

Boganmeldelser

»Barnteater – en klassfråga« – Hovedredaktører: Gunila Ambjörnsson og Annika Holm. Med indlæg af Suzanne Osten, Leif Sundberg, Gunnel Thörnander og Hans Wigren. – Rabén & Sjögren. Stockholm 1970.

For øjeblikket er der i Danmark run på den konto, der hedder »Teater for børn og unge«. Der er penge at hente, og alle vil være med på vognen. Både teatrene selv og teaterrådet skubber produktioner, der ikke udelukkende eller hovedsagelig er henvendt på børn, ind under kontoen til børneteater. Og det gør man, fordi man bilder sig ind, at det er i denne kasse, man kan tillade sig at manipulere støtte over til sig selv, mens der er lukket for eksperimenter med voksteaterkassen. Og tricket lykkedes ganske godt ved støttetildelingen i foråret, hvor man fik ledt hundeslagsmålet hen i børneteatergaden, mens institutionstænkningen forholdsvis uforstyrret fik lov at sove videre på voksteaterområdet.

I Danmark gives der af staten i 1971/72 et samlet tilskud til teatre på godt 82 mill. kr., deraf går 2,17 mill. kr. til teater for børn og unge, dvs. kun ca. 2,5% af teatertilskuddene. Aldersgruppen 0-16 år udgør ca. 25% af befolkningen! Også på dette felt er børnene forsmet.

Når man vælger at støtte teaterformål, så gør man det vel, fordi man mener, at teater har en eller anden værdi. Det ville vel da være rimeligt om det teater, man støtter, havde realistiske chancer for at nå ud til et publikum med en dækkende social sammensætning. Hvor når man mest umiddelbart et sådant publikum andet

end i børne- og ungdomsteatret i publikums eget miljø? Man når det i hvert fald ikke – hvad talrige sociologiske undersøgelser har vist – med det traditionelle teater, som sluger langt størsteparten af de 82 mill.

Det er fuldstændig indlysende, at de godt 2 mill. kr., som er afsat til teater for børn og unge, er et så ringe beløb, at der ikke engang gives mulighed for, at alle landets børn og unge får chancen for at se teater blot én gang om året. Dvs. beløbets lidenhed bestemmer i sig selv, at det kun er en del af børn og unge, der skal have mulighed for at se teater. Tilskudspolitikken er dermed anti-egalitær og i sidste ende elitær. Der er ikke tale om noget brud med de fås finkultur.

Den liberale stats kulturpolitik – den politik, der føres for øjeblikket – er karakteristisk ved at deklarere en ikke-indblanding i kunstneriske spørgsmål. Realiteten er imidlertid den, at man med sin snak om kunstens »frihed« dækker over at man gennem de tilskud, staten giver, støtter bestemte ting i kulturlivet fordi de er institutioner. Institutionstænkningen og den dermed forbundne sikkerhedsfølelse er karakteristisk for den liberale stats kulturpolitik nuværende stadiet. At dette standpunkt så i sidste ende er kulturfjendsk og dræbende for et levende kulturliv i et samfund, hvor man netop ikke har nogen statisk enhedskultur, er der ingen af de officielle kulturbosser, der har indset.

På samme vis som kulturpolitikken er spændt op mellem en deklareret ikke-indblanding og en reel styring, er også politikken på børneteaterområdet spændt op mellem to modsætninger. På den ene side en begyndende anerkendelse af, at teatret kan have en værdi for børn og unge,

men på den anden side tilskuddenes ringe størrelse og deres forkvaklede fordeling, der bevirker, at teatret reelt kun har mulighed for at kontakte en lille udvalgt skare.

Derfor står dansk børneteater overfor den helt elementære kamp for at få forøget statsstøtten i takt med at opgavens væsentlighed anerkendes.

I Sverige, hvor man er nået ud over den situation, hvor teatret for børn og unge skal anerkendes som en væsentlig opgave, er problemstillingen og diskussionen en anden. Men vi – og jeg mener nu danske teaterarbejdere – kan alligevel lære af den svenske bog om **Barnteater – en klassfråga**. Den væsentligste problemstilling i svensk børne- og ungdomsteater – og et problem som vi vanskeligt kommer uden om her i landet selv på novicestadiet – er: **Hvad vil vi med børneteater, hvilken slags børneteater skal vi satse på.** Og der er ingen tvivl om, hvad for en slags teater bogens forfattere står for. Man mærker det i skildringen af Fickteaterns første forestilling **Hemligheter**:

»Den spelades i klassrum (eller gymnastiksal), det var det första. Publikum satt på golvet i en halvcirkel runt skådespelarna, som bara hade sig själva och en väska med saker. Pjäsen handlade om en massa saker som finns omkring oss och i världen. Det var det andra. Skådespelarna talade med publiken och brydde sig om svaren – det var det tredje.«

Det drejer sig altså om en holdning hos teaterarbejderne, der næsten på alle punkter modarbejder den traditionelle institutionsteaterarbejdsproces. Der er tale om en anden holdning til publikum og dermed en anden distributionsmåde og et anderledes sprog, ja simpelthen nogle andre teatraliske emner, end kukkassen arbejder med.

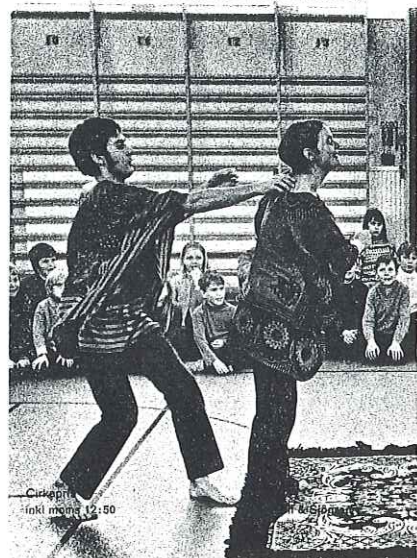
Det opsigende teater defineres centralt i bogen som gående ud på »at komme til en defineret gruppe med et program, finde ud af reaktionerne, undersøge mens man spiller og drage konklusioner.«

Et af de mest lærerige kapitler i bogen er det, der fortæller om Fickteaterns turné med en forestilling for de 7-9 årige, **Håll mig hårt**, i Västernorrlands län i oktober 1969. Her fortælles konkret om, hvilken nær kontakt, man har haft til publikum, som har været meget integreret i spillet. Aktørerne har spillet publikums forslag. Endvidere har kontakten strakt sig til børnenes skrevne breve, som tydeligt viser, hvilken tillid Fickteatern har formået at skabe. Fickteatern fungerer i en sådan forestilling i et åbent samvær, hvor børnene virkelig har indflydelse, helt elementært, på forløbet. Det udspringer naturligvis af teaterarbejdernes ægte interesse for de mennesker, man har teatersamværret sammen med. Man har defineret den gruppe, man spiller for, man kender dens referencerammer og daglige udtryk og har derfor mulighed for at få en effekt hos publikum.

Jeg skal ikke gå mere i detaljer med denne væsentlige bog, blot konstatere at den på den danske debat virker som en politisk provokation af karat. Det er selvfølgelig også derfor, den er blevet så lidt omtalt og diskuteret.

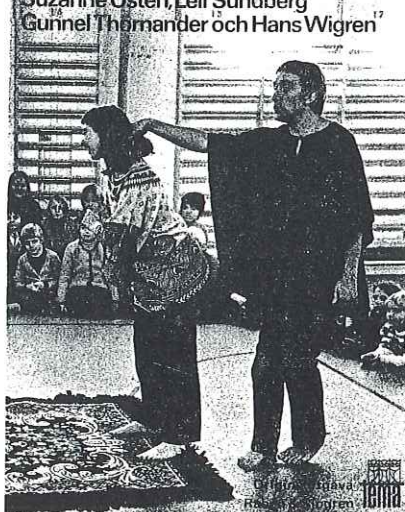
Jørn Langsted.

