

USA 1970. Teatret mot systemet: Ironi eller taushet

AV FRANCO QUADRI

Franco Quadri, italiensk kritiker, er en av de største kjennere av det nye amerikanske teater. Inntil siste år var han redaktør for tidskriftet Sipario, som han forvandlet til det mest aktuelle og ajourførte debattforum. Han leder nå Nuovo Teatro, en forening som presenterer små avanserte teatergrupper, også fra utlandet, og underground filmer. Han har vært en av Beck og Malinas nærmeste venner og arrangert samtlige av deres turneer i Italia. Han har nettopp skrevet ferdig en bok om The Living Theatre, som er utkommet på Einaudi Editore i Torino.

De største amerikanske, politisk engasjerte grupper har det siste året befunnet seg i en generell krisesituasjon, og det ser ut til at denne situasjonen oppsto i januar, med oppløsningen av The Living Theatre (se TTT 13).

The Open Theater har vedtatt å la seg oppløse i juni, og Joe Chaikin vil sammen med en del av gruppen, på samme måte som The Living Theatre, gå over til direkte og anonym virksomhet, i gatene og andre steder.

The Bread and Puppet Theater, har delt seg i to grupper, hvorav den ene går inn for direkte politisk virksomhet. Firehouse Theater i Minneapolis og The Performance Group i New York er i oppløsning. Ronnie G. Davies har forlatt San Francisco Mime Troup og vil arbeide med en ny form for teater-kronikk-debatt.

Det er åpenbart at slutten på Marcuse-utopien om en verden bygget på kunstneriske strukturer ikke bare har ført til at de mest utsatte gruppene er forsvunnet, men også gitt støtet til en dyptgående kritisk nytenkning: de mest beviste teatergruppene er blitt klar over at selv i deres mest «revolusjonære» produksjon («revolusjonær» vis a vis systemet, nedbrytende vis a vis «Kunsten»), så tilslørte de likevel alltid sitt politiske engasjement under et lag av artistisk forførelseskunst.

Parallelt med dette er det tydelig skjedd et tilbakeskritt i the underground cinema. Det svarer til, 1) at man ikke har lyktes med en revolusjon som bare var formell, 2) til den krisen som oppsto ved at holdningene ved identifisering av et felles kampinnhold viste seg uholdbare, 3) til erkjennelsen av hvor lite det har nyttet med nye metoder, når man ser de samme metodene utnyttet av systemet for å blåse nytt liv inn i kommersielle produkter.

Bare The Living Theatre, som er den gruppen som alltid har vært den raskeste til å oppfatte øyeblikket og fra gang til gang å svare på den best egnede måte på øyeblikkets politiske og kunstneriske krav, har nok en gang reagert på en radikal og bevisst måte. Gruppen er oppløst og spredt, for å kunne drive en kapillær virksomhet som politisk sett er mer effektiv. Denne virksomheten er anonym, okkult, direkte, ikke underlagt kodifisering eller absorbering fra systemets side, men som gjennom det uforutsette og det overraskende gir tilbake til teatret en funksjon som den tidligere avantgarde ga det: en splittende funksjon overfor samfunnet.

»The Living Theatre ønsker ikke lenger å arbeide i teaterbygninger. Man må komme ut av fellen. Strukturen er i ferd med å rase sammen. The Living Theatre vil ikke lenger være en institusjon. Det er nå helt klart at alle institusjoner er uelastiske og støtter The Establishment. Etter tyve års virksomhet er The Living Theatre's struktur blitt institusjonalisert. Alle institusjoner kommer nå til å bli oppløst. The Living Theatre måtte oppløses eller skifte form.»

(The Living Theatre - fra erklæringen i januar 1970)

»Teatret... er en lærerik situasjon... Dette er relevant bare i en by der man lever og deltar i korrupsjonen, der ufruktbart liv hopes opp sammen med papir, der sannheten kjøpes og selges til samme pris som bøker og batterier, der fortid og nåtid alltid blandes sammen og der hodene er talte. I vår tid av kvasiliv, av samfunn i oppløsning, av mangel på retning og mål, har teatret en annen misjon enn den det hadde før. Jeg tror at det de ambisiøse nye teatergruppene har til felles, er at de vil på en eller annen måte vise et eksempel på teater, ikke så meget for et nytt system, men for et nytt menneske.»

(The Open Theater - fra »Signaler« av Joe Chaikin)

»Vi vil at man skal forstå at teatret ikke på noen måte er en instituert form, det er ikke det handelsforum som mange tror, der man betaler og mottar en vare. Teater er noe annet. Det har mye mer likhet med brød, med nødvendighet. Teater er en form for religion.»

(The Bread and Puppet Theater - etter en uttalelse av Peter Schumann)

»Jeg anser vår produksjon for å være en meget nøyaktig observasjon av det amerikanske liv - i døden. Latteren, vitsingen og hånet er produkter av denne meget alvorlige viviseksjon av det amerikanske legeme. De uhyggelige karakteriseringene er ikke skapt for å få det til å gå kaldt nedover ryggen på folk; akkurat som med det nakne (som jeg benytter mye) er ikke hensikten å opphisse publikum, men å få dem til å tenke. Forøvrig er det ikke noe støtende eller obskønt i mine oppsetninger: bare den virkeligheten som de gjenspeiler korrekt, er det.»

(Playhouse of the Ridiculous - etter en erklæring av John Vaccaro)

Den generelle krisesituasjonen de største amerikanske avantgardeteatrene befinner seg i, har for noen av dem vært en impuls til å undersøke nærmere de metodene de anvender. The Open Theater (den delen av gruppen som har fortsatt å spille teater) synes å følge samme linje som før, med en institusjonalisert anvendelse av gest og tale og i et typisk lukket »laboratorie«-miljø. Det viser seg stadig mer tiltrukket av »metafysiske bekymringer« (deres siste stykker, Slutspill og spesielt Terminal, gruppearbeider med døden som tema, synes å bekrefte dette). Også den gruppen som er blitt igjen av The Bread and Puppet Theater fortsetter innenfor valget av en beregnet grovhet, selvom den i sine siste oppsetninger viser en ny anvendelse av menneskekroppen og scenematerialene. Men den er i ferd med å nå et ekspressivt raffinement og en teknisk perfektjon som lett kan føre til en mindre åpen ekspressiv styrke, idet den begrenser sin politiske virksomhet til simpel konstatering af fakta. Playhouse of the Ridiculous beveger seg på den bekvemme vei som kabaret-ironi og anstøt er, og bekrefter nok en gang hvor godt tålt og holdbare de former for protest er, som ikke skjærer dypt ned i publikums bevissthet. Disse teatrene er likevel de eneste som ennå ikke er blitt utsuget av den omseggripende konsumismen, som sveiger enhver manifestasjon, kunstnerisk eller ikke, reduserer den til kommersiell folklore og forviser den til et industrielt plan uten noen interesse når det gjelder kommunikasjon og kultur. Mot denne bakgrunn blir det erotiske teater, dette avantgardekonsumismens mesterverk, en trykkventil for et land, hvor man på steder som skulle oppfordre til selvkritikk, finner den eneste mulighet for uttrykk i seksual-metaforer.

F. Q.

I 1967 syntes ennå New York å tilhøre en annen verden, gjennomblåst av en vind av lystig galskap. Da jeg nå vendte tilbake til byen tre år etter, syntes selv det minste pust å være stilnet, når det ikke kondenserte seg i enkelte desperate glimt. Byen er opprørt og forvirret over streikene, skremt av attentatene og eksplosjonene, men ennå vantro, og den hviler sløv og dystert i Nixonadministrasjonens søvndyssende kvelertak. Med glorifiseringen av **the silent majority** er reglene blitt ubevegelighet, hykleri, det offisielles tomme formalisme, forretningskultus: en provinsiell tradisjons dovne og griske Amerika. Som konsekvens er byen splittet i **to verdener** uten innbyrdes forbindelse; man overser de mer foruroligende befolkningsgruppene, negerbyen og puertoricanerbyen, som er vokst slik at de har påtvunget New York tospråkighet. Man vet da endelig på hvilken side man står og den angsten som griper en i høybyen - fornemmelsen av klaustrofobi i gatene som er klemt sammen mellom moderne skyskraper, glass og stål, pengefabrikker for mylder av mennesker, smil uten menneskelighet og isnende effektivitet - den samme angsten tar man med seg (uten å være klar over det, kanskje tar man det for eksaltasjon) **downtown**, på den andre siden, der man ender med å akseptere skitten og elendigheten som alternativ, det lange hårets, kvistkamrenes og underground-avisenes **downtown**, med sin marijuhana-joint som symbol og ofte som løsning.

Woodstock-ånden

Her er det lett å møtes, utveksle ord og **small changes** fra første stund av, kanskje over en hamburger som stiller den verste sulten og samtidig behovet for kontakt. Selv om mange kollektiver har slått feil, selv om arbeidsgrupper og kunstgrupper er blitt oppløst, selv om splittelsen i mange små grupper med forskjellige ideologier har virket tyngende, fortsetter man å leve i illusjonen om **conspiracy**; det betegnende ritual består i å la sigaretten gå fra munn til munn i en stadig videre sirkel. **Woodstock-ånden** brer seg; minste felles nevner er forbitnelsen over Chicago-prosessen (**Conspiracy Trial**) som reaksjon på det som skjedde under Demokratenes konvent, og protesten mot fengslingen av Bobby Seale og Panthers 21, makroskopiske eksempler på en stadig mer trykkende indre forfølgelse. Og så naturligvis det grunnleggende motivet, motstand mot krigen. Forøvrig refererer jeg inntrykk fra tidlig i vår, før de store rystelsene over angrepene på Kambodsja. Det snakkes mye om revolusjon, som et sikkert og nært forestående faktum, og i mindre vage vendinger enn innen visse grupper i Europa, om så bare fordi her fortsetter de fleste med en personlig innsats, og fordi oppbyggingen av uavhengige kommunikasjonssystemer, forberedelse til geriljastrategi, systematisk boikott av establishments produkter og sivil ulydighet som prinsipp ikke lenger er utopier.

Angsten oppstår når man innser hvor avgrenset denne



Ellen Stewart sammen med forfatteren Leonard Melfi.

