

Frihed, besættelse, det dionysiske

AF ENRICO FULCHIGNONI

Enrico Fulchignoni er professor i Massemediernes Psykologi ved Roms Universitet. Artiklen trykt i »I problemi di Ulisse«, vol. X, juli 1969, © Sansoni, Firenze.

Efter min mening er der tre tendenser, som adskiller 70'ernes teater fra det, der er gået lige forud: En tilbagevenden til former for »rå« ekspressionisme, indflydelsen fra den etnologiske forskning og det definitive sammenbrud af »teaterrummet«.

Disse tendenser har alle en mer eller mindre fjern fortid, og deres oprindelsessted fortaber sig ofte i det uvisse. Men sikker er dog deres fastslåede placering i nutidens komplekse internationale teaterpanorama.

Fornyelsen fra etnografien

Af speciel betydning er studierne af og erfaringerne om »besættelses«-fænomenet, som i klassisk filologisk forskning centrerer sig om det dionysiske. Desuden etnologernes nylige undersøgelser af det brasilianske **candomblé**, **voodoo** på Haiti, **benjoug** i Indonesien og **zar** på de ætiopiske højdedrag. Det er ikke tilfældigt, at de første arbejder om det dionysiske går tilbage til det første tiår i 1900-tallet. Det var på det tidspunkt, at den etnografiske litteratur og nye studier i sammenlignende religionshistorie henledte filologernes opmærksomhed på problemet om oprindelsen af og den religiøse karakter i det græske teater. Forbindelsen mellem drama og religiøs kult hos de mest forskellige folkeslag blev herved bragt frem i lyset. Forskningen illustrerede især forbindelsen, som så ofte sidenhen er verificeret, mellem det tidligste vestlige teater og de asiatiske besættelsesritur.

Besættelse og mystisk ekstase

Men hvad forstår man ved »besættelsesritus«? Hvilken betydning ligger bag denne magisk-religiøse ceremoni, som er så universelt udbredt? For det sorte Amerika er det en samling af riter, enten uafhængige eller i snæver forbindelse med udøvelsen af de monoteistiske religioner, som danner den ældgamle kulturelle baggrund for størstedelen af landbefolkningen eller byproletariatet, som er emigreret fra et område, flyttet fra et kontinent til et andet. Denne samling af ceremonier knytter sig til rituelle erindringer fra det oprindelige kontinent, men kan også antage en lokal form og er så at sige en »åben struktur« i stadig evolution, med intens følelsesmæssig kraft.

De mest karakteristiske aspekter i besættelsesriterne er

beslægtede med andre fænomener, fra hvilke de nøje bør skelnes: På den ene side den sande og egentlige besættelse og på den anden side den mystiske ekstase.

Der eksisterer utallige undersøgelser om de mystiske ekstaser. Men hvad er deres betydning i den nutidige etnografis perspektiv? R. Bastide har skrevet:

»For den kristne eller islamiske religion er den mystiske ekstase sjælens intime og vedvarende forening med det guddommelige. For at fuldbyrde overgangen forbereder man sig ud fra følgende præmisser: Fremfor alt er det nødvendigt, at legemet skal lide, ikke for at dræbe det, men for at kvæle dets stemme, at knække dets kraft, længsler, lidenskaber, hemmelige forkærligheder, i ét ord hele følelseslivet, forbundet til legemet, som betinger det og som skaber det«.

Derefter bør man, ifølge den spanske mystiker Juan de la Cruz, **dykke ned i et universelt Intet i forhold til alt det, som er skabt tidligere**; d.v.s. dæmme op, inden i os, for den ydre verdens indtrængen, med alle dens fristelser, alle forførelserne, ved ihærdigt at stænge dørene til sansorganerne. Fremgangsmåderne: Ensomhed ved isolation, tavshed som sætter hørelsen ud af brug i forhold til den indre musiks forskellige lyde, og bønner med de lukkede øjne, som bekæmper det ydre lys. Men den ydre verden er stadig inden i os; den gærer i erindringens dybe mørke; man må altså ved tappert arbejde tilintetgøre ethvert minde: Det er nødvendigt at lære glemslen.

