

TTT

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK

NORDISK TEATERTIDSSKRIFT NR. 6 - 1968

Redigert og utgitt av ODIN TEATRET

MYTEN OM

COMMEDIA DELL'ARTE

**D'Amico
Cecchini
Barbieri
Perrucci
Gherardi
Riccoboni
Meyerhold
Vakhtangov
Evreinov
Strehler
Fo**



TTT

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK
NORDISK TEATERTIDSSKRIFT

Ansv. redaktør: **Eugenio Barba**

Medredaktør: **Chr. Ludvigsen**

Redaksjonsekretær: **Agnete Strøm**

Lay-out: **Børge Nielsen**

Tryk: **Christian Christensen & Co.**

Oversættelser av:

Atle Toftegaard

Lise Plætnér

Elsø Marie Laukvik

Agnete Strøm

Iben Nægel Rasmussen

Lars Göran Kjellstedt

TTT TEATRETS TEORI OG TEKNIKK
NORDISK TEATERTIDSSKRIFT NR. 9 - 1986
Redaktør og ansvarlig for utgivelsen



Omslaget:

Øverst: Utkast av Nivinskij til

Pantalones kostyme til Gozzie

Prinsesse Turandot i regi av

Vakhtangov (1922)

Nederst: Tre stikk av Callot fra serien

Balli, som viser typiske zanni-

stillinger på markedsfesten i

Fescennia

Redaksjon, ekspedisjon og annonser:

Postbox 118, 7500 Holstebro,

Danmark. (Tlf. (07) 42 42 12.

Tlg. adr. TELABOR

Bank: Holstebro Landmandsbank.

Teatrets Teori og Teknikk utgis av
Odin Teatrets Forlag

INNHOLD

Eugenio Barba Harlekin og hans to herrer	s. 1
Sandro D'Amico Historisk oversikt	s. 4
Italienske skuespillere om deres kunst Pietro Maria Cecchini Nicola Barbieri Andrea Perrucci Evaristo Gherardi Luigi Riccoboni Antonio Francesco Riccoboni	s. 7 s. 8 s. 10 s. 11 s. 11 s. 13
Synspunkter om Commedia dell'Arte Sammenstillt av Chr. Ludvigsen	s. 14
Eugenio Barba Meyerhold-Dappertutto	s. 20
Vsevolod Meyerhold Det groteske på teatret Meyerholds skoleprogram 1914-15	s. 22 s. 24
Tage Hind Evreinovs teatraliske credo	s. 27
Eugenio Barba Kjetteren Vakhtangov	s. 29
Nikolai Gortchakov Vakhtangov som instruktør: fra prøverne på Prinsesse Turandot	s. 31
Henrik Nyrop Christensen Harlekinade i Danmark	s. 36
Giorgio Strehler Skådespelaren och masken	s. 39
Ettore Capriolo En komedie for bare klovner	s. 43
Dario Fo Teater for de mange eller teater for de få	s. 44
Pierre-Louis Duchartre Gjenklang	s. 48
Aktuelt teater Intervju med scenografen Luciano Damiani	s. 49

FREDAG 26. APRIL

Ankomst.

LØRDAG 27. APRIL

kl. 9.00 - 9.45

kl. 9.45 - 13.00

kl. 13.00 - 15.00

kl. 15.00 - 18.00

kl. 18.00 - 20.00

kl. 20.00 - 22.30

Morgenmad og derefter åbning af seminaret.

Regissøren Giovanni Poli redegør for sit arbejde med zanni-komedierne.

Praktisk demonstration med deltagerne.

Frokost.

Dario Fo: Mimens historie illustreret med demonstrationer.

Aftensmad.

Film: „La commedia degli zanni“ i regi af Giovanni Poli. Diskussion med regissøren.

SØNDAG 28. APRIL

kl. 9.00 - 9.30

kl. 9.30 - 13.00

kl. 13.00 - 15.00

kl. 15.00 - 18.00

kl. 18.00 - 20.00

kl. 20.00

Morgenmad.

Giovanni Poli leder demonstrationerne med deltagerne.

Frokost.

Dario Fo: Dario Fos udvikling, illustreret med fragmenter fra tidligere forestillinger.

Aftensmad.

Holstebro-Hallen: *La signora è da buttare* (Smid damen ud), af Dario Fo i forfatterens regi og scenografi, (med Franca Rame).

Sammenkomst i restaurant „Laksen“, invitation fra Holstebro Kommunes Kulturudvalg.

MANDAG 29. APRIL

kl. 9.00 - 9.30

kl. 9.30 - 13.00

kl. 13.00 - 15.00

kl. 15.00 - 18.00

kl. 18.00 - 20.00

kl. 20.00 - 22.30

Morgenmad.

Luciano Damiani: Scenografiens funktion i forestillingen, besøg på hans scenografiske udstilling i Holstebro Kunstmuseum.

Frokost.

Dario Fo og Franca Rame: Arbejdsdemonstrationer med deltagerne.

Aftensmad.

Film: P. Pasolinis *Ødipus*. - Fællesmøde.

TIRSDAG 30. APRIL

kl. 9.00 - 9.30

kl. 9.30 - 13.00

kl. 13.00 - 15.00

kl. 15.00 - 18.00

kl. 18.00 - 20.00

kl. 20.00

Morgenmad.

Edoardo Gaddi: Nuovo Teatro, et alternativ til nutidig italiensk teater?

Frokost.

Dario Fo: Arbejdsdemonstrationer med deltagerne.

Aftensmad.

Film: *En tjener og to herrer* af Goldoni (Piccolo Teatro di Milano, regi G. Strehler).

Afslutningsfest.

ONSDAG 1. MAJ

Afrejse.

NORDISK SEMINAR MYTEN OM COMMEDIA DELL' ARTE

ODIN TEATRET - HOLSTEBRO
26. APRIL - 1. MAJ 1968

Fra *La Commedia degli Zanni* i G. Polis regi
på Teatro Stabile, Trieste



Dario Fo

f. 1926 i Nord-Italia. Etter å ha avbrudt sitt arkitektstudium oppholdt han seg i Paris 1947-50, hvor han kom i kontakt med Marcel Marceau. I hans pantomimiske kunst oppdaget Fo en måte å fornye og aktivisere teatret etter sitt eget hode. Tilbake i Italia begynte han å skrive korte sketsjer og utformer dem plastisk.

I 1957 debuterte Dario Fo sammen med skuespiller-forfatteren Franco Parenti i sin egen revy **Sette Giorni a Milano** (Syv dager i Milano). Dario Fo spillte selv en naiv fyr, som ser og gjør altting opp ned. Denne figuren blir senere stammen til hans egen mår eller permanente scenefigur.

Dario Fo har skrevet over 20 stykker, tegner scenografien, kostymene og plakaten, iscenesetter og spiller hovedrollen i alle forestillinger.



Giovanni Poli

f. 1936, begynte som skuespiller og regissør på Teatro Ca'Foscari i Venezia, et studentteater som nærmest var profesjonelt med hensyn til repertoir og teknisk ferdighet. Hans interesse for Commedia dell'Arte fikk ham til å studere gamle scenarier og historiske verker. Han gjenoppvekket på scenen en hel rekke zanni-komedier, der teksten spiller en mindre rolle og uttrykksfullheten bæres av de fysiske og klanglige elementer. Han har senere arbeidet på flere profesjonelle teatre, senest på Teatro Stabile di Trieste, der han høsten 1967 satte opp nok en vellykket zanni-komedie. Poli er også kunstnerisk rådgiver ved Biennale di Venezia.

Luciano Damiani

(f. 1925) har siden sine første scenografiske arbeid i 1947 utviklet seg til den mest markante personlighet i italiensk scenografi. Hans største kunstneriske resultater knytter seg til samarbeidet med Giorgio Strehler på Teatro Piccolo di Milano. I de sidste år har hans utvikling ført til en ny vurdering av „realisme“ beslektet med Brechts episke form.

Jeg begynte med abstrakte scenografier, deretter hadde jeg en naturalistisk periode, før så til slutt havne i det man kaller realismen. Gjennom alle disse erfaringer har jeg prøvd å befri meg fra visse kulturelle og teatraliske påvirkninger. Mitt mål er størst mulig enkelhet og stramhet, en scenografi hvis elementer er færrest mulige og der romløsningen tar hensyn til forestillingens medvirkende skuespillere. Jeg nærmet meg dette målet etter hvert som samarbeidet med instruktøren, vanligvis Giorgio Strehler, ble skjerpet ved gjensidig utveksling av erfaringer.

En scenografisk løsning behøver ikke nødvendigvis å benytte seg av eller skape nye materialer, den kan anvende normale, dagligdagse materialer og samtidig virke helt ny.

En overdådighet av materialer er ikke vanligvis synonymt med originalitet. En scenografs personlige stil er i høy grad avhengig av de andre personer han samarbeider med, spesielt instruktøren og skuespillerne, men påvirkes også av teatrets publikum og scenens spesielle romforhold.

Edoardo Gaddi

teaterkritiker, er redaktør av det nye italienske tidsskriftet **Teatro**. Dette tidsskriftet er talerøret for **Nuovo Teatro**, en nylig stiftet kooperativ sammenslutning av små ensembler, der han også sitter i styret.

ASSOCIAZIONE NUOVO TEATRO

Primo cartellone della Stagione 1967/68

**Gruppo ANTONIN ARTAUD
TEATRO BIANCO**
(Bologna)

Coram Popolo di August Strindberg
Regia di Alessandro Cane
Interpreti: Alessandro Cane, Matilde Marullo, Nadia Pazzaglia, Arnaldo Picchi, Andrea Sassi.

Teatro del CENTOUNO
(Roma)

Riflessi di conoscenza di Corrado Augias
Regia di Antonio Calenda. Scena di Franco Nonnis
Interpreti: Gigi Proietti, Palla Pavese, Gianfranco Barra.

**Compagnia DE BERARDINIS
PERAGALLO**
(Roma)

La fallace messinscena dell'Amleto di Shakespeare
Spettacolo cinematografico di Leo De Berardinis e Perla Peragallo.
Proiezioni di Alberto Grifi e Masini

Sir & Lady Macbeth di Leo e Perla
Interpreti: Leo De Berardinis, Perla Peragallo.

Compagnia INFORMATIVA '65
(Milano)

Il piccolo Malcolm e la sua lotta contro gli eunuchi di David Halliwell
Regia di Massimo Binazzi. Scena di Luca Crippa
Interpreti: Silvia Arzuffi, Enrico Carabelli, Patrizio Caracchi, Mario Mattia Giorgetti, Rodolfo Traversa, Elena Vicini.

Gruppo L'ARMADIO
(Roma)

I nomi del potere di Jerzy Broszkiewicz

La fabbrica dei miti di Marco Lignì
Regie: Marco Lignì e Gianni Supino
Interpreti: Vittorio Artesi, Marina Fiorentini, Rossano Jolenti, Federico Pierabruna, Roberto Marelli, Vittorio Cioccioppo.

Compagnia LA LOGGETTA
(Brescia)

La rigenerazione di Italo Svevo
Regia: Mina Mezzadri. Scena: Renato Borsoni. Musiche: Camillo Togni.
Interpreti: Aldo Engheben, Maresa Giacomantonio, Maria Teresa Giudici, Luigi Mezzanotte, Marco Mariani, Andreina Ferrari.

Arden of Feversham di Anonimo del XVI sec. di Carmelo Bene e Salvatore Siniscalchi.
Regia: Carmelo Bene. Scena: Salvatore Venditelli
Interpreti: Carmelo Bene, Lydia Mancinelli, Ninetto Davoli, Vasco Santoni.

Gruppo NUOVA CULTURA
(Napoli)

Self-made-man di Nino Russo
Regia: Nino Russo
Interpreti: Dely De Majo, Valeria Nardone, Franco Santariello, Nando Vilella.

Teatro ORSOLINE 15
(Roma)

Edgar Allan Poe di Mario Ricci e Invocazione di Nanni Balestrini
James Joyce di Mario Ricci
Regia: Mario Ricci
Interprete principale: Claudio Previtera

TEATROGRUPPO
(Genova)

Majakovskij & C. alla rivoluzione d'ottobre
spettacolo collage sul teatro russo d'avanguardia a cura di Ettore Capriolo, Edoardo Gaddi, Roberto Lerici, Marco Parodi e Carlo Quarlucci.
Regia: Carlo Quarlucci
Montaggio scenico e elementi visivi a cura di Magdalo Mussio
Consulenza musicale di Luigi Pestalozza
Interpreti: Luigi Castejon, Massimo Gatti, Piero Domenicaccio, Laura Panti, Marco Parodi, Roberto Vezzosi.

Harlekin og hans to herrer

Av EUGENIO BARBA

Commedia dell'Arte gjenoppvekking i vårt århundre faller sammen med inn-
toget av en ny person i teatret: instruktøren. Det er han som i sin bevisste søken etter nye estetiske linjer og en ny sosial funksjon for teatret, henvender seg til fortidens modeller for å styrke sine egne utgangspunkter og konfrontere dem med fordums erfaringer.

Commedia dell'Arte hører til teatrets historie, ikke til dramaets. Det er et unikt fenomen, en teaterform som – tross de meget svake litterære produkter den frembragte – var en sterk inspirasjonskilde i europeisk teater i mere enn 200 år. Denne paradoksale utvikling er blitt tolket utfra to vesentlige aspekter som kjennetegner Commedia dell'Arte.

Det ene var endringen av teatrets økonomiske struktur. Profesjonelle skuespillere slo seg nå sammen i store ensembler og for å overleve var de direkte avhengige av publikums gunst og positiv mottakelse i motsetning til middelalderens passionspill – amatører og renesansehoffenes teatermecener. Dette nye forhold satte sitt preg på forestillingenes oppbygning og forløp.

Det andre var den teknikk de anvendte, som virket revolusjonerende i tiden hvor adelige amatørskuespillere deklamerte dårlig stykker ved hoffene

og markeds-gjøglerere underholdt folket. Denne tekniske revolusjon som de mest bevisste skuespillere nedtegnet i deres skrifter og memoarer, er av dobbelt karakter.

Den nye type skuespiller glimret ved sin tekniske dyktighet, sin fullkomne beherskelse av kroppen og dens uttrykksmidler, pantomime og dans, akrobatikk og sjonglørferdighet. (Scaramouchen Fiorilli var 83 år gammel, fremdeles i stand til å gi ørefiker med føttene; Harlekinen Visentini kunne gjøre en salto-mortale med et glass fullt av vin uten at en dråpe falt på gulvet; Harlekinen Fregoli forskrekket sine tilskuere ved å forlate scenen og løpe på kanten av de høyeste losjene i teatret). Skuespilleren kunne spille flere instrumenter (Scapinen Gabrielli spilte violin, viola da braccio, kontrabass, gitar, mandolin, trombone, luth). Rent vokalt kunne disse skuespillerne ikke bare snakke og syng, men også eksellere i parodiske imitasjoner av mennesketyper, dialekter og talefeil, og gjennom en onomatopostisk sonorikdom gjenga de dyrenes lyder og instrumentenes klanger. I tillegg til dette hadde enkelte en meget solid kulturell bakgrunn som tilfot dem å flette inn i sine „improviserte“ monologer og dialoger, fragmenter fra litterære og filo-

sofiske verker i pakt med rollen eller situasjonen, fra Seneca til Petrarca, fra Montaigne til liturgiske homelien.

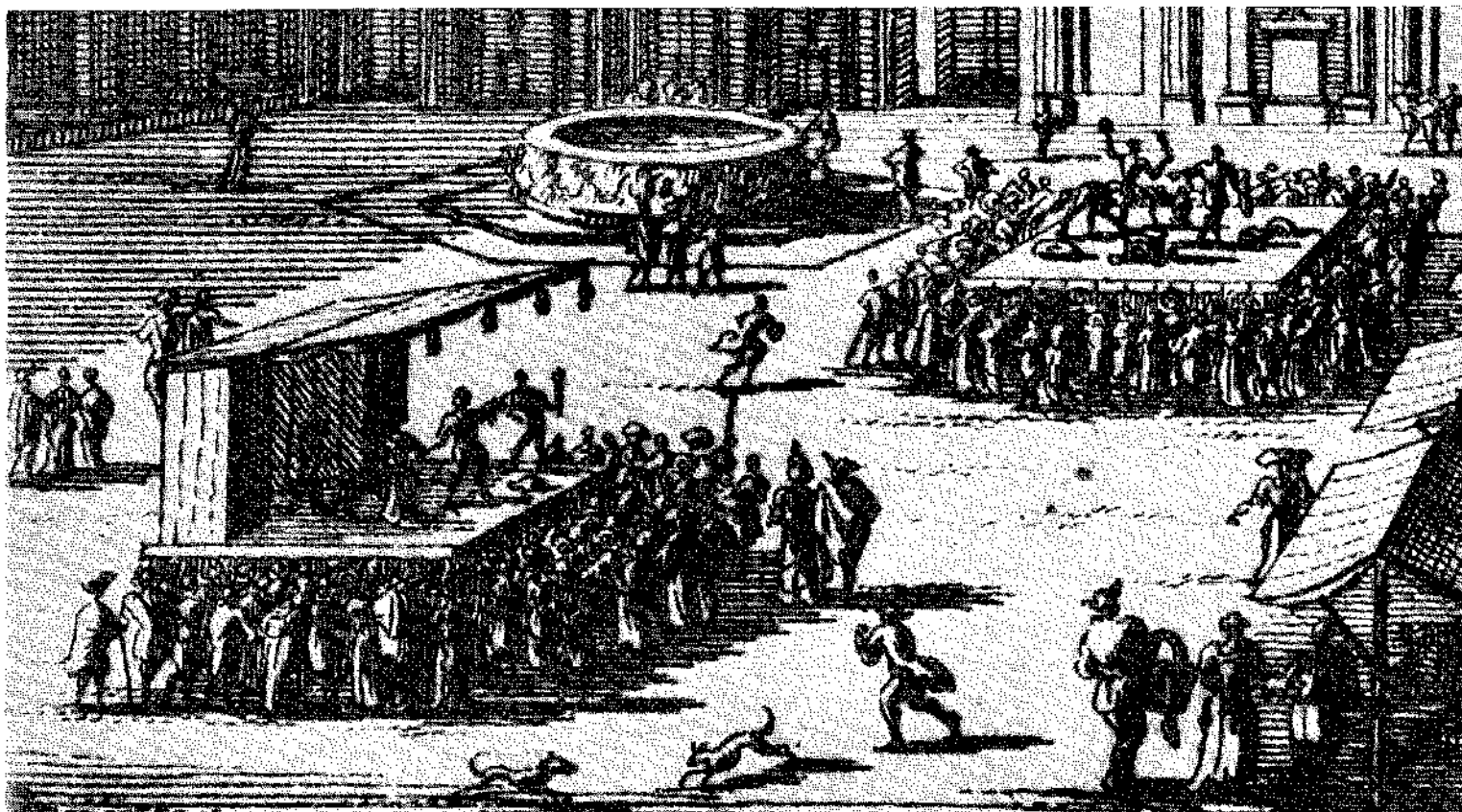
Denne nye type skuespiller hadde den samme holdning til sitt fag som enhver respektabel håndverker i middelalderen og renessansen: han måtte mestre sitt fag. Selve apposisjonen til ordet Commedia var dell'Arte, som i datidens italiensk i høy grad var synonymt med ordet håndverk, en nuanse som moderne Italiensk har beholdt i avledningen *artigianato* (håndverk).

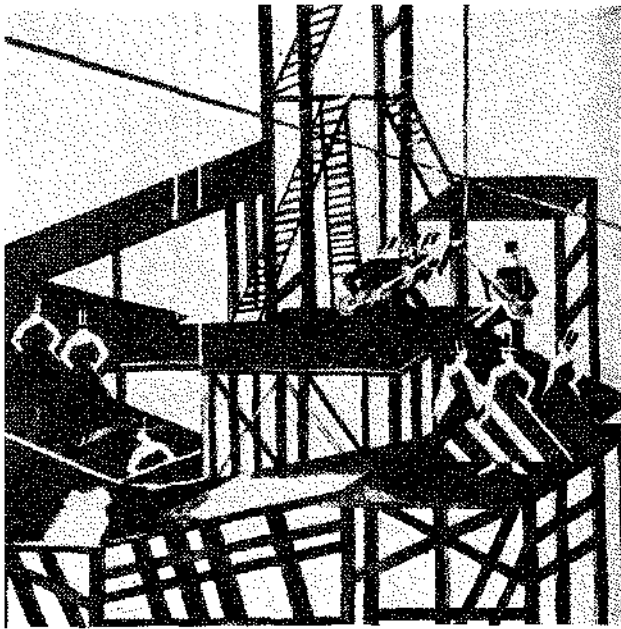
Som håndverkere måtte disse skuespillere yte det maksimale, begynne læretiden i tidlig alder, spesialisere seg i roller og de tekniske hemmeligheter gikk i arv fra far til sønn (alle trekk gjenfinnes i asiatisk teater hvor skuespilleren er den store skaper).

Det andre revolusjonerende tekniske trekk var den holdningen som skuespilleren inntok overfor sin rolle: En identifikasjon med den. Skuespillerens reaksjoner i en bestemt situasjon på scenen skulle gjenspeile hans egne betraktninger og menneskelige trekk. (Om dette kan det leses detaljert i skriftene av Perucci og Riccoboni trykt i dette nummer.) Gjennom den individuelle selvironi og parodi ble de almene egenskaper hos mennesket (publikum) rammet. Altså en induktiv teknikk som – i hvert fall hos de mest bevisste skuespillere – var det nødvendige grunnlag for å skape menneskelige og logiske atferdsmønstre.

Skuespilleren behersket til fullkommenhet sitt fag og hvis han ikke som så

Offentlige gøglerforestillinger på primitive tribunesener på St. Marcuspladsen i Venedig (sidste halvdel af 1500-tallet).
Figurerne svarer til Jacques Callots berømte stik af tidligere Commedia dell'Arte-figurer (Collection A. G. Bragaglia).





Scenografisk utkast av
A. Exter til Spansk
Pantomime, anonym
tekst fra 16. århundrede.
Kamernyj Teater,
Moskva, 1926.
Regi: A. Tairov.

mange, valgte den letteste vei og spilte mekanisk, måtte han registrere og gripe motspillerens og publikums reaksjoner for så utnytte dem i sine „Improvisasjoner“. Hele hans arbeide var en dialektisk linedans mellom en ekte og mennesketetro tegning av typene (maskene) han spilte og en ekspressivitet som overskred de dagligdagse detaljer og poeng. Med moderne terminologi ville vi karakterisere ham som komposisjonsskuespiller: den ytre rekke hyperboliserte og forvrengte bevegelsesmønstre var tegn på logiske og gjenfundne reaksjoner hos seg selv.

Det var deformeringen og meningsløsheten i kollegenes spill som fikk de mest bevisste skuespillere til å reagere. Det er innlysende at en slik teaterform lett kan degenerere i en uninspirert gjentagelse av lazzi (klisjéer ville vi si idag) som skuespilleren visste ville treffe og smigre de mest vulgære sider ved publikums smak. I den tiden, så vel som i vår, er lettvintheten noe som kjennetegnet de fleste skuespillere.

Men en myte må avlives: „improvisasjonen“ som disse skuespillere drev, var ikke et resultat av inspirasjon og lettvinthet, den fordret årlang og hårdnakket trening og dyptgående studier. Enda en gang et bevis på at faglig frihet kun kan oppnåes gjennom selvdisciplin.

I sin mangfoldige essens (tilsynelatende løssluppen vitalitet og fantasilek, grundig teknisk beherskelse og den gjengang den vekkert i alle lag av samfunnet) ble Commedia dell'Arte et viktig argument for ethvert standpunkt man inntok i teaterspørsmål. „Klassiske“ forfattere med Goldoni i spissen, demonstrerte nettopp mangelen på menne-

skelig troverdighet i Commedia dell'Arte (men vi må huske at han skriver dette i midten av 1700 tallet hvor genren er blitt degenerert, selv om det ennå finnes mange glimrende skuespillere, f. eks. den venetianske Antonio Sacchi som selv Goldoni roste opp i skyene i sine memoarer og som han skrev flere stykker til). Romantikerne derimot, særlig de tyske var fascinert av denne feeriske verden, for dem var dette de skapende krefter som fritt fikk utfolde seg. Gozzi, motstander av Goldonis „reform“, ble deres ideal, men legg merke til: utfra et rent litterært-dramatisk synspunkt. Schiller oversatte Gozzis *Turandot*, Tieck og den yngre Schlegel forfattet eventyrstykker à la Gozzi, likevel er vi her vitner til en stor misforståelse, de intellektualiserte Commedia dell'Arte og gjorde den til en litterær bevegelse.

For forfatterne ble dermed Commedia dell'Arte synonymt med fri utfoldelse – rent litterært og samtidig beviset på at uten faste tekster, uten en realistisk gjengivelse i dialogformen av de omgivende fenomener, forfalt teatret automatisk til grove tricks og obskønit, og dessuten tilpasset ikke skuespilleren seg den skrevne rollen, men tilpasset rollen til seg slik at han forble, uansett forskjellige kostymer, sminkning og situasjoner, seg selv.

Med instruktørenes inntog i teatret i forrige århundrede, er Commedia dell'Arte ikke lenger bare et argument i kampen for eller imot en „realistisk“ linje i den dramatiske litteratur. Instruktørenes analyserer Commedia dell'Artes spelle og faglige komponenter, dvs. skuespillerens innsats. Commedia dell'Arte blir et redskap for å vurdere teatrets særegne

fysiognomi og karakter i forhold til andre kunstarter.

Det er symptomatisk at alle store instruktører samtidig har vært store pedagoger og opptatt av skuespillerens funksjon i teatret. De fleste innså at en reform av den sceniske kunst var i pakt med en reform av skuespillerens sceniske språk. Et nytt teater fordrer en ny skuespiller. Denne holdning finner vi hos dem alle, fra Stanislavskij til Gordon Craig, Copeau og Piscator. Enda skarpere ble kravet om reform formulert av de instruktører som betraktet teatret som en selvstendig kunstart som ikke tjente litteraturen, men lot den inngå som et element i samme grad som de andre sceniske midler: rommet, lyset, dekoren, skuespilleren, publikum. Startet av G. Craig og M. Reinhardt, hadde kampen for teatrets selvstendighet sine største forkjempere i Russland: først Meyerhold sammen med levreinov og F. Kommissarzhevskij; senere Tairov, Vakhtangov, Mardzhanov, Radlov, Einsenstein, Annenkov.

I 1912 trykte den russiske professor Eichenwald en flammende artikkel med tittelen: **Fornektelse av teatret**, som ville bevise at teatret ikke var noen kunstart, fordi kunsten skal være fri og teatret aldri kan løse seg fra sine avhengighetsbånd til litteraturen. Teatret uten tekst eksisterer ikke, hevdet han og avsluttet at „**målet ved vårt 20. århundre er ikke å frigjøre teatret fra litteraturen, men litteraturen fra teatret**“.

Det var for så vidt ikke nye toner. Liknende påstander var blitt utbasunert av andre professorer og forfattere, bl. a. av Mallarmé i Frankrike som fant at skuespillernes fysiske og materielle nærvær på scenen var den største hindring for å suggerere frem idéernes subtilitet og symbolenes rikdom.

Tilhengerne av et selvstendig, „teatralsk“ teater nølte ikke med å trekke frem Commedia dell'Arte: her var beviset på at teatret kunne eksistere og florere uten litteratur, her var også bekræftelsen på en hele rekke av deres postulat. De viktigste var: skuespillerens primære betydning, det dialektiske i forestillingen, nødvendigheten av et folkelikt teater.

I sitt massive angrep mot naturalismen og i sitt forsøk på å frigjøre teatret ved å frigjøre skuespilleren, hadde de fleste reformatorer vendt seg til fortiden for å finne styrkende argumenter og inspirasjon. levreinovs rekonstruksjoner av middelalderlige mysterier, av verk fra den spanske Siglo d'Oro, av Commedia dell'Arte (ikke oppført) var ikke filologisk-historiske tableaux vivants, men et vitalt forsøk på å gjenfinne de

særegne trekk ved skuespillerkunsten og det spesielle forhold mellom skuespiller og publikum fra fortiden. Om Meyerhold og Vakhtangov kan det leses mer detaljert i samme nummeret.

Fjodor Kommissarzhevskijs arbeid i sine forestillinger og i sitt pedagogiske institutt strebet mot **„en syntetisk skuespiller som skal forene musikk, handling og farge i sitt spill.“**

Tairov gjorde en innsats for å gi liv til **„Skuespiller-dansøren som må overvinne enhver form for dilettantisme og tvinge seg frem gjennom sitt tekniske mesterskap.“** Litteraturen blir for Tairov syndebukken, den har ødelagt skuespillerens tekniske evner og gitt ham rollen som ubevegelig høytaler for forfatterens ord. **„Fra teatret forsvant det viktigste, det som differensierte det fra alle andre kunstarter: skuespillerens kunst og mesterskap. Frarøvet dette, mister skuespilleren all makt over sine tilskuere. Ved å anvende pantomime og bevegelse kunne ikke skuespilleren lenger skjule seg bak forfatterens „idéer“ og ordflom. Da åpenbarer skuespillerkunsten seg i sin opprinnelige essens.“**

Pantomime og ballet, det er nøkkelordene for Tairovs drøm om å lage en **„corps de théâtre“** i likhet med **corps de ballet**, og han anså at dansøren var den eneste sanne virtuosen i det moderne teatret. I sine første år ved Kamernyj Teatret iscenesatte han flere Harlekina-der: **Colombines Slør (1914) La boîte à joujoux** av Debussy, **Pinsemandag i Toledo** av Kuzmin, og laget **Mertvech (Liket) (1916)**, en pantomimisk film uten undertekst.

De fleste instruktører, ikke bare russiske, ble smittet av denne feber for Commedia dell'Arte. Harlekina-der var

hyppig på Europas scener til slutten av 20-årene. Så sent som i 1935, midt i sosialistisk-realistisk tid, lot Meyerhold oppføre i opera **Boris Godunov** et lystig intermezzo av en hel rekke av sine elskede „masker“. Denne teaterform til- lot ikke bare en tilbakekomst til teatrets visuelle side med farger, bevegelser og handling, men også å trekke frem den dialektiske spenning mellom tekst og scenisk situasjon og mellom handlingene innbyrdes, og avslørte motsetningsforholdene i ethvert fenomen. Dette betød at det ikke lenger kunne eksistere lukkede genrer som komedie og tragedie.

Meyerhold kalte dette dialektiske spenningsforhold for „grotesk“. I sin artikkel fra 1912, trykt i dette nummer, redegjør han for dette syn, et syn som først idag begynner å bli formet av andre takket være Samuel Becketts dramatiske verk. Ta de to landstrykere i **Mens vi venter på Godot**, hele deres verden er innholdt i denne setning av Meyerhold: **„Det groteske tillater en beskjefteigelse med det daglige på et helt nytt plan. Det groteske utdyper den daglige tilværelse i en slik grad, at denne ikke mere synes selvfølgelig.“**

„Skapelsen er alltid glede. Skuespilleren som fremstiller den døende Hamlet eller Boris Godunov på dødsleien, må vibrere av glede.“ Dette utsagn av Meyerhold, rapportert av Gladkov, gjenspeiler foran våre øyne den smilende Winnie i **Glade dager** som sakte og ubønnhørlig forsvinner i sin egen grav.

Skuespillerinnen Alice Koonen skriver om sin mann: **„Harlekina-der og Tragedie var aldri for Tairov et motsetningsfullt alternativ, men forskjellige ting av samme substans. Den ene var komplementær til den andre, derfor uløselige. Det**

er ikke tilfeldig at han under prøvene på Racines **Fedra**, innledet arbeidet med å la skuespillerne danse, bli lette, frie, „harlekinske“. Tairov oppfattet aldri tragedie som ensidig smerte og sorg. Tvertimot den forekom ham styrkende og livsbringende. Derfor ble han så tiltrukket av **„Den optimistiske Tragedie“**. Teatret må bygge sin kunst på en fruktbar motsetning mellom mysterie og klovneri, et trekk som finnes i teatret i dets opprinnelige essens.