«La Mama Experimental Theatre Club er viet til forfatterne og alle andre aspekter ved teater. Dette skulle innebære alt. Jeg har villet skape forutsetningene for bedre å kunne tjene eksperimenteringen innenfor det skapende teater. De forfattere som interesserer meg, skriver i høy grad for det ubevisste og dette har forårsaket en ny form for teater. Kunstneren har alltid vært menneskehetens profet. De nye forfatters tekstene påpeker hvordan vårt samfunn for å kunne overleve, må stimuleres mer til å anvende sin fantasi og sine forestillingsevner. Det er nettopp det de nye forfattere gjør, og det er nettopp disse stykker jeg vil presentere. Jeg er til for å tjene forfatteren, jeg stiller meg ikke i veien for ham. Og jeg føler at dette er den beste måte, enten forfatteren vet det eller ei.»

Med disse ord oppsummerer Ellen Stewart målsetningen til sitt teater, bedre kjent som Cafe La Mama, som hun har ledet i flere år i sin underjordiske, men likevel regelmessige virksomhet. Yngre skuespillere og regissører som er arbeidsløse eller vil gi seg i kast med «eksperimenter», samarbeider med ukjente forfattere som på den måten får spilt deres stykker. Resultatet vises i to uker, fra onsdag til søndag. Innstuderingen tar like lang tid. Tilskuerne sitter ved bord, de betaler ingen inngangsbillett, bare hva de spiser eller drikker. Ellen Stewart har finansiert dette utpregede underskuddsføretagende gjennom sitt arbeid som motetegner. I de siste år har et par amerikanske foundations gitt en del penger til videreføring av initiativet.

Fra den mengde av tilfeldige skuespillere og regissører som arbeider mer eller mindre regelmessig på Cafe La Mama, har en gruppe utkry-

stallisert seg rundt Tom O'Horgan. Han har regissert noen av de mest interessante forestillinger med hvilken gruppen - som Cafe La Mama - ble kjent i Europa, særlig i Danmark. Allerede i 1965 ble den introdusert av forfatterinden Elsa Gress og den har seinere hatt et fast tilholdsted på hennes Decenter i Glumsø. Her avsluttet gruppen prøvene på Paul Fosters Tom Paine som høsten 1968 ble vist på festivalen i Edinburgh. Forøvrig ble den samme tekst iscenesatt av Tom O'Horgan på det Kongelige Teater i København i 1969.

Tom O'Horgan har uten tvil bidratt til kjennskapen og spredningen av La Mamas virkning gjennom sitt arbeid som regissør og pedagog. I 1967 fikk han Obie-prisen som den beste off Broadway regissør og et par år seinere Brandeis Prize for the Creative Arts. Han satte i scene den første off Broadway versjon av Hair og seinere har han tilpasset den til Broadway. Hans meget gode iscenesettelse har bidratt til denne musicalens spredning over hele verden.

De siste år har Tom O'Horgan skilt lag med La Mama og har sammen med noen av sine eldre skuespillere dannet den selvstendige The New Group. Cafe La Mama fortsetter og har også filialer i Bogota og i Tokio. Det er fremdeles et unikt sted som gir prøvemuligheter til yngre forfattere, regissører og skuespillere. Det har også nylig frembragt et nytt regissørtalent, den rumensk fødte Andrei Sherban. Han har satt i scene Arden of Faversham som i løpet av sommeren 1970 har turnert i flere europeiske land. Peter Brook har nå knyttet Sherban til medarbeiderstaben til sitt nylig stiftede International Centre for Theatre Research i Paris.



Tom O'Horgan, hovedregissør i Cafe La Mama og nå leder av The New Group.

protesten overfor det truende systemet er. Stadig vekk ser man at konsumismen sluker revolusjonen i grådige jafs. For eksempel har man Grove Press som under en villedende underground-fasade skjuler byråkratisk ånd og svære forretningsinteresser, og det samme gjelder den falske formidlingsfriheten i **Evergreen Review**. Det virker ikke engang overraskende når man i **Uptown**, i det mest elegante kinostrøket, støter på en moteforretning med navnet »Conspiracy« og som selger skjorter i »Chicagostil«.

Forøvrig vises filmen **Woodstock** ett kvartal lenger borte, en gigantfilm i full technicolorprakt, tre timer lang, tatt opp av en trupp på 12 filmfotografer/regissører, på to lærreter og med full anvendelse av en teknikk som er utviklet av underground - innspilt under musikk-festivalen i Bethel (staten New York) i august 1969, den som inspirerte Abbie Hoffman til å skrive **Woodstock Nation**, en av de mest kjente bøkene eller manifestene over hippie-revolusjonen. Vi vet hvordan det gikk: man ventet ca. 10.000 besøkende og i stedet skjedde det utrolige at 400.000 unge mennesker i fire dager dannet sitt eget samfunn på den grønne sletta, i et klima av nytt broderskap, uten politi og uten opptøyer. Man lyttet til musikk og elsket: tilbake til naturen, med rikelig anvendelse av hasj. En fødsel ble festens høydepunkt. Mangelfull tilførsel av mat og drikke fra organisasjonens side (som var utilstrekkelig, men lykkelig) vekket ikke protester men førte derimot til tilpasning og lystighet. Da det den tredje dagen brøt ut uvær skjedde det at, i stedet for at alle flyktet sin vei, utviklet det seg til en enorm kollektiv fest. Mens **Ten Years After** spilte uavbrutt, rullet de 400.000 seg nakne i gjørmene, som lekende barn.

Mens Woodstock for Abbie Hoffman og downtown-folkene skulle bety innledningen til en ny revolusjonær æra, har mange klarttenkende som ikke har latt seg gjennomsyre av denne nye ånden, erklært slutten på den, fordi dette fantastiske massemøtet bare skapte en gledesmanifestasjon uten at det praktisk sett har munnet ut i noe. Her kommer Marcuse inn, med sine hypoteser om en kunstnerisk revolusjon. Det viser seg også at Woodstock oppfattes av deltagerne selv som et øyeblikk av identifisering og fest, ikke som handling. Men det å oppleve gang på gang at disse begivenhetene blir fortært av kommersiell film, som om det skulle dreie seg om folkløse, synes å bekrefte slutten på en Stor Illusjon.

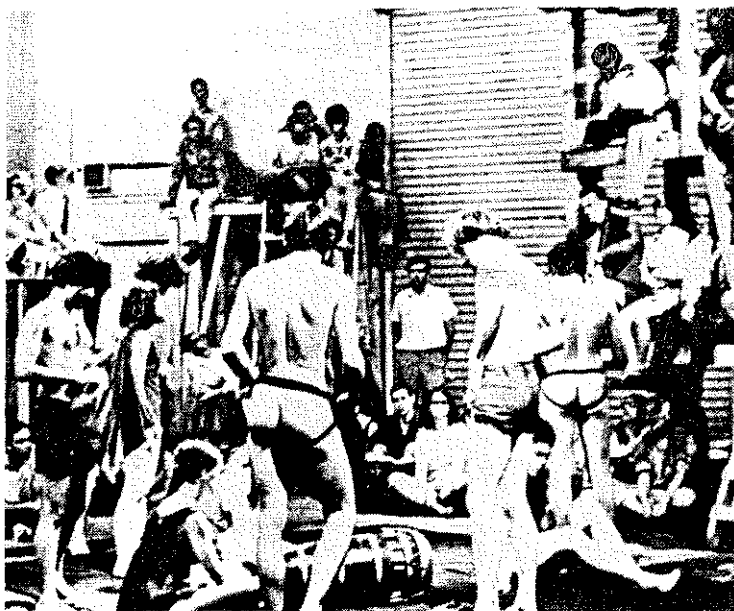
Off off nedrunder

Hvilke muligheter teatret har til påvirkning når situasjonen er slik, er det lett å tenke seg. Det er heller ikke tilfeldig at mens Broadway og Off Broadway, med oppsetninger som spilles i årevis, med lette Simon-komedier, musicals, Hollywoodstjerner og endog en og annen Brecht (man spiller nå Bentleys og Esslins oversettelse av **Baal**, og **Mahagonny**, bearbeidet av Arnold Weinstein), er forvist til et industrielt plan uten noen interesse hverken når det gjelder kultur eller kommunikasjon, så nedrunder off off. Fordums storhet manes fram igjen under en fremførelse av **Hair**, av den forhennevende off off Tom O'Horgan. Men den meget berømte stammeforestillingen, som har gått for fulle hus i to år på Broadway, har allerede en underlig retrospektiv virkning, den er passé, og man vet at i mellomtiden har O'Horgan organisert en gruppe som utnytter de gamle oppskriftene i kommersiell hensikt, mens den gamle **Café La Mama** som skapte ham, nå er redusert til et dilettant-teater for annenrangs komedieforfattere.

Den gjennomførte nakenheten i **Dionysus in 69** av Richard Schechner gjenoppstår derimot som film, i en produksjon ledet av Brian De Palma, stadig på to lærreter for å få frem samtidigheten i de to handlingene og et nært forhold mellom skuespillere og publikum. Men når man fikserer en iscenesettelse som er basert på improvisasjon, synes filmen ved dette å danne stivnete akademiske grenser. Forøvrig har **The Performance Group** etter denne best-seller'en som så sterkt avhang av en beregnet anvendelse av det nakne, spilt den neste oppsetningen bare noen få ganger, **Makbeth**, hvis mest interessante nyhet antagelig lå i k'en i tittelen. Gruppen ble oppløst. Schechner har nylig dannet en ny gruppe som vil komme med en annen innstudering til høsten, **Initiation (to the american history)**.

Sluttspill

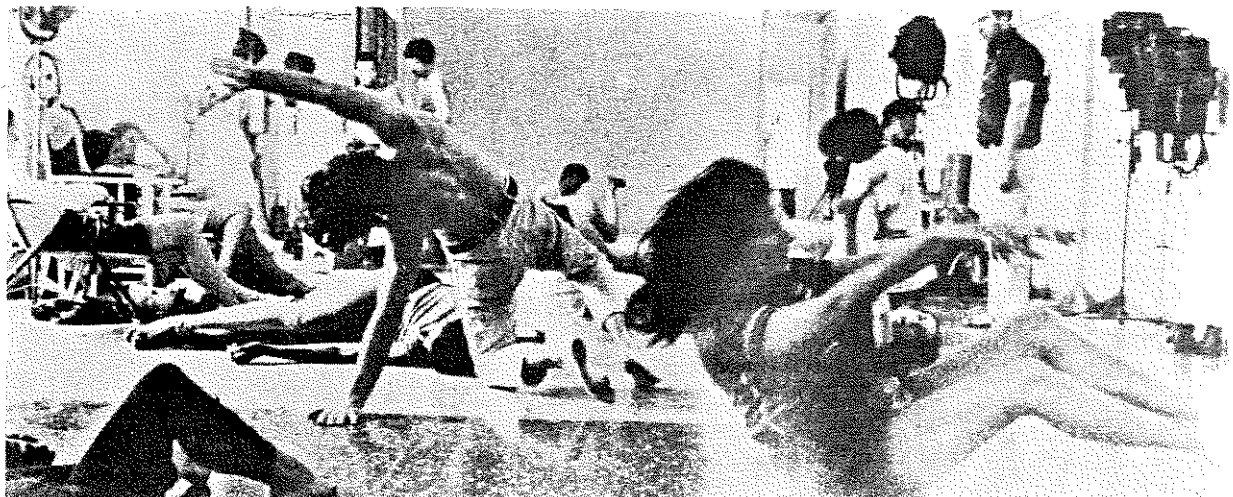
The Open Theater er nå inne i sin siste fase for oppløsningen eller restruktureringen av selskapet, som skal finne sted i juni. Også Joe Chaikin, liksom Becks, har nå større interesser utenfor teatret: »Noen av mine skuespillere kommer til å bli arrestert i morgen tidlig« - er hans hilsen straks vi møtes - »Det er en demonstrasjon mot krigen, nede ved havnen. I hvert fall håper jeg at de blir arrestert.« I denne atmosfæren er det ikke noe utopistisk håp.