Askesen vil gå endnu videre, den vil strække sig langs hele den mystiske oplevelsessfære, til de højeste planer og indtil ekstasen på grænsen af hvilken denne endnu er gennemtrængt af jordiske elementer. Således lykkes det askesen at skabe et tomrum i sindet, at bryde det bånd, som forbinder det med det konkrete. Intelligensen er afmægtig; sanserne er lukkede for forførelser. Lukkede, men vidtåbne overfor overmenneskelige oplevelser, som udspringer fra dybet af Væren.

Søgen efter den primordiale enhed

Både etnografisk forskning og dybdepsykologi har skabt nye perspektiver, som beriger vore begreber om kristen og islamisk mystik ved at gå tilbage i den menneskelige sjæls mangetusindårige historie. F.eks. har religions-etnografien afdækket tilstrækkelige indicier på, at den forhistoriske menneskehed samtidig har praktiseret »kult« (kendetegn for enhver religion) og »magi«. Der er mange bekræftelser på hypotesen om, at mennesket på samme tidspunkt synes at have opdaget den religiøse oplevelse og den magiske erfaring. Under visse omstændigheder, siger Eliade, kan

overgangen fra magi til religion ske uden at man gør sig det klart. En (religiøs) akt – indtrængende bøn – kan forvandles til en (magisk) handlingsindgriben og viceversa.

Den individuelle eller kollektive oplevelse af de sakrale magter (ånder eller dæmoner) kan afføde en repræsentation, som tingsligger dem gennem selve præstens skikkelse: Mennesket føler sig derved beskyttet, magtfuldt, usårligt, og følelsen af egen kraft har overmenneskelige virkninger: Han forvandles takket være den mystiske oplevelse til Mand-Gud.

Denne paradoksale tilstand af synkretisme, »et geometrisk skæringspunkt« for det hellige og det profane, har fra tidernes morgen været den primitive menneskeheds drøm.

Og denne ældgamle drøm (forvandlingen af det profane til helligt, sameksistensen af det irreal og det reale, af delen og af helheden), den møder man overalt i religionernes historie, hvis man netop tager i betragtning, at enhver rituel handling indbefatter et »brud på niveau'et«, en paradoksal overgang fra virkeligt til uvirkeligt, en forvandling af profant til helligt, en guddommeliggørelse af mennesket.

Men, som vi vil se, er niveau'erne forskellige (eller antagonistiske) for de forskellige kulturelle områder, for eksempel asiatiske eller afrikanske. Atter skylder vi Mircea Eliade en skarpindig observation i denne henseende, nemlig at den arkaiske mand i Asien, gennem sin mystik, afslører det dybestliggende metafysiske instinkt ved sin søgen efter en ubevægelig, ligefrem udifferentieret virkelighed, indtil det ubestemmelige stadium, som går forud for enhver skaben. Med andre ord, at erfaringen fra de første religioner i Asien frembringer en reintegration af alle eksistenser i den primordiale enhed. Et begær hos mennesket efter at blive genfødt i Kaos, efter at slette »historien«, efter at genindsætte Universets dæmringstilstand ved hjælp af sin fysiske og psykiske immobilitet.

Hele den tusindårige tradition i det orientalske teater fra det japanske **no** til det indiske **kathakali**, fra **ream ker** i Cambodia til det indonesiske **wayang wong**, inspireres af denne fjerne mytiske tilbagevenden.

Denne længsel efter tilbagevenden til oprindelsesøjeblikket svarer til et dybtliggende åndeligt behov: Menneskets længsel efter Væren, i modsætning til nyttesløsheden af Vorden og altså af den profane tid.

Takket være kontemplationens mystik befrier asiaten sig fra »historien« ved at annullere den. Alt det, som har været så forfængeligt, tomt og sterilt, kan ikke være nu: Hele den forløbne eksistens var lidelse, afkræftelse, nederlag.

