

Efter »Paradise«, vart?

AV MARGARET CROYDEN

Margaret Croyden, amerikansk professor og kritiker. Denne artikel er trykt med tilladelse fra »The New York Times Company« (©) 1969.

Den 11 januari 1970 på Akademie der Künste i Västberlin gav Living Theatre sin vanliga föreställning av **Paradise Now**.

Det var sista kvällen under deras engagemang. På ytan hade ingenting ändrats och gruppen spelade med sin sedvanliga intensitet och berlinarna svarade med sin sedvanliga blandning av motstånd och beundran. Men bakom scenen var det annorlunda. Aktörer som hade levt och spelat samman under sex år sa sitt sista farväl, förberedda att gå sina egna vägar: Living Theatre och dess legend hade nått sitt slut.

Månader innan - som ett resultat av stormiga möten i Marocko och stilla diskussioner på Sicilien - hade ett beslut fattats: Living Theatre skulle splittras i »celler« och denna januarikväll i Berlin skulle bli deras sista anhalt tillsammans. Det som varit en ensamble med 45 män, kvinnor och barn som levde i gemenskap, har vid det här laget blivit tre Living Teatrar, var och en med sina egna medlemmar och sin egen separata orientering, som väntades fungera oberoende, men alla användande Living Theatre's namn. I Paris är Judith och Julian Beck med en grupp på tio som planerar att återvända till Amerika; i Berlin är Steven Ben Israel och Henry Howard med nio som räknar med att stanna i Europa; i London, med en mindre grupp, är Rufus Collins som hoppas ta sig till Indien. Några få har helt lämnat teatern.

När nyheten om Living Theatre's splittring nådde Europas konstnärliga värld, gick rycktena varma. Många kände att Beck's hade blivit störtad av sin egen trupp; några kände att **Paradise Now** uttömt deras skapande. Andra menade att ett väldigt samfund av 45 teaterpersonligheter med skilda politiska åskådningar, med ekonomiska svårigheter och en nomadisk existens, oundvikligen måste misslyckas.

Trots denna förmodan, vidhåller Julian Beck att brytningen inte är en brytning men en »förlängning av de logiska resultat av vad vi gjort sedan 20 år. För rörlighetens skull, delar sig Living Theatre i celler som del i en plan för att attackera hela strukturen från många sidor.« Han klagade över att »pressen (och andra) automatiskt har tolkat vårt nya drag som ett tecken på upplösning som kommer från oenighet och konflikter, istället för en förlängning baserad på vad vi har lärt tillsammans genom åren. Vi har i det

förflutna funnit mycket glädje och vi har också lärt att bli medvetna om våra svagheter. Och detta har givit oss kännedom och styrka att göra vad vi gör nu.«

Likväl, har enligt Beck's närmaste, svåra politiska och artistiska schismer som utvecklats under åren, gjort det uppenbart för hela Living Theatre att motsättningarna inte kunde lösas. Att stanna tillsammans utan att nå enhällighet försvagade styrkan i deras arbete och paralyserade framtida planer. Deras beslut om att bli separata enheter var baserat på ett kollektivt erkännande att en ändring var nödvändig för att ge nytt liv åt deras arbete, faktiskt för att rädda det.

De sedan länge jäsande friktionerna nådde sin kulmen ombord på en båt från Marocko till Italien, sommaren 1969. I Marocko, dit de åkt för att dryfta sina åsikter, hade Living (som de blivit kallade i Europa) dåliga tider - de blev attackerade, slagna och bannlysta för sitt långa hår och sitt hippieutseende. Under deras tidigare engagemang i Frankrike hade de omgångar med franska radikaler som försökt få dem att lägga ner när de spelade i Maison de la Culture (statskontrollerade teatrar upprättade av André Malraux under de Gaulle-eran). Över hela Europa hade turnée-villkoren blivit sämre. Logeringen var sanitärt dålig, dåligt med pengar och deras ställning bland radikallerna, vilka till skillnad från Living Theatre, hade frångått icke-våld, var avsevärt försvagad. Living var vana vid svårigheter, fattigdom och personlig försakelse, ofta verkade detta som en förenande kraft. Med de personliga, politiska och artistiska problemen hade ackumulerats och på båten tillbaka från Marocko beslutade de att Berlin skulle bli deras sista engagemang.