Det finns teater som är politisk till sin avsikt — men all teater är politisk till sin funktion ■ Att solidarisera sig med publikens situation innebär inte nödvändigtvis att solidarisera sig med dess åsikt ■ Gärna en vuxenpjäs till jul ■ Opera åt stockholmarna — eller teater åt folket



Barnteater – en klassfråga

Gunila Ambjörnsson, Annika Holm
Suzanne Osten, Leif Sundberg
Gunnel Thörnander och Hans Wigren





»Hvem er det der blir snydt?« en fortsat debat om demokrati på arbejdspladsen. Redigeret af Arne Knøster. Hans Reitzel. København 1970.

Bogen er opdelt i to afsnit, hvoraf det første indeholder manuskriptet til Steen Albrechtsen, Jesper Jensen, Ernst Bruun Olsen og Leif Pedersens skuespil: »Hvem er det der blir snydt?« opført af Debatteatret i foråret 1970, samt en kort redegørelse for teatrets struktur og virksomhed. I andet afsnit udtaler en række personer, der har set forestillingen, deres mening om denne og om de erhvervspolitiske problemer, de beskæftiger sig med. Debatteatret har hentet repræsentanter fra et bredt udsnit af det miljø, forestillingen henvender sig til, hvilket giver sig udslag i vidt forskellige synspunkter.

»Spillet om skolen« - Beretning om teatergruppen »Banden«s opførelse af Sven Wernstrøms »Spillet om skolen« med rapport fra diskussionerne med elever og lærere. Et indlæg i debatten om den autoritære skole. - 101 sider, ca. d. kr. 16,-. - Hans Reitzel. København 1970.

»Cirkus Mili« af Ulf Steen Hansen. - Et klovnespil om militariseringen fra vugge til grav. Med oplæg til debat af Niels Andersen, Ulf Steen Hansen og Troels II Munk. - 76 sider, ca. d. kr. 22,-. - Hans Reitzel. København 1971.

Den opsøgende teatergruppe, Banden, har sørget for udgivelsen af dens to første debatstykker, Spillet om Skolen - oversat fra Sven Wernstrøms Spillet om Plugget - og Cirkus Mili af Ulf Steen Hansen. Begge stykker er politiske, hvilket i denne sammenhæng betyder, at de er skabt til et bestemt miljø for dér at skabe diskussion med udgangspunkt i de forhold der fortæller om.

Adskillige ledsageartikler følger med. Sven Wernstrøm har kun fået 1/5 af pladsen i spillet om Skolen. De 4/5 handler om forberedelserne, hindringerne Banden har været udsat for, samt de reaktioner der har været på forestillingen.

Instruktøren, Hanne Lindorf lægger for med »Sådan begyndte det« - hvordan hun sammen med Niels Andersen, Bandens hovedkraft, engagerede de to øvrige skuespillere - og hvordan alle arbejdede på at få mest mulig baggrunds-

viden om skoleforhold før premieren. - Derefter Jesper Jensens oversættelse af Spillet om Plugget.

Niels Andersen har et lille afsnit om ytringsfrihed. I en lidt udvidet form kunne afsnittet have indeholdt de generelle aspekter i det følgende »subjektive udvalg af subjektive rapporter«, som i et antal af 30 følger efter - en række dagbogsoptegninger fra turnéen. Hovedsagelig er det tilskuernes reaktioner (der i den benyttede terminologi kunne simplificeres til reaktionære/demokratiske« der refereres. Skolerne er ikke navngivet, hvilket, hvis det havde været tilfældet, kunne have gjort det hele lidt mere spændende. Yderligere reaktioner fås i form af dagbladsartikler, digte, stile - og Niels Andersen slutter af med: »-og sådan fortsatte det« - en kort opsummering af erfaringer. Og hvordan man kan gå videre, hvordan samarbejdet, teater/skole kan blive frugtbar.

Interessant er det at se den udvikling, der er sket mellem udgivelserne af Spillet om Skolen og Cirkus Mili. Banden er blevet til en mere samarbejdet gruppe der, under overskriften »Hvorfor laver vi denne form for teater«, definerer sit arbejde og sin målsætning: [...] »og hele tiden skal man være i fysisk og psykisk topform for at kunne deltage i en lang forestilling og derpå i en debat, som til tider kan udvikle sig til hårde personlige angreb på os. Alt dette kræver virkelig overskud og faglig dygtighed. [...] Det, vi vil, er at skabe debat, at få mennesker til at tale sammen og måske åbne for nogle alternativer, måske tåle nogle forfrysninger op. Og det kan vi kun gøre ved at investere os selv, åbent, ærligt og ømt«.

Måske belært af erfaringerne fra Spillet om Skolen, har Niels Andersen kun fortalt om de mest markante reaktioner på »klovnespillet om militariseringen« - fra vugge til grav«. Ulf Steen Hansen og Troels II Munk har skrevet hver en artikel. Om forholdet mellem teater og politik - og »om diskussionens uomgængelige nødvendighed«.

Jens Christensen

»Socialistiske Sange« - udgivet af Debatteatret. Illustreret af Røde Mor 1. maj 1971.

En buket af digtere har ydet bidrag til socialistiske sange. Når der ses bort fra at jeg aldrig har kunnet snuppe Ernst Bruun Olsens for hans rigmands - chauvinisme synes jeg sangene er meget gode og nogle til med sjove. Men når jeg læser Debatteatrets forord, bliver jeg virkelig irriteret. Hvis de er så naive at tro, at de med disse socialistiske sange (hvad det nu end skal betyde) kan skabe fornyet interesse for sangen »som politisk instrument«, så er de virkelig langt fra det sted hvorfra man kan gøre sig håb om at forandre tingene. Men som sagt der er gode og smukke sange af bl.a. Jesper Jensen, Halfdan Rasmussen og Inger Christensen, billederne, der er lavet af RØDE MOR, er kraftige og fortællende. Nogen kan sikkert få melodierne til at lyde godt.

Ulrik Skeel

LEG MED KROPPE

»Krop og artikulation« Eske Holm 128 sider. Ca. d. kr. 36,-. Rhodos 1970.

»Gruppedramatik og gruppeterapi« på grundlag af Christianshavnsgruppen. Forfatter: Birthe Højgård, 96 sider. Ca. d. kr. 28,-. Rhodos 1971.

En af de ting, som det nye teater og de udenlandske grupper gæstespil i slutningen af 60'erne bragte med sig, var en stigende interesse for kroppen som udtryksmiddel. Fra snakketeater hvor tendensen gik mod et focus på skuespillerens ansigt, skuespillerens mimik, skete

der en pludselig genopdagelse i det nye teater af den del af skuespilleren, der befinder sig nedenunder kraven.

Man begyndte at eksperimentere med skuespillerens krop i rummet. Udforskningen af, hvad man kan formidle via hele kroppens aktion i forhold til andre kroppe i et rum, satte i gang. Fra udenlandske pædagoger hentede man nye inspirationer, oplevede træningssystemer, som lagde vægten andre steder, end hvor den traditionelle danske skuespilleruddannelse havde gjort det. Man oplevede disse pædagoger på seminarer i København og især på Odin Teatret, og det væsentligste var vel, at man opdagede at den fysiske træning ikke var en række tekniske, automatistiske bidder, men at der bagved og i et træningssystem lå en teoretisk holdning til skuespillerkunsten, og mere generelt at praksis, træningssystemet, erkendtes som rummende et menneskesyn.

Samtidig med at man således opdagede nye sider hos skuespilleren: kroppen og sensualiteten dukkede op fra kramkisten, så fik man mulighed for at kontakte publikum på andre planer end det rationelle, hvor alt skulle kunne siges og forstås. Tilskuernes oplevelsesmuligheder blev udvidet, og publikum kunne således pludselig se ny sider af sig selv.

I og med at teatret genfandt sin sensualisme skete der heldigvis også en øgning af intellektualismen hos teaterarbejderne i det nye teater. Indsigten i gruppens dynamiske funktion steg. Forholdet omkring kunstens politiske effekt blev bevidstgjort, og gennem den etik, man havde indbygget i sit arbejde, tog man sine teoretiske erkendelser om kunstens samfundsmæssige funktion med ind i sin daglige praksis.