The Performance Group. Skuespillerne i **Dionysus in 69** kler på seg etter ekstasens scene. Publikum, plassert på stillaser, forestiller Thebes-befolkningen.

The Performance Group ble startet i november 1967 av Richard Schechner. Han startet også TDR (The Drama Review) som han i løpet av noen år utviklet til et av de vesentligste teatertidsskrift i dag. For et år siden forlot han redaktørposten for å kunne vie seg helt til det praktiske teaterarbeide. Utgangspunktet for gruppens arbeid var felles psyko-fysiske øvelser, sansøvelser, musikk, kamp-, ritual- og improvisasjonsøvelser. For hver eneste ny forestilling bygget man et nytt scenisk miljø som innlemmet både skuespillere og publikum, et trekk som er tydelig inspirert av Grotowski. Gruppen skjuler forøvrig ikke sin gjeld til den polske teatermann. »Vi føler oss beslektet med Jerzy Grotowski og vi har anvendt noen av hans øvelser. Vi anvender klassiske tekster, men vi omstrukturerer dem radikalt, vi prøver å få fram den fornøyelige side ved tragedien.«

Deres første forestilling var **Dionysus in 69**, (juni 1968) en bearbeidelse av Euripides *Bacchae*. Den vakte stor sensasjon på grunn av nakenheten som for første gang ble direkte anvendt på scenen. Denne forestillingen åpnet slusene for en avkleddingsbølge som hurtig spredte seg over USA og Europa. Høsten 1969 kom gruppen med sin annen forestilling, **Makbeth**. Den gikk kun noen få ganger på grunn av negativ reaksjon fra kritikerne og sviktende publikum. Den opprinnelige gruppen har oppløst seg. Richard Schechner prøver å samle en ny gruppe og forberede en ny forestilling, en slags teatralisk filmisk kronike om fascismens oppståen i Chicago og i resten av USA.



Fra treningen til The Open Theater under deres turné i Italia i 1968. Stående til høyre, Joseph Chaikin.

og også forfatteren Jean-Claude van Itallie havner noen timer i fengsel.

The Open Theater unngår å spille i teatrene, de foretrekker å gi tilfeldige forestillinger av **The Serpent** for private grupper eller hemmelige foreninger, helst politiske, eller også for fanger. De har spilt Becketts **Sluttspill**, registrert av Roberta Sklar, i forskjellige fengsler. I Becketts stykke utgjøres scenerommet av noen sorte stolper og portierer; det eneste utstyret er en sort trapp; Hamm, på en nærmest barokk trone, er først dekket av et hvitt laken, liksom foreldrene i søppeldunkene eller gravkamrene. Joe Chaikin spiller Hamm, og han legger an sin rolle med en honningsøt tone av faderlig undertrykkelse, temmelig fjernt fra tradisjonens uelastiske enveiskjøring, og gir derved rollen og teksten en klarere fasettering. Clov, slaven, tolkes av Peter Maloney som en slags mekanisk dukke, et minne om det brechtianske **Clown Play** som ble satt i scene av Chaikin, et sted mellom komikken i de gamle stumfilmfarsene og sirkusklovneri; det siste aksentueres ved hvit sminking. Det navlebundne forholdet av kjærlighetshat som binder de to hovedpersonene til hverandre, blir noe svekket, men Clovs omkleddning på slutten, nesten som for å anta en ny menneskelig karakteristikk, avslører i stykket en ikke tvetydig politisk nøkkel.

Sluttspill spilles en gang i uken for ca. åtti tilskuere, på det store loftet til **The Open Theater**, et stort og nakent, rektangulært rom med noen få puterader for publikum, i sjette etasje i en gammel bygning i 14. gate. Man kommer opp med en heis som tar ti personer av gangen. I de fleste europeiske land ville det være umulig å få en offentlig forestilling på et slikt sted til å gli så lett. Bygningen ble angrepet av brann for noen få måneder siden, og inngangen og første etasje er svarte av sot. Hvis det ikke hadde vært for køen av mennesker som venter på å slippe inn, ville ingen ane at det her lå et teater. Forøvrig er de nederste etasjene skadet og fraflyttet, og laget av sot er helt i overensstemmelse både med planene om oppløsning av selskapet (i hvert fall for den gruppen som Chaikin er midtpunkt for) og med det dystre programmet. Sammen med **Sluttspill** alternerer et annet stykke med en betegnende tittel, **Terminal**, med døden som tema. Dette er et gruppearbeid over en tekst av Susan Yankowitz, regissert av Chaikin og Roberta Sklar.

Terminal

Den første versjon av denne forestilling ble spilt noen måneder tidligere i Bordeaux, Frankrike. Sammen med tout New York, fikk jeg anledning til å overvære de to generalprøvene på stykket før den offisielle premiere, da inntektene i sin helhet kom til å gå til **Black Panther Legal Defence Fund**.

Terminal har tatt opp den anvendelsen av gest og tale som **The Open Theater** allerede brukte i **The Serpent** og tidligere i **The Interview** i **America Hurrah**. Nok en gang følger de altså **The Living Theatre's** skole, slik den artet seg i **Misteries** og **Antigone**, selv om mønsteret for gestene er et annet. Man fristes til å si at bak de ikke-formelle gestene i **The Living Theatre** står Pollock og Action Painting. **The Open Theater** utnytter pop art; anvendt slik at terminologien blir korrekt når først det anvendte materialet er frosset inn i en laboratorie-konstruksjon. Gestene i **Terminal** hentes forøvrig direkte fra virkeligheten; korte rytmiske rykk følger etter hverandre, tilsvarende vekslingsene ved filmklipping. Også i de korale scenene er det alltid forskjellige og personpregede karakteriseringer av enkeltbevegelsene, ofte med direkte referanse til holdninger og uttrykk slik de er fiksert i pressebildene. Lyden har den presise funksjon å understreke og ramme inne handlingens rytme; det dreier seg som oftest om en blanding av former for støy, en reproduksjon av livsmateriale, og like mye pop. Tekstene selv veksler mellom opplesning av byråkratiske bruddstykker, i en kald, forherdet, »offisiell« stil, for eksempel hentet fra fjernsynet, bruddstykker fra avisnyhetene, eller bekjennelser fremført av skuespillerne selv i første person, eller utarbeidet kollektivt. Dialogpartiene er korte og essensielle, for det meste tar de opp de omtalte bruddstykkene. Det er utviklet en fonetisk helhetsvirkning, med lyder som klikk med tungen, slag på armer og ben, tramping mot gulvet, musikalsk deltagelse eller understreking, spesielt ved Peter Maloney's trommer.

Forøvrig er de talte partiene de svakeste i stykket, for da skinner det didaktiske sterkest gjennom, med parallellismen individets død/samfundets død eller de noe lettvinde moralitetene over dødens unngåelighet eller over dettes refleks på livet. Peter Brook selv fremhever at forestillingens vitalitet ligger i følelsesformidlingen av det mystेरøse han opplever i sitt indre, i spillet mellom handlinger



The Open Theater: En scene fra Terminal, et gruppearbeide med døden som tema.

Open Theater ble grunnlagt i 1963 av Joseph Chaikin. Tenkt som laboratorium workshop, var dets oppgave mindre å produsere forestillinger og mere å eksperimentere og i fellesskap utarbeide nye sceniske muligheter. De første offentlige forestillinger (ofte i samarbeide med Cafe La Mama) besto av treningselementer, forberedende øvelser, oppvarming, korte scener eller enaktere. Gruppen ble anerkjent gjennom to »protestforestillinger« i 1966: Viet-Rock av Megan Terry, regissert av forfatterinnen og America Hurrah av Jean-Claude van Itallie, regissert av Joseph Chaikin og Jacques Levy. Van Itallies stykke, som består av nerte Open Theater i Europa i 1968, bl.a. var det i København hvor deres gjestespill ble organisert av Bertel Torne og Viktor Jevan, Kimære og Gorilla Teater.

Deretter fulgte to nye forestillinger i 1967: The Serpent: a ceremony bygget over et bibelsk tema og regissert av J. Chaikin, og Masks, som besto av sanger og melodiske innslag. Med disse to forestillinger turnerte Open Theater i Europa i 1968, bl.a. var det også i København hvor deres gjestespill ble organisert av Bertel Torne og Viktor Jevan, Kimære og Gorilla Teater.

1969 presenterte Open Theater Sluttspill av Beckett med Chaikin i rollen som Hamm. Deres siste forestilling Terminal er et kollektivt arbeide om temaet døden.

Joseph Chaikin, skaperen og lederen av Open Theater, er født i New York i 1935. Han arbeidet flere år med The Living Theatre som skuespiller. Blant annet var han hovedpersonen i The Connection av Jack Gelber og i Brechts Mann ist Mann. Har fått to Obie-priser for sine tolkninger av Brecht og Ionesco. Har regissert Interview, den første enakter av America Hurrah, The Serpent og Terminal. Var med i Peter Brooks arbeidsteam for forberedelsen av US, den kjente Vietnam-forestilling i London. Har deltatt som pedagog på Odin Teatrets sommerseminar i Holstebro 1969.

»Det finnes et teater som konsentrerer seg om hva vi allerede vet, og et som utforsker hva vi ennå ikke vet godt. Valget for en gruppe av skuespillere blir da enten å følge tolkningen av de menneskelige handlinger slik den blir gitt av historien og samfunnet, eller å følge en slags indre spekulasjon.