Deras konflikter började 1968 under student-upproret i Frankrike, ökade följande sommar under festivalen i Avignon, och blev akut hösten 1968 under deras Amerika-turnée. I maj 1968 var Living Theatre inblandade i nedläggandet av Odeon i Paris. Som en del av programmet av revolutionen, åkallade de radikala anarkisterna upphävandet av all »bourgeois«-teater och reste slogan om »teater på gatorna«. Stödjande revolutionärerna vägrade Beck att spela i Paris men deltog istället i gatuaktioner och studentkonfrontationer. Vid den tiden skapades **Paradise Now** och var kontrakterade för att spela den sommaren på Avignon-festivalen.

Enligt radikalerna var festivaler **förlängningar** av staten och föremål för nedläggningar. Dock höll Beck's sitt engagemang. **Paradise** (som resten av repertoaren) var utsålt



Paradise Now – slik The Living Theatre utførte den under Avignonfestivalen 1968. Pengene brennes.

Strukturen holder på å gå i oppløsning. Alle institusjoner merker skjelvingen. Hvordan forholder du deg til denne nødsituasjon?

For å kunne spre seg ytterligere deler The Living Theatre seg opp i fire grupper. En gruppe er for tiden stasjonert i Paris; dens retningslinje er hovedsakelig politisk. En annen holder til i Berlin; dens retningslinje er »environmental«. En tredje er i London; den har en kulturell retningslinje. Den fjerde gruppen er på vei til India; dens retningslinje er av åndelig karakter. Hvis strukturen skal bli forandret, må den bli angrepet fra mange kanter. Dette er hva vi prøver å gjøre.

Det finnes i dag over hele verden mange bevegelser som søker å forandre denne struktur – det Kapitalistiske-Byråkratiske-Militaristiske-Autoritære-Politi-System – over til det motsatte: en Ikke-Voldslig-Fellesskaps-Organisme. Strukturen vil falle sammen hvis den bare blir angrepet på den rette måten. Det er vårt formål å gi full støtte til alle frigjøringskreftene.

Men først må vi komme ut av fellen. Bygninger kalt teatre er en arkitektonisk felle. Mannen i gaten vil aldri gå inn i en slik bygning.

1. Fordi han ikke kan: Teaterbygningene tilhører de som har råd til å gå inn; alle bygninger er eiendom opprettholdt med våpenmakt av Systemet.
2. Fordi det liv han fører på arbeidsplassen og utenfor uttrötter ham.
3. Fordi inne i disse bygninger snakker man med en kode som hverken interesserer ham eller er i hans interesse.

The Living Theatre vil ikke lenger spille for den privilegerte elite fordi alt privilegium er vold mot det upriviligerte.

Derfor vil The Living Theatre ikke mere spille i teaterbygninger. Kom dere ut av fellen! Strukturen holder på å gå i oppløsning.

The Living Theatre vil ikke lenger være en institusjon. Det er klart som dagen at alle institusjoner er stivnete og støtter Systemet. Etter 20 år har The Living Theatre's struktur også blitt en institusjon. Alle institusjoner går i oppløsning. The Living Theatre måtte enten gå i oppløsning eller forandre sin form.

Hvordan kommer du deg ut av fellen?

1. Frigjør deg så meget som mulig fra avhengighet av det etablerte økonomiske system. Det var ikke lett for The Living Theatre å oppgi sitt fellesskap fordi vi levde og arbeidet sammen i kjærlighet. Ikke splittelse, men revolusjonære behov har skilt oss. En liten gruppe kan overleve med list og vågemot. Det er nå opp til hver enkelt gruppe å finne midler til å overleve uten å bli et konsumerende produkt.

2. Forlat teatrene! Skap andre omgivelser for teater for mannen i gaten. Skap omgivelser som vil lede til Handling som er den høyeste form for teater som vi kjenner til, Skap Handling.