Beckett og Grotowski

Som eksempel vil jeg gerne straks fremhæve to væsentlige tilfælde af mystisk anskuen i nutidigt teater: Dramatikeren Beckett og iscenesætteren Grotowski.

Begge unddrager sig enhver formel analyse, hvis ikke man forstår at forske i kilderne til deres ekspressive motivationer. Begge har foretaget stadige undersøgelser på det område, som er af interesse her. Anglo-irlænderen, »Molloy«s forfatter fra Trinity College ved Dublins universitet, fra École Normale i Paris, har ved studierne af Bruno, Vico og Dante nærret sig ved de højst kvalificerede metafysiske kilder. Som treogtrediveårig har Beckett skrevet et forord til Joyce's »magnum opus«, (som endnu ikke havde fået titel) og siger her ordret: »Her har De sider med direkte udtryk. Og hvis De ikke forstår dem, vil det sige, mine damer og herrer, at De er alt for degenererede til at tillade Dem det ... Formen er ikke andet end et vilkårligt fænomen og er ikke bedre til at fremme forståelsen end en betinget refleks af tredje eller fjerde orden«.

Det er ord af skræmmende uforsonlighed og klarhed, som alle Beckett's værker har været trofaste imod, uden nogen vaklen.

Men hvilken latterlig misforståelse gør alle de kritikere sig ikke skyldige i, som er standset op for blot at analysere den vanhelligende magt i hans teaters udtryksmåde, uden at regne med det metafysiske, som inspirerer ham! At tilnærme analysen af den beckett'ske menneskelige betingelse til Pirandello, Sartre eller Camus og begrænse ham til et tilhørsforhold til den »absurde« eksistentialisme, betyder, at man ikke har nogen viden om den uhyre horisont, som åbner sig for den, der tværtimod kan værdsætte det tilskud af »ikke-vestlig« åndelighed, hvorved digter-filosoffen stod så meget stærkere end sine fortolkere, og hvorved han så afgjort til stadighed har ladet sig inspirere.

Denne annullering af Vorden, som Beckett's personer har undergået, denne periodiske befrielse for »historien« i navn af en forløsning, som givetvis ikke er kristen, men nok mere primitiv og arkaiske, er i almindelighed forbigået i tavshed af overfladiske kritikere, men den kan ikke andet end springe i øjnene, hvis blot man sammenholder de fundamentale temaer i Beckett's poesi: Fraværet af tid, individernes ubetydelighed og tavshedens værdi, med de største temaer fra den ældste asiatiske mystik og åndelighed.

Ateisten Grotowski's kristne mysticisme

Hos Grotowski, en af de mest betydningsfulde iscenesættelse i det nutidige teater, vidner de bevidste forskrifter om en mærkelig underliggende religiøsitet, som overvældende giver sig til kende for den, der forstår at nærme sig det teatraliske univers på en ansvarlig og moden måde. Grotowski, som erklærer at være ateist, definerer nemlig skuespillerens »verdslige hellighed« således:

»Det er ikke nødvendigt at opfatte vendingen »Den hellige skuespiller« i religiøs hellig betydning. Det drejer sig snarere om en metafor, som definerer mennesket. Det menneske, som, takket være kunsten, bestiger et heksebål, tilbyder et offer ... Hvis skuespilleren ikke udstiller sit eget legeme, men tilintetgør det, brænder det, befrier det for enhver modstand overfor enhver psykisk impuls, da sælger han ikke sin egen krop, men ofrer den, han genlever frelsen, og er så nær det hellige.«¹⁾

Her behøver man blot at konfrontere Juan de la Cruz' forskrifter om ekstase med disse anvisninger fra Grotowski i Wrocław.

Til trods for sin klare fornægtelse synes han i den kristne tanke at genfinde den samme stimulerende drift som i inkarnationens mysterium. Med andre ord er det muligt også hos Grotowski, såvel som det var hos Calderon, Lope de Vega, Eliot eller Claudel, at verificere det fænomen, som Eliade har beskrevet som den nutidige teologis »højeste paradoks«, d. v. s. sameksistensen mellem guddommelighed og skabning, mellem det timelige og det evige.