Jeg har en fornemmelse av at det som trekker folket til teatret, er en slags fortvilelse. Vi fortviler over livet slik det er, derfor forsøker vi å modifisere det til en eksemplarisk modellform. I vår fantasi innbiller vi oss det som er mulig, i langt større grad enn hva som egentlig er tilfelle i samfunnet. Kanskje er det ekstreme mål i skuespillerkunst (og man når til det gjennom en eksplorasjon av den menneskelige atferd), ikke det å vise et nytt samfunn, men en ny mennesketype.

En teaterpedagog underviser skuespillerne på samme måte som man underviser barn. Han søker den riktige metode for hver enkelt elev. Når eleven er like ved å gjøre en egen oppdagelse, skal læreren forsvinne. Hvis læreren søker personlig tilfredsstillelse gjennom å bringe eleven over terskelen av oppdagelsen, hindrer han eleven i å oppdage fullt.

Jeg tror at hver eneste fase av spillet krever en fullstendig bevissthet fra skuespillerens side. Likevel foregår største delen av hans skapende arbeide i dette drømmeliv som står mellom tanken og fantasien og som forlanger av og til at skuespilleren hviler og gir fritt spillerom til bildene.

Alt vi foretar oss, forandrer oss litt, selv om vi setter oss som mål å være likegyldige overfor hva vi gjør. Og vi gjør også det som vi har vært vitne til.

Atferdsmåten som et teater velger, er resultatet av et politisk valg. Naturalismen tvinger fram en måte som svarer til den repressive atferd og til de reaksjoner som vårt daglige liv bestemmer. Det er en livsstil som vår epokes politiske Gestalt forlanger. Å forbli knyttet til det, betyr å samtykke i samfunnets politiske doktriner.»

Joseph Chaikin.

som er vanskelige å tyde, hvor en stadig påminnelse om døden fører oss mot det ukjente og det mest foruroligende.

„Vi kommer etter døden“

Forestillingen er delt opp i presise faser, annonsert av den upersonlige stemmen til en som samtidig er vitne og herold, ifølge skjemaets lineære utvikling. De 16 skuespillerne, i ulastelige, ettersittende drakter av hvitt lerret, vender seg først mot publikum og spiller fritt på musikkinstrumenter, mens de sitter på to rader av benker eller senger. »Vi kommer etter døden,« forkynner en av dem, og alle de andre reiser seg og gjentar de samme ordene samtidig som at de danner en rekke symmetriske grupperinger. Ropet utvikler seg til å bli formløst og besettende, og plutselig stopper det og det blir helt stille; deretter følger

rytmiske trommeslag som gang på gang stopper skuespillerne i fastlåste posisjoner. Alle svinger så med to små stokker hver, symbolske gjenstander og samtidig lyskilder, og de former i ring en lang, stilisert dans med raske, abrupte bevegelser, av en fjern afrikansk inspirasjon, som ikke holder opp før alle skuespillerne er falt til jorden og forestiller å være døde; de andres funksjon er da å skape lydcommentar, med et crescendo av stokkeslag mot gulvet og mot benkene; dernest stivner alle til på nytt og lar stokkene falle.

Men en slik beskrivelse vil i det minste være udekkende. Likevel kan det som er blitt sagt være nok til at man forstår det dramatiske hovedmotivet i en stadig vekslende forholdet mellom fire hovedelementer - **bevegelse og ubevegelighet, lyd og stillhet** - ifølge rytmisk nøyaktige skand-

ringer. De korale bevegelsene følger helst en sirkel (rundans eller prosesjon), og i dansescenene utvikles gjerne andre geometriske linjer. En stor del av scenebildene viser en enkelt (eller opp til tre) aktører helt foran på scenen, mens resten av truppen bidrar med lydakkompagnement.

Innen dette skjemaet faller det mest sammensatte scenebildet i finalen, sammen med en slags drømmefremstilling av dommedag, i stil med **The Serpent**. Foran på scenen: den avdøde. Gud sitter på en trapp og prater løs med en megafon for munnen. Han går så over til å ramse opp, gjentatte ganger, små daglige, huslige sysler; til venstre en kvinne som mimer skrivemaskinsdame; på den andre siden, i en lenestol, sitter en skuespiller som stønner (symboliserer fysisk smerte). Han knebles og føres bort. Etter hvert som tonehøyden i Guds stemme og hastigheten av gjentakelsene øker, blir også forflytningene (og reinkarnasjonene) mer og mere konvulsive; til slutt bøyer skuespillerne seg dypt og passerer under trappen; alle danner en prosesjon av spøkelsesaktige vesener som sleper seg på gulvet, driver hverandre fremover under bekkenslag, hulkende, mellom hånatter og gråt. Prosesjonen biter til slutt seg selv i halen og det ender med en stor plystrekonsert ... Beckett håndhilser på Artaud.

Dette innviklede komplekset, underlagt prinsippet om fri assosiasjon, antyder en fortolkning av **Terminal** som gjennomtrengring av rene kjensgjerninger med grotesk karikaturadresse; et stadig arbeid med rytmene som fører de reelle kadensene til besettelse. Det er helt klart at skuespillets begrensning ligger i dets grasiøse gebrekkelighet; og det temaet man har tatt for seg, blir, på grunn av den måten det utvikles på, degradert fra sin fundamentalitet og risikerer å forekomme billig; et påskudd til sofistikert skuespilleri, men ingen egentlig nyhet. Den ytterst raffinerte og spe forestillingen demonstrerer det sterile ved et arbeid som er bundet til en formel. Aktørenes spill blir et mål i seg selv, i behag ved perfektjonismen, i stedet for et forsøk på å rive tilskuerne med. Dette skurrer med engasjementet og det pretensløse forsettet.



Ed Bullins, leder av New Lafayette Theater i Harlem.

ETT KORT UTTALANDE OM GATUTEATER AV ED BULLINS

The Black Arts Movement er en revolusjonær bevegelse som har sitt åndelige høysäte i Teatern Spirit House som ledes av dramatikeren Le Roi Jones i Newark. Denna svarta kunst har samme idealistiske målsætning som den politiske bevegelsen Black Power. Den vill vækka medvetenheten hos den svarta befolkningen, og derved forberede den på livsvilkår. Kunsten bør gå opp i handlingen, bli et politisk verktøy. Man vill tillintetgjøre de vitas sett at se på tingen og skape en ny kultur på Afro-Amerikansk basis.

Enligt The Black Arts Movement foreligger en kontradiksjon mellom estetikk og etik i det vesterlandske samhället, og dette er ett tecken på att kulturen håller på att dö ut. Teatern (i synnerhet den amerikanska) är eskapistisk; man vägrar att konfronteras med konkreta ting, man producerar musicals, happenings, underground.

Den svarta teatern vill vara ett radikalt alternativ till den sterila amerikanska teatern, en andens teater som konfronteras den vita människan mot den svarta. Den svarta teatern vill tala direkt till den svarta befolkningen. Estetik är det samma som etik. Att acceptera de vitas etik vore det samma som att acceptera ett samhällssystem som undertrycker de svarta. The Black Arts Movement är alltså en etisk rörelse lika väl som politisk.

Den svarta teatern vill spela svarta produktioner, med svarta skådespelare, för den svarta befolkningen. Författarna bör vara svarta för att de vita inte längre har något att komma med. Skådespelarna bör vara svarta för att endast de äger det värdefulla, livskraftiga afro-amerikanska arvet och är kapabla att föra det vidare. Och publiken bör vara svart för att det är dess medvetande som behöver väckas. Teatrar med en dylik rasistisk målsättning finns i Los Angeles (bl.a. Imperial Youth Theatre Workshop), i San Francisco (bl.a. Aldrige Players/ West), i New Heaven (Black Art Theatre), i Chicago (bl.a. Afro-Arts Theatre), i Detroit (bl.a. Concept East Theatre), i New Orleans (bl.a. Free Southern Theatre, Inc.), i New York (främst Negro Ensemble Company och The New Lafayette Theatre), i Newark (Spirit House, som nämnt), i Cleveland (bl.a. Karamu) och i Philadelphia (bl.a. Ed Bernard's Afro-American Theatians).

En teaterform av mindre rasistisk och mera tolerant art är Ann Halprins experiment med en svart och en vit teatergrupp som samarbetar. Det är Studio Watt's Workshop från Los Angeles och Dansers Workshop från San Francisco. Till en början var sammanhållningen i den svarta gruppen mycket större, men efter hand utvecklades samarbetet till båda gruppernas belåtenhet. Gruppen US var bildad.

GATUTEATER (STREET THEATRE) kallas det skådespel eller dramatiska stycke (d.v.s. parodi, moralitet eller politiska fars eller dold negeragitation som proklamerar för svarhet) som uttryckligen är skrivet för att utföras på gatan eller är lämpat för det ändamålet.

När man betraktar dagens Amerika är man tvungen att tänka på ansikten i rörelse, ansikten som vänds uppåt, ansikten i folkhopar, ansikten i dynamiska pöbelmassor – vida fält av ansikten på gatorna.

Ansikten på gatorna och i storstäderna: Broadway, Main Street, Market Street, Broad Street, Grand Avenue, New Yorks huvudutfartsvägar, Detroit, Providence, Chicago, San Francisco, Philadelphia, Atlanta, Los Angeles – SVARTA ANSIKTEN.

GATUSKADESPEL (Black Revolutionary Agit-Prop)

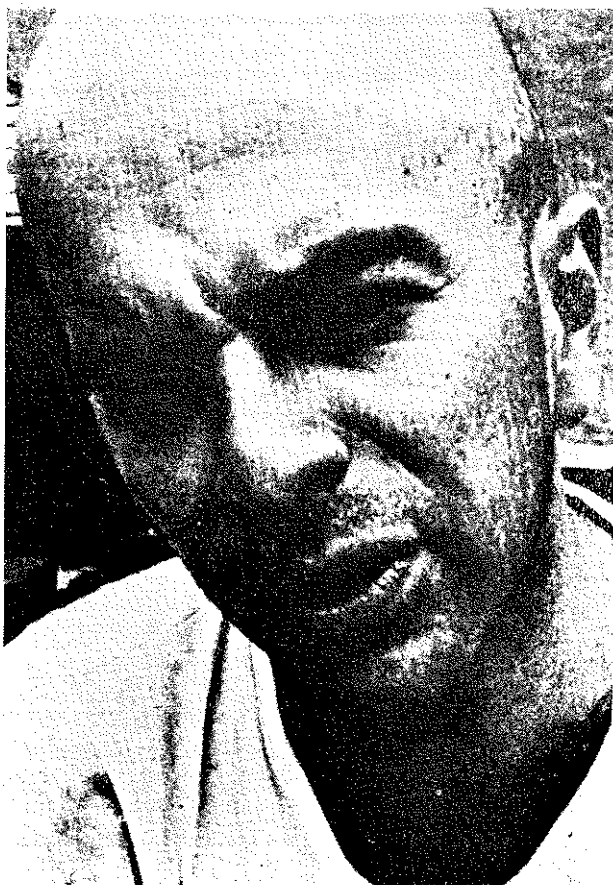
1. Ändamål: att hänvända sig till stora massor av svarta. Kontakt med negergrupper. Kommunikation med olika folkklasser, den svarta arbetarklassen, eller med särskild grupper som vanligtvis inte skulle komma till teatern eller dras till den (t.ex. alkoholister, spelare, prostituerade, sutenörer, knarkare o.s.v.).