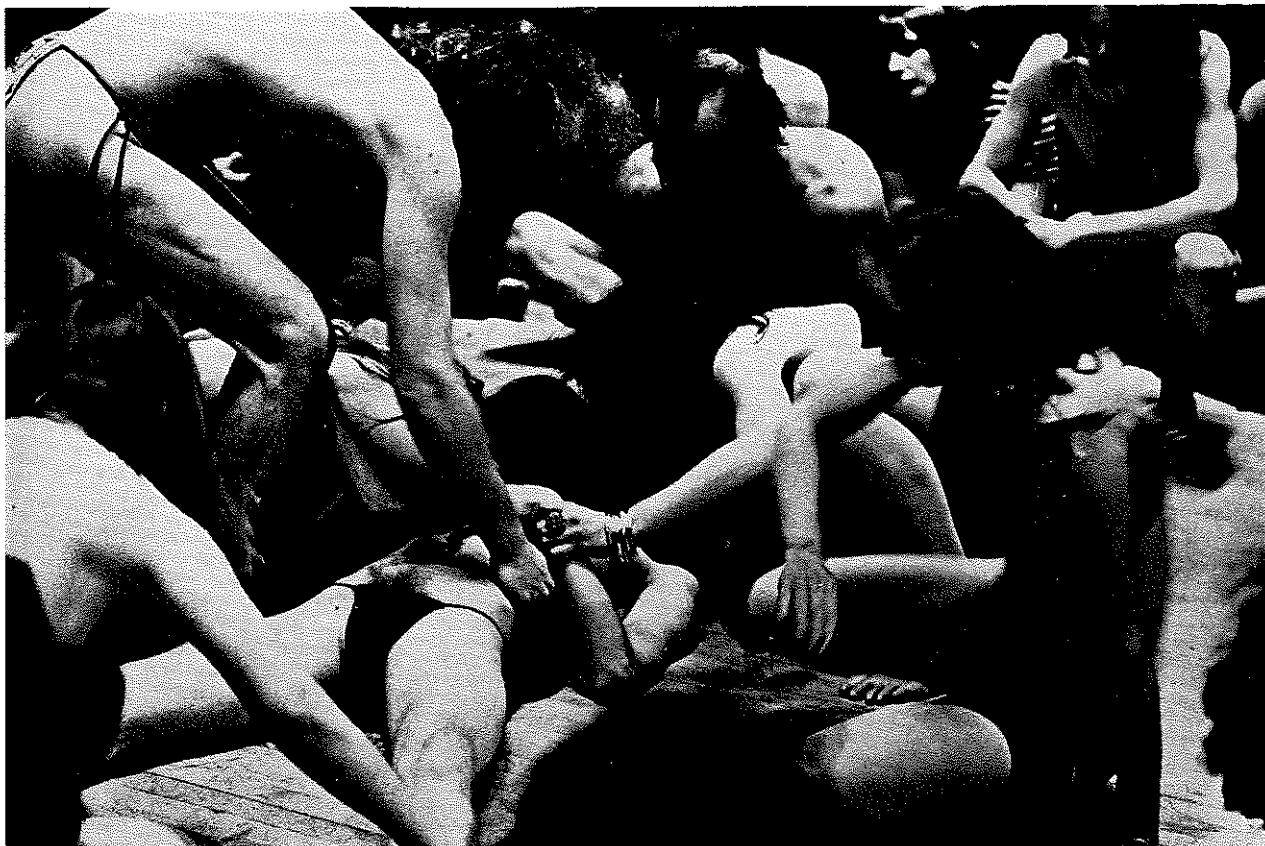
3. Finn nye former. Spreng kunstbarrieren. Kunsten er blitt innskrenket av det fengsel som Systemet representerer. Hvis kunsten ikke kan bli brukt for å tjene folkets behov, så bli kvitt den! Vi har kun behov for kunst hvis den kan si sannheten slik at det kan bli klart for alle hva som må gjøres og hvordan det skal gjøres.

och därför beslutade Beck's att ge extraföreställningar gratis på gatorna. Inte nog med att myndigheterna våldsamt förbjöd sådana föreställningar, men upprörda av nakenheten i **Paradise** beordrade de Beck's att »rensa upp den«. Beck's vägrade och drog sig ur festivalen. Protester, demonstrationer och polis-ingripanden följde. Living och alla deras följeslagare - hundratals unga anarkister från hela Europa - beordrades att lämna stan.

Ironiskt nog, tillspetsade händelserna i Avignon Living Theatre's interna konflikter. Ehuru de hade tagit ståndpunkt så fort de blev konfronterade med auktoriteterna, tyckte somliga i gruppen att delta i en stats-stödd festival,

för en publik till största delen turister från medelklassen, i en pjäs som ville omstörta systemet, inte bara var hyckleri men också en motsägelse till sloganen »fri teater«. Beck's å andra sidan, kände att de behövde pengarna för att kunna överleva och att nå en stor publik var både politiskt och praktiskt.