Den polske iscenesætters verdensrepertoire fortjener speciel opmærksomhed i en række lande, hvor manglen på religiøst inspireret teater gennem århundreder er forbløffende. Men her begynder spillet med den kritiske »forvekslingskomedie«, som er typisk for megen nutidig kultur. Grotowski, som kalder sig ateist, er ved successive eliminationer nået til et teater, som er radikalt »fattigt« med det formål at anvende de ældgamle situationer, som ved tradition er helliggjorte, tabu-situationerne på religionens område. Teatret har for Grotowski en opgave i transgres-

¹⁾ Jerzy Grotowski: *Towards a poor theatre*. Odin Teatrets Forlag, Holstebro, 1968.

sion, eftersom dets mission består i at eliminere resterne af et samfund, som opretholder respekten for situationer, som er degraderet til kollektive komplekser. Som en rest af forarmet overtro, der ikke mere danner bindevævet i samfundet, har myten holdt sig i den kollektive bevidsthed eller er omdannet til uigenkendelighed.

En lignende diagnose har Nietzsche stillet ved at tale om »vore blege, udpinte religioner, som er blevet degraderet til bevidst overtro, således at myten, denne væsentlige betingelse for enhver religion, nu synes lammet«.

Endnu stærkere har en skarpsindig kritiker, som har været elev og medarbejder ved Grotowskis eksperimenter, villet gå til værks, og han beskriver mangfoldigheden af eksperimenter i Wroclaws laboratorium således:

»Dette teater kunne man sammenligne med en virkelig antropologisk ekspedition. Det forlader civilisationens områder og trænger ind i dybet af urskoven. Det giver afkald på fornuftens klart definerede værdier for at stå overfor den kollektive bevidstheds hemmelige karakter. Det er fra dette hemmelighedsfulde mørke, at vor kultur, vor udtryksmåde og vor fantasi har sine rødder.«²⁾

Men dette, at Grotowski generelt tager sit udgangspunkt i nutidig psykologisme, forvirrer ikke de mest opmærksomme kritikere, f. eks. Planchon, som ikke uden malice siger om iscenesætteren og marxist-ateisten Grotowski: Hans modstandere hævder, at ligegyldigt hvilket værk eller hvilken forfatter han end præsenterer, så har vi altid Kristi lidelsehistorie foran os«.³⁾

Det er en enestående bekræftelse (som sikkert ville have glædet Jung) af den lov, at de dybestliggende sjælelige impulser afledes fra individets »kulturelle« arkæologi, også når det drejer sig om sådanne, som i stærkt kontrolleret form findes hos den skabende kunstner.

Hvad er besættelse?

Men lad os nu standse op ved det andet aspekt af det problem, som interesserer os: Den sande og egentlige »besættelse«. Det er den omvendte proces af den, som vi hidtil har beskrevet, og det er væsentligt at behandle den på teatrets plan, ikke blot fordi den knytter sig til de første filologiske undersøgelser om det dionysiske og om oprindelsen til det græske teater, men også fordi den tredobbelte konfluens af etnologiske analyser, af psykoanalytisk teori og af tidens politisk-sociale ændringer stærkt har øget dens aktualitet.

»De største gaver«, sagde Sokrates i Faidros, »kommer til os fra galskaben«.

Det drejer sig øjensynligt om et villet paradoks, og det har sikkert ikke været mere overbevisende for den athenensiske læser i det IV. århundrede end det er for os. Og det fremgår ydermere, at på Platons tid har de fleste mennesker betragtet galskaben som noget lidet agtværdigt. **oneidos**, en skændsel. Heller ikke Platon tillægger den vestlige ratio's fader den anskuelse, at det er bedre at være gal end klar i ånden, bedre at være syg end sund. Faktisk berigtiger Sokrates sit paradoks med følgende ord: »En betingelse er det dog, at denne galskab overføres til os som en guddommelig gave«. Og han fortsætter med at skelne mellem fire slags »guddommeligt vanvid«, som stammer fra en guddommeligt overført ændring i sociale normer:

- 1) det **profetiske vanvid**, hvis skytsånd er Apollon;
- 2) det **rituelle vanvid**, hvis skytsånd er Dionysos;
- 3) det **poetiske vanvid**, som er inspireret af Muserne;
- 4) det **erotiske vanvid**, som er inspireret af Afrodite.