Tiden er nu inde, hvor man kan give sig til at kommunikere ud de erfaringer, man er nået frem til gennem det praktiske arbejde i de små værksteder rundt omkring. Arbejdsmetoder og træningssystemer kan lægges frem til andres afprøvning, hvor man så kan tage det til sig hos de andre man har brug for, og kaste resten bort.

De to bøger, som Rhodos har udgivet, Eske Holms »Krop & artikulation« og Christianshavnsgruppens »Gruppedramatik og gruppeterapi«, er væsentlige ud fra flere synsunker. Dels er der altså her nogle konkrete træningsmuligheder stillet op. Centralere er det imidlertid nok, at disse bøger kan betragtes som en begyndelse til den erfaringscentral, som det ville være væsentligt at få sat i gang, en slags serviceorgan, hvor man kunne samle alle de teatraliske erfaringer sammen, der gøres i disse år, dels her i landet og dels i udlandet. Et sådant praktisk-teoretisk organ ville kunne fungere som idestet, men også som »sted« for fejlslagne ideer, hvor man kunne se hvad andre havde gjort, hvordan og hvorfor resultatet måske ikke havde svaret til forventningerne. Man kan ellers forestille sig, at nye teaterarbejdere om blot 5 år vil gentage de fadæser, som gøres nu. I stedet ville det vel være væsentligt om den opbeholdte erfaringsmasse på en forholdsvis let måde kunne kanaliseres frem til interesserede.

Som en samling af gjorte praksiserfaringer står nu de to Rhodos-bøger. Den ene er skrevet af en klassisk uddannet balletdanser, altså en i højeste grad professionel, og den anden af en teatergruppe, som det officielle kulturleben vel stadig vil kalde en amatørgruppe i nedstøtten mening. Begge bøger rummer nogle teoretisk-konkrete indledninger og en række øvelser, som stilles frem til afbenyttelse.

Eske Holms bog er udtryk for hans egne erfaringer i samarbejde med andre. Bogen er tydeligt henvendt til skuespillerelever, og indledningen er formet som en række miniforelæsninger i forbindelse med den praktiske krops-træning.

Den kropstræning, som Holm arbejder med, er flerfaset. Samtidig med at man arbejder på at nedbryde nogle blokeringer i sin fysik, sker der en udforskning af kroppen, henimod et sted hvor kroppen bliver noget, der bare lystre på de impulser, den modtager.

Det er altså kroppen som artikulationssted, der opdyrkes, fordi en forudsætning for, at den kommunikationsproces, som teatret er, skal fungere, er, at artikulationsstederne hos kommunikatorerne i det hele taget er i stand til at artikulere.

Idet man arbejder med at nedbryde personlige modstande, bliver individet uhyre sårbart. Derfor betoner Holm også nødvendigheden af, at man sammen med den fysiske optræning arbejder med intellektuel optræning af sig selv, således at den nyhvervede følsomhed kan fortolkes og ikke blot beføles.

Farene ved en ensidig dyrkning af krop er tydelige for Eske Holm, men hans modforholdsregler bliver her i bogen for letkøbte, fordi han blot overlader skuespillerens intellektuelle arbejde til ham selv og ikke vil integrere det i sin træningsmetode, som den er trykt i bogen.

Bogen rummer en mængde centrale iagttagelser og væsentlige råd vedrørende arbejdet med det instrument, det artikulationssted, som skuespilleren har i sin krop.

Men når Holm i forbindelse med en pointering af, at træningen ikke må blive psykoterapi, siger, at »Man kan komme i et for klimaet uheldigt afhængighedsforhold til læreren og til sine medelever. En vis distance af mental uafhængighed er ikke at foragte«, så peger det ind mod det helt centrale i det menneskesyn, som gennemsyrlig Holms træning.

Hele arbejdet er nemlig opbygget omkring det enkelte individ, som om dette befandt sig i et menneskeligt vacuum, hvor man kunne oparbejde en arbejdsetik og kropsbeherskelse uafhængigt af sine omgivelser. Den pædagogiske metode er altså centreret omkring individet som en frit i luften svævende størrelse, derved kommer den til at mangle et væsentligt element, nemlig samarbejdet mellem flere individer. Selvom øvelserne er beregnet på at udøves i hold med flere deltagere, så er de alligevel rettet totalt ind mod den enkelte og hans kontakt med sin egen krop.

For mig bliver det et påtrængende spørgsmål, om denne individualistiske holdning i træningen ikke meget let kommer til at betyde, at hver enkelt bliver sig selv nok, fordi han får internaliseret nogle problemstillinger, som også består mellem den enkelte og omverdenen? Og om det måske ikke er en umulighed at lære sig kropsbeherskelse uden at lære det i forhold til mennesker omkring en?

Selvom Christianshavnsgruppebogens øvelser kan siges at virke mere »primitive« end Holms – hvad de for øvrigt kun gør ud fra gængse krav til fuldstændighed – så har de den store fordel, at de ikke er styret mod det individuelle at blive bedre og bedre, men i stedet har de den målsætning »at øge integrationen i en gruppe og at inspirere til at mobilisere de skabende ressourcer, der findes i ethvert menneske«.

Disse gruppeøvelser har været anvendt i Christianshavnsgruppens egen træning, men har også været brugt terapeutisk, i miljøer hvor gruppen har afholdt demonstrations- og træningskurser.

Mens Holms kropstræning er en udbygning på individualismens grund til at skabe total-individet, så tager gruppen her også sit udgangspunkt i individualismen, men man bruger den som afsætningsbasis, som man reagerer imod. Isolation, ensomhed, individuel profit ses som individualismens resultater. Reaktionen hos gruppen er et kollektivistisk arbejdsprincip, hvor man søger bort fra den ekstreme individualis-

me, og hvor man samtidig med at man løser konkrete opgaver må finde ud af, hvordan en gruppe fungerer med kollektiv ledelse og kollektivt ansvar. Det bliver på denne måde alligevel et arbejde med det enkelte individ, det drejer sig om, men det bliver et arbejde, der placerer den enkelte i forhold til noget udenfor individet selv. Derfor er Christianshavnsgruppens øvelser også hele tiden baseret på broen mellem det individuelle og det kollektive, mellem at føre og at blive ført.

Gruppens øvelser har to aspekter: et terapeutisk og et dramatisk-skabende. Begge ting er lige væsentlige, fordi man gennem de terapeutiske og trivselsprægede øvelser gør op – på et praktisk handlingsplan – med myten om kunstneren, der er besjælet med særlige nådegaver. Man arbejder med en generel udvidelse af alle de sider i personligheden, der tidligere er blevet betragtet som noget specielt for nogle folk, man kaldte kunstnere.

Hovedparten af gruppens øvelser er nonverbale, fordi man har ønsket at opdyrke andre sider af menneskets udtryksmidler end de gængse logisk intellektuelle. Man arbejder derfor med følelsesmæssig og sanselig erkendelse i øvelserne. Kontakt, tillid og åbenhed er nøglebegreber i gruppens praksis.

Disse genopdagelser af nedkulede sider af skuespilleren, som finder sted i disse år, er væsentlige, hvis aktører skal kunne arbejde med noget, man kan kalde oplevelsespolitisk teatralitet. Kroppen, sanserne, følelserne er også hos publikum et glemt land, som på ny må opdages, hvis man vil ud af rationalitetens fængsel og opleve ny dimensioner i sig selv og i andre.

Derfor er det centralt at konkrete ny erfaringer fremlægges med disse to bøger.

Jørn Langsted

Gruppetdramatik og gruppeterapi

på grundlag af
CHRISTIANSHAVNSGRUPPEN



»Teatret på spill«. Erik Pierstorff: – 152 s. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1971.