2. Metod: för det första dra till sig en mängd människor. Det kan man göra med hjälp av trummor, musiker, bandspelningsanordningar, dansande flickor eller genom att använda en utropare. Eller med utrop som samtidigt är välkända, revolutionära och nationella (Burn Baby Burn). Eller mängden kan fås spontant, då en massa människor redan är samlade – skådespelet utfört i pöbelhopen (Mob Action - Mob Act): omedelbarhet – eller med ett minimum av fanfar, på gatan, på en plattform eller ett lastbilsflak. Lastbilen kan förses de tekniska anordningarna och brukas som ett intressant föremål om den utstyrs på ett tilldragande sätt. Flickor kan också åka överst på lastbilen och hjälpa till med att samla folk (fiskande). Uppropare kan cirkulera genom människomassan och dela ut tryckt information och kommunicera verbalt, person till person, och tjänstgöra som vakter för de uppträdande och truppen (The Black Guard).

3. Typer av skådespel: korta, kvicka och skarpsinniga pjäser är bäst. Dagsteman, satiriska pjäser om aktuella kontrarevolutionära typer eller folkets fiender, humoristiska teman, även barnpjäser med revolutionärt budskap är goda material för gatuskådespel. Även uppväckande, unikt material, någonting som ger massorna identifieringsbilder, symboler och uppförande situationer. Varje individ i mängden borde konfronteras med sin verklighetsuppfattning och få sin medvetenhet angripen.



San Francisco Mime Troupe: Mester Patelins farse, en friluftsforestilling fra 1968. Truppen fikk samme år Obie prisen «for å ha forenet teater, revolusjon og sabotasje».



«Å begynne med folket, ikke med skuespillerne. Finne fortolkere som viser noe unikt og spennende når de er på scenen. Anvende som materiale hva som helst, bare det kan tilpasses fortolkernes. Tillate fortolkernes å forandre materialet og tilpasse det til dem selv. Frigjøre personligheten. Dette er vårt program.»

Slik uttaler R. G. Davis i et intervju i desember 1968.

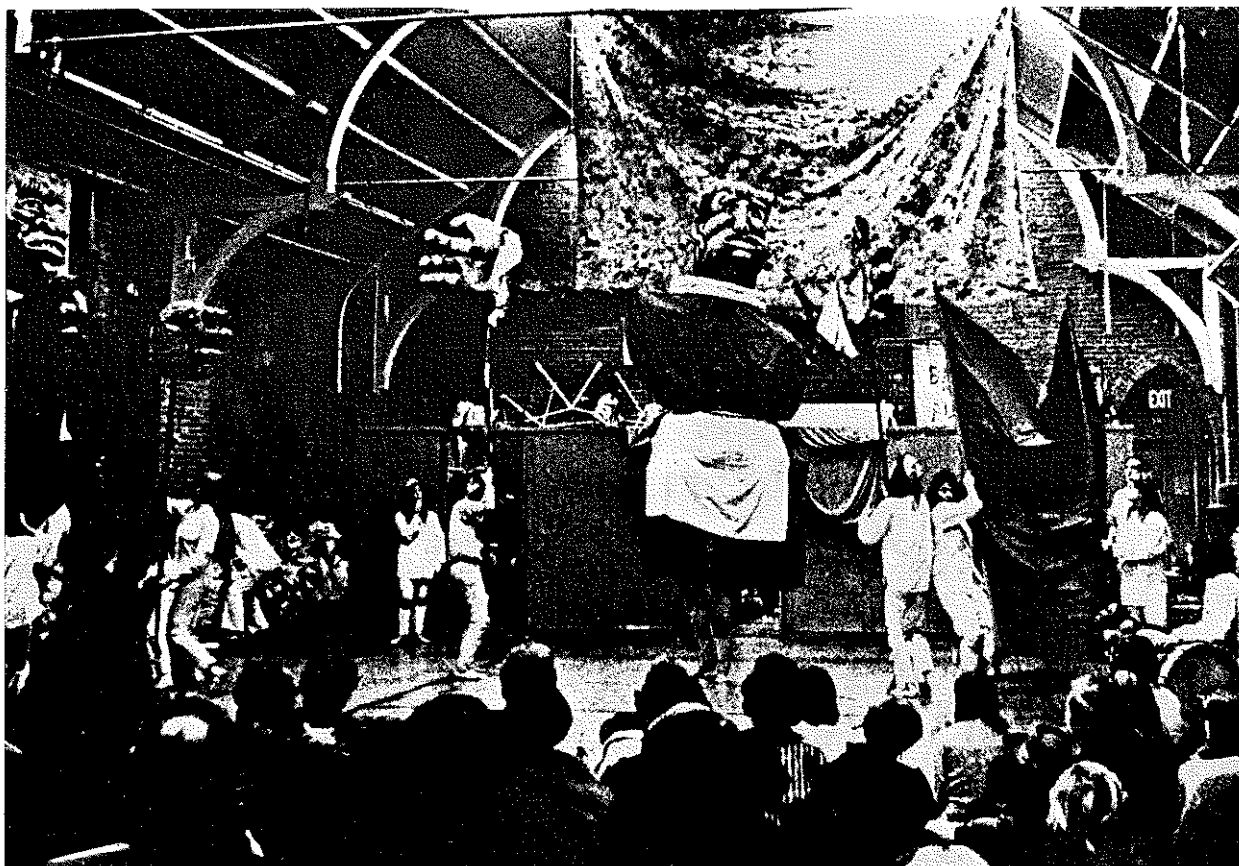
«Han er skuespiller, regissør, impresario, ideolog, businessmann, patriot, en ekte diktator», ifølge en av hans medarbeideres beskrivelse. Han startet San Francisco Mime Troupe i 1959. Allerede fra begynnelsen kom det fram to tydelige trekk:

1.) En konstant anvendelse av mime, pantomime og commedia dell'arte's lazzi, en spillestil som ifølge Davis «ikke kopierer livet. Mimen har en naturlig dimensjon, men den er større enn det naturlige».

2.) Forestillingene ble alltid spilt i friluft, i parkene og på gatene. Repertoaret har bestått av Ruzzante, Molière, Goldoni, middelalderlige anonyme farser, men også Brechts Unntagelsen og regelen, Jarrys Ubu, Sartres Fangene i Altona.

The Gorilla Marching Band, et mindre orkester og et marionette-teater, er den avdeling av gruppen som åpner spillet og prøver derved å samle publikum. Deretter begynner den egentlige forestillingen. I 1965 klarte The Mime Troupe å vinne kampen mot byråkratiet som hadde forbudt deres forestilling (Il candelajo av Giordano Bruno) i Golden Gate Park i San Francisco. De påsto at forestillingen var altfor vulgær. Det resulterte i en rettsak, og The American Civil Liberties Union erklærte at forbudet var et grunnlovstridig forsøk på sensur. Nå er det tillatt å spille på gater og parker i San Francisco, men ikke andre steder i USA. Derfor har gruppen utallige ganger blitt arrestert når den var på turné. Kritikerens Henry Popkin har sagt: «The Mime Troupe består av en rekke voldsomme og vulgære skuespillere (og de ville vedkjenne seg denne betegnelsen) som tilbringer mesteparten av sin tid på gaten, i domstolene og i fengslene.»

Enrique Vargas, leder av Gut Theater. Teatret har sin faste base i East Harlem, 104. Street. Det arbeider på gatene for å forene puertorikanerne. Målsetningen er politisk revolusjon: en ny måte å leve på. Mer litteratur om dette teater finnes i Evergreen Review, 1968.



The Bread and Puppet Theater: The cry of the people for meat. Fra Prologen: t.v. Uranos, i m. Moder Jord.



The Bread and Puppet Theater, en workshop i stadig virksomhet, beskjeftiger seg med mime, dans, malerkunst, bearbeidelse og trykning av tekster og bygging av musikkinstrumenter og marionetter. Siden det ble startet av Peter Schumann i 1961 har det hatt en fast base i New York hvor det har vist sine forestillinger på trottoarene og på gatene, under forskjellige antikrigs demonstrasjoner, på loftene, i bakgårdene, på teatrene, under militær paradene og religiøse møter. Gruppen betjener seg av marionetter og masker av forskjellige størrelser, fra små hånddukker til kjempestore, over 5 m høye. Handlingsinnholdet i forestillingene strekker seg fra avisenes dagsnyheter til de store bibelske fortellinger knyttet til påsken og julen. Når det gjelder disse siste temaer blir ofte mange roller overtatt av barna. The Bread and Puppet Theater har flere ganger besøkt Europa. Det har også vært i København i september 1968 på et gjestespill organisert av Bertel Tørne og Viktor Jevan, Kimære og Gorilla Teater, og i Stockholm, gjestespill organisert av Marionetteatern.

Fire.

Denne forestillingen er viet Alice Henry, Roger LaPorte og Norman Morrison, tre amerikanere som brente seg i hjel på grunn av sitt lands forbrytelser i Vietnam.



Masker tegnet av Peter Schumann til Bread and Puppet Theater.

Bread and Puppet

Forestillingen til **The Open Theater** er fascinerende, og den kan også gripe tilskueren følelsesmessig, men kort etter har man inntrykk av at den har oppløst seg, som om den var skrevet i vann. Eller kanskje hører den for dårlig hjemme i det svært lite lekende klimaet i New York 1970. Dette gjelder for eksempel ikke for **The Bread and Puppet Theater's** nye forestilling, der mystisisme bringes til de ytterste konsekvenser, uten å gå ut over virkeligheten.