I Förenta Staterna, fann sig gruppen i ett liknande dilemma. »The Radical Repertory Company« som svarade för deras turné, klagade att deras löner var för höga och således oförenligt med deras revolutionära mål. Beck's tyckte att varje medlem behövde \$ 150 i veckan (Equity's¹) minimum för hotelräkningar då det inte var möjligt för alla



Paradise Now - Visjonen: den magiske kjærlighets lys.

Avantgarde-teatrets oppgave er ikke blot at formidle et politisk budskap, men også at søge nye former; for hvis tilskueren ser, at man kan «gå endnu længere» på scenen, så forstår han også, at man kan gøre det samme i livet, og det ansporer ham til at handle.

Vi skal ikke alene si ting, som er umiddelbart forståelige; vi må nå ud over det traditionelle, ud til en slags underbevidst forståelse, som fremkalder et lidenskabeligt ønske om at handle.

Vi skal fortælle arbejderne, at livet har en uendelig masse muligheder, og at selve tilværelsens grundlag kan ændres. Efter min mening er det, vi skal give dem, først og fremmest sansen for skønhed - jeg bryder mig ikke om det ord, men jeg kender ikke andre. Arbejderne kender ikke til skønheden, den er blevet amputeret fra deres tilværelse. Hvis de kan forestille sig muligheden af et liv, der er fundamentalt forskelligt fra ALT, hvad de nu kender, så kan de også finde den lidenskab i sig selv, der gør dem i stand til at starte en revolution og føre den helt igennem.

Arbejderen må ikke slå sig til tåls med en abstrakt idé om frihed, (tyve timers arbejdsuge og den slags), han må kunne bruge sin fantasi til at skabe sig en kreativ tilværelse. Men han kender ikke betydningen af ordet »kreativitet«. Systemets undertrykkelse giver ham ikke lov til at bruge sin fantasi. Det er altså hans fantasi, vi må nå ind til. Hvis kunsten overhovedet kan være til nogen nytte, må det være her.

Vores opgave er at vise folk så mange udfoldelsesaspekter som muligt; vi skal ikke blot fortælle dem om muligheden for at forbedre deres

livsbetingelser efter borgerlige kriterier, men fortælle dem, at revolutionen giver større frihed.

Men hvad betyder frihed for en arbejder? ... Han aner det ikke. For ham er frihed et abstrakt begreb, noget om arbejde, der er mindre trættende, om udbyttedeling ... ikke noget konkret ... Arbejderen er bange for revolutionen, fordi den medfører destruktion ... Skal man ødelægge samfundet for en eller anden taget forestillings skyld? ...

Vi må lære ham at søge til bunds i begreberne, at tænke, at udvikle sin poetiske sans, en sans, man har amputeret hos ham - for hvis man beholder sin poetiske sans, mens man arbejder på fabrik, bliver man vanvittig!!

På denne måde mener jeg, at kunsten kan hjælpe den revolutionære bevægelse ved simpelthen at give arbejderne, alle de ikke-privilegerede, en idé om, hvad revolutionen kan bringe. Det er den eneste måde, vi kan yde vores bidrag til revolution på. Vi kan ikke fremkalde den eller fremskynde den, men vi kan give den et grundlag ved at formidle en idé om et bedre liv.

Jeg er ikke sikker på, at vores forestillinger kommer til at hjælpe arbejderne, men det er det eneste, vi kan gøre og derfor bør vi gøre det. Vi risikerer måske også at støde arbejderne og tage modet fra dem, men den risiko må vi løbe. Jeg siger ikke: hvis The Living Theatre spiller for arbejderne, vil de straks starte en revolution. Jeg siger: vi må simpelthen finde en anden måde at komme i kontakt med arbejderne på, så vi kan tilbyde dem vores bidrag til deres revolution.

att stanna i familjer. Truppen arbetade oupphörligt på att få turnén att ekonomiskt gå ihop, men all den energi de lade ned på den ekonomiska sidan av arbetet tvingade dem att bli en väsentlig del i det system de hatade. Det blev snart klart att »vi har blivit institutionaliserade« sade Julian Beck nyligen i Paris, »och blev fångade av systemet och beroende av det som understöd. Vi sålde helt enkelt oss själv och våra idéer till den biljettköpande publiken och vi kunde inte längre fortsätta på det sättet.«

Dessutom började Living Theatre känna sig obehagliga med sin ickevåldsinställning i ljuset av brutaliteterna vid Demokraternas Chicagokonvent och tårgas mot (universi-

tets)studenterna. De radikala förebrådde dem ideligen för deras orealistiskt och romantiska inställning, och några, t.ex. Berkeley-studenterna, hävdade att de gått längre än det Living Theatre talade för.