Inciterende debatindlæg om de »norske tilskudstilstande« for teatre. Skrevet udfra forfatterens personlige erfaringer som »subventioneret« teaterdirektør i Trondheim 1966–70 og som debatterende indlæg omkring den såkaldte Hellesen-komité's »Innstilling om Teatervirksomheten i Norge« ... avgitt 29. mai 1970.

Naturligt sammenligner forfatteren stadig med forholdene i Sverige, der jo på så mange områder er førende. Men man kan konstatere at Danmark dog er et par haneffed foran de tilsyneladende ret så kaotiske norske tilstande, hvor f.eks. en landsdelsscene som Trøndelags teater har måttet disponere kunstnerisk og økonomisk, længe før man vidste om der var økonomisk dækning for dispositionerne. Det må være et alvorligt nervepres for en kunstnerisk bevidst landsscene-teaterdirektør. Hans kollegaer i Danmark er i den henseende i salveten, da deres tilskud nu er lovfæstede i forhold til et budget. Og i forhold til finansloven! Chr. L.

»Perspektiv på teater«. Ulf Gran & Ulla Britta Lagerroth: – Dokument og studier ... samlade af udgiverne. – 215 s. Raben & Sjögren 1971.

Bogen er først og fremmest en dokumentær samling omkring emnet iscenesættelse og en svensk parallel til Cole & Chinoys »Directors on directing« med principielle udtalelser (på tryk) omkring iscenesættelsens vanskelige kunst fra Ludvig Josephson til Ralf Långbacka ... altså fra ca. 1890 til vore dage.

Hertil kommer et par gruppeteater-vidner med interview og rapport så vi er helt up-to-date. Ja, der er endog to kapitler om radio og TV-teater-instruktion.

Udvalg af denne art kan naturligvis altid kritiseres efter princippet: udeladelsessynder – hvorfor den artikel og ikke den? – Men i sin art er værket enestående på skandinavisk grund. Altså et pionerarbejde, der i hvert fald rammer milestolper i svensk iscenesættelseskunsts historie som August Lindberg og hans søn Per, Strindberg som »instruktør« belyses og ligeså Molander, Alf Sjöberg og Ingmar Bergman.

(Der findes intet tilsvarende ang. dansk teaterinstruktionskunst; men vi savner en tilsvarende dokument-samling!) Chr. L.

»Zenit« Nordisk socialistisk tidsskrift. Nr. 5 – Teater, film och design i revolt. Indeholder bl.a. et interview med Suzanne Osten og Leif Sundberg fra Fickteatern og med Kent Andersson fra Göteborgs Stadsteater. Ca. sv. kr.: 5,-. Kristianstad 1968.

»Mod et rigere teater« Hovedredaktør: Kjeld Nørgård i samarbejde med Niels Andersen. – Rhodos 1969.

»Fjorten personer, der gennem lang tid har gjort sig alvorlige tanker om teatret stillede sig spørgsmålet: Hvorfor og for hvem spiller vi teater? Og efter megen drøftelse og en stram disposition gav de sig hver især til at skrive et kapitel«.

»Le Bread and Puppet Theatre«. Francoise Kourilsky. La Cité Editeur, Lausanne, 278 sider.

Den første samlede oversigt over en af de mest suggestive og originale amerikanske grupper og dens drivkraft Peter Schumann. Boken

inneholder også Schumanns egne artikler, scenarier fra gruppens mest kjente forestillinger (Fire, Speech, A Man says good-bye to his Mother), samt oppskriften på hvordan man laver marionetter.

■
»The Living Theatre«. Giuseppe Bartolucci. La Nuova Sinistra, Roma, 185 sider, 2200 lire.

»Paradise Now«. Kollektiv tekst av The Living Theatre, nedskrevet av Julian Beck og Judith Malina, redigert av Franco Quadri. Einaudi Editore, Torino 1970. 306 sider, ca. 2800 lire.

Teksten til Livings sidste forestilling før oppløsningen og Becks og Malinas nye aktiviteter i Syd-Amerika. Et langt intervju angående teatrets utvikling og årsakene til den nye omstrukturering.

■
»Modern dramatik«. Gösta Kjellin och Marie Louise Rammefalk: Trio analyser: Ibsen/Gengångare, Maeterlinck/Interiör, Tjehov/Måsen, Strindberg/Spöksonaten, Lagerkvist/Han som fik leva om sitt liv, Lorca/Blodsbröllop, Eliot/Mordet i katedralen, Brecht/Mor Courage och hennes barn, Sartre/Flugorna, Beckett/I Väntan på Godot. -

Bokförlaget Aldus/Bonniers Stockholm 1971 - 205 s. 17,50 sv. kr.

Ti centrale dramatiske tekster fra de sidste 90 år, bliver her gennemgået i koncentreret analyseform med mangfoldige inspirerende enkeltagttagelser. Som udgangspunkter for selvstændige litterært/dramaturgiske analyser af de pågældende værker er bogen i høj grad anbefalelsesværdig. Hertil kommer en række ypperlige kildehenvisninger omkring hvert enkelt værk.

Indvendingen imod denne bog - og lignende værker - er at den lægger hovedvægten på den litterære analyse og kun skeler de praktiske realisationsmuligheder for den givne tekst. Men allerede denne skelen er her godt på vej.

Chr. L.

■
»Debatten kring den politiska teatern i Sverige under 60-talet« Trebetygssuppsats vid Institutet för Teater och Filmvetenskap, Våren 1970 av Robert Settels. (I manuskriptform).

»Timon från Aten«. Ett drama - en uppsättning - ett möte med publiken. Af Kurt Aspelin, med bidrag af bl.a. Kenth-Ake Andersson. - 312 sider. Ca. 25,- sv. kr. - Bo Cavefors Bokförlag. Malmö 1971.

Den svenske litteraturforsker Kurt Aspelins bog om Göteborg Stadsteaters opsætning af Shakespeares drama *Timon of Athens* i sæsonen 1968/69 falder i tre hovedafsnit. Det første er helliget en gennemgang af dramaet ud fra et litteraturhistorisk synspunkt, teksten gennemgås grundigt med henblik på æstetisk struktur, motivhistorie, kilder o.s.v., og der gives en kort redegørelse for dramaets historie på scenen op gennem århundrederne. Alt dette bliver væsentlige forudsætninger for forståelsen af det følgende afsnit, der dels behandler den teksttolkning, den marxistiske instruktør Ralf Långbacka lagde til grund for sin og Göran O. Erikssons bearbejdelse af stoffet, som kom til at danne basis for opsætningen på Göteborg stadsteater, dels beskriver arbejdet med selve forestillingen - og herunder temmeligt grundigt gør rede for de vanskeligheder, der måtte opstå, når en gruppe teaterarbejdere, hvis medlemmer var højst forskellige hvad angik politisk holdning,

holdning til teaterarbejdet og til den aktuelle opgave, på et stort institutionsteaters vilkår (tidspres) skulle arbejde ganske utraditionelt med en kontroversiel nybearbejdelse af et klassisk drama.

Bogens tredje afsnit behandler reaktionerne på forestillingen: på den ene side de »officielle«, anmeldernes reaktioner, der analyseres med henblik på at afsløre, hvordan den enkelte anmelders politiske tilhørsforhold afspejler sig i hans vurdering af forestillingen, på den anden en redegørelse for den publikumsundersøgelse, Sociologisk Institut ved Göteborgs Universitet foretog i forbindelse med forestillingen, med specielt henblik på at undersøge hvilke faktorer af politisk og personlig art, der var afgørende for tilskuerens oplevelse af en forestilling som Långbackas *Timon*-opsætning.

Bogen har iøjnefaldende kvaliteter. Den kommer meget nær på nogle af de personlige og arbejdsmæssige konflikter, der opstår, når en instruktør nærmer sig en klassisk tekst med en klart formuleret politisk holdning. Den smækker døren på vid gab til et institutionsteater i splid med sig selv: på den ene side tyngt af repertoirepres og en mere eller mindre autoritær ledelsesstruktur, på den anden side med en vilje til at gå nye veje. Bogens væsentligste svaghed er nok, at den stort set forsømmer at beskæftige sig med det sceniske sprog, hvis entydighed og effektivitet eller mangel på samme til syvende og sidst er afgørende for, om en forestillings budskab når igennem til modtageren.