Vi befinner oss i en kirke i Brooklyn, i en sammenheng som gir **Bread and Puppet's** virksomhet en margin av troverdighet som var vanskelig å få til under deres hedonistiske forestillinger for et utenlandsk publikum under dens lange Europa-turné. Forøvrig driver ikke Schuman & Co. bare på dette området; under enhver gatedemonstrasjon er gruppen til stede med sine enorme, håndflirende dukker; en fraksjon arbeider nettopp i disse dager i sydstatene, selve redet for rasehatet, og utsetter seg således for en personlig risiko. Teatrets faste sete er flyttet fra New York til et lite teater på Coney Island, beliggende mot promenaden langs atlantehavsstranden, der **Bread and Puppet** vil skape sin **hete sommer**, for mengder av store og små, med nye dukker, mer aktuelle og aggressive, med en organisasjon av flere småteatre i den samme salen, med scener på forskjellige nivå, for slik å danne en engasjerende og simultan handling.

Under titelen **Circus (Demonstrations and Experiments)**, i Spencer Memorial Church, spilles **Onkel Fatsos vanskelige liv**. Onkel Fatso, med fæl hatt, et vulgært og vortet svært onkel Sam-fjes, det amerikanske flagget over skuldrene, befinner seg ikke egentlig på scenen, men mellom denne og publikum, sammen med de andre kjempedukkene som er hans kamerater; han ville heller ikke få plass på scenen, for teatret bak det naivistisk tegnete teppet, er meget lite. Uncle Fatso danner overgangen mellom tilskuerne og de minuttøse fablene som blir presentert ham. Han blir belyst bare i pausene, når han fortsetter å skvaldre med sine kamerater, mot en bakgrunn av lyder fra krigen, mens skuespillerne deler ut brød. Dette utgjør den nødvendige og bestemmende sammenbindingen av de forskjellige **landscapes** som blir fremført utelukkende av rollefigurer, karrikaturdukker og småfigurer, etter Peter Schumann's siste maner.

Landscapes

Fablene er det fort gjort å sammenfatte, for intrigen er enkle. I det første **landscape** veltes esker utover scenen, fulle av bittesmå dansende menn, mellom enda mindre biler som piler frem og tilbake; de små mennene fortsetter å danse, mens, som et hav av statuer, en tett blokk av små demonstrerende menn beveger seg fremover. Det danses og det demonstreres til lyden av pop-musikk, også når det kommer til en dukke med et kjempeansikt over en vid, tom, grå kappe. Den innhyller og skjuler alle i denne kappen, unntatt en, bitteliten, som fortsetter å danse.

I det andre **landscape** forestiller bakgrunnen et tre som er enormt stort i forhold til menneskene som er tegnet rundt det; på scenen er de samme små mennene; ovenfra regner det med papir; under mennene reiser det seg et fjell av stry; papir blir kastet også fra salen, fra en dame i grønt sittende overskrevet på en drage, som til slutt kommer opp på scenen, som er fullstendig begravet i papir, og sperrer den helt, mens krigslarmen setter i gang på nytt. Foran scenen kommer det nå opp en plakett med påskriften »Onkel Fatso sterkere enn noen sinne«.

I det tredje **landscape (Vermont)** er hovedpersonen en annen ung kvinne i grønt. Nederst på scenen beveger en horisontalt liggende stripe grønt stoff seg, liksom en elv i orientalsk teaterkonvensjon, og bak denne løper et skiftende landskap av hus og papprær, et landskap som litt etter litt ruller seg sammen over kvinnen og fjerner henne helt.

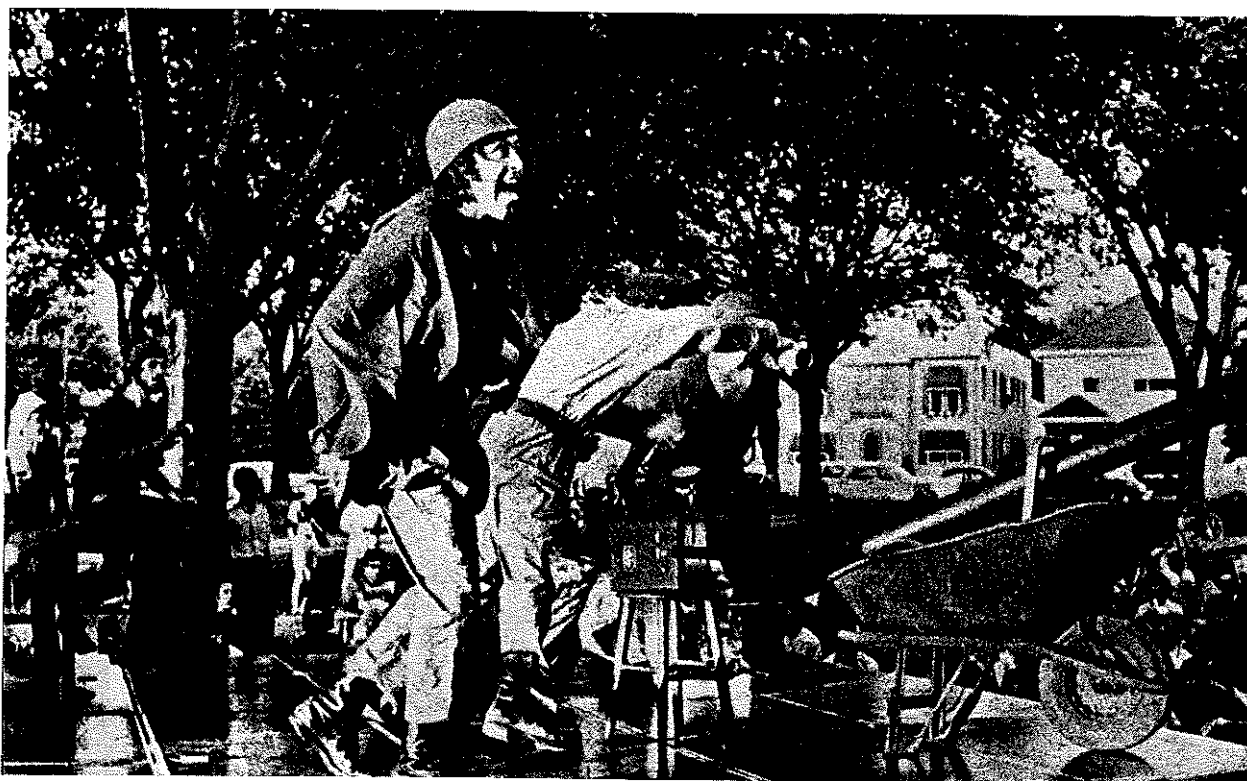
I det siste bildet er det et nøytralt og grått landskap; ovenfra daler langsomt en liten mann, så en til, så enda en, det er en mengde av dem, et helt folk, som etter hvert blander seg med og kamuflerer seg bak en flaggbærende hær som avanserer frem mot forscenen og faller mot jorden; på dette tidspunkt glir ovenfra, enda langsommere, lysekronen av farget glass, som er eneste lyskilde. Idet den når gulvet blir det helt mørkt. Nå utslynger endelig Uncle Fatso sin okey og styrter til jorden.

Forestillingens betydning ligger ikke så mye i de korte anekdotenes entydige presisjon - lineære i sin barnlige enkelhet og drømmeaktige i utførelsen - som i utviskingen av pausene, hvilket beregner å formidle til publikum deres angstfølelse. Alt kan forutses; unntatt den umiddelbarhet som dukkene får ved sin naivitet, det kolossale forholdet mellom Uncle Fatso og dem, vissheten om den undertrykkelse de er bestemt til å måtte lide, uttrykt scenisk ved langsomheten - og ved ubønnhørligheten - ved de like bestemte som ørsmå bevegelsene.

Alle uttrykksmidlene - materie, lys, farge, dimensjoner,

lyd blir brukt i en entydig parabel om destruksjon og inkorporering. De fire komposisjonene har identisk konstruksjon; de gjentar også den samme spenningen ovenfra og ned i en stor og rolig rytme; jeg vil heller si at de er resultatet av en uendelig serie av momenter av ubevegelighet; i hver av dem flyter en gjenstand, svevende mot sin naturlige ende, som alltid er fjern og uopnåelig. Og i det dårlige lyset fra en eneste manuell reflektor (eller fra lysekronen i den siste scenen) skaper Schumann's fantasi, alltid ved hjelp av en farge, ved disponeringen av det opphopete materialet, et element av avstand og fremmedgjørelse.

Man må spørre seg selv om hvor mye omgivelsene bidrar til det når forestillingen virker så radikalt forskjellig fra det som den samme truppen hadde vist noen få måneder tidligere i Europa. Da hadde jeg beundret anvendelsen av fattige midler, mens jeg avviste den stilistiske evnen som nå synes nær sin perfektion, gitt ved deres syntese av vesentlighet og ekspressiv virkningsfullhet. Men forestillingens virkning kan ikke skilles fra den ånd av naturlig lystighet det forferdelige innholdet blir meddelt med. Det er ikke nødvendig å oppfatte den stillheten dukkene spillte under, heller ikke å søke øynene til dem som fulgte denne fabelen om døden, for å forstå at man var iferd med å oppleve ett av de sjeldne og store øyeblikk da teater er kommunikasjon.



Firehouse Theater: Mann ist Mann av Brecht, i friluft. Forestillingen er blitt aktualisert og handlingen utspilles i Vietnam.

Firehouse Theater, grunnlagt i 1965, hengir seg særlig til eksperimenter med en ny form for scenisk teknikk og omarbeidelse av tekster. Det har presentert tekster av nye amerikanske forfattere som Megan Terry og Irene Fornes. Regissøren Sidney Schubert Walter, som tidligere arbeidet med The Open Theater i New York og Academy Theatre i Atlanta, leder samtidig en workshop der skuespillerne kan eksperimentere fritt og risikere å mislykkes uten at dette medfører katastrofale konsekvenser for teatret.

Anvendelsen av lys, kostymer, rekvisitter og scenografi er begrenset til det minimale. Bare i de siste forestillinger har man begynt å ta i bruk andre tekniske hjelpemidler som film, slides og båndopptaker.

Teatret vil i sine forestillinger utforske betydningen av tolkningene av rollene og ikke-rollene. «Vårt arbeid med roller bygger på det å hurtig skifte fra den ene rollen til den andre. Arbeidet med ikke-roller konsentrerer seg om spontane lyder og ikke naturalistiske, abstrakte bevegelser.»

Blant de viktigste forestillinger er Jack Jack av Megan Terry og Woyzeck av Büchner, «et koreografisk vanvidd som også innbefatter tilskuere». Mann ist Mann av Brecht i Bentleys bearbeidelse og Marlowes Faust.