Hvis vi begrænser os til **det dionysiske**, som er af interesse her, er det nu bevisligt, at dets funktion altid væsentligst har været af katarsisk karakter: Det rensede individet for uregerlige og smitsomme impulser, som, hvis de tilbageholdtes og tøjledes, afstedkom voldsom kollektiv galskab. Ved rituel forløsning kanaliseres nu disse impulser og en tilstand af kaos undgås derved. Hvis dette er sandt, svarer Dionysos i arkaisk tid i lige så høj grad som Apollon til et samfundsbehov, idet de hver på sin måde griber ind i en »skyldkultur«s karakteristiske ængstelse.⁴⁾ Apollon lovede tryghed: »Forstå din situation som menneske, gør som Faderen beordrer dig og du får sikkerhed for morgendagen«. Dionysos lovede frihed: »Glem forskellen og du vil finde identiteten, træd ind i **Thiasos**«⁵⁾ og du vil, i dag, være lykkelig ...«. Han var væsentligst en glædens gud, **polyghêtês** (som glæder meget), ifølge Hesiod; **charma brotolsin** (de dødeliges glæde), som Homer sagde. Og hans glæder var tilgængelige for alle, også slaver og andre udelukkede.

Apollon foretrak kun at henvende sig til det gode selskab, såvel på den tid, da han var Hektors beskytter, som da han lovpriste de aristokratiske atleter. Men Dionysos har til enhver tid været demotikos, en folkets gud. For alle de mellemiggende niveau'er var Guden Lusios, Befrieren, den guddom, som med de simpleste midler tillod enhver at flygte fra sig selv og at føle sig fri for alle slags lænker, individuelle som sociale. Dette er den vigtigste årsag til den dionysiske succes i det klassiske Grækenland. Det skyldtes ikke blot, at livet på den tid var noget, som var behageligt at flygte fra, men mere præcist – som nævnt af E. R. Dodds⁶⁾ – at mennesket nu træder frem som individ i stedet for tidligere blot som medlem af en familieenhed. Den individuelle ansvarligheds endnu ukendte byrde forekom vanskelig at udholde. Dionysos kunne hjælpe enhver, da han var den magiske illusionist, som tillod alle tilskuerne at se verden anderledes, end den i virkeligheden er. Bacchusdyrkelsen, den orgiastiske galskab, lod menneskene opleve en anden verden, en verden, hvor alt var positivt, velsmagende, smilende, men også til tider frygteligt. Visionen af denne anden virkelighed, som er den mytologiske, den guddommelige, er uendeligt tiltrækkende; den er bogstavelig talt den højeste vellyst, for hvis det guddommelige er **mysterium-tremendum**, er det også **mysterium-fascinans**.

Det Dionysiske, Shamanismen, Besættelsen

De samme postulater, som er fremsat af forskerne af det tidlige græske teater, finder man i moderne etnografi, og dette giver analysen af det teatraliske fænomen meget interessante psyko-sociale perspektiver. Det drejer sig såvel om de typiske individuelle manifestationer hos shamanerne⁷⁾ i Central- og Nordasien, som om egentlig besættelse, som den findes f. eks. i afrikanske befolkningsgrupper, hos nogle etniske grupper af amerikanske negre og hos nogle folkeslag i Syd-Østasien og i det sydlige Stillehav – Indonesien og Ny-Guinea.

⁴⁾ Om dette begreb, »guilt culture«, i modsætning til »shame culture«, se Ruth Benedict, **The chrysanthemum and the sword**, 1950.

⁵⁾ Thiasos: Dionysos' følge, den vilde sværm.