Lis Vibeke Kristensen

■
»Staffan's Teaterbog« af Staffan Westerberg. Oversat af Bent Jacobsen. Ca. d. kr. 15,-. Hans Reitzel. København 1970.

Når jeg synes, at et menneske er smækfyldt med gode ideer og har en sprudlende fantasi, er det fordi jeg selv får endnu bedre ideer ved at høre de gode ideer og en endnu mere sprudlende fantasi ved at se denne fantasi i funktion. F.eks.: jeg kan en dag ikke finde på noget at lave, eller jeg har lyst til at lave noget, som jeg ikke ved hvad er. En siger: »Hvad med at lave noget teater?«. Ideen er endnu ikke god nok, så jeg siger: »Hvordan?«. Du kan jo tage en skotøjsæske, klippe et firkantet hul og ...». Jeg udbryder: »Stop, ikke mere, jeg har det, en skotøjsæske og så tager vi en ... osv. Min fantasi er blevet sat i sving - en andens gode ide har fået mit hovede til at vrimle med endnu bedre ideer, »Du kan spille teater på mange måder«, står der bagpå omslaget til Staffans Teaterbog, skrevet af den svenske børneteatermand Staffan Westerberg. Ja, og jeg kan selv finde på endnu flere måder, netop fordi jeg har Staffans. Jeg synes, at Staffan selv har fundet mange mærkeligt-sjove måder at lave skyggespil, mini-teater, sommerteater, cirkus, skotøjsæsketeater, hunde-hylde-teater, skohylde-teater, paraplyteater, rundt teater, almindeligt teater, affaldspose-teater med mange almindelige-forunderlige ting: hatte, snore, klude, sikkerhedsnåle, kakaopulver, poser, knapper, skeer, tændstikæsker, paraplyer, borde, tæper, stole, strømper, handsker, lagner, papirkurve og kapsler osv.. I Staffans Teaterbog har Staffan fortalt os, hvordan han gør. Når vi har læst den, finder vi ud af, hvordan vi vil gøre.

Ulrik Skeel

■
»Om SANDKASSEN«. Bjørn Andersen & Janne Risum: - En undersøgelse om opsætningen og modtagelsen af Kent Anderssons »Sandkassen« på Gladsaxe Teater 1969/70. - 371 s. - Teatersociologisk arbejdsgruppe - København 1971. c/o Bjørn Andersen, Høje Gladsaxe Torv 2, vær. 711, 2860 Søborg.

Såvidt vides det første danske forsøg på at gennemføre en teatersociologisk undersøgelse i (næsten) alle tænkelige detaljer omkring en bestemt forestilling. Her er analyser af selve teatersituationen, af Gladsaxe teater inkl. repertoire, direktør og skuespillere, af teksten, af realisationen ... etc. og af publikums reaktioner og baggrund. - Meget interessant læsning på et endnu næsten uopdyrket felt. Især en masse »dokumentarisk« stof til eftertanke + en masse tabeller og spørgsmål. Især interessant som oplæg til en videre debat omkring metodikken i undersøgelser af denne art.

Chr. L.

TRE PLADER

NJA-gruppen, »Hör upp allt folk« (MNWL-2P-S1)

Fria Proteatern, »Har ni hört kamrater« (FRS 1001)

»Allt växer till det hejdas ...« sånger med FICKTEATERN. (MNWL-16P-S1)

Ligesom det etablerede teater har gruppeteatret mulighed for at indspille plader. Med de nordiske teatergrupper er det hidtil kun sket i 3 tilfælde - alle svenske. Disse plader afviger ikke særlig meget fra de plader de politiske sanggrupper, som Gunder Hägg i Sverige og Røde Mor i Danmark, har udsendt. Det der karakteriserer dem som fænomener er, at de indspillede numre er fra et teaterstykke, eller er lavet af en teatergruppe.

De tre LP'er fremstår decideret som selvstændige plader, og ikke som optagelser fra en forestilling. Alle tre er af høj kvalitet, både i tekst og musik. De er desuden alle samfundskritiske ud fra en socialistisk holdning. Det er kampsange, der skal synges og ikke blot høres. Teksterne følger på tryk alle pladerne og til »Har ni hört kamrater« er der desuden becirfning for guitar.

NJA-gruppens »Hör upp allt folk« kom i 1970. Den indeholder seks sange fra stykket »Niels Johan Anderson m.fl.«, som gruppen lavede i 1969 under Dramaten, hvorefter den blev selvstændig under navnet NJA-gruppen. NJA-stykket vakte enorm opsigt og har været spillet over hele Sverige. Pladen rummer desuden to sange af Brecht med musik af Hanns Eisler, een sang fra FNL i Vietnam, to sange fra »Blågul Atom« et stykke fra foråret 70, og tre numre der er lavet specielt til denne LP.

På pladeomslaget ytres ønsket om at udtrykke en del af folkets kultur, og det mål har gruppen nået. De politiske tekster præsenteres i enkle melodier, nogle smukke og poetiske, andre slagfærdige. De enkelte sange varierer i styrke, tempo, akkompagnement, musikart osv. Melodierne er ofte inspirerede af svensk folkemusik eller amerikansk blues à la Bob Dylan, men rummer elementer fra næsten alle musikarter. Teksternes fælles præg får pladen til at hænge sammen. Temaerne for de enkelte sange: »Når han kommer hem«, hverdagspoesi om manden der kommer hjem fra arbejde, synges af kvindestemme til guitar. »Ljugarbänken/Sanna historier från ett järnverk/«, fantastiske historier der fortæller med varm humor og ironi, er lavet som dialog og stereomuligheden hertil er benyttet. »Enhetsfrontsång«, en samlingssang om arbejderenhedsfronten, synges af alle.

Det er en virkelig god plade, den er varmt engageret og engagerende, underholdende og fuld af humor.

Fria Proteaterns »Har ni hört kamrater« fra 1971 er lavet af samme gruppe som har skiftet navn. På denne plade udvikler de deres ideer om folkets kultur. Folkets kultur, der næsten er ved at forsvinde ved massemediernes kommercielle umyndiggørelse af den. En kultur ved

NJA-gruppen Hör upp allt folk!



og for folket. Det er sange om dagligdagen, om kampen for arbejde og det daglige brød, om arbejdet ved maskinen, om solidaritet, anekdoter om de herskendes dumhed og fejl osv. 10 af sangene på denne plade er skrevet sammen med de arbejdere og bønder sangene handler om. Undtaget »Balladen om en by« fra »Nya Norrbottenspjäsen« indgår alle sangene på denne LP i stykkerne »Strejken på Volvo« og »Pjäsen om Norbotten«.

Denne plade er meget politisk bevidst, både i teksterne der mest er samlende kampsange, og melodierne der er folkelige i en form som for mig går i retning af gadesange og sømandssange. Det folkelige ses også i instrumenteringen der ofte præges af en harmonika. Sangene er mindre dokumentariske end NJA-pladens og mere agitatoriske. De skal synges ved møder, strejker, demonstrationer osv. Melodisk er pladen mere »hel« end NJA pladen – forstået således at alle melodierne minder tilpas om hinanden. Men den har samme sikkerhed, samme positive kampglæde, samme musikalglæde. Og denne positivitet er nok gruppens største aktiv. Den for mig uudholdelige patetiske stil, der findes i visse politiske sange, er næsten undgået her, såvel som i de 2 andre plader.

»Allt växer till det hejdas...« sånger med Fickteatern er fra foråret 1971. Fickteatern er nok den kendteste af de svenske grupper. Den blev dannet i 1967 og har siden virket som op-søgende gruppe. Sangene her er ikke taget fra en forestilling, de er bestilt af Sven Wernström og Jesper Jensen, en enkelt er skrevet af Wava Stürmer. Melodierne er komponeret af Gunnar Edander fra Fickteatern.

