Milanos oplyste, ofte en smule snobbende overklasse i Piccolo-teatret, men den udgør ikke hele vort publikum, der er meget yngre og meget mindre kræftbefængt end det sædvanlige, som vi f.eks. møder det i La Scala (når man ser bort fra de passionerede operaentusiaster, som trænges på gallerierne.)

Det er lævrigt en af vore stadige bekymringer, at vi kunne blive trukket ind i det mondæne og overfladiske kulturliv. Vi er ikke stjerner; vi bryder os ikke om, at aviserne giver os personlig publicity, vort teater, vort arbejde er nok for os. Hvad vi ønsker, er, at vore forestillinger — uden at blive mondæne begivenheder og samtaleemner — bliver en institution. Hidtil har teatret i Italien været en eksklusiv affære, en celeber ting forbeholdt de få. Vi ønsker, at det skal blive en vane for mange.

Således er den del af vort publikum, vi sætter mest pris på, de unge. Dem er der mange af på Piccolo-teatrets tilskuerpladser. Der kommer flere og flere, hvilket ikke er et tilfælde, men resultatet af vore anstrengelser. Vi er her helt på det rene med problemerne, især det dobbeltsidige problem vedrørende teatret og skolerne, teatret og ungdommen. Disse problemer overstiger i høj grad Piccolo-teatrets muligheder. Hidtil ofrede man dem meget lidt opmærksomhed i Italien, men dette synes nu at skulle ændres. Undervisningsministeriet afholdt for nyligt kongresser, vi deltog i, hvis mål det var at undersøge forholdet mellem teatret og skolen. Det er ikke blot nødvendigt at få skoleelever og gymnasiaster til at komme i teatret, men også at indføre teatret i skolerne og på universitetet. Det ville endog være nødvendigt, at en lærestol blev oprettet til teatret ved de store fakulteter. Derved ville der blive åbnet mulighed for seriøse studier, en virkelig videnskabelig undersøgelse af teatret som socialt fænomen.

Men alle disse planer er endnu kun på begynderstadiet. I øjeblikket letter vi ungdommen adgangen til vort teater ved særpriser og abonnementer... Tillige har vi sat forestillinger op, som var direkte bestemt for skolebørn: **Il corvo** af Gozzi, f.eks., som efter at vi havde spillet det, blev taget op af vor elevskole som skoleforestilling.

PICCOLO-TEATRET OG DET »FOLKELIGE« PUBLIKUM

Naturligvis går arbejderne i Piccolo-teatret. Vi har gjort os store anstrengelser for at give dem mulighed for det, ved abonnementer, reducerede priser på billetter solgt i fabrikker og værker, ved særforestillinger... I dag kan man anslå dem til at udgøre 15-20% af Piccolo-teatrets publikum. Sagen er, at meget store vanskeligheder stiller sig hindrende i vejen for at få dem til at gå i teatret i Milano, måske større end andetsteds. Det er en meget decentraliseret by, hvor arbejderne bor i forstæder eller nærtliggende byer. Piccolo-teatret ligger midt i Milano; det er derfor meget besværligt for dem at tage frem og tilbage mellem deres arbejdsplads, hjem, Piccolo-teatret og atter deres hjem. Føj hertil, at i Milano arbejdes der til langt hen på eftermiddagen, at butikkerne først lukker kl. 8 — hvilket hindrer os i at begynde før kl. 9. Og ofte er vore forestillinger ret lange: **Dreigroschenoper** holder ikke op før kl. 1 om morgenen... Men nogle arbejdere begynder deres dag kl. 5.

Naturligvis er et folkeligt publikum ikke kun identisk med et arbejderpublikum. Småfunktionærer og kontorfolk udgør en anden del af dette. Vi kan således anslå det til 65-70% af Piccolo-teatrets publikum. Al vor publicity er lævrigt rettet mod at nå dette publikum; af de 600 plakater, vi udsender hver uge, bliver kun 5% sendt til Milanos bourgeois-kvarterer, mens de øvrige, hvilket vil sige næsten samtlige, er bestemt for skoler, foreninger, værker etc...

FORESTILLINGER I FORSTÆDERNE

For syv år siden gjorde vi nogle forsøg med udflytning til forstæderne, som vi kender det fra Vilar. Men resultatet af vore bestræbelser var ikke særligt overbevisende. Langt mindre end Théâtre National Populaire. Det bør nævnes, at dette teater begunstiges af visse afgørende faktorer, f.eks. dets teaterstil med et minimum af dekorationer, som bevirker, at det langt lettere kan omplante sine forestillinger end vi vore — især til forstædernes dårligt udstyrede lokaler. Desuden er teaterbetingelserne forskellige i Italien og Frankrig. Paris er en by på mere en 5.000.000 indbyggere, hvor teatret er blevet en del af det daglige liv. Milano har kun 1.400.000, og som vi allerede har fremhævet, er teatret her endnu noget eksklusivt. Folk går hellere til de store sportsarrangementer, som i Italien er mere spektakulære end noget andet sted: de går også meget i biografen, mere end i Frankrig, og tilbringer timer, ja hele aftener foran fjernsynet. Desuden er interessen for teater, skuespillere og dramatikere langt mere levende i Frankrig end i Italien. Hvem i Paris kender ikke Gérard Philipe, hvem ved ikke at han har spillet le Cid? Selv de parisiske taxa-chauffører følger med i teaternyhederne, og når man er forsinket, bemærker de at man ikke bør komme for sent i teatret. Sartres navn er kendt på Renaultfabrikkerne. Hvem kender i et italiensk værk navnet Pratolini? Næsten ingen...