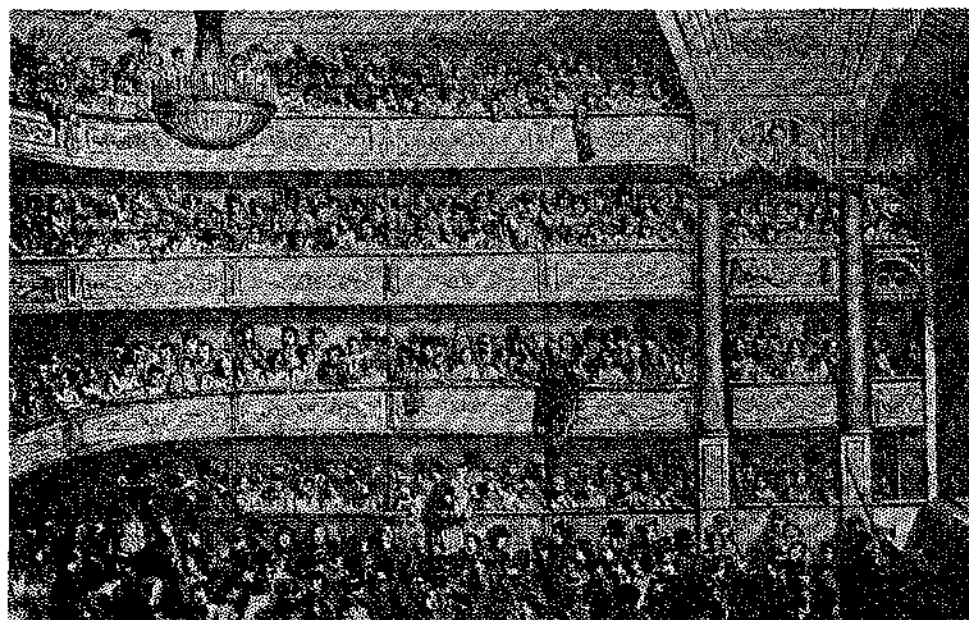
Det tredje postulat var nødvendigheten av et folkelig teater, et mål etterstreket av instruktørene. I Commedia dell'Arte hadde man dette „folkelige teater“ der håndverkere og horer blandet sammen med adelsmenn og anstendige matroner not skuespillerens prestasjoner på hans enkle plattform. Dette var det **„tapte paradiset“** (og ironisk nok het det på fransk nettopp **paradis** de billigste losjer på Le Théâtre des Funambules der almuen begeistret sloss for å beundre den store Pierrot Deburau).

Målet de arbeidet for, var et sted der kollektivet kunne møtes for å gjenfinne sitt fellesskap. I instruktørens hete drømmer ville gjenoppvekking av Commedia dell'Artes stil og egenart bli etterfulgt av et teater for hele folket.

Fra teaterhistorie og malerier, fra historiske fakta og legendariske skildringer, skimter vi to Commedia dell'Arte: myten slik vår fantasi møter den i Maurice Sands bok, i ikonografien og i de panegyriske lovtaler. Den andre Commedia dell'Arte er den som i sin historisk-tekniske essens ble assimilert av de store reformatorer og på scenen fant nytt liv i nye former og løsninger.

Den uforbederlige Harlekin, tjener av to herrer.

Paradiset – det billigste galleriet i Théâtre des Funambules i Paris (omkring år 1830). Et folkelig publikum strømmet til dette teatret i Boulevard du Temple for å beundre Jean-Gaspard Deburau som Baptiste, hans berømte Pierrot-skikkelse.



COMMEDIA DELL'ARTE

HISTORISK OVERSIGT

Af SANDRO D'AMICO



Ældre Harlekin-type (fra 1500-tallet). Den sammenlappede dragt er tæt-sluttende, og det lavtsiddende bæltstød giver et halvkømt og pompøst indtryk af en vældig overkrop med spillende muskler. (Fra Fossard-samlingen).



Ældre Pantalone-type (fra omk. 1577), kaldet „Den forelskede Pantalone“, hvad han øjensynligt også er. Som figur er Pantalone løvrigt venetiansk købmand, med sans for penge. (Stik fra Fossard-samlingen, Stockholm).

Commedia dell'arte dukker op i anden halvdel af det 16. årh. under indflydelse af en ny type kunstnere: „kunst“-skuespillere eller erhvervsskuespillere. Disse professionelle kommer ikke fra de amatørgrupper, der for morskabs skyld spiller i akademierne og ved fyrstehofferne; de er for størstedelens vedkommende borgere af en vis humanistisk dannelse der slår sig sammen med småborgere og håndværkere på jagt efter en bedre skæbne, for at skabe et rigtigt erhverv ud af teatervirksomheden. Man må formode, at der blandt dem også var nogle efterkommere af bajadser og gøglere. Det er på denne måde de første trupper af erhvervsskuespillere dannes. De spiller det gængse repertoire, mere eller mindre skåret til efter omstændighederne: regulære komedier, pastorale fabler, tragi-komedier o. s. v. I fortolkningen af disse tekster hengiver de sig imidlertid til eksperimenter, der er fundamentalt forskellige fra amatørernes. Når de er i kontakt med tilskuere, som de skal underholde, skaber de et spil og en dramatisk opbygning, der er betinget af publikums øjeblikkelige smag, den være sig kultiveret eller folkelig, og uden at forlade den foreltgende komedie (d. v. s. den fuldtud nedskrevne tekst) når de ved benyttelse af dialekter og

ved omdannelse af de faste masketyper frem til den „improviserede“ komedie.

Hvornår og hvordan alt dette er sket vides ikke nøjagtigt. Man har heller ikke opklaret, på hvilken måde grundbestanddelene i commedia dell'arte er smeltet sammen og blevet harmonisk afstemte, således at et nyt teater skabtes. – Disse grundelementer eksisterede jo alle i 1. halvdel af det 16. årh.: typerne fra såvel den lærde som den folkelige komedie, brugen af maske i karnevalstiden, mimernes og bajadsernes improvisation. – Men givet er det, at det har været en relativ hurtig udvikling, som man i store træk kan tidsfæste mellem 1545 (hvor den første skuespillertrup, hvis kontrakter er bevarede, blev oprettet i Padua, tre år efter Ruzzantes død) og 1568, hvorfra vi har de første oplysninger om Zan Ganasas (Alberto Nasellis) virksomhed i Mantua og om Gelosi-truppen i Milano. Altsammen tydelige tegn på at de italienske skuespillere kun har været en snes år om skabelsen af holdbare grundformer.

Commedia dell'arte-trupperne dannes først og fremmest i de norditalienske hertugdømmer – især i Milano og Mantua – med venetiansk-lombardisk islæt; de er tilknyttet et fyrste-

hof, men de rejser også rundt og viser overalt deres forestillinger i teatersale udlånt af akademierne, i lejede sale (ofte i gæstfri foreninger) eller også i gårde og på offentlige pladser. Truppernes bestemmelse, der er så at sige uændrede helt op i det 18. årh., regner med fra ti til femten skuespillere under ledelse af en *caposocio* og bundet af en andelskontrakt. Der er én revolutionerende nyhed: tilstedeværelsen af skuespillerinder, undtagen når myndighederne forbyder det (fx. i Rom, 1588). Skuespillerne springer nædt fra en trup til en anden, da disse ofte er rivaliserende konkurrenter, men det hænder at man finder dem forenede for en vis tid. De gør meget hurtigt lykke: de Italienske og udenlandske hoffer begynder strax at strides lidenskabeligt om dem.

Årsagerne til denne enorme succes (der følger en stigende kurve lige til midten af det 17. årh.) er mangfoldige. Lad os især fastslå nyheden ved et fuldkomment tilrettelagt og afstemt spil. Selv truppers navne, de „*jalous*“ (*Gelosì*), de „*fortrolige*“ (*Confidenti*), de „*forenede*“ (*Uniti*), de „*lidenskabelige*“ (*Accesi*), de „*begærlige*“ (*Desiosi*), de „*trofaste*“ (*Fedeli*) angiver viljen til over for publikum at fremtræde som et ensemble, produktet af en skole eller endog af et akademi. Men inden for de stilistiske og tekniske love udvikles og nuanceres individualiteternes spil. Skuespillernes kunst kunne besejre tragediens svulst, kunne give pastoralens kærlighed sødme, pustede liv i spidsfindighederne i det 17. årh. komedie og nåede måske endog at redde den ubestemmelige genre, der kaldtes *opera regia*, hvor det sværmeriske blandedes med det tragiske. Skuespilkunsten bliver forfinet i den alvorlige genre, saftig i den komiske og ender med at miste markedsgøglets karakter af tilfældighed for i stedet at nå et vist teknisk og kulturelt niveau. Det er derfor *commedia dell'arte*-skuespillernes succes blev slået fast og varede, især i den slags teater, der skabtes med det ene formål at lade deres kunst komme til fuld udfoldelse, at vise den i rendyrket form, befriet for tvangen fra en fastlagt tekst: kort sagt – den improviserede komedie. Det var i denne genre at det mirakel først skete, der endnu i dag er grundlaget for skuespillernes popularitet: hans fuldstændige identificering med sin rolle.

Den improviserede komedie, maskespillet, støttede sig ikke til en fuldstændigt redigeret tekst, men kun til en scenarium eller en „plan“, hvor intrigen i store træk var ridset op, d. v. s. handlingens skelet, mens udviklingen af denne i form af dialog var overladt til skuespillernes improvisation. I *commedia dell'arte*-planens typiske struktur knyttes intrigen (der var afledt af den rige og komplicerede litterære komedies intriger) til et eller flere forelskede pars eventyr. Man følger ofte det cirkulære skema: A elsker B, der elsker C, der elsker D, der elsker A. Over for de elskende, der er alvorlige figurer, stilles de egentlige masker, der alle er komiske: de to gamle, de to *zanni* (bajadser) og kaptajnen. De to oldinge var for det første *Magnifico* (senere *Pantalon*), venetiansk købmand, en brav gammel mand eller han kunne være gerrig, gnaven, latterligt forelsket og et taknemmeligt offer for drillerier; den anden var *doktor Graziano*, kaldet *Balanzone*, der enten var sagfører eller læge fra Bologna og en karikatur af den tåbelige pedant. De to *zanni* eller bajadser, der almindeligvis var tjenere, var Bergamaskerne *Brighella* og *Harlekin* (fra Bergamo); den første var underfundig, den der trak i handlingens tråde (som *Ligurio* og *Figaro*), den anden var dum, doven, grådig og fik ustandselig prygl. *Pulcinella* er den napolitanske version af bajadsen, han er en blanding af skalkagtighed og stupiditet; også han bliver prygl og søger tilflugt i sangen og i filosofiske betragtninger over verden. Hvad angår den storpralende kaptajn, der er oldebarn af Plautus' *Miles gloriosus*, så har han til opgave at være den

heroiske ridder (i Ariostos og Cervantes' århundrede) eller også karikerer han i skikkelse af en fremmed besættelsesofficer den utålelige spanske højtravenhed (blandt kaptajnens varianter finder man *Scaramouche*, der dog også har træk af bajadsen). Lad os endvidere nævne tjenestepigen eller kammerpigen (*Fantesca* eller *Servetta*). Det sceniske billede, der var inspireret af karnevalsfestlighederne, var af en forbausende farveharmonisk: rødt til *Pantalon*, sort til doktoren, grønstribet hvidt til *Brighella*, mangefarvet til *Harlekin*. Alle, undtagen de elskende og tjenestepigen, havde ansigtet dækket af en maske; bajadsernes masker, der var groteske indtil det skrækkindjagende, afslører tydeligt deres oprindelse i karnevalets diaboliske masker.

Hvad angår improvisationen (der er dokumenteret lige fra begyndelsen i *Massimo Troianos* dialoger) skal man ikke opfatte den som en uafbrudt nyskaben. Hver skuespiller specialiserer sig for livstid i et bestemt rollefag, og til hvert af disse udarbejdes et varieret repertoire (*zibaldone* eller *cantone*). Skuespilleren havde til sin rådighed disse udenadlærte passager og brudstykker, og han tilpassede dem efter scenariets krav. Bajadserne havde også noget, man kaldte *lazzi* (der kommer af *azione*, handling, eller mere sandsynligt af *lacci*, bånd), et repertoire af absurde mimespil og små komiske scener. Komedien var omhyggeligt tilrettelagt af truppens direktør (*capocomico*, også kaldet *corago*), som tog sig af at tilpasse og aktualisere komedien efter tiden og det sted, hvor den blev spillet. Man forlangte altså af disse skuespillere en stor begæjstring, en udviklet evne til hurtigt at gribe (og un-



Senere 'dokortype'. „Il dottore“ var den 'anden gamling' i *commedia dell'arte*-stykkerne (*Pantalone* var den første). Doktoren kom fra Bologna og var som regel enten læge eller jurist. Han er elskovalysten, men bliver som regel narret af yngre kræfter. – Billedet forestiller skuespilleren Angelo Lollo i doktorrollen på Hôtel de Bourgogne 1688 (Collection Duchartre).

dertiden opdigte) den passende åndrigheid i en uforudset situation; men de skulle især være i besiddelse af en livfuldhed og en åndelig smidighed, der kunne give indtryk af, at en forberedt, gennemtænkt, til de mindste detaljer gennemprøvet forestilling var et værk skabt af øjeblikket.

Der er overleveret ca. tusinde scenarier. De vigtigste samlinger er **Flaminio Scalas**, **Basilio Locatellis** og **Domenico Brunis**, de franske samlinger ved **Evaristo Gherardi** og **Luigi Riccoboni** og nogle samlinger bevaret i bibliotekerne i Rom, Venedig, Napoli, Firenze, Paris, Wien og Petrograd. Studiet af dem tillader os at rekonstruere intrigens udfoldelse og rytmen i disse forestillinger, hvor traditionelle forvekslinger, forklædninger og genkendelsesscener blandedes med magiske begivenheder og scener, bygget på de laveste psykologiske og seksuelle realiteter. **Zibaldoni** og **centoni**, der var skuespillernes egne værker, hjælper os til opdagelse af commedia dell'arte's sprog, hvis formelle rigdom var meget stor. Det toscanske sprog, hvormed de elskende sukkende og deklamerende forfølger deres mål, havde som modspil de dialekter og jargoner, der anvendtes af maskerne, historiens drivkræfter, der var frie for ethvert følelsesmæssigt bånd og fulde af realistisk visdom. Skuespilleren skulle ikke lægge krop til et skyggebillede, som en digter havde betroet til papiret, men skulle være sig selv, skulle smelte sit eget jeg sammen med maskens og i tilskuernes sind genskabe en person, hvis eneste dimension var scenen. Og dog bliver konsekvensen af denne totale frihed en stivhed i sproget, som gentaget i det uendelige ender i kedsommelighed og ligegyldighed.



Raffineret Colombine-type fra ca. 1686. Billedet forestiller Caterina Biancolelli (kaldet „Colombina“), der var datter af den berømte Harlekin-fremstiller, Dominique. Hun debuterede 1683 i Paris og døde 1716 (Coll. Duchartre).

Det er også derfor at der i skuespillernes teknik lægges enorm vægt på den mimik, som på naturlig måde følger sig til silhuetten, til bevægelsens og den plastiske attitudes udtryksfuldhed. **Pier Maria Cecchinis** skrifter vidner om, at de napolitanske komedianters bidrag i slutningen af det 16. årh. blev afgørende i den retning. Deres mimik fuldkommentgjorde og mildnede ved en mere smidig komik den lombardiske spillemådes akademiske stivhed og grove komik. Et århundrede senere lovpriste **Andrea Perrucci**, commedia dell'arte's største teoretiker, som idealet af en spillestil „foreningen af napolitanske lazzi og lombardiske emner“.

Commedia dell'arte's succes i udlandet blev lige så stor, om ikke større. Allerede mod midten af det 16. årh. var de italienske komedianten på mode ved de tyske hoffer; de blev det snart i alle kontinentets lande og hinsides kanalen, fra Spanien til Böhmen, fra England til Polen. I Frankrig begyndte commedia dell'arte endog et nyt kapitel, der på en vis måde er en historie for sig. De lejlighedsvis turnéer, som Charles den 9., Henrik den 4. og Ludvig den 13. indtrængende bad hertugerne af Milano og Mantua om, endte med italienernes anbringelse i Paris i 1653 og dermed skabelsen af det eneste faste teater, commedia dell'arte nogensinde har kendt, nemlig **Comédie-Italienne**, der trods en lang afbrydelse eksisterede lige til revolutionen. Men **Comédie-Italienne** er kun en ud-løber af commedia dell'arte; efter omplantningen til Frankrig oplever den en selvstændig udvikling, idet den bl. a. spiller franske tekster (selv om den også bruger de gamle italienske scenarier helt op til 1780). Da den først har løsrivet sig fra hjemlandet og er kommet i kontakt med en stor og levende teatertradition, så mister den sin oprindelighed, men beriges til gengæld med nye elementer. Med **Tiberio Fiorilli Scaramouche** træder den mimiske virtuositet i forgrunden; med **Evaristo Gherardi** begynder den harmoniske balance mellem intrige og lazzi at vakle; med **Dominique (Domenico Biancolelli)** genopstår stjernekomedien. Under ledelse af **Luigi Riccoboni**, der definitivt går over til at spille på fransk, prøver man for første gang at fjerne sig fra den improviserede komedie, mens århundredets store **Harlekin'er (Vinsentini og Bertinazzi)** forfiner og forædler stilen og manererne; **Mari-vaux** opfatter **Comédie-Italienne** som den ideale fortolker af hans teater.

På den anden side har den trofaste traditionsbundethed i Italien næppe heller gavnet commedia dell'arte, der i det 18. årh. åbenlyst går mod forfaldet uden at kunne stille noget op over for melodramaets sejrsgang. Dens historiske mission slutter med barokkens undergang. Commedia dell'Arte skabte en teaterkunst, en moderne, professionel organisation, den viste Europa renæssancens komedie og tragedie, den blev en af komponenterne i det store europæiske teater og skabte en åndfuldhed og en teknik, der har været til inspiration for genier som Shakespeare, Molière og Lope de Vega.

Og dog var commedia dell'arte i Italien ude af stand til at løse renæssanceteatrets krise. Dens skuespillere erstattede med deres fantasi forfatternes ufuldkomne udtryk, idet de tilpassede sig til publikum og vandt samfundets gunst ved at tjene det og aldrig udtrykke noget nyt og foruroligende. Dens skarphed, når der var en sådan, overskred aldrig den komiske genres vagt polemiske karakter. Kirkens forbud og skuespillernes personlige forsvar afslører ingen virkelig ideologisk uoverensstemmelse. Så hvis vore dages franske, tyske eller russiske skuespillere og iscenesættere nostalgiske er vendt tilbage til commedia dell'arte, har de ikke gjort det for at hyldet et poetisk, etisk eller socialt indhold, som den ikke havde, men de er i teknisk forstand vendt tilbage til en model, der endnu har gyldighed for skuespillerens kunst.

ITALIENSKE SKUESPILLERE OM DERES KUNST



To Scaramouches, der viser den forfinelse mange af commedia dell'arte-figurene gennemgik i løbet af 1600-tallet. Scaramouche er i sin oprindelse i slægt med „Den stortalende Soldat“ eller „Den spanske kaptajn“, en grov soldat, parat til drik, piger og dueller. – Callots stik til venstre viser ham som livligt fægtende både med træsabel og læderphallos. – Til højre ses Tiberio Fiorilli (ca. 1604-1684), der regnedes for et af de største skuespillere i sit århundrede, beundret af konger og fyrster. Kardinal Mazarin inviterede ham til Paris, hvor han holdt sin position som uovertruffen Scaramouche-fremstiller til sin død. (Billederne henholdsvis fra B.N.C.E. Paris og Coll. Duchartre.)

PIETRO MARIA CECCHINI
(født 1563)

Som Frittelino, en zanni, opnåede Pietro Maria Cecchini stort ry. Han var født i Ferrara og spillede som amatør i Mantua, da han var omkring 20 år gammel. 1591 blev han professionel skuespiller. Han sluttede sig til Accesi-gruppen, som bl. a. bestod af de berømte Martinelli-brødre, Drusiano og Tristano. Med dem rejste han til Frankrig og Østrig. Højt anerkendt blev han adlet i Wien år 1614. I slutningen af sit liv skrev han flere bøger, bl. a. **FRUGTER AF NYE KOMEDIER, OG RÅD TIL DEM SOM SPILLER I DEM**, udgivet 1628 i Padua. Dette arbejde indeholder en detaljeret analyse af forskellige roller:

RÅD TIL DEM SOM GØR EN PROFESSION AF AT SPILLE IMPROVISATIONER

... De, der ønsker at medvirke i improviserede forestillinger, bør først have overvejet de ovennævnte kvaliteter grundigt (sprog, stemme og bevægelse). Fremfor alt bør skuespilleren aldrig tale i munden på sin medspiller, for at undgå den forvirring der er så ærgerlig for tilskueren og som bringer den talende partner ud af fatning. Før han svarer, bør skuespilleren lade sin medspiller afslutte sin sætning. Det er imidlertid også nødvendigt at understrege, at lange sætninger er trættende og mishagende. Det nye indslag skulle da have den modulation, som let læres ved at høre efter.

Det er også nødvendigt at minde den skuespiller, som taler alene på scenen om, at han brat må holde inde, hvis han

overraskes af en anden skuespiller, som bryder ind i hans replik. Dette er vigtigere end at få sagt resten af sin egen replik. Han bør heller ikke lave en sortie mens modspilleren endnu taler. Afslutningen af en replik kan let markeres med en passende gestus. Men det er bedre at planlægge sortierne i forvejen end at forstyrre denne orden.

OM DEN UNGE ELSKERS ROLLE

Den som vil spille den unge elskers vanskelige rolle, bør først berige sin ånd med et passende antal ædle og charmerende tekster omkring de forskellige afskygninger, som her er blevet behandlet på scenen. Men jeg må advare: ordene fra de udenadlærte partier, må svare til resten, så det lånte virker som en logisk følge og ikke som noget påklistret. For at nå dette resultat mener jeg, at den hyppige læsning af fremragende bøger er meget nyttigt, fordi den læsende derigennem kan lære sig de mest følsomme fraser, som forfører tilskueren, der tror de er dele af skuespillerens egen slagfærdighed.

Udover læsningen må skuespilleren passe på, at hans forstand kontrollerer hukommelsen på en sådan måde, at han hæster bifald og ikke vækker mishag, som resultatet bliver, hvis en dum tjener eller en lavtstående kvinde benytter sig af denne metode, som kun skal bruges af intelligente eller fornemme personer. På denne måde vil han sikkert lære, at han ikke kan opføre sig ens overfor alle folk og at deres forudsætninger ikke er de samme. Han må lære at møde de forskellige begivenheder på scenen på samme måde, som han går gennem livet.

Jeg ved, at mange lærere i diktion vil finde mange steder, hvor heller ikke jeg udtrykker mig godt. Ligesom jeg er klar over, at de som ikke ved hvordan man skal tale, ikke vil bemærke, om jeg udtrykker mig godt eller skidt. Derfor vil de stadig tale nedsættende om mig. Hvis de bare vil indrømme, at de ikke har forstået, hvad jeg har sagt, er jeg fuldt tilfreds.

LATTERLIGE ROLLER

Der er opfundet nogle latterlige roller, der forekommer så urimelige, at jeg ikke kan behandle deres absurditet, uden at skrive på en lignende absurd måde. Men lad os nu diskutere dem uden at foreslå nogen reformer, for dertil behøves forstand, og den slags skuespillere er øjensynlig overbevist om, at de hver for sig har arvet Aristoteles hjerne. Lad os alligevel diskutere disse rollers mangler, så det står klart for disse skuespillere, at vi ved hvad det drejer sig om.

DOCTOR GRAZIANO

Doctor Grazianos rolle, som er så underholdende for publikum, hvis den spilles af en skuespiller, som kan sit fag, er i dag blevet så forandret af dilettanter, at der næppe er andet end navnet tilbage. Sig mig, hvem får ikke foragt for en skuespiller som, hvis du er Pantalone, siger til dig: Plantalmon, Petulon, Pultrunzon, og endnu værre. Og så efter ét-tusind fornærmelser, til slut beder om at få din datter til kone?

Der findes en anden variant af Doctor Graziano-rolle: den som tror at bøde på det fornærmelige sprog, ved at citere lange stormfulde latinske fraser. Ved aldrig at lade nogen anden tale bliver resultatet, at skuespillaren forvirrer handlingen i stykket og trætter tilskueren, da der ikke bliver lejlighed til at forstå eller bare få en orden på hvad der foregår på scenen. Og hvem skal få eleverne af denne skole til at indse, at de spiller og taler dårligt, hvis der hver dag er hundrede svirebrødre, som forsikrer dem om, at de er verdens mest eminente mænd.

Derfor bør den, som har valgt at spille denne tiltrækkende rolle på scenen, efter min mening først danne sig et godt billede af en sådan mand. Han bør forsøge, at være med på noderne og sky det gammeldags og må i rette øjeblik formulere sætninger, som er passende i indhold, men usammenhængende i udtryk. Disse bør være krydret med Bologna dialekt, som brugt af een som tror, at der ikke findes finere måde at tale på. Ind imellem bør han lægge særlig vægt på de ord han anser for at være de mest elegante, men i virkeligheden er de mest latterlige som nogensinde er hørt. Således kan han sige *impetrare* i stedet for *interpretare*, *urere* i stedet for *errare* og *secolari* i stedet for *scolari* og deslige, som ikke direkte fornærmer et land eller en person.

Skuespilleren bør også sommetider kaste sig over nogle tåbelige, trivelle og velkendte kendsgerninger og da præsentere dem, som om det var de nyeste, mærkeligste og mest forunderlige ting i verden. Uden at trække på smilebåndet, skulle han da opføre sig, som om han kom med en sensation.

Denne karakter, kun fattigt skildret af min pen, bør spilles af en person, som vil tænde en stor fakkell ved det lille lys jeg har tændt kun som en vejledning, da jeg er sikker på, at målet for enhver som ønsker at spille Graziano, vil være at spille rollen på sin egen måde.

FØRSTE OG ANDEN TJENER

Det er en både passende og nødvendig ting, at den snedige og kloge tjeners rolle, som uden klovnerier fører stykkets handling fremad, suppleres med en anden type tjener. Den sidste er klodset og dum og bør også spille uvidende og ude af stand til at fatte sine ordrer. Dette kan føre til

underholdende misforståelser, absurde fejltagelser og andre underfundige fadæser, som når de bliver spillet på scenen af en dygtig skuespiller, udgør en virkelig morsom rolle uden fejl.

Men nutildags ser jeg så mange skuespillere, som i den grad forandrer denne rolle, at for at spille den på rette troværdige måde, måtte de være udstyret med tilstrækkelig intelligens for at forstå mig ret. Således forandrer de deres kostume på den mest upassende måde. I stedet for laser og lapper (den virkelige klædning for en fattig mand) bærer de et raffineret broderet kostume, der skildrer dem som forfængelige og vellystne, men ikke som uvidende tjenere, og forvirringen i deres tøj synes kun at afspejle deres indre.

Disse tåbelige pågående tosehoveder, som tager sig uberegtiget frihed overfor skuespillets tema, har for vane at vise sig på scenen lige i det øjeblik hvor to seriøse skuespillere er samtale og optaget af et besjælet og vanskeligt forehavende og så siger de: „Lav ikke så meget larm, hønen lægger et æg," eller: „Vandet i gryden vil ikke koge." Med disse eller lignende hårfine fraser vinder de bifald og fortjeneste. Det ville dog være godt, hvis hønen og gryden havde tålmodighed nok til ikke at lægge æg eller koge, før de seriøse skuespillere var færdige med at tale og havde fået ordnet deres nok så alvorlige affære.

Der er heller ikke mangel på et par egensidige sjæle, som mens spillet endnu er under udvikling, springer ud og med deres hop afslører det, der indtil da bare var antydning, i den hensigt at få hundrede enfoldige væsener til at le. De tager ingen hensyn til de seriøst indstillede blandt publikum, som holder af et klimax, der løser den situation som indtil da syntes næsten uløselig.

NICOLO BARBIERI

(død 1640)

Nicolo Barbieri skrev om sig selv, at han forlod sit fødested Vercelli 1596 for at følge en gøgler. Han skabte karakteren Beltrame, den stivsindede blinde ægtemand. Han brugte navnet Beltrame da Milano og fulgte Gelosi-truppen. Han tog til Paris med Isabella Andreini og Flaminio Scala og spillede år 1600 for Henry d. IV. Efter Gelosi-gruppen blev splittet, vendte han tilbage til Italien for at spille med Fedeli-gruppen. Han drog adskillige gange tilbage til Frankrig med Giovan Battista Andreini og blev 1625 direktør for sin egen gruppe.

... „Hvad er en Commedia dell'Arte-skuespiller?" er et uddrag fra LA SUPPLICA (1634), som Barbieri skrev som forsvaret for teater og commedia skuespillere.

HVAD ER EN COMMEDIA DELL'ARTE-SKUESPILLER?

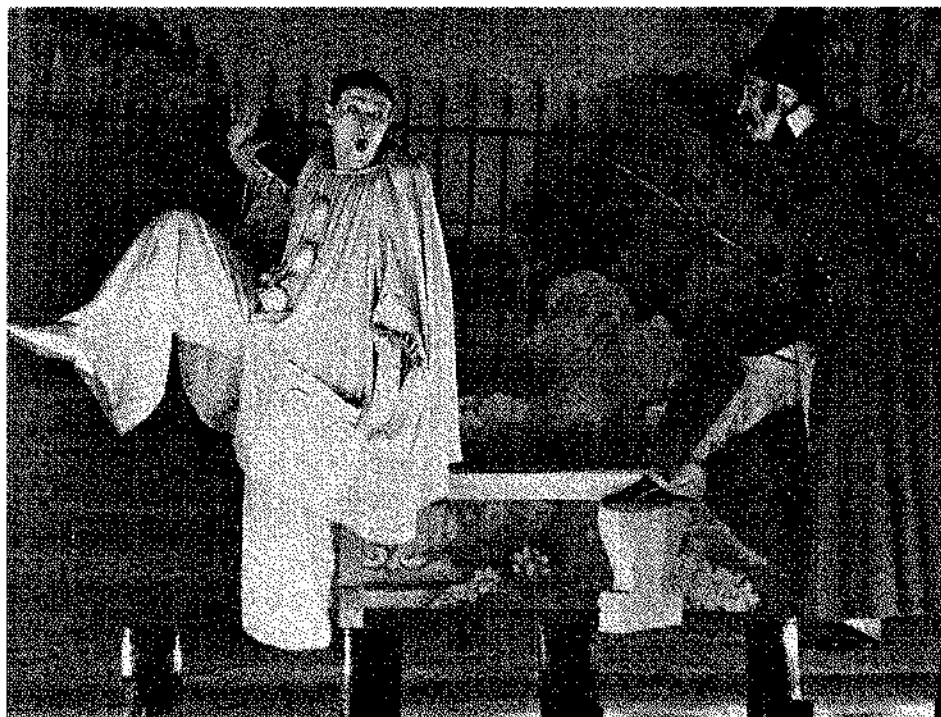
Mange tror, at skuespillerens fag ikke er andet end klovnerier. Jeg vil hverken bekæmpe eller forsvare denne bagvaskelse, da jeg tror, at Herkules havde mindre besvær med at hugge hovederne af hydraen end ved at brydes med de ondsindedes stupiditet. Men jeg vil sige til dem, der ikke ringeagter mine argumenter, at det er tåbeligt at kalde en skildvagt for spion, fordi han gerne vil vide hvad der foregår på hans post, eller at kalde en guldsmed ved sjofle navne, fordi han filer guld- og sølvtøf af.

Derfor: at kalde komikere og andre skuespillere gøglere,

	10
11	12-13

10.

Filmen *Les Enfants du Paradis* av Marcel Carné, 1939, er bygget over J.-G. Deburaus liv og arbeid ifølge et scenario av Jacques Prévert. Den unge Jean-Louis Barrault spilte den kjente mimiker. Illustrasjonen viser Jean-Louis Barrault i en scene fra filmen.



11.

J.-G. Debureau i *Pierrot à la Balustrade*. (Maleri av Bouquet, coll. le Général Ris.)

12.-13.

De to tegninger viser J.-G. Debureau i *Satan ou le Pacte Infernal*: Pierrot duellerer med Harlekin, og Pierrot hjelper en baker med å få fylt sin kurv. (Tegninger av M. Eustache, coll. Rémy.)

JEAN-GASPARD DEBURAU

Ingen mimiker har som Jean-Gaspard Debureau (1796-1846) levet videre i folkets og kunsternes fantasi. Utallige biografier er blitt skrevet om ham, både de legendarisk pregede og de historisk korrekte. Blant forfatterne er blant annet Jules Janin, Louis Péricaud, Maurice Sand og fra vår tid Tristan Rémy. Sacha Guitry har gjenskapt ham på scenen og Marcel Carné og Jean-Louis Barrault på lerretet.

Hans familie var omvandrende linedansere og mimikere og reiste Europa rundt sammen med Napoleons hær. Jean-Gaspard var selv født i Bøhmen. I 1802 slo familien seg ned i Paris hvor den ga gjøgler-forestillinger på gaten og i de folkelige teatre. Selv ble han trent opp til linedanser, men et fall som resulterte i et benbrudd, satte en stopp for dette. Han fortsatte som mimiker og ble snart engasjert ved *Théâtre des Funambules* som Pierrot under navnet Baptiste. Teatrets repertoire bestod utelukkende av italienske harlekinaider, som p. g. s. politiforbudet mot at skuespillere snakket på scenen i de folkelige teatre, var et stumt spill. En hel rekke av typene fra *Commedia dell'Arte* ble benyttet, men i en forvrengt form og med den største frihet.