⁶⁾ **Les Grecs et l'irrationnel**, Aubier-Montaigne, 1965.

⁷⁾ Shaman: åndemaner. Shamanisme: religion hos flere folkeslag, hvillende på den forestilling at shamaner kan påvirke gode og onde ånder.

²⁾ Eugenio Barba: **Journal de Genève** 9.-10. marts 1963.

³⁾ Interview med Roger Planchon af David Copfermann, **Citépanorama**, nr. 10, 1967.

Det er ikke muligt her mere indtrængende at analysere de karakteristika, som adskiller de to typiske former for ekstase. Vi vil kun understrege, at i shamanismen er uafhængigheden og, i en vis forstand, overmagten over Dæmonen og de fremmanede ånder karakteristisk, medens det modsatte, åndens sejr over individet, gør sig gældende i de kollektive besættelsesriten, i hvilke, som hos den dionysiske, individerne hver gang forvandles til inkarnationen af Gud. Shamanen, derimod, er herre over en autonom ekstastisk teknik og isoleres af sine overmenneskelige kræfter.

Men lad os nu se på beskrivelsen af en besættelsesceremoni for nøjagtigt at blive klar over, hvad det drejer sig om. Herom et citat af Bastide:

»Krisen er den religiøse fests klimaks. Den tunge hamren på trommerne akkompagnerer de troendes sang. Under dansene og sangene ophidses en mand eller en kvinde pludseligt, deres skuldre gennemrystes af krampagtige trækninger, det dirrende legeme synker om på jorden. Guden har taget sit bytte i besiddelse«.

Så nærmer kvinderne, hvem det er pålagt at drage omsorg for de besatte, sig den person, der befinder sig i krise, tager sandalerne af ham (eftersom Guden bør danse barfodet på jorden), tørrer med et stykke hvidt lærred sveden, som løber af ham i stride strømme, følger ham for at iføre ham liturgiske klæder, som karakteriserer den ene eller den anden gud, og forsyner ham med attributter, som er symbolske for den guddommelighed, som han skal inkarnere. Fra det øjeblik er væsenet ikke mere en almindelig person, ikke mere mulat eller neger – det er Afrikas guder, der danser, taler eller forbander. Manden fra gaden er her midlertidigt blevet guddommelig, en flygtig og uendelig varieret inkarnation fra en vrimlende Olymp. Og en anden guddom legemliggør sig i en anden ukendt, derefter i en tredje og i en fjerde. Det er begyndelsen til improviserede dialoger med intens deltagelse fra tilhørerskaren. Musikken flammer op eller tier i de mest intenst dramatiske øjeblikke. Deltagerne udveksler højtidelige forslag med latterlige og spottende grimasser. Dialogen svulmer op til skændsmål eller fortøner sig langsomt til en stille nymnen. Korte eller uendeligt lange ceremonier, som for en hel landsby eller for et bykvarter giver anledning til en fælles, intens deltagelse. I sommeren 1968 har jeg således kunnet være til stede ved gentagne opførelser i Niamey, hovedstaden i Niger, ved forskellige besættelsesseancer, hvor den teatraliske interesse uafsladeligt blev holdt fangen af skuespillerens plumpe, mimiske opfindsomhed og deres fortolknings-evne. De forvandlede sig snart til venligtsindede guddomme, snart til hævnende og vrede dæmoner.

Etnologerne har i ekstasen kunnet skelne to adskilte og komplementære elementer: Den fremmanende magi, som tjener som grundlag for kulten, og transgressionen til sociale situationer, som anticiperer en kollektiv, endnu forbudt frihed. Der fremmanes i fantasien en repræsentation af institutioner, som endnu ikke er tilladte i det samfund.