Men vi giver ikke op. Vi har lige foretaget en undersøgelse i 130 milanesiske forstadsbiografer for at få at vide, hvor Piccolo-teatret kunne spille, og for at få kendskab til direktørernes og tilskuernes reaktioner på vore planer om teateropførelser. Lad os indrømme, at resultatet var temmelig nedslående. Kun tolv biografer har scener, hvor Piccolo-teatret kan spille, og det er slet ikke sikkert, at publikum ville komme. Nogle direktører spurgte os, om vi havde danserinder på programmet; mange viste ikke den mindste interesse.

PICCOLO-TEATRETS BETYDNING

Når vi taler om Piccolo-teatret som en »ø«, er det for at illustrere de vanskeligheder, det var udsat for nogle år efter befrielsens voldsomme eufori. Sandheden er dog, at der er sket mange ændringer i italiensk teater, ikke på grund af Piccolo-teatret, men i dets ånd. Det har givet visse nye kræfter i vort teater og vort samfunds skikkelse. Disse mobiliseredes ikke kun til dets egen fordel. De har også sat ting i gang andre steder. Nu har italiensk teater ikke længere det mærkelige forældede ansigt, som det viste før krigen; trods alle hindringerne er det blevet et nutidigt teater.

Tidligere dyrkede teatertrupperne Bernstein og hans italienske epigoner så som Cantini, Adami, Giannini (grundlæggeren af det qualunquiestiske parti); nu spiller de et moderne repertoire. Tag f.eks. Ricci-truppen, som var specialist i Bernstein. Sidste år viste den i Milano **A Long Day's Journey into Night** af O'Neill, og i disse dage har den netop sammesteds afsluttet en række opførelser af et andet O'Neill-stykke: **A Touch of the Poet**; Morelli-Stoppa-truppen, som før krigen indskrænkede sig til mere end tvivlsomme farcer, arbejder nu sammen med Luchino Visconti og spiller Arthur Miller, Tennessee Williams og Goldoni..., og en anden trup, Proclemer-Albertazzis, sætter Faulkner og Ibsen op...

Men den vigtigste forekomst i italiensk teater siden 1947 har uden tvivl været de faste teatres — Teatri Stabili —

usædvanlige blomstring. Nogle har naturligvis atter måttet lukke, mens andre, som måske begyndte mere beskedent, stadig spiller. Alle disse teatre er til en vis grad inspireret af Piccolo-teatret, og vi på vor side har forsøgt at hjælpe dem så meget som muligt. Vi har endog tilskyndet til, at man oprettede et teater i Venezia, for at det italienske dialektteater ikke skulle gå til grunde, det teater, som Goldoni har skrevet nogle af sine hovedværker for. Det blev en kunstnerisk succes, men desværre mødte publikum ikke talstærkt nok op. Set fra et teatermæssigt synspunkt er Venezia en af de mest utaknemmelige byer i Italien. Helt modsat Napoli, hvor man har en stadig levende dialekttradition, især takket være Eduardo de Filippo. For nyligt holdt Filippo en optagelsesprøve med henblik på at rekruttere napolitanske skuespillere: 300 mennesker meldte sig, blandt hvilke han valgte 40. Men det napolitanske teaters usædvanlige vitalitet er i virkeligheden de Filippos værk. Han leder to scener i Napoli: sit eget teater, som næsten udelukkende spiller hans egne stykker, og Teatro Stabile San Ferdinando, som øser af den meget righoldige napolitanske dramatik.

Som man ser, har det italienske teater rørt på sig, det rører stadig på sig. Vi prætenderer ikke, at det er på grund af os, men vi har måske været en smule medvirkende. Mellem vore og andre faste italienske teatres bestræbelser hersker fuldkommen solidaritet. Vi ved, at vort heldige udfald i sidste ende også afhænger af dem. Vi kan og bør ikke vedblive at være en ø.

Concerned

theatre Japan deals with the theatre as an intellectual workshop. Whether it be seventeenth century Kabuki or twentieth century farce, the deep, resonant chants of No or the rock-and-roll of a contemporary musical, CONCERNED THEATRE JAPAN seeks to make available to an international audience the living breathing

Theatre

that has deeply influenced Yeats, Barrault, Brook, Brecht, and Artaud. The Living Theatre and Grotowski have stunningly used Japanese techniques on the Western stage. Now for the first time, CONCERNED THEATRE JAPAN presents in an English-language quarterly magazine the work of playwrights, scholars, critics, and artist of

Japan

CONCERNED THEATRE JAPAN
HIKARI-CHO 2-13-25
KOKUBUNJI-SHI, TOKYO 185
JAPAN

ONE YEAR'S SUBSCRIPTION: \$10,-
SINGLE COPIES: \$3,50.