Sangene er, som gruppens arbejde i det hele taget, beregnet på en samfundsomvæltning til et socialistisk system. De fleste melodier er i orientalsk, indisk stil. Andre minder om Kurt Weills musik til Brecht-tekster. »Sången om fria konkurrencen« er lavet som vekselsang i en indisk melodi. »Solidaritetsvals« af Jesper Jensen akkompagneres af en violin. Sangene er ikke lavet om et specielt emne. Det er en samling sange mod kapitalismen og imperialismen i dens forskellige former. Der er sange om revolution, om en bonde i Vietnam, om magtfordelingen i Sverige, om international klassekamp. Det orientalske islet i melodierne giver en egen komik, der klæder teksterne godt. Og teksternes kontante form taler et sprog der er til at forstå. Gruppen præsenterer sangene elegant og sikkert. Det er en spændende plade, der som gruppens forestillinger er præcist og dygtigt lavet.

Arne Katholm Pedersen.

Narren övningar för teatergrupper och andra skapanda kollektiv.
Gidlunds förlag, 1971.

Jeg må indrømme, at jeg stiller mig meget kritisk, når en teatergruppe, som det er så moderne at gøre, bygger sin dramatiske udtryksform – der ikke alene er beregnet for ens egen sjælefredelse, men også for andre mennesker – på en træning, der, hentet fra erfaringerne med psyko-terapien, er beregnet for såkaldt syge mennesker og deres tilpasningsvanskeligheder til en problemfyldt verden. Teatergruppen m.m., Narrens Verkstad, skriver selv i deres bog, »Narren övningar för teatergrupper och andra skapanda kollektiv«, at »All træning som hamnar i själändamål blir meningslös«. Jeg må sige, at jeg ikke finder, at Narrens træning, således som den er beskrevet i bogen, bliver til meget andet end »själändamål« – en træning for de psykiske problems skyld. Det, der måske illustrerer dette bedst, er de små rubricerede personlige kommentarer, som under gennemgangen af de enkelte øvelser, dukker frem. Et eksempel: »Det kändes som om jag funkade jävligt bra idag. Vågade göra saker och ta initiativ. Orkade rätt mycket, besvärades inte av min klenhet. Var helt ohämmad i användandet av rösten i stycknings-schemat, andningen, stjärnan, ljudcirklen och den fria improvisationen. När Katinka drog i mitt hår illvårlade jag, stärkt som aldrig förr.« Øvelserne – blot for at læseren skal fornemme, hvor vi er henne – bærer navne som: Följa John, ormgro-pen, bollövning, timmerstockar, dubbel blindbock, blind kines, etc., og tager sit udgangspunkt i andningsövningar, kontakt- og och samarbetsövningar, ledarövningar, trygghetsövningar. Formålet er – såvidt jeg har forstået – i sidste instans at nå frem til – som man kan læse om det på de sidste sider – »Den nya människan«, og undervejs: udviklet ansvarsfor-nemelse, bedre økonomiseringen med kroppens energi, større samarbejdsvilje... Smukke ord.

Nåh, nu ligger landet imidlertid sådan, at Narren ikke har nøjedes med at give en fremstilling af deres øvelser. I slutningen af bogen finder man også fem indlæg, som på en ganske anderledes og spændende måde fortæller om nogle af Narrens produktioner, deres opståen, deres tilblivelse, deres modtagelse og deres skæbne. Især er fortællingen om Flickan i Havanna, skrevet af Elisabeth, meget interessant. Flickan i Havanna var den forestilling, på hvis grundlag den helt uventede situation opstod, at gruppen blev inviteret til Cuba, for at spille den for et cubansk publikum.

Men det mest interessante, selvom det også er det mest teoretiske, er dog nok Hans Hellbergs »Varning«, som ikke uden grund er placeret bagest i bogen. Faktisk er det dette indlæg, som giver hele bogen en del mening ved at påføre sammenhængen det spørgsmål, uden hvilket bogen ikke havde været mere værd end bridgeklubbens årsberetning eller dueven-nernes medlemsblad. Hans søgen og konsekvens er ubestridelig, og selvom jeg ikke deler hans tanker om »Den nya människan« (host) vil jeg håbe, at Hans Hellberg stadig er til at tale med, når han er blevet ny, og vi endnu er så mange gamle.

Ulrik Skeel

GRUPPETEATER I ITALIA

»Compagni Senza Censura« Teatro Politico della associazione Nuova Scena, Gabriele Mazzotta editore, Milano 1970. Ca. Lire 2.800.

Høsten 1968. Det demokratiske (og intellektuelle) Italia lever i en tilstand af sjokk, entusiasme og følelse af maktesløshed efter det som skjedde i Frankrike i mai, og de første store demonstrationerne organiseret af den voksende studentbevægelsen innen og utenfor universitetene. En proteststorm bryter løs fra kunstnernes side. Malerne okkuperer Milanotriennalen og demonstrerer mot Veneziabiennalen. Filmfestivalene får manglende opslutning og blir sterkt diskutert. Skuespillerne møtes i studieutvalg, kommer med krav til de faste scenene og planlegger uavhengige grupper. Ensemblet som i årevis hadde arbeidet innenfor »the establishment«, bryter nå ut. For eksempel Dario Fo med sitt »firma«: Dario Fo – Franca Rame. Hans forestillinger har i mange år vært kassasuksesser på boulevardteatrene. Hans kjappe og elleville farser, til tross for at de får internasjonal berømmelse, blir nedslått som eskapistiske og kunstnerisk irrelevante av de mest rigorøse italienske kritikere. Men til tross for enkelte konflikter med TV – sensuren og stykenes åpenbare venstreintensjoner, er Fo med sine forestillinger en av borgerskapets yndlinger.

Øyeblikket er kommet da man må velge og vise klart hvor man står. Det nye stikkordet er REVOLUSJON og Fo bestemmer seg for å forlate de store private teatrene, også det i Milano som han er medeier av. Hans nye gruppe knytter seg til Kommunistpartiets fritidsorganisasjon ARCI og begynner å spille i arbeidernes forsamlingshus.

Slik fødes Nuova Scena, som består av to selvstendige grupper, hvis hensikt er å skape en bredere samling av politisk teater for en alternativ krets. I løpet av de to første årene presenterer Nuova Scena åtte forestillinger i 100 forskjellige lokaler, i alt 411 fremføringer med 200.000 tilskuere det første året og 250.000 det andre.

Compagni di scena (nylig utkommet på Mazzotta forlag i Italia) er historien om virksomhetens annet år. Det er et tykt bind (388 sider) med tekstene til de fem stykkene som ble spilt i annen sesong (tre er av Fo), en rekke dokumenter og opplysninger, mange illustrasjoner og et omfattende utdrag fra debattene som man kaller forestillingens »trede akt«.

»I årevis har vi vært gjøglere for borgerskapet«, forklarer Fo i boken. »Vi har sparket borgerskapet i fjeset, fornærmet deres viktigste prinsipper, selve grunnlaget for deres livsmønstre; vi kalte dem hyklere og angrepene våre var virkelig krasse. Men vi oppdaget at etter to eller tre slike spark, begynte de å le, de hylte av latter og var fornøyde. Vi begrep ingen ting, men så hørte vi to som snakket sammen: »Fo og hun der, jøss så uforskammet de er, og jo frekkere de er, jo mer ler jeg, og det virker utmerket på fordøyselsen«. Vi hadde samme virkning på disse menneskene som fruktsalt. Vi trodde at vi svingte svøpen over dem, men i virkeligheten hjalp vi dem til å more seg og kjenne seg demokratiske. De sa: »Se, hvor gode demokrater vi er. De kunne bare prøve i Russland å si de der tingene til sine egne, om de får lov«. De kjente seg som demokrater, og vi var deres påskudd til å kunne si det høyt. Men nå er vi lei av å slynge ut uforskamtheter mot den klassen som vi ikke er en del av, som vi ikke kjenner oss som en del av og ikke vil være en del av, – og vi har tenkt å bli gjøglere for den klassen vi føler at vi tilhører, helt og fullstendig, det vil si proletariatet. Det er naturlig at det vi sier får en provoserende form. Satiren er ikke en politisk avhandling

»Swedish Theatre« No. 11. ITI, Stockholm juni 1970.