Hans liv, tross de store triumfer på scenen, foregikk i ensomhet og han ble rammet av mange familietragedier: hans kone døde, senere to av hans barn, hans nye kone forlot ham og han satt et år i varetektsfengsel for uaktsomt drap. Alle disse detaljer har gitt næring til legenden om denne romantiske skikkelse.



Illustrasjonene på denne siden betalt av **Jyllands-Posten**

fordi de til tider får folk til at le, er en påstand, der hverken er af sofistisk opfindsomhed eller ægte dumhed. Skuespillerens formål er at underholde ved hjælp af sit spil. Men fornøjelse er ikke synonymt med latter, for somme tider kan man finde større glæde i en fantastisk historie end i en lattervækkende.

Skuespillere studerer og befæster deres hukommelse med stor variation, talemåder, kærlighedserklæringer, fortvivlelsesråb, reprimander og raseriudbrud, for at have dem parate i det rette øjeblik. Deres studier er indpasset den persons karakter, som de skal fremstille, og siden der findes flere skuespillere, som spiller seriøse roller end lattervækkende, vider de i højere grad sig selv til alvorlige emner end til vittige. Derfor bruger de fleste af dem deres tid til at lære, hvordan de skal få publikum til at græde, hellere end le. For latter kan lettere frembringes ved overdrevne ord eller bevægelser, end ved en nøje instuderet og veludført handling, men det er en vanskelig ting at få publikum til at græde over noget, som alle ved ikke kan være sandt.

En mand kan dø i smerte, uden at der er nogen som fælder en tåre, men for at fremkalde latter behøver man af og til bare en hæslig grimace, hovedkuls tumlen omkring, en abelignende bevægelse, imitation af en hundehvalp, en kat eller noget lignende. Der er forskel på fornøjelse og latter: nogle gange ler man i vrede, nogle gange for at spotte, og nogle gange kan man føle behag uden at røre læberne, fordi man foretrækker et løftet øjenbryn fremfor et smil.

Komedie er fornøjelse, ikke klovneri, noget beregnet, ikke overdivelse, vid ikke uforskammethed. Og de, som kalder al slags ukyskhed for komedie, bruger en definition af deres egen indbildning. Vittigheder krydrer et arbejde, men ikke altid, for der er alvorlige episoder, som absolut ikke kan klares med en vitt. Og hvis sidstnævnte tages i brug sprænger den hele talen. Men det rigtige ved denne rolle er fortræffeligheden ved en godt tolket episode, som selv om den ikke er fuld af absurde påfund, har sammenhæng mellem handlingerne og den logiske udvikling af scenerne, som stykket demonstrerer. Denne nydelse vil forblive føde for ædle sind. Og de, som betragter komedien, som tæt knyttet til klovneriet, tager fejl.

... For hvem er så tåbelig, at han ikke kan se forskel på „at være“ og „at forestille“. Gøgleren er virkelig en gøgler, mens skuespilleren som påtager sig en latterlig rolle, lader som om han er en gøgler, bærer en maske, et skæg, og lægger sminke, for at vise at han er en anden person. Masken selv hedder „persona“ på latin, og en maskeret person har ikke ret til at være bevæbnet i karnevalstiden, for i den periode har han påtaget sig en anden mands person og er berøvet sin egen. Det er derfor skuespillerne på scenen er andre mennesker, de bliver kaldt ved andre navne, bærer andet tøj og har andre vaner. Mens gøgleren altid har samme navn, karaktertræk og væremåde, ikke bare to timer om dagen, men gennem hele sit liv og ikke bare i en scene spillet i et hus eller på markedspladsen.

Skuespilleren er totalt forskellig fra gøgleren, selv om de begge kan spille gøglerens rolle. På lignende måde er han som spiller prins, konge eller kejser, hverken prins, konge eller kejser udenfor scenen. Når han derfor tager en gøglers rolle, bør han heller ikke regnes som en virkelig gøgler. Den indbildte kæp, som slår ham på scenen, nedværdiger ham på samme måde, som det kongelige scepter ophøjer ham. Udenfor teatret siger man heller ikke „du“ til den, som spillede tjener eller „Deres Højhed“ til den, som spillede prins.

Komedie er opfindsomhed. Skuespilleren, som spiller den gamle mand, har endnu ikke et dun på sin hage, en skuespillerinde, som spiller den naive rolle, kan være mor til 4 eller

6 børn. Dette er alt sammen skuespillertricks. Komediespilleren er een ting, gøgleren en anden. Gøgleren har intet værd, han er kyk og uforskammet fra naturens hånd, søger at leve for godt eller skidt på sine vittser, eller hvis han besidder en smule værd, udnytter han det til gøgleri, ved at få publikum til at hyle af selv seriøse skuespillere ved at udpege ærgerlige fejl ved dem. En gøgler er een som står med hatten på hovedet foran sin prins, som siger fornærmende ting til herrer, som angriber æren i skarptungede fraser, som fortæller uærlige historier, som nogle gange lader hele sit hovede barbere for penge, som hengiver sig til stjålne tricks, som rapser hele vokslæs, som spiser slet føde, som spiller umådeholdent og opfører sig klodset p. g. a. sit pengebegær. Dog, en herre som har et vist værd og som er født glad og venlig, er aldrig bare en gøgler, men en inspirerende åndsperson der omgås fyrster, respekteres af riddere og eftertrages af kvinder.

... Cicero priste lystighed selv i sine alvorlige taler og Plautus prøvede ihærdigt at introducere komiske mellemspill i sine stykker. Imidlertid er den, som vækker latter ved brug af et kultiveret sprog ikke bare en gøgler. Nogle folk tror at komediespillere spiller ud fra gøglerier, fordi der på deres billet efter stykkets titel ofte står „comedia ridicolosa“ (morsom komedie). Men de tager fejl, for det er sagt for at få folk til at komme til teatret, og ikke fordi der er tale om gøglerier. Desuden bruger alle skuespillere deres vid for at tiltrække publikum, og få folk ud af deres huse. Denne invitation til morskab er ligesom bannere for en tournering, brudens smykker, et musikalsk mellemspill eller forberedelserne til en fest. Uden denne maske ville teatret have et lille publikum og kun lidt bifald. Dog, hvis alting går glat i verden, skulle både vore anliggender og skuespillernes kunne trives.

ANDREA PERRUCCI

(1651-1704)

Andrea Perrucci, født i Palermo, studerede jura i Neapel, hvor han havde et retsligt embede. Som frødig skribent i Tuscansk, Siciliensk, Napolitansk og andre dialekter forsynede han Armonci di San Bartolomeo-gruppen med adskillige stykker og prologer.

Perruccis DELL'ARTE RAPPRESENTATIVA, PREMEDITATA ED ALL'IMPROVISO, skrevet 1699, er en samling manuskripter tilsat kommentarer og anvisninger.

INTRODUKTION I IMPROVISERET SPIL

Improviseret skuespillerkunst var ukendt i ældre tid, jeg er aldrig stødt på nogen, som har brugt ordet, det er en opfindelse af vor egen tid. Desuden lader det til, at det indtil nu kun er i vort gode Italien, at denne form er lykkedes. Ihvertfald kunne en berømt spansk komediespiller ved navn Adriano, som var kommet med andre skuespillere for at spille deres komedier i Neapel, ikke forstå hvordan en komedie kunne blive spillet af forskellige skuespillere med mindre end en times forberedelse.

Det er et både fantastisk og meget vanskeligt og farligt foretagende. Kun egnede og kvikke personer bør forsøge sig. Og de må kende reglerne for sprog, talemåder, indskydelser og al slags retorik. For de skal improvisere det, som

en forfatter ellers udtænker i forvejen. Når en gennemprøvet forestilling synes at gøre større lykke og er højest ægtet, skyldes det, at forfatteren påtager sig hele ulejligheden ved at tilrettelægge det og at alt er ledet af en enkel hånd. Med så stor indsats, anstrengelse og arbejde og efter så mange prøver og forestillinger, burde sådanne stykker virkelig kunne gøre lykke. Hvis de ikke gør det, bør man foragte dem, der efter så meget arbejde laver ufærdige og fordrejede forestillinger fulde af fejl og brister i stedet for at spille deres rolle fuldendt. Dette er ikke tilfældet med de improviserede forestillinger hvor sammensætningen af så mange forskellige karakterer – nødvendigvis ikke alle lige fuldendte – giver spillerum for visse ujævnheder. Ligesom der nødvendigvis må opstå visse fejltagelser, når skuespillerne siger alt, hvad der kommer over deres læber. Men når en improviseret forestilling bliver spillet af gode skuespillere, kan det lykkes på en måde, som tåler sammenligning med et skrevet stykke. Men jeg ler af dem, der kun er vant til at spille i skrevne stykker, når de siger, at de som spiller improviseret er dårlige. For de, som kan den vanskelige kunst at improvisere, vil finde det let at spille i et skrevet stykke. Godt nok vil den der improviserer altid have en afgjort fordel: hvis hans hukommelse svigter eller der sker en fejl, vil han være dygtig nok til at redde situationen, uden at publikum bliver klar over hvad der er sket. Men den der spiller som en papegøje vil blive grebet i enhver fejl han begår.

Det værste er, at alle og enhver tror, at de kan improvisere. De simpleste mest uvidende individer forsøger sig og tror det er en let sag. Deres ukendskab til farerne og vanskelighederne ved denne kunstart kommer af deres dumhed og ærgerrighed. Selv de værste slyngler og charlataner tror, at de kan charmere folk og underholde dem med ord, som om de var stærke mænd og pralende Herkuleser i gyldne kæder. De prøver at spille improviserede stykker på offentlige pladser, men fordærver handlingen, taler uden stil og gestikulerer som gale. Og hvad der er værre – de svælger i grovheder og uhøvisk tale. Så stopper de deres punge med ufortjent gevinst ved at sælge publikum forfalsket modgift mod dårlighed og giver dem lægemidler, der kun forværrer sygdommen de skulle helbrede. De er ligesom disse totalt uvidende malere, som påtager sig at kopiere arbejder af de mest berømte og fremragende kunstnere og laver smærrier i stedet for malerier, med den forskel at den gode kunstner kopierer Apuleius og Titian, mens disse klatmalere kopierer Agatarchi eller Zaninni da Capugnano.

EVARISTO GHERARDI

(1663-1701)

Evaristo Gherardi (født i Prato nær Firenze) gjorde sin debut 1689 i Frankrig i Jean Francois Regnard's *Le Divorce*. Han spillede rollen som Arlecchino på Comédie Italienne, indtil det blev lukket 1697. År 1700 publicerede han sin samling af manuskripter fra Hôtel de Bourgognes, den italienske gruppes repertoire, på fransk. De følgende udsnit fra *LE THÉÂTRE ITALIEN DE GHERARDI*, udvider vores viden om Commedia dell'Arte skuespillerne og deres særlige teknik.

OM DE ITALIENSKE SKUESPILLERES KUNST

Man skal ikke vente at finde fuldstændige stykker i denne samling, fordi italienske forestillinger ikke kan trykkes i deres

helhed. Grunden er, at italienske skuespillere ikke lærer noget udenad. Når de skal spille, er det nok for dem, at kende handlinggangen for de går på scenen. Således er den største skønhed i deres stykker uadskillelige fra deres handling. Disse stykkers succes beror så absolut på skuespillerne, som giver dem mere eller mindre mening, helt afhængig af deres ånds nærværelse og kvikhed i de, mere eller mindre heldige, situationer de kommer ud for under spillets gang. Det er denne nødvendige færdighed i at kunne lade sig inspirere i den øjeblikkelige situation, som gør det så vanskeligt, at erstatte en god italiensk skuespiller når han uheldigvis får forfald.

Enhver kan lære en rolle udenad og gengive alt hvad han har lært på scenen. Men for at blive en italiensk skuespiller, kræves noget ganske andet. For når der tales om en „god italiensk skuespiller“, menes der en mand med et solidt grundlag, som i højere grad spiller ud fra fantasien end hukommelsen, som selv komponerer alt hvad han siger og som inspirerer sine modspillere på scenen. Det vil sige, en skuespiller som i den grad er i stand til at forene både sine ord og sine handlinger med sine medspilleres, så han uden videre kan træde ind i handlingen og alle de situationer de andre stiller op for ham på en så naturlig måde, at tilskuerne tror det hele er aftalt på forhånd. Der findes ikke en eneste skuespiller der spiller „bare på hukommelsen“ ej heller en der bare kommer ind på scenen, for at aflevere alt hvad han har lært så hurtigt som muligt, uden hensyn til hvad hans kammerater gør og siger undervejs og bare følger sin egen vej, for hurtigst muligt at aflevere sin lektie, som om det var en tung byrde. Sådanne er kun skuespillere af navn, men er helt ubrugelige og en dødvægt for deres trup. Jeg vil sammenligne den slags skuespillere med en lammet arm, der skønt den er ubrugelig, stadig kaldes en arm.

LUIGI RICCOBONI

(1675-1753)

Luigi Riccoboni, hvis karriere falder sammen med Commedia dell'Arte's sidste periode, blev født i Modena og var søn af Antonio Riccoboni, en berømt Pantalone ved hoffet i Modena. Luigi fulgte faderens profession og spillede under navnet Lello.

Som en af de mest teknisk bevidste af commedia-skuespillerne var Riccoboni en overgangsfigur. Han og hans kone Elena (Elena Balletti, 1686-1771) som spillede under navnet Flaminia, var interesseret i at genoplive den klassiske komedie og Renaissance's tragedie. Under Luigis ledelse blev den italienske gruppe, kendt under navnet Det Kongelige Ensemble, organiseret 1718 for at genoprette italiensk skuespillerkunst, som var smuldret hen da Théâtre Italien lukkede i Paris 1697. I Paris blandede Riccoboni og hans skuespillere fransk og italiensk spillestil. Enden blev at den italienske spillestil vandt overvægt.

Luigi Riccobonis skrifter om teater og spil er stadig blandt de vigtigste tolkninger af Commedia dell'Arte's stil og metoder. Hans *HISTOIRE DU THÉÂTRE ITALIEN*, skrevet på fransk, indeholder illustrativt og beskrivende materiale om commedia. Han skrev også *OBSERVATIONS SUR LA COMÉDIE ET SUR LE GÉNIE DE MOLIÈRE* (Paris 1736), *REFLEXIONS HISTORIQUES ET CRITIQUES SUR LES DIFFÉRENTS THÉÂTRES DE L'EUROPE, AVEC LES PENSÉES SUR LA*

DECLAMATION (Paris 1738). Efter han trak sig tilbage fra scenen skrev han **REFORMATION DU THÉÂTRE (Paris 1767)**, hvor hans religiøse moraliserende og reformerende synspunkter fik ham til at konkludere, at teatret burde afskaffes. Det er interessant at notere, at Riccobonis søn, Antonio Francesco (1707-1772) fortsatte familiens teatertradition, og i bogen **L'ART DU THÉÂTRE (1750)** opponerer mod faderens forsvar for den følelsesbetonede spillestil.

Det temmelig litterære „Råd til skuespillere“ som følger i uddrag, er hentet fra Luigi Riccobonis poetiske afhandling: **DELL'ARTE RAPPRESENTATIVA (London 1728)**. Den præsenterer hans indstilling til sandhed og natur i dramatisk kunst, og en analyse af tale, bevægelse og følelse.

RÅD TIL SKUESPILLERE *)

Forfatteren (Luigi Riccoboni) giver sine råd i metrisk form, idet han bruger den samme „Terza Rima“, som Dante brugte i sin *Divina Commedia* og deler sine argumenter op i 6 sange.

I den første sang understreger han nødvendigheden af, at skuespilleren studerer hårdt, da det ikke er nok, at stole på den naturlige inspiration alene. Han anfører den populære talemåde: „kun for skuespillere og geglere blev der ikke givet nogle regler,“ og spørger hvorfor. Man kunne måske tro, at de ingen regler fik, fordi de ville være nytteløse, da det jo ikke er nødvendigt at fortælle folk, hvordan man skal gå, stå og vende sig? Hvis ethvert dyr står, bevæger sig og går fra det vågner til det falder i søvn uden instruktion, så burde mennesket ligeledes uden speciel instruktion være i stand til at udtrykke lige så mange lidenskaber og følelser, som naturen selv vækker. Skulle ikke enhver der omkring sig ser, hvordan folk udtrykker frygt, håb, glæde, fryd og raseri have en skole at gå i? Hvilken lærermester kan være bedre end naturen selv?

Nej, det er en fejltagelse, siger Riccoboni. Den der ikke har studeret længe og systematisk, før han begynder at spille komedie, bliver enten for stiv og hemmet eller alt for løssluppen i sin spillemåde. Selvfølgelig er der dem som mener, at man på scenen bør efterligne det virkelige liv så godt som muligt og at den som søger eller ønsker mere, er en tåbe. Men modsat findes der tåber, som overhovedet ikke søger eller som nægter, der skulle kunne findes noget større eller bedre (end den tilsyneladende natur), at lede efter. Men naturen kan til tider spøge, til tider fejle med den menneskelige krop. F. eks. findes der folk hvis ene ben er kortere end det andet eller som har en eller anden fysisk defekt, så man synes naturen har sine grusomme sider, som ikke er begrænset til et bestemt land, men findes overalt.

Det er indlysende, at hverken en pukkelrygget eller en skeløjet person straks bør være forbillede for en skuespiller, der ønsker at gøre et tiltalende indtryk på scenen. Man bør heller ikke uden videre kopiere alle de mere eller mindre groteske afvigelser der findes, skønt de bør studeres nøje. Det næste vigtige punkt er, at skuespilleren må passe på ikke at tænke for godt om sig selv eller lade sig smigre af god kritik, men altid tænke på at det ikke er nok at behage de uvidende eller et par dumme kvinder... Men han behøver ikke en Salomon til at dømme sig, ret så mange vil være i stand til at gennemskue ham og vurdere ham efter hans værd.

(...) Den anden sang behandler hovedsagelig fysiske kvalifikationer. En vanskabt og kejtet mand vil være latterlig, hvis han danser menuet, ligeledes vil det være tåbeligt for enhver, der ikke har en passende skikkelse, at vælge skue-

spillerkunst som profession. Hvordan skulle han kunne håbe på succes i en så fin og yndefuld kunst. Enhver ved, at det er nødvendigt at have velkøbte lemmer og harmonisk bygning. Skulle nogen være så uheldig at være vanskabt og grim og samtidig skuespiller (en kombination der kan få blodet til at løbe selv på en augustdag!) så bør han i det mindste have smag nok til at vælge roller, som passer for ham og sky dem, der kræver værdighed og spændstighed, for i sådanne roller vil han ikke bare vække mishag men blive pebet ud. F. eks. er det ikke nok for en der spiller kongen, bare at træde ind på scenen midt i et mægtigt selskab klædt i guld og juvelbesatte dragter. Han må have det frygtelige blik som udfordrer døden, den ophøjede og selvfølgelige holdning, den stemme som både kan ryste og trøste. Og hvordan kan en sådan udstråling forenes med en fysisk deformitet?

På samme måde i en elskerrolle: et suk, et blik, et buk spillet af en alvorligt handicappet, vil ikke alene virke anstødeligt, men direkte meningsløst.

Nej, den eneste mulighed for at overvinde et handicap fra naturens hånd, ligger i at gøre en dyd af en nødvendighed og vælge roller der gør defekten til en fordel, f. eks. en skurkagtig kongen eller en svindler der giver sig ud for at være ridder. Sådanne roller kan give glimrende resultater, hvis de bliver spillet af en vanskabt, da det altid er interessant at se en deform person prøve at efterligne skønhed. Og dette er et råd, som ikke bør foragtes.

På den anden side kan den heldigt udstyrede skuespiller også tro, at hans fysiske gaver alene er nok til at hæve ham over sine kammerater, men det nytter ikke at være smuk, hvis kun dumheden skjuler sig under facaden. Den smukke skuespillers farer ligger i, at han bevæger sig for meget ved hjælp af ydre form og regler, han beregner hvert skridt og spiller formelt, som et barn der har lært noget udenad i skolen og laver 5-6 gester til hvert ord.

En sådan skuespiller er for ødsel med sine gester, i stedet burde han lytte til sin fornuft: Hvad er det der inspirerer og styrer ham, når han taler med tilfældige folk i et hus eller på gaden? Så overbevist er Riccoboni om betydningen af denne økonomi med gestus og bevægelse, at han går endnu videre og beder „Musen“ om, at enhver skuespiller skulle kunne sætte sig i en situation, hvor han manglede både arme og ben. Da – og først da! – vil han rigtig kunne folde sig ud og spille så godt, at hans berømmelse vil gå fra øst til vest.

(...) Det væsentligste og nødvendigste for en skuespiller, påstår Riccoboni, er at han viser klart, at han ikke skyr sandheden, for så kan han næsten overbevise publikum om hvad som helst, især at hans spil ikke er falskt og dette er den første betingelse for at behage dem. For at opnå en overbevisende virkning, bør man ikke alene glemme sine fire lemmer, men måske også det femte lem: hovedet. Han må føle hvad han spiller: kærlighed, vrede, jalousi, føle sig som kongen eller djævelen selv, og hvis han virkelig kan føle alle disse holdninger, og hvis hans hjerte kan styre hans gester, vil de gå af sig selv og føre ham til det rette udtryk.

I den tredje sang præsenterer Riccoboni en skuespiller, som indvender, at han ikke kan føle sig som Djævelen selv, han kunne måske f. eks. føle sig som Achilles, men ikke som Djævelen, nej, det er for meget for langt. Forfatteren indrømmer, at han har overladt skuespilleren i en vanskelig situation til slut i den sidste sang. Naturligvis kan de ikke bogstaveligt gå i skole i Helvede. Men han mener, at når de rigtige følelser dominerer, inspireres kroppen til at gøre de rigtige bevægelser.

Skuespilleren må have fornemmelse for proportioner og ikke søge at overgå naturen. Han vil sikkert nødtigt kaldes en abe, men det mest karakteristiske for en abe er, at den efter-

*) Dette sammendrag er hentet fra G. Craigs tidskrift *The Mask*, Firenze, årg. 1911.

ligner det levende menneske, men ødelægger billedet ved at overdrive.

(...) I den fjerde sang bliver mimiken diskuteret principielt. Forfatteren erklærer, at interessen koncentrerer sig om skuespillerens ansigt. Han anfører eksempler fra billeder, hvor det enkelte udtryk lige overfor en central begivenhed er forskelligt afbilledet i hvert ansigt i gruppen og siger, at hvis skuespilleren ikke kan vise sin egen følelse, vil ingen tro han føler noget selv, og er det tilfældet, vil alt være tabt. Man er på vildspor, hvis man tror, at publikum kun lægger mærke til bevægelse, form og stemme. Trak man en linie fra alle tilskuernes øjne til deres fixeringspunkt, hvor ville da alle linier ende og mødes? I skuespillerens ansigt!

(...) Når skuespilleren græder på scenen, må han passe på ikke at forvrænge sit ansigt på en sådan måde, at folk ler. Så vil han opnå den modsatte virkning af det tilsigtede. Skal en kvinde f. eks. græde i en scene med sin elsker bør hun give indtryk af, at hendes følelser overfor ham er ægte, mens publikum skulle opfatte det som hykleri, så de måske siger: „bedrageri forenes med sandhed, og dog tydeligt“, og så leende fortsætte: „en god latter er det smukke, som teatret ikke kan undvære“. Man må kunne le af et godt hjerte, intet er værre end at se skuespilleren glad og opstemt, mens hans tilskuere er triste og keder sig.

Den femte sang omhandler hovedsagelig stemmens uddannelse. Det er ikke nok at se godt ud, siger forfatteren, hvis man taler som en papegøje. Han råder også skuespillerne til at lære sig at fremsige vers, hverken for hurtigt eller for drøvent, men at han i komedier skal passe på at lægge sin deklamatoriske stil bort, og bruge samme ligefremme tale-måde, som hans forfader Adam brugte det i sin tid.

Den sjette sang behandler principielt værdien af pause og tavshed. Skuespilleren rådes til at påkalde Arpocrate, „Den store, altid-tavse gud“. „I tror det er let at være stille efter, at have afleveret sin replik,“ siger Riccoboni. „Jeg siger jer, det er det sværeste af alt, og som en regel: at se jer i sådanne øjeblikke er nok til at drive en til vanvid.“

ANTONIO FRANCESCO RICCOBONI (1707-1772)

Som søn af Luigi og Elena fulgte han i familiens fodspor og debuterede i Paris som Lelio i *la Surprise de l'Amour* af Marivaux. I 1750 udgav han *L'ART DU THÉÂTRE*, hvor han ved siden af en del tekniske råd og beskrivelser polemiserer imod faderens syn på betydningen af skuespillerens følsomhed. En problemstilling som Denis Diderot behandlede kort tid efter i sit „Paradox om skuespilkunsten“.

(...) Vær meget forsigtig med at deklamere foran et spejl for at studere jeres gester og mimik. Denne metode er affek-tationens moder. Man må fornemme bevægelsen i sin egen krop og vurdere den uden at se på den.

(...) Min far plejede at sige, at for at virke overbevisende bør skuespilleren gå to tommer udover det naturlige, men hvis han overskrider denne grænse med en brøkdel, over-spiller han øjeblikkelig og bliver frastødende. Min fars tale-måde forklarer til fulde faren, som hele tiden lurar på skue-spilleren: enten at udtrykke for lidt eller for meget.

(...) Når en skuespiller er færdig med sin replik, bør den der tager ordet begynde i samme tone, som den første sluttede i. Man må finde denne samstemthed både i bevæ-gelser og gester og i stemmeføring hos hele ensemblet ... Skuespillere som forbliver urørlige når de tier og kun be-væger sig når de taler, opnår ikke denne samstemthed, der-imod skader de ved deres ukunstneriske fædthed.

(...) Når I svarer på noget, må I altid passe på, at det I vil sige, virker som en øjeblikkelig og uforberedt reaktion på det I har hørt. Jo mere spontan følelsen virker, jo mere bør I nøle med jeres svar, for når vi er overrasket over en uforudset følelse, fyldes vor sjæl øjeblikkelig med en række association-ner, som vi ikke kan sortere med samme fart. Vi er usikre overfor valget af en endelig reaktion. Men til slut vinder den stærkeste følelse, som så engagerer os helt, mens alle de andre forsvinder, og vi udtrykker med styrke denne følelse, som dominerer os. Det er i sådanne situationer, at pauser er mest nødvendige og mest berettiget.

(...) Kunsten at tale godt er det første skridt mod et godt teater. Kunsten, at udtrykke alt, er højdepunktet af fuldkom-menhed.



To forskellige eksempler på *commedia dell'arte*-inspiration i moderne ballet. Foroven Alexander Sakharov i balletten *La bourrée fantasque* hvor improvisationsmuligheden udnyttes som en art fri dans. Tv. Egon Madsen og Bjørn de Treville i Ivo Cramér's ballet *Truffaldino*, (opført af Den skandinaviske Ballet) med musik af Scarlatti som en mere vittig-ironisk pastiche med udnyttelse af det klassiske figurgalleri.

Synspunkter om COMMEDIA DELL'ARTE

Sammenstillet af CHR. LUDVIGSEN



Pantalone-læremaske fra 1700-tallet. (Museo Ca'Rezzonico, Venezia.)

Man regner stort set med at den egentlige italienske *commedia dell'arte*-tradition degenereredes eller udvandedes i løbet af 1700, selv om fremdeles der fandtes store skuespillere som den berømte Harlekin Antonio Sacchi. Vist overlevede diverse aflæggere i andre lande, særlig i den franske og engelske pantomimeskole, der igen fik en aflægger i den danske pantomimetradition, der op til i dag holdes i live på pantomimeteatret i Tivoli. (Herom andetsteds i dette nummer).

Men i Italien – denne 'improviserede kunstkomedie's hjemland – var genren gået i forfald og er først blevet genoplivet i dette årh., bl. a. takket være teaterhistorikeres interesse for fænomenet. Det turde være nok her at pege på den geniale Morettis præstation i Goldonis *En Tjener og to Herrer*. – Men paradoksalt nok var netop Goldoni (1707–1793) i sin tid en

erklæret modstander af disse improviserede komedier og kæmpede (ligesom Molière) for fuldstændigt skrevne stykker uden indlagte scener, der med et kort scenario blev overladt til skuespillernes opfindsomhed.

Hans store modstander var Carlo Gozzi (1720–1806), der med sine komedier netop ønskede at bevare og videreføre den gamle *commedia*-tradition. Denne strid gengives i en anekdote fortalt af Giuseppe Baretti*) i hans værk om *Sæder og dragter i Italien* (1788) – her hentet fra Gordon Craigs berømte teatertidsskrift *The Mask*, årg. 1911, der var koncen-

*) Baretti gjorde sig iøvrigt bemærket som forkæmper for Shakespeare i Italien, tidsskriftredaktør og altså ikke mindst som forsvarer af Gozzi i hans kamp for at bevare den gamle improvisationskomedie.

treret om *commedia dell'arte* som ny inspirationskilde for moderne teaterfolk. Barotti fortæller:

„En dag mødte Carlo Gozzi tilfældigvis Goldoni i en boghandel. De kom i heftig diskussion, og i kampens hede fik Goldoni sagt til sin ubarmhjertige kritiker, at det da var let nok at finde fejl ved et stykke; men at han burde erkende, at det var nok så svært at skrive et. Gozzi svarede, at det var nemt nok at finde fejl ved et stykke, men at det var endnu lettere at skrive stykker, der faldt i smag hos et så tankeløst folkefærd som Venetianerne. Med slet skjult foragt tilføjede han, at det var hans hensigt at få hele Venedig til at styrte af sted for at se „Eventyret om de tre appelsiner“ ... Goldoni, der havde flere af sine meningsfæller hos sig i boghandelen, udfordrede Gozzi til at gøre det – hvis han kunne! Udfordringen blev modtaget, og Gozzi lovede at lave en sådan komedie på et par dage.

Hvem skulle have troet at denne tilfældige og for så vidt ligegyldige dispyt skulle give stødet til, at den største dramatiker Italien nogensinde har haft kom igang? Gozzi skrev hurtigt en fem-akt-komedie med titlen „De tre appelsiner“ („I tre Aranci“) bygget over en gammel amnestuefortælling, som venetianske børn så ofte havde hørt deres barnepiger fortælle. Komedien blev spillet, og de tre smukke prinsesser, der kom ud af de tre appelsiner, fik hele Venedig til at storme St. Angelo-teatret ...

I årene 1754 og 1755 har jeg set 10–12 af Gozzis stykker opført i Venedig og har endda læst et par i manuskript, og jeg må sige, at ingen arbejder af denne art har tiltalt mig så meget: så da Mr. Garrick var på besøg, måtte jeg beklage over for ham, at han ikke var kommet i karnevals-tiden, så han kunne have set nogle af dem spillet. Jeg er overbevist om at han ville have beundret Gozzis gani, som efter min mening – næst efter Shakespeare – er det største noget land til nogen tid har fostret. Gozzis fantasi får ham til at skabe mange karakterer og væsner, som måske ikke findes i naturen som f. eks. Caliban i „Stormen“, men som dog er lige så sande og virkelige som Caliban ...“

Fra Goldonis memoirer har vi lånt et karakteristisk udfald imod maskekomedie (1787):

„... Masken gør stor skade for skuespillerens frie udfoldelse; hvadenten han skal udtrykke glæde eller sorg, være forelsket, ophidset eller fornøjet, er det stadig den samme lædermaske vi ser; han kan gestikulere så meget han vil, ændre tonefald, men vi ser aldrig hans ansigtsudtryk fortolke, hvad der foregår i hans hjerte eller de forskellige lidenskaber som opfylder hans sind. Skuespilleren må i dag have en sjæl; og en sjæl bag en maske er som ild under aske ...“

Striden mellem Goldoni og Gozzi var ikke alene en konfrontation af gammelt og nyt i mere banal forstand, men et eksempel på den klassiske og stadigt aktuelle problemstilling for skuespilkunsten: Skal den være realistisk (eller naturalistisk) – eller skal den være stiliseret, idealiserende? I sine bidske kommentarer til Goldonis nok så realistiske stykker, bemærkede Gozzi et sted, at hvis man bare gik rundt i Venedigs gader en 2–3 timer, så havde man en gratis komedie af Goldoni! Til forsvar for den improviserede komedie siger Gozzi (1772):

„... Jeg mener den improviserede komedie er blandt vort lands særlige skatte. For mig at se er den væsensforskellig fra den skrevne komedie, der læres udenad, og jeg har ikke den skamløse dristighed at stigmatisere alle de dannede og ædle mennesker jeg med egne øjne har set nyde og applaudere sådanne stykker som uvidende pøbel. Jeg sætter de dygtige maskeskuespillere langt højere end disse improviserende digtere, der ytrer sig om løst og fast uden at have

noget på hjerte og vækker forbavelse blandt en flok gabende tilskuere ...“

I sine memoirer siger Gozzi bl. a. (1797):

„... Man kan ikke udarbejde et stykke, der skal underholde publikum et passende stykke tid ved bare at sammenhøbe alskens absurditeter, sensationer, grovheder, platituder, barnagtigheder, dårlige vittigheder og forvrølede ordspil. Det jasker! efterlignere af min stil er forfaldet til beviser hurtigt denne påstand. Næsten det samme kan siges om andre genrer – romantiske eller borgerlige, der skulle vække tårer eller latter – denne art stykker, som man kalder kultiverede eller realistiske, skønt de almindeligvis er blottet både for kultur og realisme og som regel uden afveksling alle ligner hinanden som en flok regndråber, har hjemsogt vore scener mindst de sidste 30 år.