Mod et nyt teater

Det er ikke nødvendigt at understrege, hvilken umådeligt frigørende virkning en sådan fortolkning af det primitive teatraliske fænomen frembyder, et fænomen, som findes udbredt i nutidige samfund. Mens etnologen Metraux studerede **voodoo** på Haiti, måtte han spørge sig selv, om ikke skuespillets funktion i bestemte afgrænsede samfundstyper skulle være den at tillade den kollektive frihed at manifestere sig gennem en billedlig fremstilling af sig selv. Ved at identificere sig med en eller anden model fra sin egen

kulturelle gudeverden, fuldbyrder den indviede i besættelsesriten en social handling, som løsriver ham selv og gruppens deltagere fra den reale verden for at lade ham træde ind i frihedens rige. Teatret ville dermed opfylde en af sine mest værdifulde funktioner, nemlig, via det imaginære, at tillade mennesket at erobre sin egen menneskelighed.

Søgen efter friheden

Den analyse, som etnografien i de seneste år har foretaget af de kollektive fænomener, såsom **candomblé**, **voodoo** og trancen ved Gondar tillader os således at betragte teatret som den mest udbredte og komplekse oplevelse i størstedelen af de menneskelige kulturer. Gruppernes interne liv opretholdes ved gæringsprocesser. Permanente revolutionære tendenser ændrer stadig de sociale strukturer, sønderbryder dem og genopbygger dem. Skabende frihed kæmper med kollektive imperativer. Alle disse modsætninger synes at koncentrere sig i ekstatiske ceremonier. I sådanne ceremonier kan den besatte hæve sig gennem imaginære, simulerede roller, som han forsynes med fra modeller i sin kultur. Han kan på denne måde anticipere forudsætningerne for forløsning ved at han klart afslører menneskets symbolfunktioner. En af de digtere, der har været mest følsom for dette, det primitive teaters budskab, er Jean Gênet, som ved gentagne lejligheder har kaldt sine mest engagerede værker for »ceremonielle«, som f. eks. **Les nègres**, **Le balcon** og fremfor alt **Les paravents**.

Denne forfatters personer realiserer sig ved hjælp af forklædning, simulering og falsk identitet i en fiktiv dimension af netop den art, som det primitive samfunds væsen realiserer sig i. Gênet, som i årevis har interesseret sig for besættelsesfænomener, er især blevet influeret af Jean Rouch's berømte dokumentarfilm, **Les maîtres fous**, som på eksemplarisk vis belyser en besættelsesritus hos en sekt i Vestafrika, Aussaerne. Personerne i dette ceremoniel er i det daglige beskæftigede med de mest ydmyge håndværk: Jordarbejdere, dragere, havnearbejdere. Riten viser os dem derimod under den gradvise besættelse som de højtideligste og mest magtfulde personligheder i kolonisamfundet: Guvernører, høje embedsmænd, admiraler, ærkebiskopper. Lidt efter lidt, med besættelsens etapevise fremadskriden, ser man de ydmyge borgere fra aftenen før tillægge sig deres overordnede og herrers bevægelser, mimik og tone. Og hele ceremonien resulterer i en kollektiv inkarnation af sådanne fantasifostre i hver enkelt stakkels parias krop.

Det er næppe nødvendigt at understrege, hvor dybtgående denne teatraliske ritus afviger fra den, vi så ofte i skuespillets historie ser dukke op hos vestlige dramatikere. Når f. eks. Calderon, Shakespeare eller Pirandello har indladt sig på »teatret i teatret«, f. eks. klovnerne i Hamlet eller forestillelserne i Henrik IV, har dette teater i anden potens hos dem alle det formål at afsløre en dybere virkelighed. Hos Gênet (og i besættelsesteatret) er funktionen tværtimod den, for en tid at understrege tilværelsens betydningsløshed og tragiske protest, men ikke at åbenbare nogen virkelighed.

Som ved **voodoo**-ceremonien og ved Dionysosfesterne åbner dette rituelle teater altså vejen for fundamentale oplevelser både på det æstetiske og det sociologiske plan. Herpå beror den levende interesse, som man har i at studere det »primitive teater«. Det drejer sig om en analyse af et forhold mellem ritus, skuespil og publikum, som andre steder er flyttet fra teatret til andre strukturer, f. eks. politiske.