Hæftet er viet gruppe- og experimentalteater i Sverige i 60'erne. Forfattere: Stefan Johansson og Gösta Kjellin.

skrevet med hårfine hensyn til alle kanter, den er noe voldsomt, som må provosere og skjære dypt ned i problemene».

Til disse kriteriene svarer **Nueva Scenas** valg; sammenslutningen definerer seg selv som »et militant kollektiv som stiller seg i de revolusjonære krefters tjeneste, ikke for å reformere den borgerlige stat med opportunistisk politikk, men for å nære veksten av en reell revolusjonær prosess som virkelig bringer arbeiderklassen til makten».

Når man, i Piscators fotspor, anser at »syn-tesen av kunst og politikk innebærer den høyeste form for ansvar», er målet å gå videre enn til fordømmelsen, man må legge frem konkrete forslag til teoretisk undersøkelse og politisk kamp. Det fins tre punkter for »en korrekt politisk tale»: 1) klargjøre den historiske situasjon, påpeke urettferdighetene ved den, o.s.v., 2) spørre seg selv hvorfor denne situasjonen er oppstått og analysere fortiden for å forstå nåtiden; 3) levere forslag, ikke ferdiglagte løsninger, men en »kampplanje».

Det første året presenterte Fos gruppe en forestilling som angrep den italienske nasjonale opportunisme: **Stor pantomime med flagg og små og store dukker**. Den bygger på tradisjonen fra folkelig teater og benytter de store dukkene fra Sicilia, i likhet med Bread and Puppet Theatre i USA. Den politiske satiren er mer voldsom og bitende enn i hans tidligere arbeider. Forestillingene spilles nå i private saler (tilskueren slippes inn som i en klubb, medlemsavgiften kan betales i rater og beløper seg til 700 lire per forestilling). På den måten omgår man alle muligheter til kontroll fra sensurs side. Etter hvert reviderer Fo innholdet i sine angrep. Han anser seg som ferdig med angrepene på regjeringens konservative politikk, og retter så polemikken mot revisjonismen innen kommunistpartiet.

Kritikken av partiapparatet blir skarpere i løpet av annen sesong. I **Arbeideren kan 300 ord, arbeidsherren 1000, derfor er han arbeidsherren**, kommer både Majakovskis skjebne og Tjekkoslovakiskrisen frem. Mot slutten danser Bresnev og Nixon vals bak ryggen på de kjempende arbeiderne. I **Bare bind meg, jeg slår alt likevel**, også av Fo, møter man en funksjonær i kommunistpartiet som gjennom sitt arbeide opptrer som utbytter av arbeiderne (se TTT 33).

L'Unità, kommunistpartiets offisielle organ, kritiserer Fo skarpt og anklager ham for mangel på politisk ideologi. Fagforeningene avslår å sende sine medlemmer til forestillingene, og ARCI boikotter dem. Dertil nekter arbeidskontoret i Milano, den byen som initiativet var sprunget ut fra, å leie ut deres lokale. Kanskje uroes partiet ikke så mye over Fos vantro, som over truppens mulighet til å samle de masser som normalt manøvreres og dirigeres av de ortodokse organisasjonene, og gi dem anledning til å uttrykke sin kritikk og usikkerhet.

Sommeren 1970 kommer det til et endelig brudd mellom Dario Fo og ARCI. Dette bruddet fremskynder de indre motsetninger innen **Nuova Scena**. Den påståtte absolutte demokrati og likhet mellom medlemmene blir satt på en hard prøve. Fo blir en gang nedstemt av sin gruppe og forlater den og starter, **La Comune**. Den nye gruppen blir strengt kontrollert av Fo, og etter avtale benytter de en rekke lokaler over hele Italia pluss et kjempestort skur i utkanten av Milano som blir omdannet til teater ved skuespillernes egen innsats. Det første årets virksomhet er en suksess: mer enn 30.000 abonnenter, og blant dem de unge, studenter og protesterende som lenge har avvist borgerskapets teater.

Hvor stor betydning har egentlig Fos popularitet som skuespiller og forfatter, med hans store evne til kontakt, og hvor sterkt virker

»budskapet» i seg selv? I Fos siste programmer renonseres det fullstendig på det teatermessige for å fremheve innholdet. **La Comunes** forestilling avkles altså enhver estetisk ambisjon, den begrenser seg til å uttrykke, så direkte som mulig og uten overflødige effekter, et budskap. Den vil være et middel til på riktig måte å lede inn på veien mot revolusjonen. Man befri seg fra enhver scenografisk konstruksjon, man avstår fra ethvert kunstgrep i spillet, man har nesten helt sluttet med prøver, forestillingene utarbeides kveld for kveld ved tilskuernes direkte samarbeide.

Om likevel, det avviste og fornektede teater kommer sterkt tilbake, liksom inn bakveien, fordi man har å gjøre med en stor personlighet som Dario Fo. **La Comunes** mest vellykte forestilling er **Mistero Buffo**, der Fo gjennomgår scener fra gamle kirkespill, hvis irreligiøse innhold er en anklage mot kirkens utbytteri og formørkelse i middelalderen. Alene på scenen gir Fo liv til en mengde skikkelser, en formidabel ballett av ansiktstuttrykk og gester.

Jeg vil dø i kveld hvis jeg får vite det ikke har tjent til noe, hvor den italienske motstandskamp, 1943-45, gjenopplives parallelt med palestina-motstanden i dag, er en forestilling/forelesning som er bygget på nakne dokumenter og bruddstykker av sanger. Hvis tilskueren får en følelsesopplevelse her, skyldes det Fos skapende fantasi og mimikk, hans fasettlyder og dialektuttrykk som gjenoppliver partisanenes og folkets motstand mot fascismen.

Forfatteren Fo får anledning til å briljere i **En anarkists tilfældige død**. Farsen forteller om »tilfellet Pinelli», det mest brennhete retts- og politi-tilfelle i Italia etter krigen. Det dreier seg om en anarkist fra Milano som ifølge politiet begikk selvmord, men som sannsynligvis ble kastet ut av vinduet på politistasjonen under et forher hvor det ble anvendt tortur. Episoden fandt sted i desember 1969, dagen etter en bombeeksplosjon i en bank i Milano hvor 17 mennesker mistede livet. Myndighetene hevder at anarkister og venstrestrekmister sto bak eksplosjonen, som ved den historiske Riksdagsbrannen. Denne forestillingen, forbillig i første del der Fo bygger opp og river ned med økende fart og humor de falske (og motstridende) versjonene som etter hvert et blitt gitt fra politiets side, blir pedantisk i annen del når forfatteren fremtrer som folketaler og liksom fra en prekestol presenterer sine demagogiske prekener for forsamlingen. Det å iscenesette en aktuell, omdebattert begivenhet, nettopp mens polemikken syder og prosess følger på prosess, for å utbre kunnskap omkring episoden, representerer i alle fall en handling av stort sivil mot og har tjent til å styrke den offentlige opinionens overbevisning om politiets skyld i saken og det absurde ved den anti-anarkistiske bløff som myndighetene har presentert. Det er også takket være denne forestillingen, som virkelig har brukt teatret som et medium for motinformasjon, at myndighetene endelig har gitt etter for den offentlige opinion og har bestemt seg for å sette i gang en ny undersøkelse og stille politimennene for retten.

Men ikke alltid greier metaforens trolldom, som i **Mistero Buffo**, eller den absurde komediemekanisme, som i **En anarkists tilfældige død**, å vinne over et skjematisk »engasjement for enhver pris». Forestillingene forfaller da til politiske folkemøter hvor tilskuerne allerede på forhånd er enige.