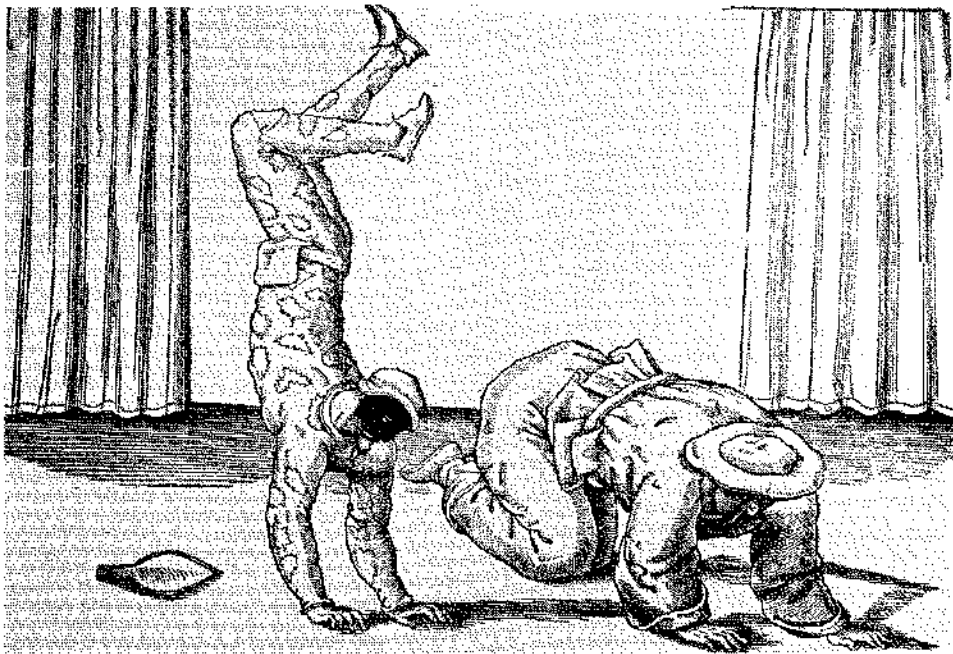
Der er sagt og skrevet meget ondt og godt om mine eventyrstykker; men faktum er at de har holdt sig på repertoiret både i Italien og udenlands trods deres påståede gammeldagshed; stadig fremføres tåbelig kritik imod den af forsultne bladsmørere og misundelige dødbidere som følger strømmen og gentager ældre smagsdommers blinde kritik, der kun er baseret på titlerne og det argument, at jeg henter mit stof fra amnestuefortællinger og eventyr fra gamle koner. – Alt dette beviser at der er godt stof i den sagnagtige, poetiske og allegoriske genre som jeg har skabt ...“

Alligevel medvirkede de 200 stykker, som Goldoni skrev, til den ønskede „reform“ i retning af en realistisk gengivelse af livet på scenen. I forordet til sine første stykker (1750) skrev han:

„... Hvad man viser på scenen må ikke være andet end



Den engelske skuespiller David Garrick (1717–79) som Harlekin. I 1726 ga en italiensk trup en række forestillinger i London, bygget på scenarier fra Gherardi-samlingen og trædsjon av mer folkelig karakter. Dette fremskyndet en udvikling i engelsk teater som John Rich (1682–1761) hadde startet. John Rich, som var hovedkraften bak John Gays *The Beggar's Opera* (1728), hadde tatt opp Harlekin-rollen. Det fortelles at han var meget dyktig til fysisk improvisasjon, men derimot ikke verbalt. Han sløytet derfor mer og mer dialogene og monologene og dette førte til at harlekinaden ble stum i England.



Behændighed må der til.
Her ses Harlekin som akrobat.
Træsnit fra ca. 1577
(Fossard-samlingen).

den tro kopi af hvad der sker i verden. Da bliver komedien det den skal være, når det forekommer os at vi er i vore naboers selskab eller midt i en konversation vi genkender (...) og når man ikke ser andet end det man ser hver dag ..."

Et år senere proklamerer Goldoni at andre forfattere med Molière i spidsen, ikke er nået langt med deres komedie-skrivning trods vid og elegance:

"... Det franske publikum er nøjsomt. En enkelt hoved-karakter er nok til at tilfredsstille dem ... Vi italienere for-langer mere. Vi ønsker at hovedpersonen skal være stærk, tydelig, original og livagtig ... at intrigen er mangfoldigt og opfindsomt spundet. Vi forlanger at moralen serveres med underfundighed og humor. Vi insisterer på en overraskende slutning, som dog klart kan udledes af handlingsgangen ..."

Det er nok karakteristisk, at de mere eller mindre realistisk eller naturalistisk indstillede teaterfolk fra Diderot til Sta-nislavskij ikke i større stil interesserede sig for problematik-ken omkring commedia dell'arte, endsige for improviserende skuespillere. Det blev i første omgang den Goldoniske linie, der kom til at sejre (og Goldonis 'genrebilleder' man tog op også i den naturalistiske glansperiode omkring år 1900; Gozzi kom først senere på mode og er måske først nu ved igen for alvor at have tiden med sig).

Skulle man endelig indflette stumspil eller improvisationer i naturalistiske forestillinger blev det nøje motiveret ud fra et sandsynligt virkelighedsgrundlag som f. eks. Strindberg gør det i sit berømte forord til „Frk. Julie“:

"... Som bekant har den Italienska teatern på vissa scener återgått till improvisationen, och därmed skapat diktande skådespelare, dock efter författarens planer, vilket ju kan vara ett fremsteg eller en ny groende konststart, där det kan bli tal om frambringande konst.

Där monologen åter skulle bli osannolik, har jag tillgripit pantomimen, och där lämnar jag skådespelaren ändå mera frihet att dikta - och vinna självständig ära. För att likväl icke fresta publiken över förmågan, har jag låtit musiken, väl motiverad dock från midsommardansen, utöva sin illuderande makt under det stumma spelet, och beder jag musikdirektören väl behjärta valet av musikstycken, att icke främmande stäm-ningar väckas genom minnen vare sig ur dagens operetter

eller danserepertoar eller ur alltför etnografiskt folkliga toner ..."

I sine tre berømte foredrag om Skuespilkunst (da. udg. 1963) som Frederik Schyberg holdt på Lunds universitet i 1947 på indbydelse af Prof. Ragnar Josephson er det kun lige akkurat at commedia dell'arte-problematikken strejfes; det samme gælder den store torso af et systematisk værk om Skuespillerens Kunst der udkom posthumt i 1954. Et enkelt citat fra det første foredrag vil være tilstrækkeligt til at be-lyse Schybergs holdning til fænomenet, en holdning der er ka-rakteristisk for alle mere eller mindre naturalistisk opdragede teater-teoretikere, hvor teksten til syvende og sidst var og blev det helt afgørende, mens skuespilleren leverede 'kunst på anden hånd' som Fru Helberg siger. For Schyberg begyn-der teaterkunstens moderne tid omkr. 1750 hvor der begyndte



Harlekin-lærmaske fra 1800-tallet (Bibl. de l'Opéra, Paris).

at komme system i galskaben og behandlingen af de store litterære tekster som Shakespeares og Molières. På s. 33 i den da. udg. af *Skuespilkunst* hedder det:

„I *commedia dell'arte* frigør den professionelle skuespilkunst sig. På begge sider af *commedia dell'arte*s typekomedie, eller snarere maskekomedie, er to arter fremstillende kunst samtidigt groet op og har antaget faglig form, begge med klart anlægspreg fra det old-klassiske teaters to genrer, den tragiske og den komiske. En højstemt, næsten syngende oratorisk kunst, beregnet for det højere drama, tragedien, og en mere individualiserende, realistisk efterlignende kunst, gengivende typer fra virkeligheden, beregnet for komedien. Men begge genrer (er) endnu, det må man gøre sig klart, i endnu højere grad end *commedia dell'arte* på et meget primitivt trin. Lige bag dette komediespil står den folkelige gøgler, linedanseren, marionetteaterdirektøren, klovnene. Og så begynder nutiden med *Shakespeare* og *Molière*!“

Schyberg regnes jo endnu for en autoritet – på skuespilkunstens område – i hvert fald i Skandinavien. Men det er tankevækkende, at netop 'den professionelle skuespilkunsts' rødning bliver to store dramatikere ikke skuespillernes selv, skønt netop den improviserende kunstkomedie i høj grad fostrede selvstændige kunstnere på skuespilkunstens område.

I sin fornævnte *Skuespillerens Kunst* understreger Schyberg sit syn på skuespilkunsten som en kunstart i stadig positiv og forædlende udvikling takket være den dramatiske litteratur (s. 196):

„Egentlige regler for skuespillerens kunst kan ikke siges at være formuleret i århundrederne før [15- og 1600-tallet op til ca. 1750...], på anden måde end Shakespeare og Molière har gjort det i „*Hamlet*“ og „*Impromptu*“. Men nogle tilnærmelser til emnet havde dog fundet sted, og her havde som sædvanlig italienerne været først på pletten ...“

(Her nævner Schyberg så retfærdigvis de forskellige hovedkilder vi har til *commedia dell'arte*-skuespillerens kunst, Leone de Somi, Pietro Cecchini, Nicolo Barbieri, Andrea Perrucci, Luigi Riccoboni og Gherardi ...)

Det er lige værd at minde om at Hamlets råd til skuespillerne blandt andet gik ud på at være naturlige, at lade gestus svare til ordene og omvendt og at han så med mistillid både på pantomimer og klovneshuespillere, der improviserede ud over teksten:

„... Og lad dem, der spiller jeres klovn, ikke sige mere, end der står i deres rolle, for der er nogle af dem, der plejer at slå en latter op for at få sløve tilskuere til at le med, skønt man måske netop på det sted skulle være opmærksom på et nødvendigt led i handlingen; det er forbryderisk og viser en ynkelig trang til at brillere hos den nar der gør sig skyldig i det ...“ („*Hamlet*“ 3. akt 2. scene, oversat af Ole Sarvig.)

Alligevel var der klovn i næsten alle Shakespeares stykker. – Molière siger ikke meget direkte om improviserende skuespillere i „*L'Impromptu de Versailles*“; tværtimod lader han skuespillerne selv forsvare værdien af at have lært en trykt tekst udenad og holde ordentlige prøver på et stykke inden en offentlig forevisning. Molière optræder som bekendt selv i dette stykke og forsøger at appellere til sine skuespilleres improvisationsevner, selvom teksten ikke sidder fast endnu, men forgæves. Den slags lethed vil hans meget ansvarsbevidste skuespillere slet ikke være med til; man må kunne teksten før man kan spille. – Rimeligt nok indeholder stykket ingen regulære angreb på 'de italienske skuespillere', som Molière jo havde lært en del af (han delte jo endda teater med den italienske trup i længere tid).

— — —

I sin bog *The World of Harlequin* (Cambridge 1963) ind-

leder den store engelske teaterhistoriker Allardyce Nicoll tankevækkende nok med en længere direkte sammenligning mellem Hamlet- og Harlekin-figuren og gør sig refleksioner over at Hamlet jo kun er repræsenteret i ét stykke og ingen ved hvordan han egentlig bør se ud, mens Harlekin-figuren straks vækker associationer om ydre fremtoning på en scene, skønt man knapt ved fra hvilket stykke eller teaterforestilling. Altså på en måde igen: Den litterære teaterfigur hvor forfatteren skaber rollen som skuespilleren så kan udfylde med sine egne erfaringer – contra en type- eller maskefigur, skabt og vedligeholdt af teaterfolk, som stadigt har måttet lægge krop til Harlekins spraglede figur, der så til gengæld har inspireret mange forfattere.

Nicoll slutter sin sammenligning mellem disse to scenefigurer med følgende passus:

„... Men hvorfra kommer Harlekins styrke så? Vi kan citere Hamlets replikker, men hvilke sentenser vil vi tilskrive den anden? Her står vi unaegtligt over for et spørgsmål – et spørgsmål, hvis svar ikke bare kan gives ved et nøjere studium af hans specielle teaterhistoriske forudsætninger, men også involverer en undersøgelse af fundamentale dramatiske problemer.“

Det væsentlige i forbindelse med *commedia dell'arte*-formens skæbne i nyere tid er nok, at den undvandedes i løbet af 1800-tallet, vel bl. a. fordi den blev båret oppe af højest professionelle fagskuespillere, der successivt gav deres kunnen i arv til direkte efterfølgere, men netop i sit væsen var mere eller mindre illitterær med sine tekstmæssige ret ufuldkomne scenarier, der i så høj grad skulle fyldes ud af skuespillerens egen opfindsomhed og faglige dygtighed. Genren forfaldt med sine skuespillere.

På vis måde er det teaterhistorikere, der i moderne tid har skabt fornyet interesse om denne teaterform ved at fremdrage scenarier, beskrive forestillinger, rekonstruere spillestil osv. ... I sin epilog til ovennævnte bog nævner Nicoll at det første forsøg blev gjort med Maurice Sands *Masques et bouffons* fra 1860. Gradvist steg udbudet af mere grundige teaterhistoriske afhandlinger om *commedia dell'arte* op i vort eget århundrede. (For en teaterhistoriker, der gerne vil bevise sit fags selvstændighed og uafhængighed af litteraturhistorie er netop denne genre specielt egnet.)

Skønt *commedia dell'arte* i sin glansperiode var et italienskpræget fænomen – man kunne fristes til at sige at her var tale om et første forsøg på at samle Italien til en helstat med de forskellige traditionelle lokaldialekter i mente – spredte formen sig hurtigt udenfor Italien. Bemærkelsesværdigt er det at denne intereuropæiske interesse for genren også spejles i teaterhistorikernes kredse i nyeste tid.

Blandt de mere fremtrædende forskere – der ofte samtidigt har haft et konkret forhold til teater – som i dette århundrede har taget genren op bør nævnes Cordon Graig, der helligede flere numre af berømte tidsskrift *The Mask* til *commedia dell'arte* (1911–1912), russeren Konstantin Mikhajevsky (Mic), der i 1917 publicerede større artikler om emnet; senere udgivet som bog i 1927, og franskmændene P. L. Duchartres' værk *La Comédie Italienne* fra 1925. En mere fyldig bibliografi findes et andet sted i tidsskriftet.

De to teaterhistorikere, der i henholdsvis Sverige og Danmark personligt har fået teaterhistorien anerkendt som selvstændig universitetsvidenskab, professor Agne Beijer og professor Torben Krogh, har også hver på deres måde ydet deres bidrag til *commedia dell'arte*-forskningen. Beijer bl. a. ved sammen med Duchartre i 1928 at få udgivet og kommenteret den svenske del af den såkaldte *Fossard-samling* af ret enestående billedmateriale omkring *commedia dell'arte*-teatret

fra slutningen af 1500-tallet og begyndelsen af 1600-tallet. Samlingen stammer fra en fransk samler, Le Sieur Fossard, (død 1702), og blev bragt til Sverige af Carl Gustav Tessin (1695-1770), der bl. a. en overgang var svensk ambassadør i København, hvorved en del af samlingen havnede på Det kgl. bibliotek. Mange af de nu oftest offentliggjorte stik fra *commedia dell'arte* stammer fra denne samling.

Selv skrev Beijer i 1929 en længere introducerende artikel *Commedia dell'Arte* i „Ord och Bild“ (1929) hvori de mere principielle problemstillinger trækkes op med naturligt sideblik til aktuelle teater-eksperimenter i Rusland og andre steder. Med sit klare overblik sammenfatter Beijer allerede dengang hovedproblemet for *commedia dell'arte*-forskningen sålunde:

„Men ha då inte alltid Arlekin och hans följe varit symboler mer än individer? Är det inte någonting utmärkande även för det gamla maskspelet att sammanfatta vissa allmänmänskliga drag i vissa en gång för alla fixerade och starkt stiliserade typschemata?

På den frågan kan man svara båda ja och nej. Ett fullt uttömmande besked kan man egentligen endast ge genom att återberätta hela den italienska komedins historia från 1500-tallet och till vår tid, och det är en båda vidlyftig och vanskelig affär. Dokumenten överflöda, och ändå säga de bara hälften av det vi ville veta. Maskspelat har levat genom de skådespelare som en gång burit maskerna, det på scenen födda ordet har förflyktigats med dem. Med skärpen av en paradox illustrerar *commedia dell'arte*-problemet den ofta framhållna grundsvårigheten för all teaterhistorisk forskning, ogörligheten i att komma åt det sceniska konstverket sådant det en gång levde på tiljan. I övriga fall ha vi åtminstone de tryckta pjäserna med deras scenanvisningar. Men för maskspelat ha vi endast några samlingar med summariska innehållsredogörelser från olika tider ... memoarer ... teoretiska skrifter ... samt sist men icke minst ett ända intill dessa sista år besynnerligt förbisett men icke desto mindre utomordentligt fängslande och rikhaltigt bildmaterial ...“

Den teaterhistoriske pointe er her, at man faktisk har et større og mere illustrativt billedmateriale til illustration af

spillestil i *commedia dell'arte* end til Shakespeares og Molières teater.

Dette gælder også spillestilen på Ibsen og Strindbergs tid, kunne man fristes til at tilføje, og helt op vor egen, som jo er præget af fotogene opstillingsbilleder, der sjældent siger ret meget om en forestillings karakter og indramning, højst en smule om hvordan skuespillere kunne posere for en presse-fotograf. På en inciterende og fantasieggende måde giver *commedia dell'arte* bilerne fra Fossard-samlingen og andre steder langt mere. Selvom man ikke kender teksten eller den nøjagtige situation. I det mindste synes man at fornemme lidt om hvordan der er blevet spillet komedie, hvordan skuespillerne har været.

Vi vil lade den svenske instruktør, teaterskribent m. m. Per Lindberg få det sidste ord fra hans ypperlige og stadig aktuelle bog *Kring Ridån* (1932). Bogen er lævrigt samlet om meget klarsynede skitser af datidens store teateranimatører: Craig, Appia, Copeau, Reinhardt, Stanislavskij, Meyerhold etc. ... Men i begyndelsen står en lille kærlighedserklæring til *commedia dell'arte*-muligheden:

„Vid 1500-talets mitt sprang det plötsligt fram något alldeles nytt: *Commedia dell'artes* improvisatörer. De hade inga texter, det skrevs inga pjäser för dem. De skapade sig i stället fasta personager att hålla sig till. - Arlekin, Pierrot, Colombine och alla ni andra sällsamma dockor! Stumma stå vi inför er och stirra på er, som en bonde tittar om ett hörn mot något främmande spektakel. Så småningom få våra ögon liv, för där om hörnet tricksar ni, gör piruetter, grälar, gråter, slåss och skrattar så burdust. Lätt stereotypa äro ni väl - era masker varken le eller gråta, uttrycka ingenting, gåtfulla masker, likna ädla stenar som skifta allteftersom man ser dem. Men ögonen brinna i er, och alla era rörelser visa hur ni vill göra heder åt typen och kostymen, tusen linjer uppstå i er kropp vid varje piruett, och era kläder fladdra i de granna färgernas lek.

Dockor, ni ha blivit oss så sällsamt käral! Än i dag, fast ni legat stilla och tysta på historiens blad i några sekler, springa ni fram ur bladen när som helst till vårt behag och fladdra för vår fantasi. Ity att ni är skådespelarlýnnat, leken som skall få vår fantasi att fladdra, där vi stå och glo som en bonde vid ett hörn.“



Nijinskij som Harlekin i Fokins ballet *Carnaval*. Musikk av Schuman. Tegning af Leon Bakst, der også hørte med til Serge Diaghilevs berømte ballet-ensemble, Le Ballet Russe, der lagde ud i Paris 1909. Diaghilev gjorde sig bl. a. bemærket ved at benytte flere fremtrædende kunstnere som scenografer til sine forestillinger, bl. a. Bakst, Benois, Golovin og senere Picasso, Matisse, Braque og Cocteau; ligesom en række fremragende koreografer her fik deres chance; Fokin, Massin, Balanchin, Lifar. Under første verdenskrig opholdt Diaghilev sig en tid i Italien med nogle af sine medarbejdere. Her fik de lejlighed at fordybe sig i arkivstudier omkring *commedia dell'arte* og fandt et tilsyneladende glemt originalmanuskript, der kom til at danne grundlag for balletten *Pulcinella* med musik af Stravinski og koreografi af Massin. I *Pulcinella* kan man hævde at balletten nærmer sig pastichen. Massins videre produktion i 1920'erne tyder på at han her fik dybe impulser. Lige siden har typen stået som det centrale for ham. Groteskeriet, som han har været en mester i at udfinde, synes inspireret fra *Pulcinella*-perioden. Her kan man tale om den igangsættende impuls fra den oprindelige maskekomedie. Hvis man endelig vender sig til *commedia dell'arte*'s mærkelige, store krav til den optrædende vedrørende improvisationen, er det hævet over enhver tvivl, at moderne dansere først blandt de udevende kunstnere har taget opfattelsen til sig og bygget videre på den ... med større eller mindre held.

ARENA

Antonin Artaud: Det Dobbelte Teater

Viggo Clausen: Galskap i Meningen

Polsk Introduktion: Polsk Drama i sidste tiår
Polsk film siden 1945
Polsk Avantgarde

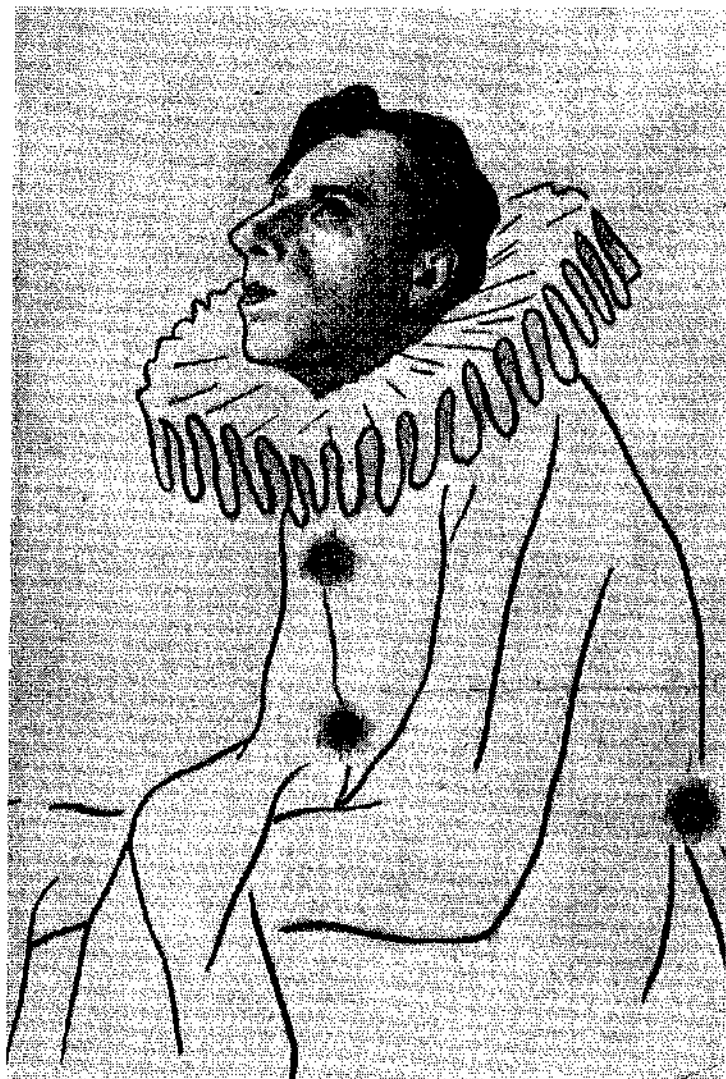
Moderne Dansk Dramatikk 1: Benny Andersen, Inger Christensen,
Kaj Himmelstrup, Sven Holm, Knud Holst,
Henning Nielsen, Leif Petersen,
Ole Sarvig.

Moderne Dansk Dramatikk 2: Peter Albrechtsen, Anders Bodelsen,
Finn Methling, Leif Petersen, Ulla Ryum,
Peter Seeberg, Sven Aagaard

Repertoireserie

Alfred Jarry:	Ubu
Eugene Ionesco:	Morder uden betaling
Eugene Ionesco:	Kongen skal dø
Samuel Beckett:	Vi venter på Godot
Samuel Beckett:	Slut Spil
Samuel Beckett:	Stum Spil
Samuel Beckett:	Spil
Samuel Beckett:	Hvo som falder
Fernando Arrabal:	Automobil Kirkegården
Ann Jellicoe:	„det“
Miguel Mihura:	De tre Klaphatte
Eugene O'Neill:	Hughie
John Osborne:	Strengt Fortrolig
Henning Nielsen:	Vejrmøllen
Henning Nielsen:	Grottedyr

Meyerhold som Pierrot i
Balaganchik (Torvboden) av
A. Blok i 1905.
(Tegning av N. P. Iulianov.)



Meyerhold-Dappertutto

Av Eugenio Barba

Meyerhold er den første som begeistres av Commedia dell'Arte, en inspirasjon som noen år etter påvirker Radlov, Vakhtangov og Medelov. Det er ham som vekker lidenskapen for den tve-tydige fantastikk, for Hoffmanns lynhur- tige „sjongleri“ og maskerader, utgangs- punktet for Tairovs glitrende forestillin- ger. Bland sammen Commedia dell'Arte, Hoffmanns abracadabra, de spanske dra- maer fra „el siglo de oro“, asiatisk teater og Meyerholds Borodinskaja-studio vil springe ut som fra en tryllekunstners hender. *)

*) A. M. Ripellino: Il Trucco e l'anima – S. 166.
Einaudi Ed. 1965.

Svartekunstner uten like, mangfoldig teaterskaper, som med skarp intuisjon kunne fange tidens skjulte strømninger og behov, urolig skiftende, fascinert av det uvanlige, parat til å fornekte alt det han dagen før sverget seg til, og øyeblikkelig fornye seg totalt: dette er Vsevolod Meyerhold (1874-1940), utvivlsomt den mest fascinerende og sammensatte personlighet i vårt århundres teater.

Etter å ha begynt som tilhenger av naturalismen – han var fra starten med Stanislavskijs Kunstteater (1898) – og etter sin „symbolske“ periode med malerisk statiske og estetiserende stiliserte forestillinger (i Kunstteatrets Studio og hos Vera Komissarzhevskaja, 1905-1907) blir han i 1907 utnevnt til hovedregissør ved Teatret Aleksandrinskij i Petrograd. I ti år, helt til 1917 får han rikelige midler til å realisere forestillinger som både provoserte og henrykte tilskuerne gjennom deres overdådighet, oppfinnsomhet og formelle fullkommenhet. Høydepunktene i denne perioden er Moljères *Don Juan* og Lermontovs „*Maske-rade*“ som han brukte seks år på å forberede sammen med scenografen Golovin.

Til disse mektige og banebrytende forestillinger hadde han overført de „teatraliske“ erfaringer som han hadde høstet i sitt eget lille „laboratorium“ – studio i Borodinskajagaten – hvor han mellom 1913-1917 eksperimenterte som pedagog og regissør. Asiatiske skuespillerkunst, pantomime, folkelige teaterformer, marionetteteater og Commedia dell'Arte var hans forskningsfelt, og han sammensmeltet og tilpasset disse forskjelligartede skuespillerteknikker for å forme en ny skuespiller – den fremtidige skaper av et nytt teaterunivers.

Kjernen og hovedkraften i dette utdannelse-laboratorie var pantomimen, kroppens totale uttrykksfullhet. Lenge før Artaud, prøvde Meyerhold å frigjøre teatrets dynamiske essens fra dialogens bånd. Elevene, gymnastisk trenet, hadde akrobatisk raskhet, springende rytme, rank fleksibilitet. I likhet med de japanske Kabuki-skuespillere og i pakt med commediantis tradisjoner, komponerte elevene et scenisk språk av „visuelle stenogrammer“. Under deres offentlige forestillinger hadde de opptredende like kostymer (scene-overall): kvinnene i lilla med cremosifargede belter, mennene i cremosil, blått og lilla, med orange-fargede belter.

Fornyelsen i treningen, bevisstheten om den kropelige dynamikkens verdi, den tydelige anvendelse av den romantiske ironi med sin „tillintetgjørelse av illusjonen“ (*Durchbruch der Illusion* – som i virkeligheten var Verfremdungseffek-

ten slik Brecht katalogiserte den 20 år senere), i hele dette arbeid foregrep Meyerhold den nye teatervisjonen som han senere realiserte etter revolusjonen. I tiden 1917-1935 gav han endelig form til den ny skuespillerteknikk – biomekanikken – som han demonstrerte i forestillingen *Le Cocu Magnifique* (1922). Han bearbeidet sin estetikk om det teatraliske teater, der tilskueren hele tiden ikke skulle glemme at han ble konfrontert med en scenisk fiksjon. Vi gjenfinner til og med de sceniske uniformene som nå minnet mindre om commediantis og mer om proletarens arbeidsklær.

Samtidig utga Meyerhold under pseudonymet Dottor Dappertutto, et tidskrift *Kjærligheten til de tre appelsiner* (1913-1917). Tittelen henviser til et eventyr av forfatteren Carlo Gozzi, den siste forkjemper for Commedia dell'Arte, som engang hadde spådd: „Det vil komme en tid hvor en gruppe mennesker i et fjært nordisk land vil åpenbare seg for å gjenoppvekke teatret“. Meyerhold-Dottor Dappertutto var den flittigste skribent, men også A. Blok og V. Ivanov fra den symbolistiske skole og de yngre alkeimistiske poeter ga bidrag. Tidskriftet hadde en betydningsfull innflytelse på de yngre teatergenerasjoner, for Radlov, Annenkov, Moedlov, Tairov, Vakh-tangov og Eisenstein, for scenografer som Benois, Golovin, Bakst, Gontcharova, og til med for komponister – Prokofiev komponerte en opera nettopp over Gozzis eventyr *Kjærligheten til de tre appelsiner*. Selvfølgelig rettet tidskriftet de hårdeste angrep mot det ilterære og psykologiske teatret, mot naturalismens estetikk i kunsten og forkynnet Commedia dell'Artes idealer og de tyske romantikeres (Hoffmann, Tieck) syn: Improvisasjon, skapende fantasi, teknikken og komposisjonens virtuositet hos skuespilleren.

Allerede i 1906 hadde Meyerhold iscenesatt A. Bloks *Balagancik* (Torv-boden), en ironisk-venodig historie om Pierrot, Harlekin og Colombine. Meyerhold selv spilte Pierrot, usentimental og frekk, blodrik som en ekte italiensk commediant. På scenen, som var utstyrt med et stort proscenium, likt en sirkus-arena, hadde han bygget et lite marionetteteater som kommenterte handlingen parodisk. Alle dekorasjonskifter foregikk synlig. Skuespillerne beveget seg komponert, med „typiske“ gester og bevegelser som kjennetegnet enhver av dem og som de gjentok til monotonien.

Senere i 1910 iscenesatte Meyerhold Arthur Schnitzlers pantomime *Der Schleier der Pierrette* (Colombines Slør). Colombine forlovet med Harlekin, lover Pierrot å dø med ham. Pierrot drikker

giften og Colombine flykter. Harlekin griper nå inn og tvinger henne å innta sin middag ved Pierrots lik. Colombine, i engstelig panikk, drikker resten av giften og dør ved siden av Pierrot.

Det ble en grotesk forestilling der handlingens kjærlighet og gru tillot øyeblikkelige sprang fra lidenskapen til ironien. En pianist med en burlesk maske ledet spillet gjennom rytmen av sin musikk. Alle underordnede roller, også maskerte, danset og blandet seg med publikum i en vital og gledelig vals mens den tragiske handling foregikk på scenen. Meyerhold inførte (akkurat som i *Don Juan*) en liten neger som gikk rundt og serverte leskedrikker til tilskuerne. Forestillingen gjorde et stort inntrykk og den representerer en milepel i russisk teater. Den betok fullstendig den unge Vakh-tangov som tydelig hadde denne forestilling i minne ved sine iscenesettelser av *Dybbuk* og *Prinsesse Turandot* 10 år senere.

I november 1911 ga Meyerhold seg i kast med en ny harlekinade, ifølge et scenario av V. Soloviev, hans nære venn og senere pedagog på hans studio. Forestillingen var en *exercice de style* for å gjenoppvekke maskenes teater og iscenesatt deretter, ifølge commediantis spilletradisjoner, slik Meyerhold kunne avlede av de originale scenarioer. Skuespillerne improviserte fritt, dog tøylet av musikken som bestemte rytmen. De komiske virkninger oppnåddes gjennom en utært fysisk bevegelse som ofte munnet ut i ren akrobatikk. Komikken var „folkelig“, ærefik gitt med føttene, en skuespiller klippet en annens pappnese av med saksen, bråk og skrik laget en klanglig bakgrunn for handlingen. Denne forestillingen var innledningen til Meyerholds teaterlaboratorium, der liknende harlekinader ble fremført regelmessig av hans elever.