Många av dessa problem reflekterades i **Paradise Now**. Trots att pjäsen var schematiskt strålande, uppfyllde det inte Living Theatre's hopp: det misslyckades att radikalisera publiken. Istället alienerade det både radikaler och liberaler som beklagade det famösa »angrepp« på publiken, inte bara beroende på att det inte gjorts distinktion mellan borgerliga åskådare och andra, men för att de tvivlade på att personliga attacker som sådana var politiskt

signifikativa. Dessutom uppmanade **Paradise Now** sina åskådare att överta teaterbyggnaden, avlägsna myndighetspersoner, forma anarkistiska »celler«, ändra estetiska valörer och avlägsna personligt förtryck — förändra sitt jag.

Ändå förblev Living oförändrad då medlemmarna fortfarande led av samma personliga plåga som alla andra och var knutna till systemet genom att vara beroende av kommersiella engagemang i kommersiella företag. Publikens bestod ofta helt av radikala och de uppträdande befanns förmåna sina egna fränder, deras tro blev retoriska klichéer. Andra gånger blev pjäsen uppslukad av dem i publiken som blev engagerade, men som visade sin nyvunna frihet så aggressivt att Living Theatre faktiskt inte kunde bemästra dem. Det blev omöjligt att bestämma publikens verkliga natur och snart blev också Living Theatre's position förstelnad och deras budskap uttunnat.

Kunde man spela en pjäs i en teater och påstå att det var en antipjäsa? Kunde man inbjuda åskådare att reagera och sedan straffpredika och förolämpa dem som gör det? Kan man proklamera för fri teater och sedan kräva inträdesavgift? Kan revolutionär teater lansera en slogan som: »Gatorna tillhör folket,« och sedan med hot om arrest, inte kunna ta publiken längre än till foyéen? Kan en ensemble existera med en multi-politisk syn och för publiken presentera en enad position? Kan man blanda en teatral händelse (formell produktion) med en reell händelse (en slumpmässig aktivitet av publiken) och fasthålla att de slutliga möjligheterna - våldtäckt, otukt, kasta vatten och ha avföring - var av artistiskt värde och vackra?

Tillbaka i Europa var Beck's speciellt upprörda över de franska radikalernas kritik av Living Theatre och deras produktioner och för att de inte vara tillräckligt revolutionära. Julian Beck, sedan länge troende på icke-våld, kunde inte följa den växande tendensen mot en våldsam revolutionär aktion. Han och Judith Malina hängde fast vid sin tro, men de och deras trupps arbete hade på något sätt blivit gammalmodigt. »**Paradise Now**, signalerade till oss«, sa Judith. »Det sa oss att det var tid att lämna det arkitekturella rum som vi känner som teatern och gå in det världens rum som är poetiskt känt som gatan.«

Hur skulle detta kunna göras? Om politiska frågor kunde lösas, hur skulle svaren bli översatta till artistisk form? Var gruppen för ohanterlig för en grundlig förändring? Kunde en kommun på 45 personer, barn inberäknat, överleva kraven vid ständigt resande, spelande och självvärdering? Dessa och andra problem diskuterades vid långa sammankomster som avslöjade oförsonliga olikheter. Medlemmar kämpade med sina politiska och artistiska böjelser liksom med sina »egon.« Allt var ett gytter av det personliga och det privata, det politiska och det artistiska, det emotionella och det rationella. Framför allt, valen var smärtsamma.