Det som får en til å tvile på tiltakets åpne holdning og dets betydning fremover, er dets voksende karakter av autoritær befaling, enkelte ganger ført til intoleranse. Det første symptom på dette var at Fo og noen andre avsto å bli i **Nuova Scena** da de befant seg i minoritet, og nylig har enda et brudd i disse dager av-

TEATRO POLITICO DELLA ASSOCIAZIONE NUOVA SCENA

COMPAGNI SENZA CENSURA



La lotta operaia e studentesca nel piano della battaglia culturale ed artistica: un fermento di iniziative, contrasti e contestazioni indicative della crisi che il tentativo riformistico di ristrutturazione capitalistica sta attraversando. La crisi e l'insoddisfazione da essa derivante sfociano in scontri e proposte alternative: ci si scontra nel costante dilemma caratteristico della vita politica italiana fra riformismo spicciolo e massimalismo paroloso ed effimero.

Di fronte, dunque, al risacchiar-si dello scontro sociale e alla contemporanea crisi dei valori culturali e artistici, considerati da sempre «patrimonio di tutti», anche l'intellettuale e l'artista entrano in crisi. Tutto è divenuto obsoleto e accettabile: l'illusione della libertà culturale, della possibilità di incidere sul piano della formazione e della informazione, tutto ciò che di fronte a un potere tanto più autoritario e assoluto quanto più inspiegabile e lontano: il condizionamento dei mezzi di comunicazione di massa e dell'industria culturale, se era (come si prevedeva da Gramsci) è oggi una realtà che investe globalmente sia le classi sociali che gli individui.

Dalla crisi individuale, alla riscoperta delle leggi intrinseche alla dinamica della società, della evidenza degli antagonismi di classe, il passo è breve. Caduta

GABRIELE MAZZOTTA EDITORE

sluttet **La Comunes** første arbeidsår. Forøvrig synes de »demokratiske» debattene stadig mer å bli ledet fra høyeste hold i gruppen (valget av materiale i det utgitte bind vitner også om dette), opposisjon tåles ikke alltid, tilskuerne (fordi man frykter boikott, men også av kjærlighet til »spennings strategien») blir utsatt for undersøkelser ved inngangen.

Dette er prisen man må betale for en mer tilsynelatende enn reell likeverdighet mellom medlemmene i gruppen. Man kan nok si at gruppen styrer seg selv, da alle avgjørelser tas kollektivt av medlemmer og skuespillere, og alle uten forskjell har lik - temmelig lav - daglønn. Men det er ikke til å unngå at den større finansielle anstrengelse og den avgjørende prestisje so ligger i Dario Fo og Franca Rame, virker på de indre og dermed også på de ytre forhold. Dette opphever likevel ikke det fortjenstfulle ved et tiltak som utgjør det første italienske eksempel på dannelsen av en uavhengig struktur som stiller seg problemet: et nytt publikum.

Franco Quadri

DEN TEATRALA SKAPARPROCESSEN

»Les voies de la création théâtrale»: Del I: studier av Odette ASLAN, Christiane AUBERT, J.-L. BOURBONNAUD, J. JACQUOT, S. OUA-KNINE, sammanföra og presenterade av Jean JACQUOT. Del II: studier av Odette ASLAN, D. BABLET, J. C. FRANCOIS, P. IVERNEL, P. LAVIALEE, J. LORANG, M. MEYER, sammanföra och presenterade av Denis ABLETT. Paris, éd. du C.N.R.S., 1970, 2 vol. bundna 28 cm, 348 och 352 sidor, talrika illustrationer.

Dessa omkring 700 sidor i stort format förenar de första resultaten av en undersökning, som långt ifrån är avslutad, eftersom den försätter sig att studera »redogörelserna över den dramatiska skriften och iscensättningen», genom att ta den samtida teatern som föremål, som undersökningsfält. Genom uppräknigen skall man bedöma de olika studier som innehålls i varje volym. Den första innehåller monografier av Serge Ouaknine om **Den ståndaktiga prinsen** iscensatt av Jerzy Grotowski (sid. 19-129), av Christiane Aubert och Jean-Luc Bourbonnaud om **Kaspariana**, scenisk bearbetning och iscensättning av Eugenio Barba (sid. 131-170), av Jean Jacquot, assisterad av Gabriella Cotta-Ramusino, om Living Theatres utveckling: **The Brig**, **Frankenstein**, **Antigone**, **Paradise now** (sid. 171-269), av samme Jean Jacquot om **The**



Stor pantomime med ... I midten kapitalens kræfter i kamp mod arbejderne.

Serpent, skapelse av Open Theatre Ensemble, ledd av Joe Chaikin, i samarbete med Jean-Claude Van Itallie (sid. 271-308) och av Odette Aslan om **Le Cimetière des voitures**, ett skådespel av Victor Garcia, utgående från fyra pjäser av Arrabel (sid. 309-340). Vi finner slutligen i den andra volymen Jean-Claude François studie över **Mutter Courage** av B. Brecht (sid. 13-51), Philippe Ivernels studie över fyra iscensättningar av **Arturo Ui** (sid. 53-109), Jean Lorangs studie över **Andorra** av Max Frisch (sid. 111-153), Denis Bablets studie över **L'In-struction** av Peter Weiss (sid. 155-235), Pierre Lavilles studie över **La Tragédie du roi Christophe** och **Une Saison au Congo** av Aimé Césaire, iscensatt av Jean-Marie Serrau (sid. 237-296), och Odette Aslans och Marlyse Meyels studie över **Mort et vie Séverine** av João Cabral de Melo Neto (sid. 297-339).

Det rör sig uppenbarligen inte om att betrakta den teatrala skaparprocessen som dubbel – eller flersidig; att särskilja, se som motsättning de två skaparna, författaren och regissören. Jean Jacquot säger oss i sin **Presentation**

att ensambeln hade uppställt som princip att:

»Sammanfogningen av texten och iscensättningen, med hänsyn till föreställningen, de sceniska uttrycksmedlen, skall anses vara skapelsens kompletterande aspekter, inbördes beroende element i det teatrala språket».

I verkligheten är det likväl så att textbearbetningen i de flesta fall föregår i scensättningen:

»Vi vägrar, fortsätter Jean Jacquot, att sönderdela dessa två grundläggande element i föreställningen, att privilegiera texten framom iscensättningen, vi vägrar på det bestämdaste att återföra teaterstudiet till studiet av den litterära konstarten. Emellertid bekräftar språkvanorna påtagligheten: man iscensätter bara det som tidigare existerar som text, eller åtminstone som grundlag. Och vår analys, den har också varit tvungen att skilja mellan dessa två etapper».

»Men denna avskiljning är i verkligheten bara skarp om den person som sätter upp pjäsen respekterar texten ytterst samvetsgrannt, och där författaren underlåter att träda emellan. Nu vet man att samarbete ofta etableras mellan författaren och hans regissör, och att en pjäs

kan utformas i hög grad under repetitionernas lopp, eller efter att ha varit underkastad provet med publik. Det händer t.o.m. att en regissör blir sin egen författare, vilket är fallet med Planchon, eller att en författare som Gatti blir sin egen regissör. Texten har i så fall justerats under arbetet med en teaterensemble. Men i alla dessa fall, som skall undersökas i följande volymer kommer initiativet främst från författaren. I de skapelsesätt som intresserar oss här utgår initiativet däremot från regissören och hans skådespelare, inte bara i det skede då föreställningen inövas, utan ända från början då formen utarbetades».

Det är i kraft av ett sådant kriterium som de två volymerna av verket skiljer sig, den första förelägger sig företrädesvis att studera »kollektiva skapelser», där det textmässiga underlaget eller utkastet är utarbetat gemensamt eller bjuder sig för anspråken hos den sceniska inspirationen, medan den andra är tillägnad de skrivna verken före de blivit iscensatta i ett mera traditionellt perspektiv.

H. L.