Denne beruselse i Commedia dell'Arte varte helt til oktober 1917. Aurores kanksalver styrtet i grus denne verden av fornøyelig og burlesk tankeløshet. Nå gjaldt det å bygge en ny kultur, et nytt teater. Meyerhold – sammen med Blok og Majakovskij – var den eneste intellektuelle som fritt og holdent tok parti for bolsjevikene. Han skiftet ut sin Pierrot-kostyme og sin stilige snippkjole med arbeidsklær; han ble øverste sekretær for teaterorganisasjonens i de sovjetiske republikker. Med gjenfødte krefter og uten vemod tok han farvel med sin fortid for på nytt å bli pioner under revolusjonens og konstruktivismens banner.

DET GROTESKE PÅ TEATRET

Af VSEVOLOD MEYERHOLD

I vore dage er markedsgøglets principper bandlyst fra scenen, men har fundet husly i de franske kabareter, de tyske Überbrettel', de engelske music-halls og i de universelt udbredte variétés.

Ernst von Wolzogen¹⁾ siger i sit manifest, at man med urette har villet se „en forbigående smagsforvanskning“ i denne kunst. Vort livs stadig stigende rytme kræver koncentration, præcision og fart. Det er ikke rigtigt, at vi ikke mere kan le. Men vores latter, der er kort og konsekvent, er det kultiverede menneskes latter, og dette menneske har lært at se til bunds i tingene ved at betragte dem ovenfra.

Dybde og væsentlighed, koncentration og kontraster! Den blege, langbenede Pjerrot glider over scenen og fremmaner med sine bevægelser bevidstheden om menneskehedens evige tragedie, og straks efterfølges han af den livlige harlekinaades fænenivoldske rytme. Komikken følger efter tragikken, og den sentimentale skønsang overlader pladsen til den brutale satire.

Wolzogens manifest rummer forsvaret for det groteske, der er markedsgøglets foretrukne udtryksmåde.

Ordet grotesk (ital. grottesco) betegner lavkomikken i musikken, litteraturen og de plastiske kunstarter. Det betegner især det monstruøst bizarre, som humoren skaber ved, tilsyneladende uden grund, at nærme de mest forskelligartede begreber til hinanden; ved at skære alle detaljer bort og udelukkende fastholde det særegne, fastholder humoren netop de elementer, der udtrykker dens livsholdning, en holdning, der er sammensat af livsglæde, ironi og fantasi.²⁾

Denne metode åbner vide horisonter for kunstneren.

Det drejer sig først og fremmest om hans „jeg“, hans personlige og selvstændige holdning til tilværelsen. Han vælger sin kunsts stof, ikke i overensstemmelse med stoffets virkelighedskvalitet, men i overensstemmelse med sit kunstneriske temperament.

Først stillaerer han virkeligheden, alt imens han stadig til en vis grad fastholder sandsynligheden. Skematiskeringen medfører en vis forarmelse af det konkrete, der reduceres til det typiske.

Det groteske, der er næste skridt på stiliseringsvej, har gjort op med analysen. Det groteskes metode er syntesens. Ved at fjerne detaljerne genskaber det groteske livets mangfoldighed (i et perspektiv af „indforstået usandsynlighed“ med Pushkins udtryk).

Ved at reducere den sansede verdens rigdom til en forenklet helhed forarmes stilseringen livet, mens grotesken nægter kun at kende et enkelt aspekt, enten rent vulgært eller rent ophøjet. Den blander modsætningerne og understreger bevidst modsigelserne. Den eneste virkning, der tæller, er oplevelsen af det uforudsete, det originale.

I Hoffmanns eventyr sluger spøgelserne afføringspiller, en busk af brændende liljer forvandles til en slåbrok, en student gemmer sig i en flaske.

Hos Tirso de Molina følger, efter heltens højstemte monolog, der ligesom et orgel har gjort tilskuernes sind modtageligt, gracioso's monolog, og dennes indfald sletter det fromme smil på tilskuernes læber og tvinger ham til en grov latter.

En regnfuld efterårsdag slæber et sørgetog sig gennem

gaderne. De sørgendes holdning udtrykker smerte. Pludselig blæser vinden en af de efterladtes høje hat af; han bøjer sig for at samle den op, men vinden jager den fra vandpyt til vandpyt. Den udstafferede herre løber efter den og gør komiske spring og grimasser. Man skulle tro, at en diabolisk hånd havde givet det sørgelige følge et festligt skub.

Åh, om man kunne opnå en sådan virkning på scenen! „Kontrasten“. Er det groteske udelukkende kaldet til at skabe eller understrege kontrasterne? Har det ikke en egen-værdi? Ligesom gotikken for eksempel. Klokketårnet, der peger mod himlen, udtrykker de bedendes højstemte begejstring, mens fremspringenes dragehoveder taler om helvede. Overfloden, den kæterske vellyst, tilværelsens uhyrligheder synes kun at være der for at afholde sjælen fra en overdreven idealistisk askese. På en løjneladende måde bringer gotikken det positive og det negative, det himmelske og det jordske, det smukke og det hæslige i ligevægt; på samme måde forhindrer det groteske skønheden i at blive sentimental (i den schillerske forstand) ved at fremhæve hæsligheden.

Det groteske tillader en beskæftigelse med det daglige på et helt nyt plan. Det groteske uddyber den daglige tilværelse i en sådan grad, at denne ikke mere synes selvfølgelig.

Hinsides det vi sanser rummer eksistensen et umådelig område af mystik. Det groteske søger dette over-naturlige, sammensmelter modsætningernes kerne, skaber det overraskende. På denne måde inspirerer det groteske tilskueren til et forsøg på at gennembryde det ufatteliges gåde.

Alexandra Blok (1. og 3. akt af hans *Ukendte*), Fëdor Sologub (*Arrestforvarer Ivan og tjeneren Johan*), Frank Wedekind (*Jordens ånd, Pandoras æske, Forårets opvågnen*³⁾) har kunnet holde sig på det realistiske dramas plan, samtidig med at de gik løs på virkeligheden fra en anden side. Det groteske har hjulpet dem dermed ved at forsyne dem med midler til at opnå ekstraordinære virkninger. Disse dramatikere anvender en realisme, som tvinger tilskueren til selvspaltning, mens han betragter scenen.

Er det groteskes opgave ikke netop at fastholde denne spaltning over for en scenisk handling, der udvikler sig i modsatrettede bevægelser? Ved at bruge det groteske forsøger kunstneren at få tilskueren til pludseligt at gå fra det plan, hvor han lige har placeret ham, til et andet plan, som han ikke var forberedt på (...).

Det groteske kan være komik (under denne synsvinkel har Flögel studeret det i sin *Geschichte des Grotesk-komischen*), men også tragisk som i Goyas billeder, i Edgar Allan Poes skrækfortællinger og især naturligvis hos Hoffmann. Alexandre Blok har i sine dramer fulgt det groteskes vej i disse mestres ånd.

„Goddag verden! Atter er du hos mig! – Din sjæl er mig evigt nær! – Jeg vil indånde dit forår – Gennem dit gyldne vindue!“ råber Harlekin til Petersborgs kolde og stjernestrædede himmel, før han kaster sig ud af vinduet (Torreboden). Men de fjerne vidder, som man ser gennem vinduet, viser sig at være malet på papir.

Den sårede bajads læder sin krop falde ud over rampen og råber i krampetrækninger til publikum, at det blod, han taber, er frugtsaft.



Meyerhold som Landeskij i Akrobaten af F. Chentan, 1905, i regi af Meyerhold på Dom Drami.

Det 15. århundredes renessancemaleris ornamentik havde som model udsmykningerne i det antikke Roms underjordiske konstruktioner (grotte), dets badeanstalter og paladser: det var symmetriske slyngværker af stillerede planter og fantastiske dyr; satyrer, kentaurer og andre mytologiske figurer blandede sig med masker, frugtguirlander, fugle, insekter, våben og vaser.

Er det denne særlige betydning af det groteske, der har inspireret Sapunov, da han skabte personerne i Columbines skærf af Schnitzler-Dappertutto?

For at fremkalde den groteske virkning på scenen om skabte Sapunov Gigolo til en papegøje ved med en pludselig bevægelse at føre hans paryks hår fremad ligesom fjer og ved at hæfte hans kjoleskæder op som en hale.

I et lille middelalderstykke af Pushkin slår høstkarlene med deres leer benene af riddernes gangere: „Nogle sårede heste falder, andre løber løbsk“, står der i Pushkins regi, som andetsteds henleder opmærksomheden på „de Gamle, deres tragiske masker og personernes dobbeltnatur“. Hvordan kunne han, der hylde „den indforståede usandsynlighed“, have tænkt på ved sit stykkes realisation at anvende rigtige heste, der havde lært kunsten at falde eller løbe løbsk i rette øjeblik!

Altså nej! Denne forfatteranvisning synes at forudsæ, at det 20. århundredes skuespiller vil komme på scenen på en træhest ligesom i Adam de la Halle's *Robin og Marion*,⁴⁾ eller båret af scenearbejdere med hestedækken og hestehoved af pap-maché ligesom i E. Znosko-Borovski's *Den forvandlede prins*.⁵⁾ Det var på sådanne ridedyr, prinsen og hans følge havde foretaget deres lange rejse.

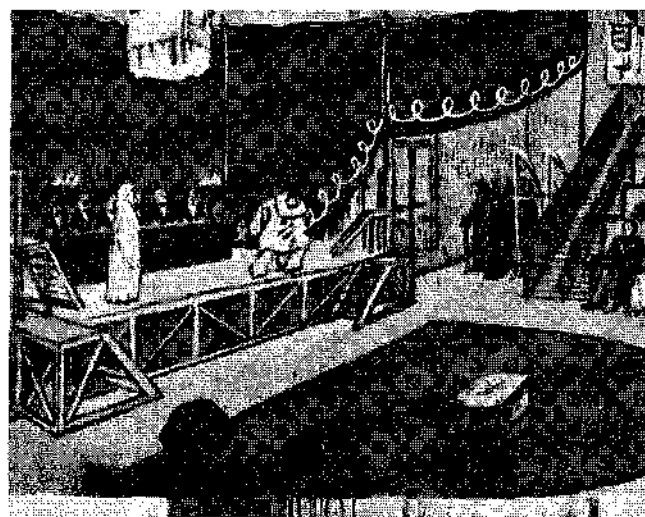
Dekoratoren havde bøjet hestenes halse i en så spændt bue og forsynet deres hoveder med så dristige strudsejer, at det lykkedes de klodsede arbejdere under hestedækkene at illudere elegant stejle heste.

I det samme stykke får prinsen ved sin hjemkomst at vide, at hans fader er død. Hoffet udråber ham til konge og udstyrer ham med en hvid paryk og et langt hvidt skæg. For øjnene af publikum forvandles den unge mand til en rigtig gammel mand, som det sømmer sig for en konge i et eventyr.

I 1. akt. af *Torvehøden* af Blok stod der på scenen et langt bord parallelt med rampen og dækket af et sort klæde, der hang helt ned til gulvet. Ved bordet sad „de mystiske“, som publikum kun så overkroppen af. Opskræmt af en bestemt replik bøjede de hovedet, sådan at der ved bordet kun sad overkroppe uden hoved og arme. Denne effekt opnåedes ved at figurernes omrids var lavet af pap, hvorpå der med kridt og sod var tegnet skædesfrakker, kravebryst, manchetter og flipper. Skuespillerne stak armene ind i de udskårne åbninger i papskabelonerne og lagde bare hovedet på de tegnede flipper.

En hoffmansk marionet beklager sig over at have en urmekanisme i stedet for et hjerte. Ligesom hos Hoffmann spiller symbolelementet en vigtig rolle i den groteske sceneopbygning. På samme måde hos Jaques Callot. Hoffmann skriver om denne usædvanlige tegner: „Selv når han låner sine motiver fra virkeligheden (optog, krige), har hans tegninger et ejendommeligt, meget levende særpræg, der fortæner hans figurer og grupper med noget på en gang fremmedartet og velkendt.“ Under det groteskes dække „opdager den skarpsindige lagttager mystiske allusioner i Gallots anvendelse af det latterlige“.

Det groteskes kunst bygger på modsætningen mellem indhold og form. Den søger at gøre sjæletegningen afhængig af en æstetisk idé. Det er derfor, decorationen – i dette ords videste betydning – spillede så stor en rolle i de teatre, hvor man dyrkede det groteske (det japanske teater). Ikke alene scenens og salens omgivelser og arkitektur var dekorative, men også mimikken, kroppens og hændernes bevægelser, skuespillernes stillinger – og det dekorative forstærkede udtryksfuldheden. Af samme grund er dansens elementer uadskilleligt forbundet med det groteskes stil: kun dansen kan give en grotesk idé en dekorativ opgave. Det er ikke tilfældigt, at grækerne opsøgte dansen i den mest elementære rytmiske bevægelse, herunder også gangen. Det er heller



Scenografisk utkast og romløsning af Y. M. Bond til Meyerholdes iscenesættelse af *Belaganchik*.

ikke tilfældigt, at en japansk skuespiller, der rækker sin elskede en blomst, i sine bevægelser minder om en dame i en japansk kvadrille, når hun vugger med overkroppen, bøjer og drejer hovedet med lette bevægelser og med ud- søgt elegance strækker armene ud til venstre eller højre.

Er det ikke sandt, at legemet, dets linjer og dets harmoniske bevægelser i sig selv er sang ligesom tonerne er det?

På dette spørgsmål, som Bloks **Ukendte** stiller, vil vi svare bekræftende, når formen vil have erobret det groteskes kunst i kampen mellem form og indhold. Så vil det groteskes sjæl atter blive scenens sjæl.

Det fantastiske særlige natur vil trænge sig på i spillet; livsglæden vil bekræftes i det komiske såvel som i det tragiske, det dæmoniske vil vise sig i ironien og det tragikomiske i det dagligdags; man vil stræbe mod den indforståede usandsynlighed, mod de mystiske illusioner, mod

symboler og forvandlinger; man vil stræbe efter at fjerne det sentimentale fra det romantiske; i beskrivelse af det virkelige vil dissonancen, ophøjet til harmonisk skønhed, hæve sig op over det banale.

NOTER

- 1) Fra 1894 ledede Ernst von Wolzogen en litterær-dramatisk studentersemmenslutning, der spillede et antirealistisk repertoire. Nogle år efter åbnede han i Berlin en „cabaret-variétés“ efter fransk mønster. Denne fik navnet „Überbrett“, og Ernst von Wolzogen påtog sig selv rollen som „konferencier“. Det var i egenskab af forsvaret for det nye teater, at han affattede det manifest, som Meyerhold citerer.
- 2) Meyerhold citerer her med sine egne fremhævelser definitionen på det groteske i den store russiske Encyklopædi fra 1902.
- 3) Desværre er Wedekind hæmmet af sin dårlige smag og hang til hyperlitterære elementer. - Meyerhold.
- 4) Forestilling på Det gamle Teater i Petersborg i 1907. Dekorator: M. Doboujinski, iscenesætter: N. Evreinov.
- 5) „Intermezzo-teatret“. Dekorator: S. Soudeikin. Instruktør: Dr. Dapertutto.

MEYERHOLD - SKOLENS PROGRAM 1914-15

1. Undervisning i musikalsk dramatisk recitation (Gnessin).
2. Undervisning i commedia dell'arte's spillestil, anvendt på Harlequin Polli Par l'Amour af Marivaux og på Salamancha-Grotten af Cervantes (Vlad. Solovjev).
3. Meyerhold - øvelser.

Bevægelserne på scenen.

Improvisatoriske øvelser: det menneskelige legeme i rummet; bevægelsen - længsel mod livet, udelukkende udtrykt gennem en legemlig ytring.

Den moderne skuespillers bevægelser er beslægtede med commedia dell'arte-skuespillernes.

Guglielmos princip: skuespilleren skal tilpasse sig til sit spillefelt.

Bevægelser i lukket rum og under åben himmel.

Bevægelse og musikalsk baggrund. Forskellen mellem den musikalske baggrund hos Lois Fuller, Isadora Duncan og deres efterfølgere (psykologisk tolkning af de musikalske værker), i cirkus, i music-hall, i de japanske og kinesiske teatre. Rytmene som støtte for bevægelserne. Det er musikken - den givne eller foregivne - der angiver bevægelsernes ramme; skuespilleren nyrner uophørligt mens han bevæger sig.

Skuespilleren bliver et med den sammenhængende musikalske baggrund; andetsteds har han lært at beherske sin krop og placere den i rummet efter Guglielmo's lov. Han har altså ladet sig gennemtrænge af den sceniske rytmes fortryllelse, og han stræber nu efter legen, sådan som børn anvender denne. Skuespilleren kan nu kun leve i glædens sfære, selv om hans opgave på scenen er at dø.

Skuespilleren ejer troen. Han er forelsket. Død over psykologiseringen. Grænser skiller det muntre fra det fantastiske og fra det grusomme. Fortiden smelter sammen med nutiden. Det groteske kan hjælpe skuespilleren til at anskueliggøre symbolikken bag det virkelige ved at erstatte de grove lejer med en tydelig parodi.

Den øvelse, man vælger til optræning (af stumspil), tillader intet fastlagt tema; den er koncentreret om interesse for formen (skitsering af bevægelser og gestik); formen betragtes som en scenisk værdi i sig selv. Øvelsens emne er ikke indgivet af en forfatter (eller et dramatisk værk), men mens skuespilleren improviserer bevægelser og mimik, udfolder emnet sig lidt efter lidt af de forskellige kombinationer af stumspil, takket være en fuldstændig åbenhed mellem skuespillerne og iscenesætteren, der foreslår dem sine indskydelser.

Kunstner-skuespilleren er optaget af at leve i overensstemmelse med en given tegning. Han tegner selv, med mindre han reproducerer en andens tegning, ligesom en pianist fortolker en musikalsk tekst, komponeret af en anden.

Redegørelse for de grunde, der påbyrder studiet af commedia dell'arte's og det japanske teaters spillestil fremfor alle de andre. Studiet af banebryderne er det eneste middel til at trænge ind i betydningen af det sceniske mønster.

Klassen deles i flere grupper efter elevernes forkærlighed for disse eller hine tekniske kunstgreb eller efter deres lyst til en bestemt slags dramatiske forestillinger eller også efter deres smag for sceniske billeder af en bestemt stil.

De elever, der, inden de er kommet ind i Studiet, har spillet teater i de gamle skolars stil, anbringes i en særlig klasse, der kaldes „skuespillerklassen“. Man foreslår dem at øve sig på vaudeviller fra 1830'erne og 1840'erne og på det spanske drama (Den ærlige læge af Calderon), før de går over til studiet af det nye teaters spillestil, der er stærkt knyttet til traditionerne fra commedia dell'arte.

Skuespillerne skal også gøre sig fortrolige med visse samtidige værker, der, skønt de er udgået af det løbende repertoire, ikke er til mindre støtte for teatret (stykker af Blok, Briussov, Viatcheslav Ivanov, Annenski, Claudel, Maeterlinck (fra hans første periode), Villiers de L'Isle-Adam, osv.

De „groteskes“ gruppe begrænser sig ikke til udarbejdelsen af en fuldstændig ny spillestil, men skaber også sine egne stykker og scenarier, der er inspirerede af det ordløse hindu-teater eller af commedia dell'arte.

Ved at opfordre Studiets skuespillere til at øve sig på de foreslåede stykker søger Studiets ledere især at gøre dem til herrer over deres bevægelser. Spillet er resultatet, ikke af motivet, men af det vekslende lige eller ulige antal personer på scenen og af de forskellige dramatiske effekter. Øvelser, der skal tjene til intensivering af spillet. Bevægelsens tydelighed: den har en værdi i sig selv. Om skuespilleren, der beundrer sig selv i sit spil. Kunsten at anvende de to planer (scene og forscene). Råbet som udtryk for intens handlen. Om kostumet, der ikke betragtes som en praktisk nødvendighed, men som en dekorativ detalje. Om hovedbeklædning anvendt som et påskud til at hilse. Stokke, spyd, lamper, sjaler, kapper, våben, blomster, masker, næser og andre rekvisitter, der kan anvendes til optræning af hændernes smidighed. „Genstanden“ på scenen og dens brug i det handlingsforløb, som den er knyttet til.

Store og små fortæpper (permanente og mobile, egentlige fortæpper og „slør“), spanske vægge, og transparenter, alt anvendt til forøgelse af udtryksfuldheden. Tylslør på forscenen kan tjene til at lægge særlig vægt på visse passager i hovedrollerne, deres bevægelser og deres ord.

Paraden, et nødvendigt element, uafhængigt af forestillingen. Forskellige former for parade svarer til særprægene ved stykkernes struktur. Skematisk oprids af iscenesættelsens plan, også improviseret. Vekselvirkning mellem ord og bevægelse i de eksisterende teaterformer og dens ejendommeligheder i det teater, som Studiet stræber efter at skabe.

Trykt i DE TRE APPELSINERS KÆRLIGHED, 1914, 2. 2.



1922, i forestillingen *Le Cocu Magnifique* av Crommelynck presenterte Meyerhold sin nye skuespillerteknikk som han døypte **bio-mekanikk**. Det var resultatet av mange års erfaringer og eksperimenter, arbeidet begynte allerede i 1907 da Meyerhold ved siden av sitt offisielle virke som regissør ved de store teatrene, startet dette forskerarbeid på sine små studioer og laboratorier. Av spesiell stor betydning for hans pedagogiske syn var arbeidet i Borodinskaja-studioet i årene 1914–17. Her analyserte han og bearbeidet en rekke tekniske framgangsmåter fra forskjellige tider og kulturkretser blant annet Commedia dell'Arte, det japanske Kabuki-teatret og den kinesiske Peking Opera. Etter revolusjonen i 1917 prøvde Meyerhold å sammenfatte sine resultater og anvende dem i sitt daglige arbeid. Dette var bio-mekanikkens fødsel. Som han selv sa: Man må ikke løve frykten, men uttrykke den gjennom fysiske handlinger. Skuespillerens natur bør nødvendigvis være av en slik art at den øyeblikkelig kan motta og reagere til refleksenes pirring. Skuespillerens spill er koordineringen av de uttrykksmåter som blir fremkalt. Disse uttrykksmåter er selve elementene i spillet og ethvert element har tre faser:

1. intensjon
2. realisering
3. reaksjon

Det betød en forkastelse av det mer innensluttete psykologiske spill til fordel for en fysiologisk anskuelig handlingsserke som var et resultat av lynhurtige reaksjoner.

Bildene gir et inntrykk av den gymnastisk-akrobatisk pregede trening i bio-mekanikken.

Illustrasjonene på denne siden betalt av Det Danske Teater





N. N. Evreinov (Tegning af Annenkov, 1920).

N. N. Evreinov

Nikolaj Nikolaevic Evreinov fødtes i Moskva d. 26. februar 1879. Han døde d. 7. februar 1953 i Paris.

Faderen var Ingeniør, tilknyttet de russiske jernbaner, moderen hed Valentine de Grandmaison, hendes slægt stammede fra Touraine. Medens han gik i gymnasieskolen i Pskov løb han, i elleve-tolvårs alderen, bort med et omvandrende cirkus, hvor han optrådte som klovn og linedanser. Siden flyttede familien til Petersborg, hvor Evreinov gennemførte det juridiske studium til udmærkelse, for derefter at gå på musikkonservatoriet. Med Rimskij-Korssakov som hovedlærer tog han afgang fra komponistklassen. Indtil 1910 var han embedsmand, ansat i ministeriet for transportvæsen, titulær-råd, niende rangklasse.

Allerede i 1905 var imidlertid hans **Lykkens Fundament**, det først spillede af skuespillene, skrevet 1902, blevet opført på Det ny Teater i Petersborg. I 1907 grundlagde og åbnede han **Det gamle Teater**. I 1908 skrev han den principielt centrale teoretiske afhandling **Indledning til Monodrama**. Samme år blev han knyttet til Vera Kommissarssevskejaskes teater som regissør, efter at Mejerhold havde forladt denne scene på grund af uoverensstemmelser med ledelsen. Han leder den dramatiske skole i Petersborg 1908-11. På N. I. Kulbins udstilling, **Trianglen 1910**, deltager han med et billede i futuristisk stil, **Den dansende Spanier**. Hans opera **Søde Sager**

opføres november 1912, operetten **Flygtningen** i november 1913. Fra disse år stammer endvidere afhandlinger om så forskellige emner som **Livgenteatret**, **Audrey Beardsley, en monografi**, samt **Den korporlige afstraffelses historie i Rusland**. Som led i indsamlingen af stof til værket om det russiske teaters historie rejser han til bl. a. Kursk og Tambov i 1914 for at studere og beskrive det endnu levende før-kristne rituale drama. Evreinov er den første, der benytter udtrykket rituelteater som dramaturgisk terminus. På basis af hans teorier oprettedes senere det professionelle **Ritual-Teatret**. „Den lille form“ dyrker han bl. a. på sit eget teater, **Det krumme Spejl** eller **Spejlkabinettet**, i Petersborg, 1910 til 1914. Han kalder det sit analytiske teater-laboratorium eller **forsøgsscene for teatraliske fejltagelser**. Efter en rejse til Kaukasus 1917-18 går han igang med „den store form“ og danner også her et nyt mønster, idet han sætter **Stormen på Vinterpaladset** op som en storslået teatralisk-dokumentarisk gentagelse af begivenhederne fra revolutionen, med næsten lige så mange medvirkende som da Vinterpaladset virkelig blev stormet i 1917.

Evreinov emigrerer 1925. Skønt stadig aktiv og produktiv, hovedsagelig i Paris, hvor han bosætter sig, bygger han dog til det sidste på de mønstre han, teoretisk og praktisk selv skabte i begyndelsen af dette århundrede.

T. H.

EVREINOV'S TEATRALSKE CREDO

AF TAGE HIND

I *Histoire du Théâtre Russe* meddeler Evreinov, at han før sin tiltrædelse som regissør for sæsonen 1908-09 måtte forsvare sit credo théâtral over for Vera Kommissarsjevskaja og hendes medarbejdere:

I modsætning til Meierhold, der opfattede litteraturen som et afgørende element ... fremsatte mit credo den tese at teatraliteten er kunstens positive princip.

Det er ikke tilfældigt, at Evreinov tager sit udgangspunkt, på ikke ganske retfærdig vis, i en afstandtagen fra Meierhold. Det forstås umiddelbart af den aktuelle situation, idet Kommissarsjevskaja netop havde brudt med Meierhold, hvem Evreinov altså skulle efterfølge, men også ud fra det spændingsforhold, der i det hele taget herskede mellem disse to mænd, der konkurrerede på højeste kunstneriske plan om at placere sig som teaterkunstens fornyere, som skabere af nye mønstre.

At Evreinovs indflydelse på samtiden var betydelig er der ingen tvivl om. Hans teatralitets-begreb dukker op gang på gang, ofte misforstået, og ofte uden kildeangivelse, som fx. i lyrikeren og teatermanden S. M. Vermel's artikel, *Moskovskie mastera*, foråret 1916:

Teatret er kun teater og intet mere ... teatret er en kunst, der bygger på teatralitetens primitive væsen.

Og hans teaterpraxis, ikke mindst det såkaldte *Gamle Teater*, inspirerede en række af tidens innovatorer, også Meierhold.

Evreinov hævder selv, at hans princip om teatraliteten er det centrale begreb i et komplet filosofisk system, der omsat til praxis fik betydning for de russiske avant garde scener før og efter første verdenskrig, da Stanislavskijs og MXATs naturalisme „var sat skak“ (*Histoire* p. 375):

Teatraliteten er præ-æstetisk, dvs. primitiv og af mere fundamental karakter end vor æstetiske sans. Det ville være latterligt at tale om det primitive naturmenneskes æstetik, man kan ikke forestille sig ham nyde „skønheden for skønhedens egen skyld“. Men teatralisk sans besad han utvivlsomt, og som en følge heraf er teaterkunsten væsensforskellig fra alle andre kunstarter. Teaterkunsten er præ-æstetisk og ikke-æstetisk af den simple grund, at transformationen, der frem for alt er det essentielle i teatret, er mere primitiv og langt lettere at realisere end den formation, formning, der er den æstetiske kunsts væsen ... Teatret er opstået af det teatraliske instinkt og ikke af religionen, koreografien, æstetikken ... Det er endvidere ikke naturalismen, men den overbevisende kvalitet (qualité convaincante) hos de ting, der vises på scenen, der skaber de teatraliske illusioner. Det er altså ikke tingen selv, der skal vises i teatret, men et billede af tingen, ikke aktionen i sig selv, men en gengivelse af aktion, en forestilling.

Bag disse betragtninger spores E. T. A. Hoffmanns *Selt-same Leiden eines Theaterdirectors*, men navnlig Oscar Wilde – „Kommissarsjevskijs og min fælles mester“ kalder Evreinov ham:

Det er en dyb sandhed, når Oscar Wilde hævder, at det ikke så meget er naturen, der betinger kunstværkets skønhed som kunstneren, der viser sig at være den sande op-havsmand til naturens skønhed. Englænderne begyndte først at se Londontågens skønhed, da den geniale Turner bragte essensen af den på lærredet (*Teatr kak takovoj* p. 21).

Der er dog den forskel, at medens Wilde forbliver i æstetikken, er Evreinov dybt interesseret i den religiøst-etiske side af sagen. Han nøjes ikke med at hævde, at livet imiterer kunsten, han ser ikke nogen anden frelse for livet end kunsten. Kunsten får hos ham en terapeutisk funktion, dvs. en rituel. Den er det eneste, der kan hindre eller modarbejde en livets dæmonisering (*Teatroterapi, Teatr dlja sebja* I). I en kommentar til *Hovedsagen*, et skuespil, der demonstrerer teorien om teatroterapi, hedder det:

Mit credo i dette skuespil går ud på, at socialismen kan inderliggøres ved anvendelsen af skuespillere, der er erfarne i transformationens kunst (Samoje Glavnoje, eng. overs. *The Main Thing*, N. Y. 1926).

Den egentlige baggrund for Evreinovs teatralitetsbegreb skal altså søges hos ham selv, i hans teatraliske originalitet og i hans enestående kendskab til de ældste former for drama, hos naturfolk, i Østens teater og i den europæiske tradition, der var teatralisk i hans forstand. Dvs. den ikke-rationalistiske, ikke-realistiske tradition, den græske tragedie og komedie, middelalderens mysteriespil, den spanske og elizabethanske scene og, ikke mindst, *commedia dell'arte*.

Disse teoretiske overvejelser og denne historiske viden omsætter han i praktisk teater, som dramatiker og regissør og teaterleder.

Som praktisk teatermand ligger hans begavelse først og fremmest på iscenesættelsens område. Han dyrker både den store form – fx. i det gigantiske revolutionsspil, *Stormen på Vinterpaladset* – og den lille form. Med Kommissarsjevskij som medleder startede han *Det Muntre Teater For Voksne Børn*, hvor han blandt meget andet satte sin egen harlekinade *En lystig Død* op i foråret 1909. Fra 1910 til 1917 var han chefregissør på og medleder af Spejlkabinettet, hvor han på den ene eller anden måde var impliceret i opsætningen af ca. 100 stykker (man spillede som regel tre pr. aften i et teater med 750 pladser). I disse hans „analytiske teaterlaboratorier“ arbejdede han med burlæsker, skyggespil (den tyrkiske *karagöz* kendte han fra besøg i Istanbul og Athen), marionetspil, guignol-teater, operaparodier og *commedia dell'arte*.

Personerne i *En lystig Død* er Harlekin, Pierrot, Columbine, Doktoren og Døden. Harlekin dør lystig, fordi han har levet lystigt, men altid fuldt vidende om døden, han har aldrig klamret sig til livet med gerrige øjne, men givet sine kys til dem, der ville have dem og ødslet sin sjæl bort til andres bedste. Derfor kan han muntert modtage Døden med et: *Min sang er slut, De kommer til tiden, Madame. Hvorfor den tragiske mine? De venter besvær fra min side? Nej, jeg er ikke af den slags borgerlige tølper, pligt og ære for en smuk kvinde.*

Størst betydning fik nok åbningen af skuepladsen *Det gamle Teater*.

Evreinovs intention med *Det gamle Teater* var ikke en museal-teaterhistorisk, så videnskabeligt han også gik til forarbejdet, det var en aktuel-artistisk. Og alle bevidner, at det lykkedes for ham. Der spillede i Petersborg, og opførelserne omfattede to cykler, fordelt på to perioder, fra 1907-1908 og fra 1911-1912. En tredje var planlagt, helliget *Commedia dell'Arte*, det var meningen, den skulle have været

spillet i 1916, men på grund af krigen blev den aldrig realiseret.