Beck's kände att »om vi kunde finna ett medel att överleva utan pengar (den kommersiella publiken), skulle det vara nödvändigt för oss att leva som guerilla-band och det skulle betyda att vi måste begränsa antalet människor i det bandet. En liten grupp kunde finna vägar att klara sig, rädda livhanken.« Andra kände att alla skulle återvända till sina respektive länder och återfinna sina egna rötter igen. Steven Ben Israel och Henry Howard, två av de ledande aktörerna och gamla medlemmar av truppen, ville dra ut på egen hand. Då de kände sig överskuggade av Beck's, valde de att stanna i Berlin och forma sin egen grupp.

»Det blev klart för oss«, sade Beck, »att var och en önskade en större autonomi. Och innanför den gamla strukturen, fungerande som det alltid hade gjort under Judith's och min egen administration, blev det automatiskt en begränsning för varje medlem i gruppen. Genom att uppdelas i »celler«, var det möjligt för var »cell« att bli självständig och växa upp utan dominerande av en matriark och en patriark. Idéen om ledarskap måste utrotas.«

Då Ben Israel och Howard erhölet ett stadsbidrag från staden Västberlin, ämnade de arbeta med andra berlinare för etablerandet av en mot-kultur. De planerar att experimentera med rock, elektronisk musik och »psychedelics«. De vill fortfarande spela i vanliga teatrar, bara det att nu vill de »begära ett lägre biljettpreis och ett visst antal fria platser till varje föreställning.« Vid sidan av deras teatrala arbete, ämnar de organisera » fungerande celler« - stora grupper av berlinare i ett nära samarbete med personligt-politiskt förhållande. De föredrar »man-mot-man konfrontation med individer snarare än att skrika till publiken«. Howard tycker att »istället för att koncentrera sig kring 'We are not allowed to...' 'Vi har inte rätt att...' (öppningsfrasen från **Paradise Now**), vill vårt arbete visa att man kan göra vad man vill. Det enda som står i vägen är den kultur-politiska atmosfären runt oss.« Emellertid, förefaller han och Ben Israel's planer för verkliga produktioner vaga.

Rufus Collins, en av de svarta medlemmarna i truppen, och en liten grupp (vid det här laget två grupper) vek av till London. Djupt gripen av sin erfaring med Black Power-rörelsen under Amerika-turnéen, kände Collins att **Paradise Now** hade liten mening för de svarta. Idag, tvekan mellan Amerika och sin känsla för den svarta rörelsen och Indien och hans attraktion till »Indian Tantrics«, har Collins valt att åka till Indien i ett försök att göra en syntes av sin radikala tro med orientalisk filosofi.

Han bröt ut från Living Theatre för han »tyckte att den typ av politisk aggression som vi engagerade oss i, var passé. Det måste finnas en annan väg att få slut på västerns elakartade kancer. Skrik inte om behov av en annan livsstil utan att finna en annan«. I Indien vill han »etablera en ny livsstil som inget har att göra med den formalisera politik som vi känner i västern. Vi vill skapa ett skådespel som kommer att stimulera en ny forskning i västern, mot självkännedom... (ett skådespel) som vill nå en överenskomst med Jaget.«

Collins tror i motsats till den lärde Dr. Robert Brustein, rektor för Yale Drama School, att teater har en rituell funktion vilken ska utnyttjas som en form av utbildning och stimulans och uppfylla samfundets behov«. Hur han vill arbeta med indiska artister och hur han slutligen vill verkställa ett tredje Living Theatre är för tillfället ovisst.

Beck's ser ut att ha den klaraste planen. Tillsammans med sin grupp, vill de återvända till Amerika, inte med någon känsla av misslyckande men med nya idéer och nya perspektiv. Nu när det blir få munnar att mätta, kan Beck's begränsa sina kommersiella engagemang (eller inte acceptera några) och bli fria att göra vad de betraktar som sitt verkliga arbete: direkt politisk aktion. Enligt deras mening innebär begreppet aktör, främst aktivist. De planerar att skapa »scener« mitt i reella händelser - vilket vanligen kallas guerilla-teater. Guerilla-teater, enligt Marc Estrin (en av

dets ledande amerikanske utövare), »är teater som inte gör anspråk på att vara teater, och snarare än att reflektera verkligheten verkligen ämnar återskapa den. Den fungerar utan den skyddande manteln av att vara konst.« I detta sammanhang - sammansmältningen av konst och liv kan delar av Chicago-konventet, Paris-upproret, Chicago-rättegången, studenternas »sit-ins«, »graffiti«, slogans, plakater, kostymer och de radikala sätt att klä sig betraktas som teater och dess deltagare aktörer.