Firehouse Theater er kjent i Danmark gjennom den turné som ble organisert av Bertel Torne og Viktor Jevan, Kimære og Gorilla Teater.

Latter og erotiske

Kommunikasjonsfenomenet gjentar seg også i den overfylte **Café La Mama**, der **Playhouse of the Ridiculous** spiller tre forskjellige forestillinger i uken. Dette er et legendarisk teaterselskap innen sitt miljø, på grunn av deres ytterliggående forestillinger og den sensurforfølgelse de er blitt utsatt for. Replikkene har betydning for de innvidde, selv om John Vaccaro, en raffinert regissør og grunnlegger av den stormfulle og pittoreske gruppen, hevder med styrke at alt er nonsens i hans forestillinger, og at nonsens er universell.

Den som for første gang blir dratt med i denne stormen av løssluppen galskap i livlige farger, blir virkelig revet med i øyeblikket, og han blir full av beundring. Det er en fest av fantasi og frie påfunn uten løsning i kontinuitet. Likevel fornemmer man et visst ubehag ved at det er »noe« som man ikke får tak i, det er et spill med allusjoner og medvitenhet som ofte virker ekskluderende. Alt er i New York-kode, ja egentlig reservert for et meget begrenset miljø innen byen. Hentydningene gjelder private opplevelser i dette miljøet, de forestillingene som disse happy few har sett, mennesker de kjenner eller deres emner for konversasjon, til og med deres slang. Jeg behøver ikke å snakke om et utenlandsk publikum; det er nok å flytte denne forestillingen til Chicago, og ikke et menneske vil begripe noe.

Tilhørerne er fargete liksom de tyve vanvittige primadonnaene som jumper opp og ned av scenen, og de tilhører alle den samme demimonde, litt frivole og litt voyeur, som pleier å styrte til Andy Warhol's filmer: transvestitter og berømteter, superintellektuelle og kremen av det mest sofistiskerte New York, bohemer fra Greenwich Village og hippier med patent på revolusjonen. Den lave og trange

salen med omkring tyve benkerader oppover et skrågulf som bakerst når taget, er laget for at man skal oppnå en enhet mellom scenen og salen, mellom hvilke Vaccaros fantasi forøvrig ikke setter noe skille. Et av hans mest berømte stykker, **The Moke-Eather**, gikk for eksempel helt ut på aggressivitet overfor publikum.

Selv om linjen fra Artaud er et programmatisk faktum for gruppen, er de tre forestillingene jeg var til stede ved, en halsbrekkende balansegang, som har til hensikt å gjenvinne det latterliges primære verdier, ved bruk av sirkus, farse, gammel komedietradisjon, som går helt tilbake til Aristofanes. Vaccaro øser villig ut av det rent teatraliske: ikke bare i valget av musikk, men også for kostymenes del, i de mest grelle farger. Skuespillernes ansikter er hvittet som klovnefjes og tegnet og farget som i primitive forestillinger. Hvert scenebilde er den mest fantasifulle forening av lyd og bevegelse man i dag kan finne på en scene, i et individuelt anarki som synes å være inspirert av dårligste form for teater, men som flyter sammen i uventet harmoniske og organiserte bilder.

Den amerikanske kritiker Stefan Brecht har skrevet en klar og meget lang analyse av **Playhouse of the Ridiculous**. De mest avanserte amerikanske kritikere anser Vaccaro som en læremester, men regissøren - som også er fortolker av støyende kvinneskikkelser - renonserer ikke på sin tro på empirismen.

»Vi driver ikke med eksperimentalteater - sier han - ihvertfall er det hva jeg tror. Alt det vi gjør er alt blitt gjort, vi forsøker bare å gjenoppdage det. Vi søker etter kildene for det latterlige, uten å skamme oss ved det. Fra Europa når et teater oss, som jeg ikke forstår, et kjedelig teater som vil gi oss sannheten. Men hva interesserer sannheten





Det var regissøren John Vaccaro, forfatteren Ron Tavel og hans bror Harvey samt lystechnikeren Bill Walters som i 1966 tok initiativet til stiftelsen av The Playhouse of the Ridiculous i New York. Gruppen hadde allerede arbeidet sammen i en film av Andy Warhol. Etter noen oppsiktsvekkende forestillinger delte gruppen seg i 1967. Noen skuespillere fulgte Ron Tavel til Judson Church hvor han presenterte sitt stykke *Gorilla Queen*, iscenesatt av hans bror. I mens hadde John Vaccaro og de resterende medarbeidere problemer med å beholde et fast lokale. Men de spilte regelmessig på forskjellige steder med stadig økonomiske vanskeligheter og byråkratiske hindringer som konsekvens av den provokasjonskraft som deres »erotiske« forestillinger hadde i myndighetenes øyne.

Den amerikanske kritiker Stefan Brecht har skrevet flere artikler i det amerikanske tidsskrift TDR om The Playhouse of the Ridiculous. Han har betegnet det som »en radikal-sosial satire, en anarkistisk og muligvis nihilistisk protest«.

Cock Strong, iscenesatt av John Vaccaro i Playhouse of the Ridiculous. I denne forestillingen anvender Vaccaro de mest elementære teatervirkemidler; ikke bare ved valget av musikk, men også ved å bruke kostymer i de grønneste farger. Skuespillernes ansikter er hvittet som klovner. Dette fører til en teatergenre med klar referanse til sirkus, cabaret og Commedia dell'Arte.

oss? Den største europeiske åpenbaringen i disse årene har en forfatter som Brecht vært, men også han vil forkynne en sannhet. For meg synes det som om teatret er noe annet, for eksempel vil jeg si at da interesserer sirkus meg mer.

Ikke det at mitt teater ikke er politisk, tvert imot, på grunn av de problemene det innebærer synes det meg å være vesentlig politisk. *Grand Heaven in Amber Orbit* er helt politisk, det stiller opp et revolusjonært syn på verden; vårt neste arbeid, *Night Club*, har krigen som tema. Men her diskuterer vi måten å fremsette et budskap på, og jeg må si at jeg er mere interessert i et teater som er politisk uten at det kommer med budskap. Ikke sannhet, men liv. Fra Europa får vi gester som er like presise som geometri, men for meg har de ingen betydning, utenom den kjedsommeligheten de skaper; fra dette synspunkt er den tyske hær mye mer teater. Forøvrig bør man ikke stoppe opp ved det jeg gjør og forsøke å gi det en betydning. *Grand Heaven in Amber Orbit*, for eksempel, er helt ut nonsens, fra titelen av, som forøvrig er navnet på den kvinnelige hovedpersonen; vel, for meg er det fylt av personlig betydning, selv om jeg er klar over at for en tilskuer kan fortolkningene være noe helt annet. For å uttrykke det jeg vil, benytter jeg meg av alle teatrets midler, og andre uttrykksmidler som er til disposisjon. Jeg er influert av Bunraku, visse arbeider av Brueghel's og enda mer av Bosch's malerier. Sentrum for min bestrebelse er å arbeide med evnen til å se. Jeg liker svært godt å arbeide med kostymer og bruke sminke for å modellere og farge ansikter.»

Men denne visjonen av lystig galskap ville ikke være fullstendig hvis jeg ikke nevnte bruken av lys, farget, ofte i livlige rødtoner, roterende over scenen i voldsomme sug frem og tilbake, eller rettet provoserende mot tilskuerne. Stemmene gjennomløper hele skalaen i det antinaturalistiske teater, fra den herskende falsett - også fordi scenen for det meste er befolket av transvestitter - til avspennende solosang. Gestene er hentet fra det livet som er gjenstand for denne enorme lattervekkende forvirringen. Ett hovedmotiv vender stadig tilbake, til og med fire eller fem ganger i det samme scenebildet, i fullstendig uavhengighet av det som noen personer samtidig er iferd med å fortelle: det er den **naturlige gest** par excellence for to personer som parrer seg, men helst etter mønster fra dyrenes verden.

Playboy Philosophy

Forøvrig har Vaccaro's teater skapt en teaterfigur som er uhyre populær hos publikum. Han kalles **Cock Strong** - i slang betyd det noe sånt som »litt av en fyr«, men bokstavelig sett også noe mye mer umiddelbart fysisk - en gammel underlig fyr med en enorm rød plastikkfalløs, erektert og fullt synlig.

I disse dager spiller man **Cock Strong** og **The Son of Cock Strong**, skrevet av Tom Murrin sammen med Jackie Curtis og Kenneth Bernard. De spilles som to revyer på to atskilte scener, med store gruppeopptrinn der skuespillerne vrir seg krampaktig til rock-musikk. De uimotståelige monologene mangler heller ikke her, spesielt ikke i historien om Cock Strong, faren, hans død, hans likskue og hans forsøk på å gjenoppstå. Det skulle være overflødig å si at døden ikke er uavhengig av evnen til ereksjon, og viceversa. **Scenografien** utgjøres av en enorm falløs av rosa papir, fem meter lang. *Old One Eye* er hengt opp under taket, pekende mot tilskuerne. Forestillingens høydepunkt er finalen, idet *Old One Eye*, oppe under taket, overfalles av vitalitet, og skuespillerne (men ikke de uhel-



El Teatro Campesino. Scenen er lasteplanet til en lastebil parkert foran hovedbygningen til Di Giorgio Corporation som protestforestillingen er rettet imot.

El Teatro Campesino ble stiftet i 1965 i Delano, California. Formålet med forestillingene var å støtte de meksikanske sesongarbeidere i landbruket og samtidig gi dem «klassebevissthet». Stifteren og lederen er Luis Valdez, som har forfattet mange av de «actos» som gruppen presenterer i friluft under streikene og bøndernes politiske agitasjoner. Selv om El Teatro Campesino har sin hovedbase i Delano, flytter det øyeblikkelig til andre steder når den politiske situasjon krever det. Siden mange av de meksikanske landarbeidere ikke kan engelsk, benytter teatret seg av to språk, engelsk og spansk. Forestillingene som

varer mellom 15 og 30 minutter, blander begge språk og anvender i stor utstrekning den mixede slang som har oppstått i dette miljøet. De gjør også bruk av store transparenter på engelsk og spansk, og understreker den visuelle side ved forestillingen slik at handlingen alltid er begripelig selv om enkelte ord ikke blir forstått. Dette streike-teater har bygget ut en større kulturell organisasjon som er aktiv blant landarbeiderne. Den organiserer og veileder bl.a. flere amatør- og marionett-teatre, og gir kurser i musikk og engelsk.

dige tilskuerne foran i salen) beskytter sig under en paraply . . .