Som sine medarbejdere havde Evreinov bl. a. Driesen og Sanine, og malere som Afexander Benois, Bilibine m. fl. Commedia dell'Arte cyklen forberedtes af Evreinov sammen med Boutkosskala og Konstantin Miklasevskij (C. Mic, forfatteren til værket om Commedia dell'Arte).

Første cyklus omfattede følgende spil: **De tre Magikere**, et liturgisk drama fra det 11. århundrede. **Et mirakelspil om Theophil** fra det 12. århundrede. **Adam la Halles Robin og Marlon**, 13. århundrede. En moralitet, **To Brødre**, 15. århundrede. **Badekarret** og **Hanrejens Hat**, to farcer af Jean Dabondance, 16. århundrede.

Med disse realisationer eller **reconstructions artistiques** demonstrerede Evreinov ikke kun datidens spillestil, såvidt nu rekonstruktion var mulig, han genskabte også de omgivelser og den atmosfære i hvilken der var blevet spillet. Han forfattede en prolog til det liturgiske drama, hvori man ser folket forsamles som „publikum“ foran kirken, et optog af flagellanter drager forbi, deres selvpinsler sætter mængden i extase. Prologen fungerer også som narrator. Mængden på scenen kommer med tilråb til selve spillet, scenen på scenen var opbygget som simultanscene efter Valenciennes-mønstreret, med himmel og, ude til højre, helvede.

Den anden cyklus' repertoire bestod af stykker fra spansk teater i det 17. århundrede, Calderon, Lope de Vega, Tirso de Molina, Cervantes. Igen sås den for tiden og stedet typiske scene, en omvendrende bande opfører en komedie på en råt sammentømret estrade på en gårdsplads (**corrales**), omgivet af publikum, og der arbejdes på flere planer (**tablado, alto del teatro**). Eller spillet foregår ved kongens hof, scenen er overdådigt udstyret, strålende kostumer, ceremoniøs spillestil, tekniske raffinementer.

Et gennemgående træk er Evreinovs interesse for relationen mellem publikum og aktører. Det er med rette sagt om ham, at for ham er fra begyndelsen publikum det vigtigste element i teatret, han er en af de første, om ikke den første, der tager teatrets kommunikationsproblem op til teoretisk og praktisk behandling (**Apologija teatral'nosti; Vdenie v monodramu**).

Ud fra sit utopiske grundsyn når Evreinov endelig også frem til en klart defineret, helt ud original dramaform, som han kalder monodrama og anser for at være vel egnet til terapeutisk brug:

„Det er ikke nødvendigt at fjerne den synlige rampe, en hæslig oplevelse kan dog spærre i tilskuerens sind for den synlige rampes supprimering. Nødvendig er det at fjerne den usynlige rampe i tilskuerens sind“ (**Vdenie v monodramu**).

TEATER

UDSTILLINGER

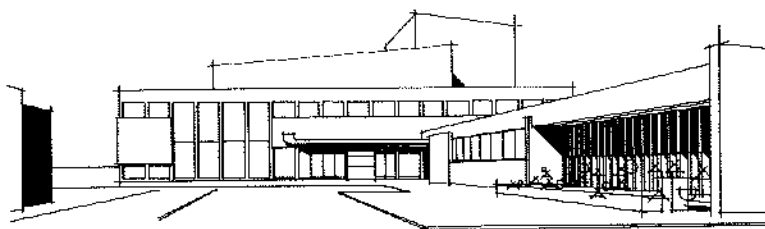
KONCERTER

KONGRESSER

SPORT M. V.

1. KL. RESTAURANT

OPLYSNINGER HOS



HOLSTEBRO HALLEN A-S

Kjetteren Vakhtangov

Av EUGENIO BARBA



E. B. Vakhtangov

Evgenij B. Vakhtangov (1883–1922) var sønn av en rik industriherre, men viste liten trang til å følge i faderens fotspor. I Moskva, der han studerte jus ved universitet, begynte han å spille med amatører for så i 1909 å vie seg helt til sin lidenskap: han begynte som elev på en profesjonell teaterskole i 1911, og etter å ha avsluttet sine studier, ble han engasjert på Kunstteatret.

Trofast, hengiven og fanatisk tilhenger av Stanislavskij, var han selvskreven da den store regissør ett år senere åpnet sitt 1. Studio hvor han ville prøve med unge skuespillere de første elementer av sitt system. Snart fikk han også selvstendige regi-oppgaver, i 1913 *Das Friedensfest* av Hauptmann og *Syndfloden* av Henning Berger.

Hans notater fra den tiden avslører en mann helt betatt av „Systemet“ og viser hvordan han drømmer om å fullføre det og rense det for all løgn. „Man må kaste teatret ut av teatret, skuespilleren ut av dramaet, bannlyse sminkningen og kostymene. Kun Sannheten“. Han tvang denne „Sannhet“ frem med latterlige og absurde påfunn: skuespilleren som drakk en bitter drikk, fikk kanten av koppen smurt inn med bitter veske. Utrettelig arbeidet han dag og natt, hans kone forlot ham med dette lakoniske brev. „Jeg hater Stanislavskij, jeg hater systemet, jeg hater deg“.

I 1913 spurte noen amatører ham om å lede deres arbeid. Vakhtangov sa seg villig, samtidig som han fortsatte på 1. Studio. Deres første forestilling, et mindre stykke av Zajchev ble en fiasko. Stanislavskij forbød Vakhtangov å spre sine energier og forlangte at han bare skulle vie seg til 1. Studio.

Likevel fortsatte han med sine amatører i all hemmelighet, til hans tålmodighet og standhaftighet ble kronet med hell: I 1918 fikk gruppen sitt kunstneriske gjennombrudd med Maeterlincks *Le Miracle de Saint Antoine*. Hele gruppen ble da innlemmet i Kunstteatret som

3. Studio og forvandlet seg senere til det selvstendige Vakhtangov-teatret etter regissørens død i 1922.

Hans behov for å arbeide med de unge, prøve sine krefter, uttrykte sitt „kjetteri“ overfor „systemet“, fikk ham til å kaste seg i nye pedagogiske og regimessige oppgaver. Han virket ved 1. Studio, med sin gruppe amatører, ved teaterskolen på Kunstteatret, hos de proletkult-teatre som var sprunget frem etter revolusjonen. I 1917, etter anmodning av Stanislavskij, tok han imot et tilbud fra en gruppe jødiske amatører: det var begynnelsen til *Habima*, senere et verdenskjent jødisk teater som noen år etter reiste til Israel. Han begynte å lese Det Gamle Testamentet, Talmuden, og satte seg inn i det hebraiske språk (som var gruppens). Hindret av å forstå og dermed følge skuespillerens dialog, utnyttet Vakhtangov den egenartede melodi, den hieratiske rytme, den sing-songaktige diksjon, kort sagt: alle de klanglige muligheter. I 1918 presenterte de noen enaktere av Sholom Ash, L. Perez, I. Kaznelson og allerede de første resultater høstet anerkjennende bifall.

Hans helse begynte nå å svikte som følge av en uheldig magekreft. Hans intense arbeid ble avbrutt av flere og lengere opphold på forskjellige behandlingshjem. Likevel forlot han ikke sine utallige grupper og medarbeidere, han dirigerte dem pr. brev og besøkte dem også midt i behandlingen. Nettopp i denne perioden (1918–1920) ble noen av hans beste forestillinger til på 1. Studio: Ibsens *Rosmersholm*, Tsjeikovs *Bryllupet* og Strindbergs *Erik XIV*, samt før nevnt Maeterlincks *Le Miracle de Saint Antoine* med sine illegale amatører.

Året 1922: Vakhtangov dør i mai. Men han nådde å fullføre to forestillinger, hans dialektiske farvel til livet, den ene et tragisk og fortvilet angstskrig, den andre en frodig og livsglad harlekinaade.

Den første forestilling var *An-skis*

Dybbuk spilt på *Habima*. Bygget med rituet tempo, i en stemning av gru og mareritt, var den en fremmaning av en verden sett i delirium, en deformert virkelighet som syntes springe ut fra Ensors malerier eller Kirchners raderinger. Forestillingen – som beskrev den ulovlige kjærlighet mellom den rike Lea og den fattige Chanan – ble i Vakhtangovs regi beriket av flere og nye motiver: kampen mellom de fattige og de rike og uretferdigheten ved livet, selvtillfredsheten hos de mette og naget hos de arveløse. Grupperingen på scenen minnet om levende tablåer fra en tidløs ghetto, enhver skuespiller, også statistene, hadde en detaljert og individuell mønster av bevegelser. Vakhtangov konsentrerte seg særlig om hendene, gjennom gestikuleringen ville han kjennetegne gruppens etniske essens, men også avsløre karaktertrekkene ved den sceniske person. Hendene på en sulten tiggerkone, deformerte av gikt, grep tingene med grådighet, vold og hensynsløshet, de hadde glemt å behandle dem på en sart måte. Hendene til en rik kjøpman viste tydelig at de kunne ta alt, få alt, at de var mette og selvtillfredse. Denne rabbinistiske verden med de „talende hender“, med dets makabre eksesser (tiggerenes opptog, blinde og halte, invalider som i en krampaktig dans invaderte Leas bryllup) ble møtt med begeistring, særlig av dem som i denne forestilling fant en bekreftelse på teatrets selvstendighet som kunstart. Som Radlov skrev: „... Tilskueren forstår ikke et ord, men allikevel virker skuespilleren på ham gjennom stemmens følelsesmessige klang, gjennom bevegelsens utvetydige språk“.

Dybbuk hadde premiere i januar 1922. Denne mørke forestilling, dette skrik mot livets harde og ubønnhørlige lover, var den rette motsetning til *Prinsesse Turandot* som bare en måned etter hadde sin premiere på 3. Studio. Her var det glede, vitalitet, all gru og mareritt var

forevunnet for å vike plassen for en ironisk lek, full av sol. Etter den makabre spøkelsessessionen var dette en slags utflykt i et „Wonderland“. **Prinsesse Turandot** sprudlet av livsglede, selvom Moskva var sulten og dets regissør var døende.

Skuespillerne spilte ikke de sceniske personer fra Gozzis eventyr, men italienske commedianti, som gjennom deres improvisasjoner ga livet til stykket. De russiske skuespillere forvandlet seg til italienske skuespillere som spilte som om de improviserte. Det var en hylde til skuespiller-gjøgleren, til den reisende histrion så elsket av Blok og Meyerhold og så foraktet av Stanislavskij.

Utgangspunkt var en total negasjon av

Stanislavskijs system og syn. De to hovedprinsipper som Vakhtangov fulgte var:

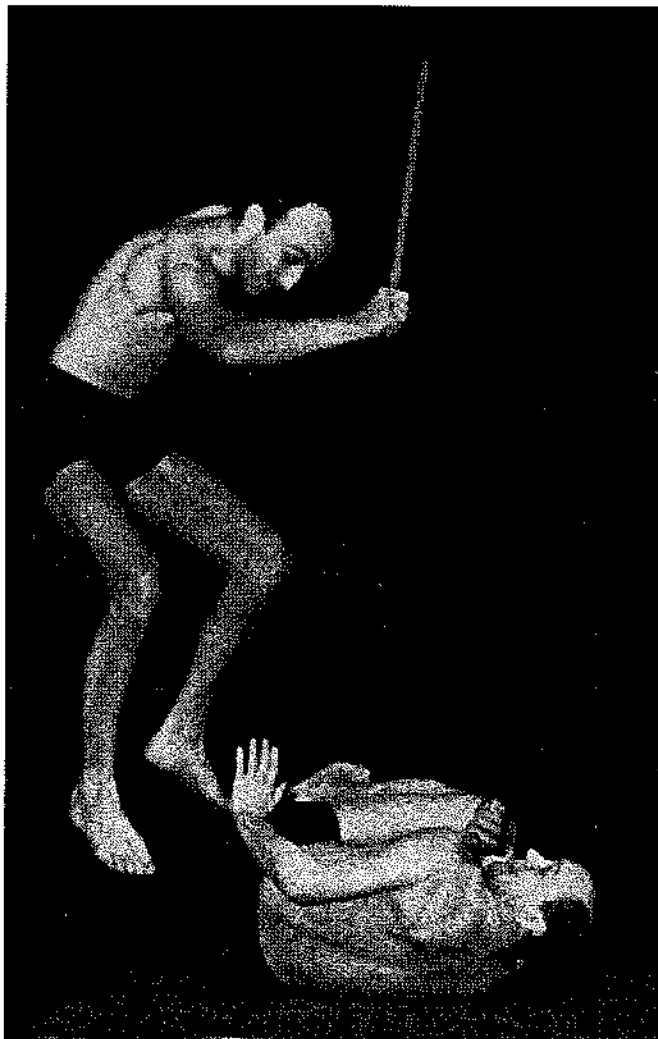
- 1) Klar, tydelig og springede diksjon, med fullt volum og rikdom i klanger, ikke noen halvtoner eller halvmelodier som på Kunstteatret.
- 2) Tilbakevendelse til et „muskulært teater“ med rytme, tempo og blodrikdom etter så mange år av ubevegelig psykologisme.

For å fremskynde dette, lot han gultvet bygge helt skrått og skuespillerne måtte trene ekstra hardt på å finne balansen og beherske deres hurtige bevegelser på denne eventyraktige båtdekk.

Den 24 februar, etter en hele natt med

prøver, falt Vakhtangov sammen for ikke mer å reise seg fra sengen. Premieren fant sted uten ham. Han døde 3 måneder senere.

Med utgangspunkt i naturalismen fulgte Vakhtangov en motsetningsfull rute for til slutt å havne på teatralitetens kontinent, der teater var bevisst sin egen magi. Meyerholds Innflytelse hadde vært avgjørende og han trakk seg mer og mer vekk fra Stanislavskijs teatersyn. Han prøvde å oppnå en syntese mellom disse to ytterligående poler, han snakket om „fantastisk realisme“. Han som i „ey-stemets“ dager ville kaste skuespilleren ut av dramaet, skrev på en av de siste sider i sin dagbok: „Skuespilleren er teatret, og skuespillerkunst betyr kun virtuositet“.



Teatrets Teori og Teknikk 7

(engelsk tekst)

JERZY GROTOWSKI

TOWARDS A POOR THEATRE

Over 200 sider tekst
og 70 illustrationer.

Utkommer i juni 1968

ODIN TEATRETS FORLAG

VAKHTANGOV som instruktør

Av NIKOLAI GORTCHAKOV

FRA PRØVERNE TIL »PRINSESSE TURANDOT«



Noen dager senere organiserte Vakhtangov sammen med sine elever en felles diskusjon om iscenesettelsen av *Prinsesse Turandot*. En diskusjon ledet av Vakhtangov var ikke noen alminnelig ordveksling. Det var en vill strøm av spørsmål som han stilte de andre og seg selv, hvorefter han øyeblikkelig ga svar og foreslo løsninger, samtidig med at han søkte å lese en bekreftelse på sine idéer i de andres øyne og ansiktsuttrykk. (...) Den kvelden da han snakket om de italienske Commedia dell'Arte-skuespillere, var det som om han selv var til stede ved en av disse forestillinger, og ved fantasiens hjelp førte han tilhørerne med seg til en liten by i Italia, hvor man spilte Gozzis eventyr under åpen himmel.

- I vår innstilling til livet, sa han, har vi mange trekk til felles med italienerne, en uuttømmelig optimisme og kjærlighet til livet. Det synes meg at russerne, liksom vel som italienerne, er likefremme, oppriktige, gode og av en tillitsfull natur. Men hva med klimaet? Hvor skal vi få den evige blå himmel fra - og alle appelsinene? Kan det være en mening i å spille et eventyr av Gozzi uten appelsiner?

- Improvisasjon, sa Vakhtangov drømmende, det betyr at jeg på et minutt kan bli til hvem som helst og hva som helst: en tigger, en konge, en trollmann, en fisker, ja ... en fisk. Øynene til Vakhtangov ble plutselig stive og runde, leppene strakk seg fremover og ble flate. Armene ble til finner, en lett bevegelse med overkroppen og en fisk svømte foran oss. Den åpnet munnen og vi kunne tydelig fornemme at den hadde sine egne private bekymringer og fiskeproblemer som den var opptatt av.

(...) Noen dager senere, før sin avreise til Vekhsvisat-skole's behandlingshjem, sendte han bud på maleren Nivinski. Evgueni Bogratinovitch Vakhtangov spurte maleren om han likte stykket i den nye oversettelsen og hvordan han tenkte å nærme seg arbeidet. Ignati Ignatievitch Nivinski sa at han ennå ikke hadde noen bestemt idé eller utkast.

- Fortell oss hvordan De ser forestillingen i fantasien! sa Nivinski.

- Nettopp det er problemet, svarte Vakhtangov, jeg har ennå ingen klar løsning i hodet, kun visse enkeltheter ser jeg klart for meg, men det er jo De som skal skape det hele!

- De kan vel i det minste nevne noe?

- Ja, den ynde, letthet og eleganse som kjennetegner Commedia dell'Arte-skuespillerne. Dekorasjonene bør ikke ta for stor plass, kun det nødvendige for å plassere handlingen. Det ville være fint om man kunne lage dem som ballonger, slike som barn blåser opp, mangefargete og gjennomsiktige. Av slik gjennomsiktig gummi kan man etter Deres tegninger skjære ut khesiske hus, templer, palasser og trær. Deretter kleber man dem sammen og blåser dem opp. Det er prinsippet for dekorasjonene. Det vil bli meget morsomt. Fordi de er gjennomskinnelige, kan man belyse dem både forfra og bakfra. Når man så har spilt scenen ferdig, sparker skuespillerne til templet eller palasset som så seiler avsted ned i kulissen. Og ovenfra daler nye dekorasjoner ned. I en scene kan f. eks. skuespillerne spille fotball med oppblåste dekora-

Zavadski i rollen som Kalaf i
Prinsesse Turandot.

sjoner i alle farger. Hva om man gjorde det som avslutning, nei, som åpning av forestillingen?

Vakhtangov åpenbarte for oss en eventyrlig forestilling med „luftige“ dekorasjoner, hvor alt skulle være ualminnelig lett, dynamisk og fargerikt.

- Nei, det er umulig å gjøre det slik, utbrøt han plutselig. Dekorasjonene ville bli „ulegkelige“. Blant dem ville skuespilleren virke grov og klosset. De ville bare fremheve den unge skuespillers svakheter. Man kan ikke lage fjørlette og gjennomsliktige dekorasjoner som får skuespilleren til å virke klosset og uten noe som helst eventyraktig preg. Åh! hvor lenge må ikke våre skuespillere trene for å kunne spille Gozis eventyr med den letthet, ynde og rytme som skal til.

(...) Noen dager senere kom Vakhtangov på nytt sammen med Nivinski. De nye skisser av scene og dekorasjoner gjorde ham endelig fullt tilfreds.

- Det er aldeles vidunderlig, sa Vakhtangov, og nå - kostymene! Vis dem frem så fort som mulig!

Nivinski spredde utover bordet tyve skisser, små akvareller som forestilte stykkets personer. Til sammen utgjorde de en samling av kinesiske miniatyrer, for hver silhuett var i den grad omhyggelig og nøyaktig utført.

Jeg var overbevist om at Vakhtangov ville bli henrykt. De var så fargerike og elegante, så fulle av humor i alle sine detaljer. Men Vakhtangov ga ikke uttrykk for noen begeistring. Han betraktet drømmende i flere minutter samlingen av skisser som lå utspredd foran ham.

- Det er meget, meget vakkert. Men hvor er den moderne stilen? Det er ekte kinesisk kunst, beundringsverdig godt reproduisert, men jeg tror ikke det kan kombineres med scene-dekorasjonene.

- Jeg trodde at deler av disse kostymene skulle festes på moderne drakter, svarte Nivinski.

- På hvilke drakter?

- Her har jeg gjort noen skisser. Og Nivinski la ut over bordet noen triste figurer kledd i en slags tunika med vide bukser og høye støvler.

- Nei, ikke slik, skrek Vakhtangov forferdet da han så disse triste grå figurer ved siden av de bedårende kinesiske silhuetterne. Tenk på at det er skuespillere som skifter klær midt for øynene på publikum og forandrer seg til eventyrlige vesener!

- Hva skal skuespillerne ha på seg? spurte Vakhtangov på nytt.

- Mennene skal ha dress og kvinnene kjole, svarte Nivinski nedslått.

- Nei, innvendte Vakhtangov, vi bør ikke se skuespilleren slik han er hjemme hos seg selv, men slik han er på scenen. Ellevill over en plutselig Innskytelse, skrek han: - Snippkjole, snippkjole - det er klesdrakten som vi trenger. Det er galaklær skuespilleren skal bære på scenen. Dirigenten bærer snippkjole. Det er virkelig høytidelig.

Vakhtangov begynte å velge ut blant Nivinskis kinesiske kostymer, de deler som egnet seg mest til den fremtidige kombinasjon snippkjole - kinesiske klær.

- Og hva med masker? spurte Nivinski. Hva gjør vi med maskene?

- Ah, jeg som slett ikke har lagt merke til at de ikke finnes blant Deres skisser, utbrøt Vakhtangov.

- Jo, her har vi masker!, svarte Nivinski og pekte på maskene til noen kinesiske dignitærer. Her er kansleren og her er sjefen for harem.

- Det er ikke det som skal til, avbrøt Vakhtangov ham. Hør her! Vi trenger masker i tradisjonell stil. De vil rettferdiggjøre spillets fremgangsmåte og skuespillernes eventuelle improvisasjoner.



Tolitchanov i rollen som Barach i Prinsesse Turandot.

- Ja, men det blir et forferdelig sammensurlum, forsøkte Nivinski å skyte inn.

- Det gjør ingenting. Idag hvor alt er virvar både i livet og i kunsten. I en tid hvor nye former blir utkrystallisert, har vi rett til å øse fra fortidens kilder og benytte alt det som passer oss.

(...) Etter hjemkomsten fra behandlingshjemmet, gikk Vakhtangov gjennom alle de forberedte episodene og overvar demonstrasjonen av de rytmiske og vokale øvelser.

(...) - Intet skal skjules for tilskuerens øyne, begynte han, han får se alt. Hele scenen. Dere kommer til å bære deres vanlige arbeidsklær og kanskje vil dere til og med ta imot tilskuerne på trappen i vestibylene. Alle skal ha lov til å hilse

på dere og spørre hvordan det står til. Hvis de har sett en av dere dagen i forveien på gaten eller på kino sammen med et ukjent, sjarmerende pikebarn, vil de kanskje spørre nysgjerrig „Er det en ny skuespillerinne på teatret? Kanskje arbeider hun på Deres studio?“ Åh! hvor er ikke tilskueren opptatt av skuespillerens privatliv. Men man kan ikke klandre ham for det. Han elsker dere og vil gjerne vite alt om det mennesket som han beundrer så sterkt. Det er nesten like viktig å være en anstendig og ærlig borger i livet, som det å være helt på scenen.

Tilskuerne befinner seg nå i salen. Etter at de har fått til-delt sine plasser og tilfredstilt sin spørretrang, går dere opp på scenen. Denne er kanskje tom. Kanskje er der en forhøyning som i dag, eller kanskje er det plassert tre kurver med kostymer og rekvisitter. Sminkingen og påkleddingen vil foregå rett foran tilskuernes øyne. Hvis dere gjør det som kunstnere, vil dere gi tilskueren en stor opplevelse. Han har aldri sett en skuespiller sminke seg.

– Men er det klokt å rope vårt fags „hemmeligheter“? Hørte man en stemme si.

– Disse hemmelighetene her kan man gjerne rope. Spesielt i en „teatralisk“ forestilling. Jeg råder dere ikke til å gjøre det hver kveld og ved hver iscenesettelse. Men er det virkelig en hemmelighet den måten man søler til ansiktstrek-kene? Det er ikke der hemmeligheten ligger gjemt, men i Alexandre Lenskis ord: Det er ikke ansiktet man skal sminke, men sjelen. Det er hemmeligheten som vi må legge til grunn for vår iscenesettelse – „At denne øyeblikkelige eller grad-vise forvandling til den sceniske skikkelse må bli kjernen i vår forestilling“, som Stanislavski uttrykker det.

(...) – Hvor går scenens grenser? spurte Zavadski. Skal vi trekke opp en sirkel med kritt?

– Nei, det er ikke nødvendig. Men plasser heller en platt-form midt i rommet.

– Skal det være scenen?

– Nei, det skal være et lite fjell. Herfra har man flott ut-sikt over hele Pekings omegn, selve byen med Altoun-Khans palass og andre kinesiske „kuriositeter“ som ikke forekom-mer i stykket.

– Skal man så forestille seg alt det? spurte Toltchanov. Man må til hans unnskyldning si: Toltchanov elsket presi-sjon. Og han hadde fullstendig rett. (Det fikk meg til å min-nes ennå en gang Stanislavskis ord: „Man må aldri på sce-nen gjøre noe „rent generelt“ eller tenke på hva det „rent generelle“ måtte være. Uttrykket „rent generelt“ er en av kunstens fiender.“ Også Vakhtangov innprentet oss denne regel for scenisk handling.)

– De er selvsagt et medlem av vår trupp, sa Vakhtangov til Toltchanov etter å ha reflektert over spørsmålet et par sekunder, og i dag gir truppen en forestilling i Verona i Nord-Italia. Hovedrollene i *Prinsesse Turandot* blir spilt av skuespillere fra vår italienske trup og alle de som ikke del-tar i selve stykket, er italienske tilskuere.

– Og De selv? Hvem er De? spurte Toltchanov.

– Jeg er sjefen, svarte Vakhtangov ironisk som sædvanlig, men helt alvorlig. Toltchanovs innvendinger moret ham.

– Jeg er selveste grev Carlo Gozzi. Jeg er meget tilfreds med at mitt fortreffelige eventyr blir spilt på plassen i Ve-rona. Skaff meg en seng og et telt så jeg kan installere meg bekvemt og beskyttet for solen. Jeg samtykker i å lede en prøve for at dere skal bli klar over hvordan man skal spille mine eventyr.

Vi hang opp gongongen som Vakhtangov elsket å slå på for å gi startsignal for handling eller stopp i prøven. Zavadski og Toltchanov sto og snakket med elevene mens de hele tiden kastet forsiktige blikk mot plattformen som sto opp-

stilt midt i rommet. Med det ene øye fulgte vi dem, mens vi med det andre passet på grev Gozzi, dvs. Vakhtangov.

– Kjære venner, sa han plutselig, jeg kjenner dere ikke igjen. Er jeg virkelig i Italia? På torget i en liten by hvor alle kjenner alle, og hvor man konverserer støvende og forvent-ningsfullt før spillets åpning. Et spill fremført av en skue-spillertrupp på turné, og hvor skuespillerne kun er adskilt fra tilskuerne ved et enkelt teppe trukket opp mellom to stenger (og hvor de sminker seg i en fart), mens primadonnaen og direktøren går rundt med en skål blant publikum? Det går ikke på den måten der! Det er kanskje noe som ikke er helt klart?

Alt ble plutselig klart. Det hele gikk ut på å spille en etyde over et gitt tema. En etyde hvor alle skulle delta, siden også Vakhtangov hadde besluttet å være med. Vakhtangov grep til improvisasjoner over bestemte temaer for å oppnå den nødvendige atmosfære eller finne det essensielle, selve kjer-nen i en episode i et stykke.

– Vi ventet altså på forestillingen som skuespillerne nå forbereder seg til. To av dem tar imot pengene på forhånd, sa Vakhtangov.

– Og hvorfor på forhånd? spurte Toltchanov.

– Etter forestillingen vil alle tilskuere forsvinne øyeblikke-lig. Men hold opp med å spørre og begynn!

Vi forsøkte så godt vi kunne å forandre oss til forvent-ningsfulle italienere på en offentlig plass før forestillingen. Skuespillerne på sin side gjemte seg bak det improviserte sceneteppet som var trukket opp mellom ryggstøene på to høye gotiske stoler. Zavadski og Toltchanov passerte foran oss med askebegre av brønt leire. Vi forhørte oss om fore-stillingen som skulle finne sted og kastet småpenger i skålen.

– Jeg hører ingen spørsmål om skuespillernes privatliv, sa Vakhtangov, og jeg fremhever: det skal være om hjerteanlig-gendet og privatlivet til Zavadski, Toltchanov, Chitouchkine, Mansourova, Orotchkoj, Remizova, Koudriatsev, Simonov og ikke til de imaginære skuespillerne.

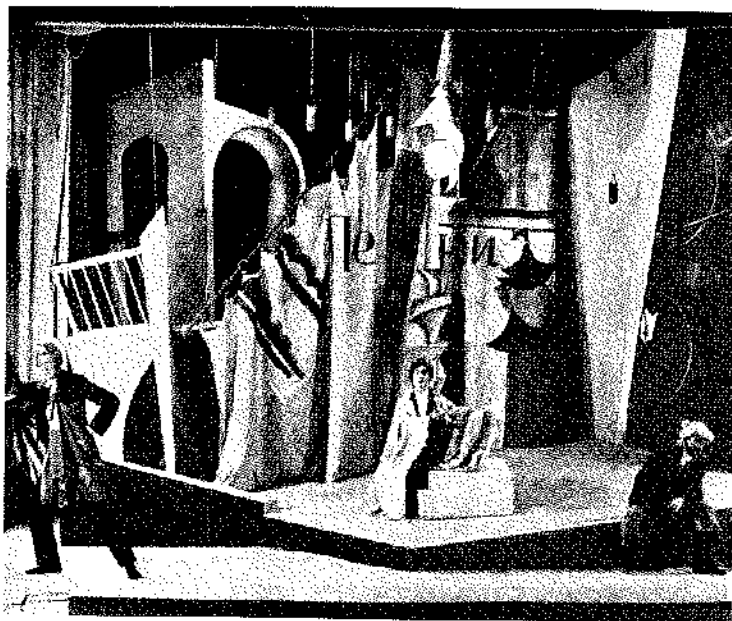
Dette var et samtaleemne som var et heldig valg fra Vakhtangovs side. Den kunstighet som man alltid føler i en felles improvisasjon, forsvant øyeblikkelig. Vi visste presis hva vi skulle snakke med våre kamerater om.

(...) Den første improvisasjonen var altså mislykket. Men-gelen på sikkerhet hos de to skuespillerne påvirket også til-skuerne dvs. oss. Vi visste ikke hvordan vi skulle reagere på deres spill. Stemningen falt betraktelig.

– Nei, det er ikke det vi vil ha, utbrøt Vakhtangov. La oss en gang for alle fastslå en ubrytelig regel for prøvene på *Prinsesse Turandot*: Alle som overværer prøvene er tilskuere og ikke elever! Italiener! Mens de på scenen er *Commedia dell'Arte*-skuespillere. Kontakten mellom skuespillere og publikum må ikke brytes et eneste sekund. Hva betyr nå det? Hvis skuespillerne spiller godt, vil tilskuerne beundre dem, oppmuntre dem ved begeistrede tilrop og applaus. Hvis skue-spillerne spiller dårlig, vil tilskuerne plystre, kaste appelsin-skall og komme med spydige bemerkninger.

– Og hvis spillet behager en del av publikum og mishager en annen?

– For det første er det flertallets mening som teller. For det andre, det som er viktig for meg, er å etablere kontakt mellom publikum og scene. De mer eller mindre subtile for-skjeller i tilskuernes vurderinger er ikke av interesse. Det jeg trenger er et publikum med en nesten felles oppfattelse av godt og dårlig i kunsten og ikke en gruppe av dysindige estetikere eller kjedelige filosofer. Hvorfor ble kontakten mellom Zavadski og Toltchanov brutt? Fordi de begynte å spille på en feilaktig måte. Med unntagelse av Zavadski –



Prinsesse Turandot:
Scenebilde av Nivinski til 1. akt.

Kalafs første ord og første gang Barach – Toltchanov viste seg, hadde spillet ingen som helst mening eller mål. Og tilskuerne holdt opp med å reagere på det som skjedde da de forstod at spillet hadde tatt en gal vei. Dere må se, reagere og være like levende som tilskuerne på virkelige forestillinger.

– Ja, de vil til og med reagere på en slik måte at man slett ikke kan spille lenger, bemerket en av skuespillerne i truppen.

– Hvorfor elsker skuespilleren på teatret at tilskuerne kommer med latterutbrudd? Han blir ikke brydd av den grunn? Hva er det De frykter? At De ikke vet hvordan De skal trolblinde tilskueren, og få ham i Deres makt? I så fall er De ingen skuespiller, men en dilettant. Hvis det forholder seg slik, bør De forlate teatret og heller spille sketsjer sammen med Deres venner på familiefester.

– På teatret er der virkelige tilskuere, men her ...

– Her er de Deres kamerater. Vakhtangov hadde avbrutt denne skuespilleren som tvilte på seg selv. De frykter altså at de vil drive gjen med Dem. De er redd for at kameratene ikke vil gi uttrykk for sin anerkjennelse overfor Dem. Og dette på en prøve når jeg er tilstede! Det er skammelig å tro noe slikt om sine kamerater. Jeg forbyr Dem å komme på de neste fem prøver.