Osäkra på vilken exakt form guerilla aktiviteter vill ta (nödvändigtvis måste formen vara tämligen osäker), ämnar Beck's spela på gatorna, fabriker, parker, tunnelbanor och »nära produktionens medel«. De föredrar platser med obegränsat utrymme och flexibla publikplatser, och de planerar tråget att undvika konventionella teatrar. »Byggnader kallade teatrar är arkitektoniska fällor«, säger Beck's. »Mannen på gatan kommer aldrig att inträda i en sådan byggnad: 1) för att han inte kan, därför att teaterbyggnaderna tillhör dem som har råd till att komma in och alla byggnaderna egendomarna hållna av myndigheterna genom vapenkraft. 2) därför att livet han för i arbetet och utanför arbetet utmattar honom, och 3) därför att de innanför talar i koder, om saker som varken är intressanta för honom eller i hans intresse. Living Theatre vill inte längre spela för den privilegierade eliten därför att alla privilegier är våld mot de opriviligerade«.

Uppenbart är att, gatuteater för arbetarklassen eller i svarta ghetton skulle kräva andra pjäser, så det nya Living Theatre kommer i sin rapport att ha korta arbeten - 10 till 100 »aktioner« lämpade för speciella grupper. Dessa kan vara inbillade strejker eller »sit-ins«, eller kan helt enkelt bestå av att köra folk till arbetet för att kontakta dem ansikte mot ansikte i en politisk diskussion; eller det kan vara att konfrontera folk i parker, fabriker, restauranger och gator och skapa situationer som vill dramatisera politiska realiteter. De kan vara uttänkta, repeterade eller improviserade. Det viktiga är att de har för avsikt att skapa en viss effekt. Om detta sägs: »Vi vill skapa omständigheter som kommer att leda till Handling, vilket är den högsta form av teater vi känner.«

Om, eller hur dessa planer kommer att inverka på teatervärlden är osäkert, dock om man ska döma av det förflutna, får det nya Living Theatre utan tvivel återverkningar. Beck's själv är inte säkra på vart deras experiment kommer att leda dem. »När ett guerilla-band arbetar tillsammans«, säger Judith. »krävs det slughet och dristighet. Vi, liksom guerillas, utforskar olika verksamhetsmedel. Dessa medel måste bli funna. Och om vi inte precis känner vårt nästa drag och om vi inte kan lösa alla våra problem vill vi falla tillbaka på den underbara slogan från de franska revolutionära studenterna, »Imagination till makten.«

TTT 6

TTT 6 Myten om Commedia dell'Arte. Cecchini, Barbieri, Perrucci, Gherardi, Riccoboni, Goldoni, Gozzi, Meyerhold, Ievreinov, Vaktangov, Strehler, Fo.
Dkr. 12,00.

Et meget begrænset oplag er nu kommet tilbage fra reperation.

Erwin Piscator

TTT 11

DET POLITISKE TEATER

Med forord af Sam Besekow og tillæg af forfatteren

skaberen af det episke teater opsummerer i dette klassiske værk sine ti års kamperfaringer for at give live til et ansvarligt teater

- Den store teatermaskine, det fuldt udstyrede, tekniske laboratorium, der inddrager publikum i en kunstnerisk-videnskabelig udforskning af vort samfund, af hvad det er og bør gøres til, er naturligvis en utopi. Men det hindrer ikke, at Piscators ide stadig står der som en udfordring og den hidtil mest storslåede model på et teater, der kunne træde ind i samfundet som en både kritisk og skabende funktion. -

Information; kronik 14.7.70
(Anne-Katrine Gudme)

- Da Gullasch-borgerskabet havde set sig mødt på den sensationelle iscenesættelse af sin egen undergang og fået sin egen dårlige smag bekræftet, svigtede pengeklæderne. Piscators kæmpemaskineri gik tomgang, og han forlod skuepladsen med en gæld på 60.000 mark. Men i teaterhistorien havde han sikret sig blivende plads. Det politiske teater kan ikke mere debatteres, uden at erfaringerne fra Piscators scenen først er vurderet til bunds.

Politiken; 21.6.70
(Harald Engberg)

320 sider, 32 plancher, 29 strektegninger, Dkr. 49,00