Grand Heaven in Amber Orbit har en mer artikulert struktur omkring et dusin komiske hovedpersoner, som hver går i sin retning, tilsynelatende uten noen logisk sammenheng. Slik møtes et barn, thalidomideoffer, og siamesiske trillinger; en hund med et hjerte av gull; den velkjente mannen med enorm fallos; en adelsdame som hersker over alle fra sin «trone» (en klosettskål); en sirkusklovn; alle plassert i en utrolig historie som er en blanding av science fiction og planeterobringer, holdt innen det absurde. Man står overfor en samling av alt det kitsch noe menneske kan tenke seg og samtidig er det en mønstring av fetisjer, vår tids frykt og fantasi, i takt med skuespillernes ville løping for å parre seg, som hunder i løpetiden. Det er ikke noe obscen i gjentagelsen av denne gesten, som i alle disse stykkene der sex er opptatt som et element, for å binde sammen et vanvittig bilde av verden; det er bare en ironisk kommentar til **The Playboy Philosophy** som dominerer hele det amerikanske liv, og ikke bare dets teater.

„Grand Tarot“: et spill med uni-sex

Sex, for eksempel, har fått en annen valør, mellom behag og melankolsk provokasjon ved ekshibisjonisme, hos utbryterne fra **Ridiculous Theatrical Company**. Da tenker jeg ikke så mye på den «barbariske fantasien» i **Bluebeard**, som har noe visst sofistikert ved seg, som på **Grand Tarot**, fremført av den gruppen som Charles Ludham dannet for to år siden, (etter at han og Vaccaro gikk hver sin vei) i en bar frekventert av homoseksuelle i St. Christopher's End.

Stykket består av mange parodiske scener med tragisk-legendarisk preg, fremført i ulik rekkefølge de forskjellige kveldene, med materialiseringer av de forskjellige kor-

tene i tarokkspillet. Det er åpenbart at miljøet virker med en viss tyngde; også gruppens sammensetning, som omfatter berømte **downtown**-transvestitter, som underground-stjernen Mario Montez, og Bill Vehr. Alle disse divaene veksler mellom pseudodramatiske tirader og pralende utstilling av deres ikke nettopp tvetydige nakenhet, erstattet fra tid til annen, som ren hån, med det eneste kvinnelige innslaget, en utrolig fet fellinisk kjempekvinde, kostymert som tarokkdronningen. Vittigheter, gags og strip-tease er på høyde med den mest vulgære varieté, med enkelte underholdende glimt, der de mest snobbete kritikerne kan få tilfredsstilt sitt behov for **primitivitet**.

Onani-teater

I disse seksualfantasiene mangler heller ikke det avmystifiserende element. Sex som handelsvare selges i nærheten, ikke bare på Broadways supermarked. Off (men bare hva beliggenheten angår) er blitt spilt, kun for voksne, nå i over et år **Oh, Calcutta!** under reklamen «man må se det for å tro det». Man vet hva som er skjedd: Under broderskapets tegn har **Hair** oppdaget og lansert det nakne. **Oh, Calcutta!** har tatt opp det nakne med et kommersielt motiv, økonomisk støttet av Kenneth Tynan, regissert av Levy (regissøren til **America Hurrah**) og med mange betydelige forfatteres medskyldighet. Det fins ikke noen rettferdig-gjørelse av den billige, totale avkleddningsscenen ved musical'ens begyndelse, eller av de rent ekshibisjonistiske danser, uten annen grunn enn utstillingen av **forbudt sex** overfor et opphisset publikum av voyeurs som er kommet rullende **downtown** fra New Jersey eller et av de andre dødsens triste stedene i den amerikanske provinsen, til 15 dollars billetten. Nå finns det knapt et stykke uten avkleddte skuespillere.

Men det mest utrolige pornostykke er likevel **Che**, som er iferd med å utånde off off etter mange uker, med skandale og anklage om obscenitet med følgende prosess, som endte med absolusjon. Dette er toppen av alle århundres erotiske teater: oral coitus på scenen, larmende homoseksuell aktivitet, og til slutt en historisk scene: Presidenten for De Forente Stater i ferd med å onanere.

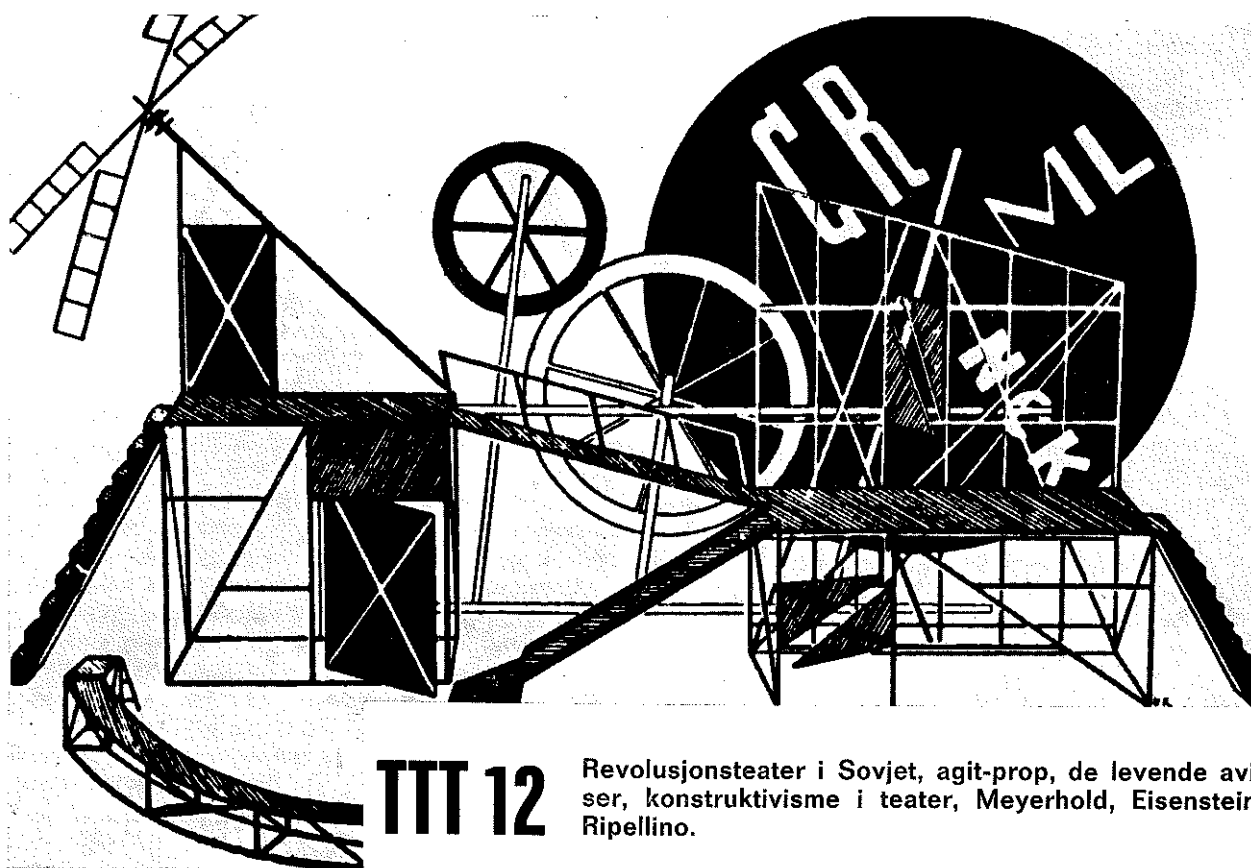
Oppdagelsen av onanien er i virkeligheten sesongens eneste store teaterbegivenhet. Det skulle gå 14 år etter offentliggjørelsen av **Kinsey's** undersøkelser, som viste at 90% av den mannlige amerikanske befolkning har denne vanen, og to år etter romansuksessen **Portnoy's klage** av Philip Roth, som benytter seg av dette symbolske temaet - for at onanien skulle komme ut fra de bakerste radene på småkinoene i 42. gate og bli bæret med en plass på scenen og på lerretet. Det siste tabu brytes overalt der det er mulighet for en forestilling, til og med i **video-tape**-salene, som reklamerer med erotiske programmer. Konsumismen har tilintetgjort dets provoserende evne, det er kommet på moten.

Den som går og ser **The End of the Road** - en ytterst selsom film av Aram Avakin, som beretter om hvordan en tidligere schizofren lærer oppdager samfunnet - gripes ikke av angst, ikke engang forbløffelse, når hovedpersonen og hans elskerinne finner hennes ektemann iferd med å fornøye seg onanistisk, mens han sitter ved skrivebordet og retter elevenes oppgaver. Man behøver ikke forundre seg over at for å blåse nytt liv i en reprise av **Forehensic and the Navigator**, av teaterforfatteren på moten, Sam Shep-

hard - samtidig representert, temmelig dårlig, også på Broadway, i **Lincoln Centre** - har man ikke nøydt seg med å ty til fetisjer inspirert av tegneseriene, å la forfatterens hustru, gravid i syvende måned, spille hovedrollen, ved stykkets slutt å begrave salen under et røkteppe. Man har også funnet det nødvendig å innføre en sketsj med en onanerende politimann.

Oppskriften har alltid visse oppmuntrende komiske effekter. Fremfor alt for de skikkelige tilskuerne som styrter til for å se **Oh Calcutta!** »man må se det for å tro det«. Forestillingen har naturligvis sine to utmerkete scener dedisert, den første kvinnelig onanering, den andre mannlig onanering. Etter den andre, der fire menn masturberer, med ryggen til publikum, mens deres fantasier konkretiserer seg på fire lerreter (til slutt viser de seg alle som en å være homoseksuelle), er det vanskelig for skuespillerne å gjenoppta spillet på grunn av den hysteriske latteren fra damene i salen, som aldri vil holde opp.

Bak det negative ved dette kommersielle exploit ligger likevel det symptomatiske faktum at i dette landet, som har bestemt seg for å se seg selv i øynene, finner man den eneste mulighet for uttrykk i seksualmetaforer. Det mest fantastiske portrettet av dette Amerika finner man i en suksessfilm i regulær sirkulasjon på B-kinoerne: det er den tragiske odysseen om en stakkars gutt som etter å ha forsøkt forgjeves å ha forhold med kvinner og med menn, leser sin ensomhet hermafroditisk, hvilket den usedvanlige størrelsen på hans attributter gjør mulig. Selv i tragedien savnes **happy end** ikke.



TTT 12

Revolusjonsteater i Sovjet, agit-prop, de levende aviser, konstruktivism i teater, Meyerhold, Eisenstein, Ripellino.