– Evgueni Bogrationovitch Vakhtangov! Jeg ville ikke ... bønnfålt den uheldige skuespiller.

– Etter fem prøver skal vi høre hva De vil, svarte Vakhtangov ubarmhjertig.

(...) Etter Barachs ord, – **Himmel og hav, er det virkelig Prins Kalaf! Det er jo hans edle ansikt. Hva, Prins! Lever De ennå?**, hoppet Zavadski forskrekket ned av plattformen, skjulte ansiktet i kappen og gjemte seg bak dørflyen til foyeren. Toltchanov på sin side, skremt av Kalafs bråe bevegelser, dukket opp bak plattformen, skyndte seg over til den andre siden av rommet og skjulte seg bak en stor lenestol. Litt

etter dukket de opp fra sine gjemmesteder, og mens de hele tiden nistret på hverandre, kom det med klare og tydelige hviskende stemmer: **Barach? – Prins Kalaf?**

– Begge to skynder seg mot hverandre, sa Vakhtangov med høy stemme, de stopper så plutselig helt vettskremte, og løper tilbake til sine gjemmesteder på nytt.

Zavadski og Toltchanov utførte øyeblikkelig disse handlinger. Det ble en meget interessant scene og en anerkjennende mumling kunne høres blant „tilskuerne”.

– De kommer frem igjen som to fremmede, påpekte Vakhtangov på nytt, så krysser de hverandre og mens de skjuler sitt eget ansikt, prøver de å få øye på motstanderens.

Zavadski og Toltchanov gjorde som han bad om. De nærmet seg hverandre og fjernet seg igjen forsiktig.

– Si teksten med en lav og likeglad stemme, sufflerte Vakhtangov.

– Du hør? sa Zavadski nesten uten betoning mens han så på noe annet. – **Store himmel! De? – Her i Peking! I levende live!** svarte Toltchanov i den samme tonen mens han knyttet skolissene.

– Løp mot hverandre! Tekst! fortsatte Vakhtangov idet han dirigerte handlingen på scenen. I full fart sprang de fram, kastet seg i armene på hverandre og var nær ved å stange hverandre med pannen. Zavadski sa hurtig: **Hysj! Ikke si navnet mitt så høyt! Fortell meg hvordan du er kommet hit?**

– Gå fra hverandre igjen, sa Vakhtangov. Kalaf hoppet opp på plattformen, Barach satte seg på den andre siden. Han snakket fort, fremhevet hvert ord uten å se på Kalaf. Kalaf hørte på ham mens han nesten vendte ryggen til.

– **Da jeg kom og fikk se vår hær slått foran Astrakhan, uttalte Toltchanov idet han startet på sin monolog, – og da jeg så Nagais-tatarene ...**

– Hvilke tatarer? hørte man stemmen til Grev Gozli si.

– **Nagais-tatarene flykte i vill panikk**, uttalte Toltchanov tydelig.

– Det finnes ikke rytme i setningen Deres! **Nagais-tatarer**, sa Vakhtangov og la trykket på det siste ordet på en enda tydeligere måte. – Deres **Nagais-tatarer** flykter ikke, de beveger seg fremover som skilpadder. De må gjennom rytmen gi uttrykk for deres ville flukt.

– **Og da jeg så Nagais-tatarene flykte i vill panikk**, artikulererte Toltchanov så fort og tydelig som mulig. Vakhtangov stoppet ham brått:

– Jeg har ikke forstått et eneste ord. En gang til!

– **Og da jeg så Nagais-tatarene flykte i vill panikk under presset fra sultanen av Khiva ...**

– Hvilken sultan? kom det ubønnhørlig på nytt.

– **Sultanen av Khiva, av Khiva**, artikulererte Toltchanov adskillige ganger på rad.

– De klarer det bra, Toltchanov, sa Vakhtangov og roste skuespilleren, men det hadde vært å foretrekke om De trente dette når jeg ikke er tilstede. La oss fortsette!

– **Som bemektiget seg på slik en grusom måte ...**

– **Som pemektiget?** Vakhtangov sønderrev ordet.

– **b, b, b**, sa Toltchanov og øvde seg i å uttale denne bokstaven tydelig, **bemektiget, bemektiget ...**

Og slik fortsatte prøven de neste fire timer.

(...) – Hva med tilskuerne? sa Vakhtangov idet han plutselig husket på oss. De har visst sovnet, tror jeg.

Vi var ikke sovnet, men vi var likevel ikke mindre trette enn Zavadski og Toltchanov. Uten å være klar over det selv hadde vi repetert i tankene i en uendelighet, visse ord og setninger fra teksten. Vi hadde øvd oss i å uttale de vanskelige lydene og hadde også gjort store anstrengelser! Vakhtangov hadde utvilsomt bemerket det og ble derfor ikke sint.

- La oss nå ta fra begynnelsen igjen, beordret han til tross for at det var sent. Men denne gangen med deltagelse av „tilskuerne“. Ingen i salen må forbli likegyldig. Dessuten vil jeg sufflere handlingen som dere ikke har fullført under dialogen. Sett igjen!

Man begynte på nytt. Scenen hvor Kalaf og Barach møtes, ble, i den stil og med den rytme som Vakhtangov hadde foreslått, meget godt tatt imot av „tilskuerne“ d.v.s. oss. Vi applauderte. I begynnelsen, i de to første minutter, var Toltchanovs monolog full av virkekraft, senere sank rytmen betraktelig. Vi hadde neppe fått tid til å bemerke det før vi hørte en brysk stemme si:

- For en skam! Fusk! Makkverk! Ut av scenen! - Nå kom det plystring og piping. Vakhtangov plystret på den mest vulgære måten, med to fingre i munnen. Zavatski og Toltchanov stanset et sekund helt forvirret ... Men vi hadde forstått Vakhtangovs hensikt, så vi trampet og plystret iveri. Og så skjedde et mirakel. Et mirakel som Vakhtangov utvilsomt hadde regnet med: Toltchanov ville beseire tilskueren. Han hoppet opp på plattformen ved siden av Zavatski og skrek fortvilet mens han løftet armene opp i luften: **Akk, forgjeves!** hulket han, **Barach ville redde dronningen, Deres mor, men den rasende sultanen hadde allerede stormet den lille forsvarsløse byen med alle sine tropper.**

- Ned på jorden! Nesegrus! Rull Dem rundt på marken i vill fortvilelse!, skrek Vakhtangov som hadde holdt opp med å plystre og som nå, oppreist i sengen, deltok på nytt i skuespillernes handlinger. Kalaf! Gråt sammen med Barach! Deres mor er blitt drept.

Det var som om man skulle ha kastet kvikksølv på skuespillerne. De kvittet seg med sin sjørnerhet og vi ble revet med av deres spill, mens Vakhtangov under dialogen ga de mest uforutsette ordrer.

- Gi en stol til Kalaf, befalte han uten å avbryte handlingen! Det er scenetjenerne som skal gjøre det, for de ser at „stjernen“ er gått opp i sin rolle og at han ikke har kraft til stående å avslutte scenen. Tartaglia dukket opp bak scene-teppet med et lite væskefat i hånden, for å ta imot Barachs tårer, virkelige tårer, - helt ekte tårer. Etterpå pilte han bort til tilskuerne og viste dem fram:

- Se hvordan våre skuespillere spiller! Det er virkelige

tårer! tilføyet Vakhtangov for å føre handlingen videre. Men Kalaf og Barach tok ikke hensyn til det. De skapte. De ble ledet av en virkelig ekte inspirasjon.

- Gi skuespillerne et håndkle så de ikke blir helt klissvåte av tårer! De har jo ikke lenger noe å tørke seg med. Kalaf ble overrakt en stol og Zavatski, sittende på hans kne, eller kretsende rundt ham, utførte en rekke behendige handlinger. Han håndterte alltid med stor oppfinnsomhet tingene som befant seg på scenen og fikk dem også til å leve. Han skapte puter om til fryktelige hodeskaller fra våghalser som han hadde halshugget. Ved hjelp av metalliske gjenstander, spiker, skjær og sakser som han slo mot noen glass, oppsto en helt spesiell musikk. Trommeslag var lett å imitere på hva som helst og det gjelød i hele sin styrke.

Derpå ga Vakhtangov ordre om prøve igjen, gå igjennom alt fra begynnelsen av. Han meddelte at han ikke ville komme med noen bemerkninger, at han ikke ville sufflere og ikke ville forlange noe nytt.

- Vi må fastsette, øyeblikkelig fastsette alt det vi har funnet, fremhevet han. Skriv ned! Instruktører! Noter alle feil! Nå må dere bringe orden i alt dette. Jeg vil bare godta denne scenen når den er absolutt perfekt! „Tilskuere“, ikke sov, men reager! Lev sammen med skuespillerne! Dere er deres speil, dere må inspirere dem, beskytte dem mot feilene deres, passe på og se at de ikke senker tonen, rytmen og at deres følelser alltid er oppriktige og deres handlinger sannsynlige.

Man startet fra begynnelsen igjen. Vakhtangov holdt ord. Ikke en eneste gang stoppet han handlingen eller foreslo noe. Og da episoden var slutt og alles blikk rettet seg mot ham og uttalte det tause spørsmål: Nå, er det bra? erklærte han med en urokkelig fasthet, som knuste enhver innvending:

- La oss ta det hele fra begynnelsen en gang til, ellers vil det hele forsvinne og bli glemt! En gang til ... enda bedre! Klart, ekte, fullt av liv og temperament!

Vi hadde snart ikke krefter igjen, men vi tok fatt på nytt.

- Bral! Jeg tror nå at vi nærmer oss noe, sa Vakhtangov langsomt idet han betraktet med et ondskapsfullt uttrykk sine skuespilleres spørrende ansikter (skulle man gjenta enda en gang?). Vi nærmer oss noe ... Og med dette dunkle „noe“ forlot Vakhtangov oss. Klokken var nærmere tre om natten. Prøven hadde begynt klokken åtte om kvelden.

ODIN TEATRET

NORDISK TEATERLABORATORIUM
FOR SKUESPILLERKUNST

Nye elever opptas fra 1. september 1968

Skriftlig henvendelse
Postbox 118
7500 Holstebro
Danmark

HARLEKINADE I DANMARK

AF HENRIK NYROP-CHRISTENSEN

Harlekin, den muntre Person, har også i Danmark — som i det øvrige Europa — sat sig stærke Spor, baade direkte og indirekte, baade paa Theatret og i den dramatiske Litteratur. Under sine Ophold i Frankrig og Italien 1715-16 og 1725-26 havde Holberg Lejlighed til at se saavel *Comédie Italienne* og *les théâtres de la foire* i Paris som virkelig italiensk *Commedia dell'Arte* i Italien, og i hvert Fald »De Usynlige« er inspireret heraf, ja, den er jo en vaskeægte Harlekinade, skønt Holberg egentlig — navnlig paa sine ældre Dage — foragtede Genren, saadan som den kom til Blomstring i fransk Dramatik; Især brød han sig ikke om, at den blev importeret til Komediehuset paa Kongens Nytorv efter 1748, hvor den i nogen Grad tog Luven fra hans egne Komedier. Også i *Ulysses von Ithacia* er der Harlekinade-træk, men det vil dog være for meget at kalde den en virkelig Harlekinade.

Harlekinader og ikke mindst Harlekin selv var godt kendte i det 18. Aarhundredes København. Vi maa tænke os, at Figuren er forekommet sammen med andre Maskekomediefigurer ved Maskerader (f. ex. ogsaa paa Maskerader i Grønnegade-Theatret); hvem vil ikke gerne ved en saadan Lejlighed optræde som Harlekin eller Pantalone?

Men Harlekin har maaske gæstet Danmark noget før. En Tjener ved Navn Harlekin forekommer — hvilket er meget væsentligt — i et gammelt dansk Komediebrudstykke (syv Scener af første Akt) med Titlen: *En ældgammel Dansk Comœdie, forestillende Friherre von Frisks urimelige Jalousie, og derved beklagelige Amour*. Fundet i en afbrændt Kielder i Wilborg 1670. Trykt i dette Aar da de mange Forleble ere til.

Men ogsaa paa Theatret i Lille Grønnegade havde Harlekin sin Gang. Paa en Plakat fra den 26. Juli 1726 om Opførelsen af *Den pantsatte Bondedreng* og *Henrik og Pernille* kan man læse, at den nye berømte Dantzemester i mellem Akterne vil divertere Tilskuerne med en *Comique Jalousie Dantz* og til Slut fornøje dem med en italiensk Nat, som bestaar af *Harlequins* og *Scaramouches*, og skal Dantzemesteren selv deri dantze *Harlequin*, hvilket altsammen skal blive meget fornøieligt. Den 19. Juli samme Aar hedder det paa en Plakat

for *Den politiske Kandestøber*, at Dantsemesteren vil gentage Succes'en med *Scaramouche* og *Harlekin*, som sidste Gang fandt *Approbation hos alle*. En gennemgaaende Harlekin-Figur saa Grønnegade-Theatrets Publikum formodentlig første Gang, da man i 1724 opførte Holbergs *Ulysses von Ithacia*, idet vi maa antage, at Traditionen for at kostumere Chilian i en Harlekindsdragt gaar heit tilbage til Grønnegade-Tiden; til Støtte for en saadan Antagelse anfører Professor Torben Krogh nogle Linier fra Komediens Epilog:

Ja det, som meest fornøden er
For dem, som sligt behager,
En Harlequin man ogsaa seer,
Med Snak der Herskab plager.

En rigtig Harlekinade, som de kendtes fra *Comédie Italienne* i Paris, kom først paa Plakaten i Lille Grønnegade den 24. Februar 1727; det var Le Noble's *Les deux Arlequins* eller *De Toe Arlequins*, som første Gang opførtes i Paris i 1691; det er en Forveklingskomedie, der har mange Paralleller i baade den klassiske og den nyere Litteratur; der gaar Rygter om, at Gérontes Tjener, Arlequin, er død, og derfor kommer hans Bror, der selvfølgelig ogsaa er en Arlequin, til Paris; Rygtet har talt usandt, og der opstaar nu en Række komiske Situationer, hvor den ene Arlequin antages for den anden og vice versa. Netop denne Tid blev vanskelig for Grønnegade-Theatret, de danske Aktører maatte en Tid standse Driften, og Komediehusets Ejere, General Arnold traf Aftale med en fransk Trup, der bl. a. vilde opføre Harlekinader paa Theatret. Det blev nu de danske Aktører under Montalgus Ledelse, der kom til at gøre det, og i dette Theaters sidste Levetid opførtes den ene Harlekinade efter den anden (hentede fra de franske Samlinger).

Da der i 1747 atter kom Liv i Forlystelserne i København efter Christian VI's Død, kom hurtigt tre forskellige Theaterforetagender i Gang, nemlig von Qvotens tyske Bande, der spillede i Store Kongensgade, de franske Aktører, der først spillede i Nørregade, men siden 1750 paa Charlottenborg, og endelig de danske Aktører, der startede i Læderstræde, men

som i December 1748 flyttede ind i Komediehuset paa Kongens Nytorv. Von Qvoten spillede nogle Harlekinader som Efterstykker bl. a. til Holbergs Komedier, men lukkede allerede i Maj 1748 sit Theater, mens Franskmandene fortsatte, og hyppigt havde Harlekinader, bl. a. tagne fra Samlingen *Nouveau Théâtre Italien*, paa Repertoiret. Men ivrigst til at spille Harlekinader var saamænd de danske Skuespillere, især efter Indflytningen i Eigtveds Komediehus. Det skyldtes vel, at der blandt Aktørerne var en Mand med Evner for Harlekinfaget, nemlig Gert Løndemann, der ikke blot var en genial Henrik-Fremstiller, men som ogsaa mestrede Harlekin-rollerens vanskelige Teknik med alle de tilhørende Jazzi. I *Rigdoms Besværligheder* af d'Allainval, der første Gang opførtes her i 1750, springer Harlekin af Glæde, da han faar at vide, at han kan blive gift med Cloë den næste Dag, og afslutter Scenen med at synge og springe, mens i *Harlekin Hulla* af Le Sage og d'Orneval (opført her 1751) springer Harlekin først ind, siden ud gennem et Vindue; blandt Theatrets Kvitteringer findes een fra Theatermaier Schilling fra 1751 for et Stykke til Cabinetet, nemlig det, i hvilket Harlequin springer igennem Vinduet, hvorefter ses, at Løndemann virkelig har foretaget dette lille Stykke Akrobatik, foruden at han naturligvis har kunnet alle til Faget henhørende Theaterknøb, saasom at pille Benene af en imaginær Fiue for at fortære dem o.s.v.

Harlekinade-Repertoiret i Komediehuset paa Kongens Nytorv blev hentet fra de tre berømte franske Samlinger *Le Théâtre Italien*, *Le Théâtre de la Foire* og *Le Nouveau Théâtre Italien*. Fra den første af disse Samlinger kom den største af Theatrets Harlekinade-Succes'er, *Vulcani Klæp* (La Baguette de Vulcain) af Regnard og Dufresny, som allerede opførtes inden Skuespillerne flyttede ind paa Kongens Nytorv, og som i selve Komediehuset opførtes 29 Gange mellem 1748 og 1771. En anden Succes var *Den forkerte Verden* (Le Monde renversé) af Le Sage.

Det er vigtigt at notere sig, at disse Harlekinader blev opført i Oversættelser, der tog Hensyn til det danske Publikum. Som Exempel kan vi anføre to Replikker fra en Scene i *Den forkerte Verden*, hvor Harlekin og Pierrot føres afsted paa en flyvende

Drage og betragter Udsigten. Pierrot siger: Det kand ikke feyle, vi ere gandske vist flyvne over den Middellandske Søe, Vester Vovov, Ishavet, det røde Hav, den sorte Søe, og det lille Belte. Og Arlequin: Det er sant, du siger; mig synes jeg haver seet Constantinople, China, Valbye og Vest-Indien under os.

Publikum har altsaa faaet Texterne serveret i en noget tillempet Façon, hvad der sikkert har gjort det nemmere at faa dem til at virke morsomme. Derimod synes man hvad det ydre Udstyr angaar at have holdt sig tæt til den Tradition, der kendtes fra Frankrig og Italien. I hvert Fald findes i Det kgl. Theaters Inventarliste fra 1763-64 følgende Post: 19 hvide Italienske Masker af Pergament. 3de Ditto med hvide Tafler Skizze, 4re Ditto maalede med Ditto Skizze. 3de laqverede halve Masker. ... 2de Italienske Masker med Barter. 2de Ditto med lange Næser. ... 5 gamle Mandes Halve Masker. 4re grimme Masker. 6 adskillige halve Fruentimmer Masker ... Arlequins Masker. 1 Pantalons Ditto med Skæg og Hue. 2de hvide Statue Masker ...

I 1773 døde Londemann, og dermed var for saa vidt Det kgl. Theaters Muligheder for at opføre Harlekinader udtømte, hvilket dog spillede en mindre Rolle nu; Publikum var alligevel ved at være trætte af Genren, der kunde virke lidt plat. Men dermed var Harlekins Optræden i Danmark ingenlunde til Ende. I England havde man op gennem det 18. Aarhundrede dyrket og udbygget en særlig Form for Entertainments, der bestod af en alvorlig Del (ofte med en Beretning fra den antikke Mythologi som Emne) og en munter Del — en pantomimisk Harlekinade. Inspirationen var uden Tvivl kommet fra de franske Markedskomedier, men fik en helt selvstændig Form hinsides Kanalen. Den pantomimiske Harlekinade skylder nok især John Rich sin Tilblivelse; han var omkring 1720 Direktør for Theatret i Lincoln's Inn Fields, og havde en mægtig Succes med sine Entertainments, — saa stor, at Ledelsen af Drury Lane saa sig nødsaget til at efterligne dem, og det gjorde da Theatrets fremragende Dansemester John Thurmond. I disse pan-

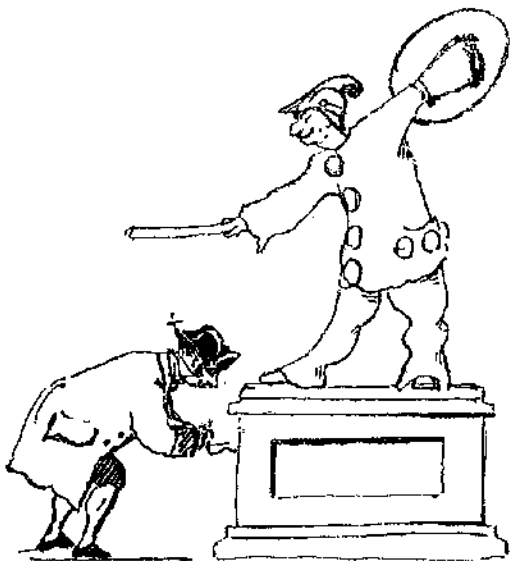
tomimiske Harlekinader er Hovedfigurerne Harlekin og Columbine, her som et Elskerpar, der efter forskellige Genvordigheder forenes til sidst, trods alle de Snarer en gammel Fader og hans Tjener (the Clown eller Pierrot) lægger. Konstruktionen minder, som man vil forstaa, stærkt om den vi finder i Tivoli-Pantomimeme. Efterhånden bliver Harlekin en elegant og fintfølelse Elsker, og i denne fornyede engelske Skikkelse vandrede han nu tilbage over Kanalen, Haand i Haand med sin Columbine.

Men i Maj 1798 ansøgte en italienskfødt Bandleder, Pasqual Casorti, det danske Udenrigsministerium om Tilladelse til med sit Selskab at maatte vise ekvilibristiske Kunster m. m. i København, men han fik Nej. Men i Maj Maaned 1800 ansøgte den italienske Gibsermester Joseph Regoli for Italienerne Casorti og Leonhardi om Tilladelse til at optræde i Jægersborg Dyrehave i Kildetiden — den ene vilde spille Komædie med Pantomime, den anden fremvise vilde Dyr. Ved et fromt Bødrag lykkedes det til sidst at skaffe Tilladelsen, og Casorti kom med et Selskab paa 22 Personer, Det store Italienske Selskab, som optraadte paa Dyrehavsbakken fra 18. Juni til 9. Juli 1800. Den 3. Juli gav man en Forestilling til Fordel for Gjentofte Hospital, og opførte da Harlekin som Stater — den første kontrollable Casorti-Pantomime i Danmark. Næste Aar vendte Selskabet tilbage til København, nu for at blive; man fik Tilladelse til uden for Kildetiden at give Forestillinger paa Det kgl. Hoftheater paa Christiansborg, og opførte her bl. a. Harlequin Huustuv af sin Herre, eller: den forestillende Hund af Kiærlighed. Og i det følgende Aars Tid opførte man en lang Række Pantomimer, af hvilke flere stadig kendes fra Repertoiret paa Pantomimetheatret i Tivoli, bl. a. Harlekin Kok, Mekanisten, eller: Harlekin forestillende Statue (nu kaldet Harlekin mekanisk Statue) og Harlekin Skelet.

Imidlertid havde man en Konkurrent paa Stedet, nemlig James Price, der i 1795 var indvandret fra England, og som paa Dyrehavsbakken og i de danske Provinser sammen med sin Familie viste sine Talenter som stærk Mand, Linedanser o.s.v. Men

dans kunde Pricerne ogsaa, og det blev Grundlaget for, at Familien i April og Maj 1801 opførte Pantomimer paa Hoftheatret, først og fremmest Harlekin Skelet eller Beenrad. I Avertissementet for den første Opførelse af denne Pantomime faar vi ogsaa Persongalleriet: 1. Pantalón, en gammel, rig og gierlig Mand. 2. Columbine, hans Datter. 3. En Troldmand med hans Troldkunster. 4. Harlekin, en Avanturier og Troldmandens Tjener. 5. Pierrot, Pantalons Tjener. 6. En Barbeer og Friseur. 7. En Doctor eller Chirurgus, som glør Harlekin til en Beenrad, og 8. Tvende Dievle. 1801 fik Price sit eget Theater paa Vesterbro, det senere Vesterbros Morskabs-theater, og da han Aaret efter sluttede sig sammen med Pasqual Casortis Søn Giuseppe, tegnede alting lyst, og trods en omskiftelig Skæbne og trods Konkurrenter bl. a. i Pettolettis Theater paa Nørrebro lykkedes det at holde Theatret paa Vesterbro i Live til 1844. Paa det Tidspunkt var Tivoli blevet aabnet, og her overtog man nu Idéen med at opføre Pantomimer, en Tid lang forøvrigt under Price-Familiens ypperlige Pierrot, Adolph Price. Senere var det den berømte Pierrot-Fremstiller, N. H. Volkersen, der var Sjælen i Tivoli-Pantomimen, som først havde hjemme i en lille Theaterbygning, der blev opført i 1843, og dernæst i den nuværende kendte kinesiske Theaterbygning, et pragtfuldt Stykke Arkitektur, der opførtes 1874 efter Tegning af Vilhelm Dahlerup.

Emnerne for de Casortiske Pantomimer, der stadig opføres i Tivoli, er dels hentede fra Théâtre Italien og tilsvarende Samlinger, men naturligvis stærkt tillempede, dels fra engelske Pantomimer (det gælder f. Ex. den endnu opførte Guldneglen, hvori dog indgaar Elementer fra fransk-italiensk paa-virkede Stykker som Harlekin Skelet o.s.v.). Ogsaa senere er nye Pantomimer kommet til, stadig med Harlekin som Hovedfigur, men mange af de Paahit, der indgaar i dem, er dog Laan fra Casorti. Man kan saaledes sige, at Traditionen, — og vel at mærke en Tradition, der ad Omveje gaar helt tilbage til Commedia dell'Arte's Størhedstid, stadig lever og gror paa Pantomimetheatret i Tivoli.



Pierrot som statue (håndtegning af korpsslæge C. A. Hagen).



Situation fra Tivoli-pantomimen „Guldneglen“. Harlekin og Columbine på flugt, forfulgt af Pierrot i et sulekar (Hingsbergske Tivolisamling, Københavns Bymuseum).

MARCELLO MORETTI



Det er vanskelig med to herrer, sier Harlekin oppgitt. Marcello Moretti som Harlekin i *En tjener og to herrer* på Piccolo Teatro di Milano.

Marcello Moretti (1910–1961), den siste store Harlekin, hyllet av Zavadskij og Alfardyce Nicoll, Chaplin og Feleenstein, har klart gjennom sin rolle i Goldonis *En tjener og to herrer*, å gjenoppvekke denne skikkelse og enda en gang fåt salen til å gjenlyde av glede og barnlig latter.

Etter å ha avsluttet sin teaterskole i Roma, ble Marcello Moretti engasjert i 1947 på Teatro Piccolo i Milano. Direktøren og regissøren Giorgio Strehler satte her samme år opp Goldonis stykke. At forestillingen ble en suksess er mildt sagt. Den går fremdeles – riktignok med en ny Harlekin. Forestillingen har oppstått i tre nye varianter, den andre i 1952 og den tredje i 1958. Her søkes å oppnå „en realisme som på den ene siden gjenskapte Commedia dell'Artes verden og på den andre suggererte en typisk italiensk atmosfære“ (G. Strehler). Fra Milano til Casablanca, Montevideo, Pavia og Stockholm, Buenos Aires og Moskva, Montreal og Chicago, har denne forestillingen vandret på fire kontinenter og besøkt over hundre byer. Marcello Moretti spilte sin rolle over 700 ganger.

Hans tidlige død forferdet alle som hadde sett ham eller bare hørt om ham. De mest bevegede artikler og essays er blitt skrevet om ham, allerede nå har han funnet sin plass i de store Harlekiners legende. Ved hans død ble den anonyme *Plainte de Scaramouche* sunget igjen: Nous pouvons bien pleurer un peu / celui qui nous faisait tant rire / Le fameux Scaramouche est mort / lui qu'on estimait l'unique / dans sa profession comique.



Suppen er deilig. Harlekin sjonglerer begestret med terrinen uten å høre at hans to herrer roper på ham.

Skådespelaren och masken

Av GIORGIO STREHLER

Erövringen av masken skedde för alla skådespelarna och också för Marcello Moretti steg för steg, med ett antal hinder på vägen: saknaden av en levande tradition, alltså av en fysisk och mental vana, till en teknisk brist av ett tillpassat „instrument“.

Skådespelarna i första versionen av Harlekin, spelade med enkla masker av papp och vadd i flera lager. Vi byggde dem med våra egna händer dag för dag. Det var några „djävulska“ masker, obekväma och plågsamma. Kanterna skavde i köttet och synen var begränsad och förvriden. Klistrade som de var, så tätt på ansiktet, med ett system av primitiva band utan flexibilitet tillät maskerna inte ögonlocksrorelser. Skådespelarnas ögonfransar slog emot kanterna – hela tiden fylldes ögonen med tårar i en oupphörlig gråt.

Skådespelarna började, var för sig, att mjuka upp den med ett lag av vadd som de fäste med plåster. På det sättet fick den inre delen av masken ett mycket poetiskt utseende ...

Under föreställningen trängde skådespelarnas svett in i pappen, och allt eftersom upplöstes maskens styvhet. Vid föreställningens slut höll de i sina händer några masker som droppade och först dagen efter på nytt antog en viss form. På den andra sidan existerade också ett personligt drama för skådespelaren som icke „kände sig själv“ med masken på. P.g.a. ett psykiskt fenomen „kände“ skådespelaren med ett tilltäckt ansikte mindre sig själv och sina medspelare. Dessutom tyckte han sig vara „oexpressiv“, man hade tagit från honom ett mäktigt vapen: hans ansiktssmimik. Skådespelaren måste erövra maskens „rörelse“. Han måste „återupptäcka“ en begravd tradition som ingen kunde lära honom.

Marcello Moretti spelade i denna första version av Harlekin sin roll utan mask. Han hade brutalt löst problemet med att måla en svart mask på ansiktet. Det var mera bekvämt, särskilt för honom som var i evig rörelse. Men det var också en hemlig aversion mot masken.

Masken är ett mysteriöst och skräckinjagande instrument. Mig har den alltid ingett och inger fortfarande en känsla av ångest. Med masken är vi på tröskeln till ett teatermysterium, demonerna kommer upp på nytt, dessa oföränderliga, orörliga och ekstatiska ansikten som ligger vid teaterrotterna. Man märker ganska snart att skådespelaren på scenen inte kan röra vid masken med en vanlig gest. (Handen på pannan, ett finger på ögat, täcka ansiktet med bågge händerna.) Gesten blir absurd, omänsklig och felaktig. För att återfinna sitt uttryck måste skådespelaren antyda gesten med handen men icke fullfölja den „realistiskt“ på masken. Masken tål icke den reella gestens konkretet. Masken är rituell.

Jag minns att jag hade sagt till mina skådespelare att komma fram efter föreställningen till publiken med blottat ansikte. För att icke förlora tid mellan ridåfall och ridåöppning tog skådespelarna av maskerna och kastade dem bakom scenen. Men vart efter var det skådespelarna själva som så fort som möjligt hämtade upp dem igen och senare lärde sig ett sätt att snabbt ta dem av och hålla dem i handen eller högt över pannan. Sedan den tiden har jag inte sett någon

Denne billedserie viser Marcello Moretti som ifører seg Harlekins maske for forestillingen En tjener og to herrer av Goldoni i regi av G. Strehler.



mask som blivit undankastad eller legat negligerad i garderoben. Den har alltid tronat som ett stilleben på hedersplats på sminkbordet.

Men vart efter ble masken accepterad. Det var tack vare konstnären Amleto Sartori, som återupptäckte den förlorade tekniken från 1600-, 1700- och 1800-talet. Han skar och byggde sina första masker i läder efter otaliga försök. Det var framdeles tunga och tämligen styva masker, men de bestod av ett helt annat material: läder. Detta materialet kändes nu inte så obehagligt på skådespelarens ansikte. Även om det inte smälte samman med den mänskliga huden, satt det mjukare och var mycket lättare.

Sartoris teori om Harlekins mask som kan vara „kattaktig“ eller „rävaktig“ eller „tjuvaktig“ började att väcka Morettis intresse, han önskade sin första mask som en „katt“, för att den är smidigast. Marcello Moretti använde första gången en brun „kattaktig“ mask för att senare använda en „rävaktig“ och så till slut acceptera en original, en i likhet med Zaninis. Han var den förste som för oss alla upptäckte maskens rörlighet. Han upptäckte att munnen med masken blev mycket viktigare. Munnen fick, såvitt understreckad med en vit linje, en otrolig uttrycksfullhet. Han upptäckte helt ensam vissa expressiva möjligheter med masken genom böjningar, något som jag katalogiserade och som jag med tålmod också påpekade för de andra skådespelarna.

Masken hade börjat att „besätta“ Marcello Moretti. En afton berättade han att han utan mask kände sig naken. Det var i detta ögonblick då Marcello, erövrad av masken, „frigjorde“ sig från varje band och „beskyddad“ lät sig glida in i sin sceniska gestalt. Bakom masken kunde Marcello (som var generad som alla de andra skådespelarna, och han mer än de andra) låta hela sin vitalitet, sin icke realistiska fantasi springa fram. Det var hans inre folkliga natur som genomförde denna process av återupptäckt och befrielse och som nästan mirakulöst blev återfödd hos oss.

Jag är framdeles idag övertygad om att Marcello äntligen kände sig fri från alla band, (idag skulle man kalla det komplexer) som generade honom också i sitt arbete som skådespelare, bara bakom sin maskerade hjälte. Han fann friheten i tvånget. Han fann fantasin i det styvaste schema och han föreställde på det sättet den mest levande delen av sig själv. Hans kamrater och jag och publiken kommer ihåg hans „sanna“ ansikte som kom fram efter föreställningen utan mask. Det var ett extatiskt ansikte fullt av ljus, lite förtappat, skuggat av ett mysteriöst, hemlighetsfullt leende.

Det är det sanna ansiktet, förfärligt likt vissa bilder av gamla aktörer. Det är ett rent ansikte, helt disponibelt, ett ansikte som ska bli till. Skådespelarens ansikte.

DIALOG

Svensk teatertidsskrift

REDAKTION

JONAS CORNELL . LARS KLEBERG . LEIF ZERN

BONNIERS FORLAG



Plakaten til *La signora è da buttare* (Hiv damen ut). Dario Fo har skrevet stykket, tegnet scenografien og kostymene, iscenesatt, tegnet plakaten og spiller hovedrollen.

La signora è da buttare

di Dario Fo



EN KOMEDIE FOR BARE KLOVNER

Av ETTORE CAPRIOLO

Stykket *La signora è da buttare* (Hiv damen ut) synes å innlede en ny fase i Dario Fo's virksomhet som skuespillforfatter. En fase som er enda mer løstrevet fra de nåværende teaterkonvensjoner – som er friere når det gjelder strukturen, som er mer i overensstemmelse med menneskets temperament og dessuten nærmere menneskelige egenskaper og begrensninger.

En publikasjon fra forlaget Einaudi med tittelen „Dario Fo's komedier“ omfatter de to tidligere faser og spenner fra *Gli arcangeli non giocano al flipper* (Erkeengler jukser ikke. 1959) til *La colpa è sempre del diavolo* (Feilen er djevelens. 1965).

Men ordet „komedie“ passer dårlig på mer enn en måte. Vanligvis får ordet komedie en til å tenke på en teaterform typisk for det borgerlige samfunn: en tekst oppbygget gjennom en serie handlinger, som direkte forbinder begynnelse med slutt og hvor dialogen utgjør den vesentlige delen og hvor scenisk spill og handling har mindre betydning. Det ville være sterilt å bedømme Fo med en slik målestokk og på samme måte ville det være å anvende de kriterier som gjelder for en litterær tekst på hans skuespill. Hans tekster er scenarier, ikke bare laget for scenen, men betinget av selve scenen. Teksten er selvsagt forfattet ved skrivebordet, men som ekte scenario forandrer den seg under prøvene og forestillingene, konfrontert med scenens lover og publikums reaksjoner uten å respektere det opprinnelige utkast. På denne måten oppstår den enorme forskjell mellom komedien slik den blir publisert i begynnelsen av teatersesongen og slik publikum da får se den, – og dens endelige form. Den definitive form er resultatet av de erfaringer han har fått under oppføringen av stykket under en teatersesong. Hele scenebildet er forsvunnet, nye er kommet til. Endringer er ofte radikale og av og til er også replikkene helt forandret. Man må stadig ha øye for scenen og den bruk av scenen og teksten som forfatter/teatersjef har i tankene.

Utgangspunktet og hovedgrunnen for interessen for fenomenet Fo er hans bevisste fornyelse av tradisjonelle former – modernisert slik at de passer til dagens publikums smak og erfaringer. Det oppstår et folkelig teater og selv om det tar enkelte idéer fra det klassiske teater, så blir disse idéer presentert på en helt ny måte. Dette forklarer den merkelige form replikkene har. De er fulle av „slang“

basert på dialekter, vanligvis lombardiske og blir brukt, ikke for å gi det mest dekkende uttrykk for forfatterens poetiske visjon, men for å kommunisere en samtale på et språk som straks blir oppfattet av publikum og som gir en rekke assosiasjoner som så å si kan bestemmes på forhånd. Disse replikkene er ikke selvstendige, men de møblerer scenen sammen med de visuelle „gags“. Hensikten er at begge virkemidler skal nå publikum som et hele, med en enhetlig effekt. Replikkene utgjør således en integrert del av „gags“ og det er sammen med disse at de har sin eksistensberettigelse.

La signora è da buttare (Hiv damen ut) innleder en ny fase hos Dario Fo – Det er sirkusets fase med klovnenes fjollerte flir, med akrobatisk lek og „gags“ som er tydelig surrealistiske. Alt dette er elementer som finnes i tidligere tekster, men her opptrer de som primære og utfolder seg fritt uten å måtte underlegge seg en mer eller mindre sammenhengende handling. Man finner dem f.eks. i manuskriptene fra en tidligere periode: *Gli arcangeli non giocano al flipper* (Erkeengler jukser ikke), *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* (Han hadde to pistoler med svarte og hvite øyne), *Chi ruba un piede è fortunato in amore* (Den som stjeler en fot har held i kjærlighet) – men der er de mer direkte forbundet med farsen og har så å si ingen annen misjon enn å gi et par timers underholdning. Men i dette siste stykket får handlingen bare verdi som ramme og man forsøker ikke å få en sammenhengende dialog som må følges med oppmerksomhet. Handlingen er bare en ramme som fylles med „gags“ og hver „gag“ har sin selvstendige utvikling.

Elementene som Fo benytter seg av tilhører en spesiell kategori: forveksling av personer, ørefikser som treffer feil person, folk som ufrivillig detter på baken, underbuksekomikk, misforståelser som med vilje er gjort tvetydige. Fo absorberer disse gamle elementene og gjensker dem med en linedansers eleganse og uten noen tilbakeholdenhet når det gjelder det absurde som blir forøket og etterstrebet.

Forestillingen består av en rekke latteranfali som blir knyttet sammen av en handling som ofte bare er et påskudd.

Alt dette er i sine utallige videreføring-er monstret fra *Commedia dell'Arte* aktualisert med et dybt kjennskap til det som i dag kan få folk til å le.

En videreføring av *Commedia dell'Arte* som omfatter en gjennomtenkt bruk av scenerommet og av skuespillernes fy-

siske akrobatikk og klovnestreker, er mere avgjørende enn skuespillerens normale funksjon som „snakkemaskin“.

Frå 1963 – året da *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (Isabella, tre caravelles og en som smeller), *Settimo ruba un po' meno* (Syvende bud: stjel litt mindre), *La colpa è sempre del diavolo* (Feilen er alltid djevelens) utkom – synes tingene å ha forandret seg. Til underholdningen knytter det seg moralske belæring som ofte kommer til uttrykk i et bevisst belærende og provoserende tonelag. Fo er ikke lenger fornøyd med bare å underholde publikum, men søker å vekke og provosere dem, idet han stiller dem overfor visse situasjoner som maner til ettertanke. Disse er vanligvis nokså generelle og er hentet fra dagens emner. Disse stykkene oppnår den samme suksess, ja muligens enda større, dersom man skal tro kassebeløpene, enn de tidligere stykkene fikk som ikke inneholdt dette element.

Det synes vanskelig å tro at Fo's metode for å nå frem til sitt publikum plutselig er forandret (hans publikum synes stadig å være det samme borgerlige), så grunnen for den konstante suksess må være at det moralsk-belærende element alltid har vært til stede, men ikke gjort det essensielle i tidligere tekster.

Det er i virkeligheten en oppbygning som allerede har vist seg effektiv, med plass både for belæring og farse og som nå blir benyttet som en integrert del av handlingen og ikke bare som overfladisk underholdning.

Denne form finner vi i dukketeater for barn, hvor det alvorlige og det komiske er uløslig og uavbrutt knyttet til hverandre og hvor den dramatiske spenning brytes av spøk og latter. Forskjellen er naturligvis at når det der finnes et klart skille mellom de skikkelsene som er alvorlige og de som får en til å le, synes derimot de to aspektene å blande seg hos Fo. For hver person er komisk ved sin handlemåte, men situasjonen som de befinner seg i kaster ofte en skygge av bitterhet og bekymring over latteren.

Men latteren fortsetter og det gjør også den uventede gestus – linedansertricket, jakten etter effekter. Man kan si at de mest utfordrende temaer på denne måten blir smuglet inn ved hjelp av disse metoder. I den grad Fo klarer å smugle inn disse emner og stadig forkle dem bedre uten at de helt forsvinner i underholdning, så vil han kunne oppnå gjennom teatret å påvirke (så langt det er mulig) vårt samfunn, i det minste dem som går på teater.

TEATER FOR DE MANGE ELLER TEATER FOR DE FÅ?

Av DARIO FO

Da jeg fikk tak i manuskriptet til Georges Michel's *Passeggiata della domenica* (Søndagspromenaden) leste jeg i ett omkring femti sider. Men så gav jeg meg av kjedsommelighet eller kanskje jeg heller skulle si, på grunn av de stadige gjentakelsene i handlingen. På grunn av dette var jeg i tvil om jeg skulle sette det i scene eller ikke. Da jeg bestemte meg for å sette det i scene, var jeg nødt til å gå til en drastisk nedskjæring av teksten. Ja, så drastisk ble nedskjæringen, at jeg fryktet forfatterens reaksjon. Forestillingen gjorde imidlertid et gunstig inntrykk på Michel da han fikk se den. Han ville beholde de sceniske nedskjæringene jeg hadde gjort, for å bruke dem i Paris. Eller, om ikke direkte å bruke dem, så i alle fall benytte seg av den samme fremgangsmåte.

Ved å samle Michel's verk i former som er oss nærliggende, i situasjoner som publikum straks ville kunne gjenkjenne, har jeg gjort det så aktuelt som mulig og på den annen side har jeg unngått de mest nærliggende sammenlikninger, som f. eks. den om O.A.S. og dets medskyldige. Denne likhet som i Paris frembrakte en voldsom reaksjon, ville i Italia ikke ha blitt oppdaget og ville bare ha blitt sett på som en plump samling blodige voldshandlinger uten å gi en reaksjon i samvittigheten. Hvilke er så de elementer jeg har brukt og satt sammen i fremførelsen av *Passeggiata della domenica*?

Først og fremst bruken av bevegelser, deretter bruken av musikk og til sist den politiske presisering av handlingen. Jeg har selvfølgelig brukt antirealistiske bevegelser slik at betydningen av voldshandlingene, som rundjuling, ble til uttrykksfulle poeng som ble forlenget og samtidig gjort ubevegelige. Figurene er i stand til å uttrykke smerten med bevegelser som både er presise og antydende og som befinner seg ved den ytterste grense mellom likhet og fantasi, i et område av objektiv fortvilelse. Dette er noe som især ekspresjonismen har gjort stor bruk av og endog *Berliner Ensemblet* har fulgt den utvikling med utmerkete resultater. For oss dreier det seg om å ta utgangspunkt i *Commedia dell'Arte's* bevegelser, for så å nå frem til disse poeng som blir forlenget og samtidig gjort ubevegelige og som har en fast og bestemt betydning. Dette kan stadig benyttes når en vil uttrykke en voldshandling for publikum og få dem til å forstå at den voldshandling som foregår på scenen, vanligvis går ut over „mannen i gata“.

Dessuten får musikken i dette stykket en „rolle“ som om den var en person i stykket. Den griper direkte inn i handlingen og selv i de stunder den bare akkompagnerer, mister den aldri sin rolle som stilistisk virkemiddel. Det dreier seg om italienske folkesanger som er blitt omdannet til „beat“-melodier. Det er altså en forandring av de elementer de består av. Dette fører til en viss aggresjon i musikken og en må da ha i tankene begrepet „beat“. Det er ganske betegnende at selv komponisten Luigi Nono ble begeistret og han og andre eksperimenterende musikere kom flere ganger for å lytte til sangene og musikken.

Det er ikke tilfeldig at jeg ved å bruke bevegelsene fra *Commedia dell'Arte* og gammel folkemusikk knytter meg til

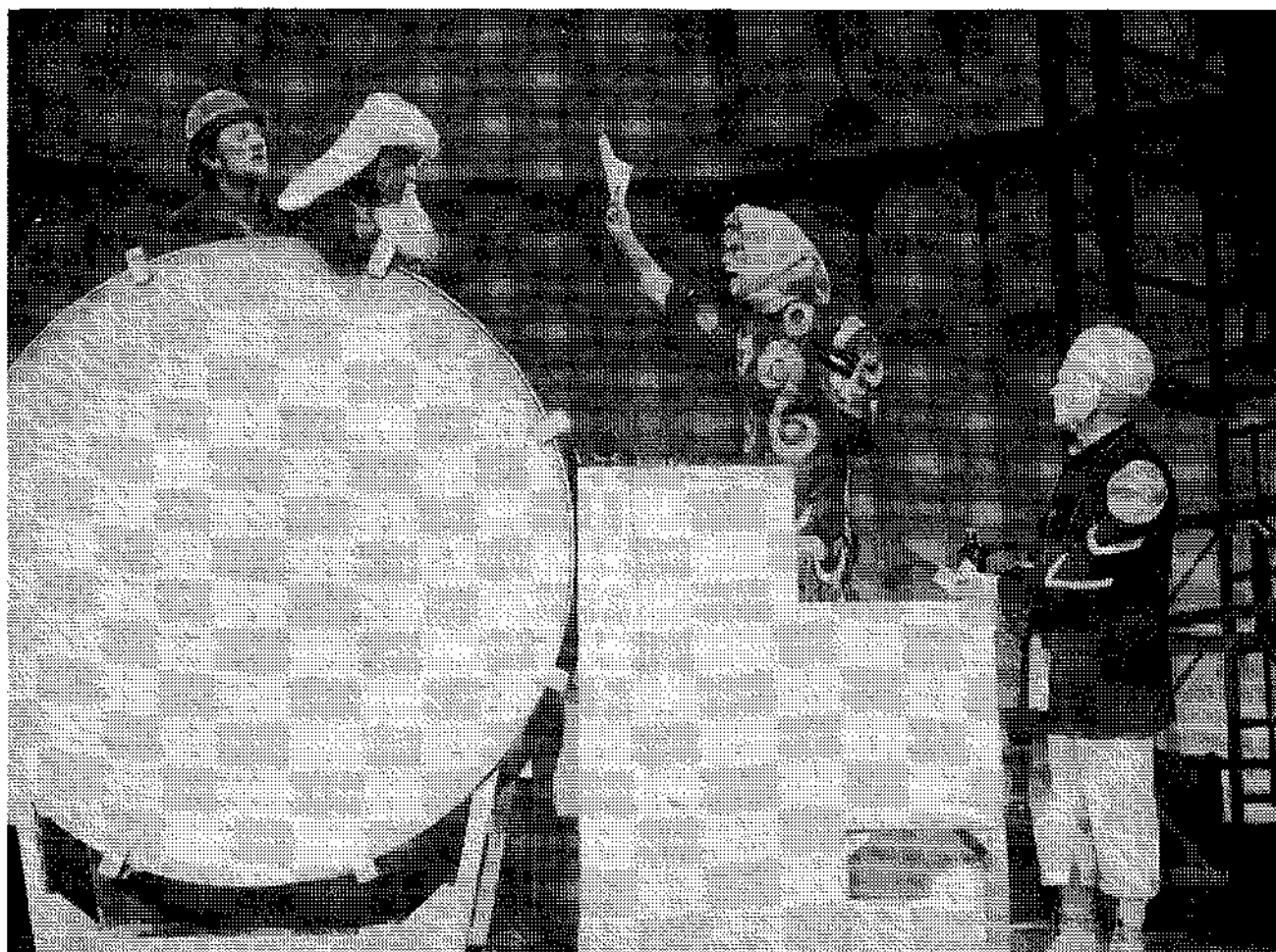
en av våre tradisjoner. Jeg vil understreke at jo mer en innen teater eksperimenterer med noe nytt, desto dypere må en dukke ned i fortiden. Jeg interesserer meg især for den del av fortiden som har sitt utspring i de folkelige lags liv og kultur.

Dersom jeg har forandret på Michels materiale så er det både fordi teksten synes å kreve en forandring og fordi jeg tror på mulighetene som ligger i det å forandre og rekonstruere en tekst, ikke bare i løpet av prøvene, men også under selve fremførelsene. Selv gjorde jeg forandringer på mitt skuespill *Ci ragiono e canto* (Jeg tenker på og synger om det), og det er klart at de erfaringer jeg høstet fra *Ci ragiono e canto* har vært meget nyttige, jeg er villig til å si uunnværlige, for den arbeidsprosess jeg gjennomførte i *Passeggiata della domenica* og de forandringer som fulgte derav. Jeg har villet bryte med det patetiske og det litterære som jeg syntes å finne i Michels verk. Eller snarere: jeg har villet





Alle bildene i denne artikkel er fra La signora è da buttare.

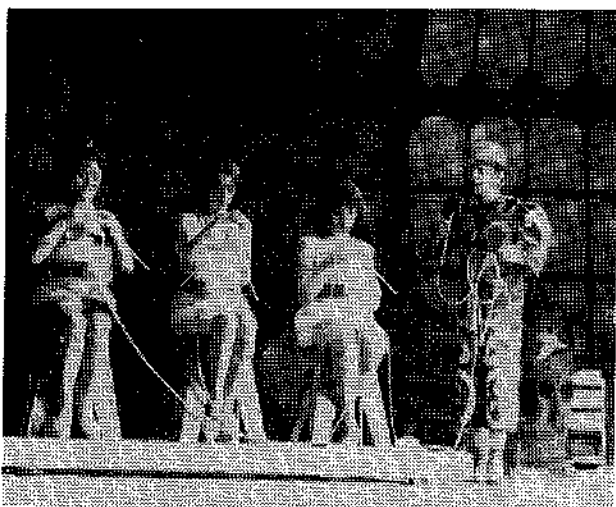


innføre dette i et dramatisk materiale hvis grunnlag er dagens menneskes protest mot de situasjoner som det stadig møter og som ustanselig krever dets bedømmelse og hvor reaksjonene synes å være begrunnet av vane og konformitet. Denne protest synes meg nå å være kommet frem nettopp gjennom den spesielle bruk av bevegelsene og innføring av musikk.

Jeg har forsøkt å innføre den pågåenhet, det mot og søken som jeg har funnet i utallige forestillinger under mine reiser i Europa og Amerika i år. **Pågåenhet** når det gjelder å koordinere elementer fra det daglige liv og å fremstille dem på scenen ved hjelp av nye materialer. **Motet** til å greie seg uten utallige tekniske hjelpemidler, da disse som vi har sett, bare fører til en tom teknisk fullkommenhet som ikke tar hensyn til alt det provoserende og autentiske som et moderne teater alltid bør frembringe. Og til sist, den ekte **søken** som en kan støtte seg til, uten å være nødt til å ha i tankene den formelle fullkommenhet og det polemiske arrangement av innholdet.

Derfor har jeg benyttet meg av en liten scene, med få kulisser og svak belysning. Jeg fikk skuespillerne til å innøve flere roller, slik at en søkende ånd preget alle prøvene. Dessuten formet jeg et sceneområde som nesten ikke tok hensyn til noen vanlig scenografisk romløsning. Jeg tok bare hensyn til kulissene, for-scenen og skuespillerne og beholdt således absolutt frihet til å bruke scenen.

Blandt de største inntryk fra mine reiser er den tsjekkiske regissør Krejca med sin fremførelse av **Romeo og Julie** og **De tre søstre**. Fra det første stykket husker jeg spesielt den lystige scenen med de unge, som ble fremført med danse-trinn og nøye bestemte bevegelser. Desuten var lyset benyttet på en særegen måte, det ble reflektert i et speil, noe som



ga en bestemt og utsøkt virkning. Det kunne nesten minne om enkelte post-Leonardiske malerier eller om Luini.

I **De tre søstre** ble jeg især grepet av den sceniske oppbygningen. Det var en slags tunnel som kunne likne innsiden av en kanne. Denne tunnelen var punktvís opplyst og skuespillerne var plassert med jevne mellomrom. Ved bruk av mikrofoner og ved å belyse den innerste del av tunnelen sterkest, syntes det for publikum som om den skuespiller som sto innerst var nærmest. Det var som om alle verdens vanskeligheter var samlet inne i denne tunnelen uten at det var mulig å oppnå patetiske virkninger eller å frembringe sympatifelelser. Det hele ble et resultat som bryter og omstyrter de tsjekkiske tradisjoner på en overbevisende måte.

I dette tilfellet befinner vi oss overfor to klassikere, men bruken av nye effekter gjør ikke respekten for selve verket mindre, idet fornyelsesprosessen er nøye forbundet med for-søket på å forbedre de stilistiske elementer og er ikke et mål



i seg selv. De er ikke et forsøk på å „estetisere“, men søker derimot å gjeninnføre den poetiske enhet som finnes hos Shakespeare og Tsjekov.

På Cuba ble jeg imponert av den enkelhet som den unge generasjon benyttet i teatret. De satte til side all folkloristisk affekterhet og alle kommersielle hensyn, på en og samme gang med respekt for ritualet og med en verdsliggjøring av ritualet. Jeg overvar en forestilling som var virkelig rituell og hvor to personer søkte å skape en frigjøring hos publikum ved hjelp av bevegelser og lyder som var både groteske, abstrakte, utfordrende og innsmigrende. Jeg var også til stede på „ikke abstrakte“ forestillinger og det som øyeblikkelig slo en var de enkle virkemidler som ble benyttet og hvordan handlingen ble mer virkningsfull i sin forenklete form. Jeg kan i denne sammenheng huske en forestilling hvor opprørere og motstandere kjempet i en sumpmark, og de tallrike siv på scenen utgjorde et dynamisk element blandt mennene som sloss med sine gevær.

Jeg overvar også en forestilling som var usedvanlig usmakelig. Det var **Mordernes natt** som beskrev noen barn som gjorde opprør mot sine foreldre. Barna spilte selv foreldrene idet de byttet roller på scenen. Hele tiden la de for dagen en antiautoritær holdning med et slikt realistisk engasjement at det, etter vanlig sunn fornuft, viste dårlig smak. Og sunn fornuft er for meg det grunnlag en må bygge på når en skal lage en reaksjon mot den tradisjonelle og polerte forestilling.

Jeg tror at en må og kan skape et „nytt“ teater utover begrepet „teater for de mange“ eller „teater for de få“. Dette alternativ som mange „eksperimentatorer“ forkynner, forekommer meg å være meningsløst. „Eksperimentatorerne“ bør huske at det ikke er nok å fornekte teatertradisjonen og skape forestillinger hvor alt er bare tenkt og antydnet, slik at publikum blir trette og må anstrenge seg til det ytterste for å forstå og klarlegge de inntrykk som kommer fra scenen.

Derfor stiller jeg meg tvilende overfor alle disse forestillingene som har vært vist denne sesongen i Italia. De har interessert meg meget, men de synes så å si å forbli på scenen og når vanskelig frem til publikum nettopp fordi de består av isolerte og kompliserte elementer og representerer hverken et nytt teateralternativ eller utgjør et „ferdig" verk. Det synes mere å være litterære forestillinger enn teaterforestillinger, mere en form for kulturell spekulering enn et virkelig scenisk tilbud.

Anderledes forholder det seg med Genet, som konstruerer sin litteratur som skuespill og gir den en presis mening på scenen, selv om de muligens bare indirekte følger reglene, og Picasso som gir teatret noen av sine øyeblikkelige innfall og lager en underholdnings-forestilling uten å sette seg fore å revolusjonere teatret.

Der finnes en dilettantisk form for teater som gjør narr av seg selv og som søker å skape en myte om eksperimentet. Jeg frykter det som blir fremført for sin egen skyld og som har som grunnlag personlige amatørmessige forsøk eller intellektuell fantasering. Jeg har selv tidligere gitt etter for denne fristelsen, men etter å ha gjennomgått flere modningskriker, forsto jeg at dette ville føre til stagnasjon og at det sto i opposisjon til den måten jeg ser og føler verden på.

Dersom ritualet skal anvendes, noe jeg selv har gjort i

Passaggiata della domenica (Søndagspromenaden) så må ritualet i stadig sterkere grad bli innført i referanse til virkeligheten istedenfor å være overlatt til seg selv som en sublimasjon av en serie holdninger. Det kan da bli et positivt spill av frigjøring og ettertanke, av spenning og indignasjon, av vitalitet og muligheter. Denne fremgangsmåten og holdning vil sterkere appellere til skuespillerne så vel som til publikum og med større kraft og virkning. Dette er for meg den fremste egenskap et nytt teater, som er virkelig italiensk, kan ha.

Foruten øyeblikkets problemer finnes også det alvorlige: hvordan skal de som vil lage utradisjonelt teater kunne overleve? Ikke noen steder i loven tar man hensyn til deres eksistens og de nåværende forordninger bør forsvinne så snart som mulig, for de synes meg både utålelige og urettferdige. Vi står i dag overfor et paradoks: De etablerte teaterensembler har en mengde muligheter for å klare seg også etter en dårlig sesong, mens for et nytt teater, er derimot døden det eneste som venter ved slutten av sesongen. Det unge teatret er ikke garantert hverken av en viss sirkulasjon eller noen beskyttelse.

Dette kan ikke tåles og er heller ikke til nytte, ettersom det skaper dårlig likevekt mellom generasjoner, favoriserer de smarteste og senker hele teatrets kvalitetsnivå.

SIPARIO

Rivista di teatro,
Scenografia,
balletto, cinema, tv.
Bomplani Editore.

TEATRO

Rassegna Trimestrale di ricerca teatrale

diretta da Bartolucci, Capriolo, Fadini.

Fratelli Cafieri Editori.

Gjenklang

Av PIERRE-LOUIS DUCHARTRE

Samtidig satirisk stik, der skal latterliggøre Molières elevforhold til Scaramouche-Fiorilli. Fiorilli svinger svøben; Elomire-Molière efterligner ham slavisk og ser sig endda i spejl, hvad man i følge Riccoboni ikke må (se side 13).



Commedia dell'Arte har alltid hatt et grep om menneskenes Innbildningskraft på samme måte som vi drømmer med hemmelig glede om fjerntliggende sydhavsøyer vi aldrig har besøkt og hvis melodiske og duftende navn vi heller ikke kan plassere på noen flekk på verdenskartet.

Det er et åndelig Thélème utelukende bebodd av forunderlige og praktfulle kamerater som både er i stand til å føre subtile samtaler og gjøre de dristigste sprang. De er aldrig kjedelige for de er spekket med feil. Hos dem er allting så viselig innrettet. Den sjalu blir aldrig avskyelig for det hele slutter alltid med at han blir satt på plass, overdynges med mel og latterlige påfunn, så til og med hans mest utstuderte intriger munnar ut i en ballet hvor han selv spretter med bena så lystig som noen.

Her møter vi ikke Othello, Hamlet, Fedra eller Chimène; disse karakterer med de mest eksepsjonelle følelser og tanker kværnende rundt i hjernen, eksisterer ikke her. Harlekin er ofte grov, men hans måte å hilse på tilbakebetaler til fulle alle hans små synder. Brighella er litt av en slyngel, men han er dyktig til å spille på luth og fløyte. Når han leker med kniven er det ikke blod, men vin og sirup som flyter.

Commedia dell'Arte er en verden hvor enhver kan finne sitt yndlingsted. Poeter, musikere, forfattere og malere med de mest forskjelligartede talenter har her møtt hverandre i en felles kjærlighet. De har oppsøkt den, i likhet med de mektige prinser av Frankrike og Italia, som dengang ikke unnlot å tigge om et nytt besøk av de høyt elskede gjeglere og

som til og med dro over fjellene for å gjense dem hurtigst mulig.

Hertugen av Parma gav sin vogn til Scaramuccia, Verlaine gav italienerne den mest overdådige gave "Fêtes Galantes". Holder man boken opp til øret hører man som fra dypet av en konkylie, susingen av Commedia dell'Artes gitarer og røster. Hvis Isabella forlot skyggestedene hvor "maskene" hviler for nok engang å gifte seg med Lelio, så ville stimle sammen ved kirken i et anakronistisk opptog de mest forskjelligartede personligheter, levende og døde om hverandre: Rabelais, Montaigne, Apollinaire, Max Jacob, Jean Cocteau, Gillot, Molière og Marivaux; Callot, Aloysius Bertrand, de Gelin og Picasso; Gordon Craig, Baudelaire, Saint-Simon og George Sand; Watteau, de Brosses, Lancelotti, Cézanne, Pater, Tasso, Shakespeare, G. D. Tiepolo, Gérard d'Houville, Brunelleschi, Severini, Derain, Goldoni og Gozzi som aldrig slutter å munnhugges.

Rognard ville slå om seg med vittigheter for å forstyrre bryllupskortesjen og Roland Manuel betjene orgel og spille sin "Isabelle og Pantalone" fra Trianon-Lyrique. Medlemmerne av Piccolo Teatro og Jacques Fabris ensemble ville danne korguttene opptog og svinge sine røkelseskar. Så kommer danserne, malerne og dekoratørenes laugsforeninger. Jeg ser også den kjære "Charlie" skli mer enn en gang på kirkeplassen, hans Innbildning gjør den såpeglatt. Kirken vil være på bristepunktet av alle disse mennesker som på en eller annen måte har æret italienerne. Alle de som brølte av

latter når de hørte italienerne vil ha adgang. Det vil være en internasjonal forsamling av prinser og læregutter, medlemmer av det verdige borgerskap og alminnelige svirebrødre, fornemme damer og store kurtisaner.

Jacques Copeau, Louis Juvet, Dullin, Jean-Louis Barrault, Fabbri, praktisk talt alle store regissører som fremdeles tror på adelskapet i skuespilleryrket, har blitt hjemstøtt av Commedia dell'Arte. Alene Improvisatøren er en hel skuespiller. Å danne en trupp av improvisatører er i sannhet en meget krevende og besværlig oppgave som gir de største skuffelser. Ytterst få skuespillere formår dette. Det kreves at de på en og samme tid er skolerte og fantasirike, behersker kroppen såvel som tanken, er mlmkere, dansere og musikere. Og så til slutt har den egenskap som ikke kan improviseres. Men hvilket praktfull mål.

La et nytt teater bli skapt som springer ut fra Commedia dell'Arte uten å være en kopi. De gamle modeller skal bli byttet ut med nye som snakker sitt miljøes språk, typer som har alle de knep, feil, vaner, drakter og bevegelser som finnes innenfor deres yrke eller sosiale miljø. Vi skal gi dem masker, Pantalone var en venetiansk kjøpmann, vi skal ha en industriherre eller en forretningsmann som er forelsket i alle sine kontordamer. Det lægende atom har erstattet klustersprøyten, men doktoren eksisterer stadig. Har ikke Chaplin allerede skapt en universell figur etter Harlekin? Når vil vi få se at det formes ennå fler av dem som gjengir vår menneskelighet?

Luciano Damiani

(f. 1925) har siden sine første scenografiske arbeid i 1947 utviklet seg til den mest markante personlighet i italiensk scenografi. Hans største kunstneriske resultater knytter seg til samarbeidet med Giorgio Strehler på Teatro Piccolo di Milano. I de sidste år har hans utvikling ført til en ny vurdering av „realisme“ beslektet med Brechts episke form.

Denne intervju, trykt i Sipario okt. 1967, utdyper Damianis standpunkt om scenografiens rolle i forestillingens helhet.

Hvordan bedømmer De ut fra Deres arbeidserfaringer forholdet mellom scenograf, iscenesetter, skuespillere og stykets tekst?

Jeg for min del mener at det er fundamentalt at iscenesetteren og scenografen først arbeider med teksten hver for seg og deretter i fellesskap. Bare med et godt samarbeid mellom disse to og skuespillerne og forfatteren (dersom han er disponibel og villig) oppnår man et fint resultat.

Det er naturlig at en ved denne type arbeid velger personer som er på det samme profesjonelle plan. Det er også nødvendig at alle blir enige om det mål en vil frem til. Hver gang en vurderer et nytt problem, må man gå tilbake til utgangspunktet og stadig ha for øyet den felles berikelse, gjensidige aktelse

og et absolutt ønske om å komme til enighet. Vanligvis vil iscenesetteren gi en litterær kritikk og antyde for scenografen den kritisk-estetiske retning en bør følge. Men det hender at scenografen allerede har dannet seg et bilde ut fra det teksten synes å kreve.

I dag er det byråkratiske forhold mellom iscenesetteren og scenografen slik at den sistnevnte er underlagt det valg av tolkning og det figurative syn som iscenesetteren mener er nødvendig for å nå frem til publikum. Denne situasjonen fører til at scenografen blir betraktet som tekniker og ikke som fortolker.

Er det så mulig å være med å bestemme?

Ja, dersom alle i fellesskap blir enige om en tekst som de vil arbeide alvorlig med – uten å trække hverandre på

Scenografi

AKTUELT TEATER

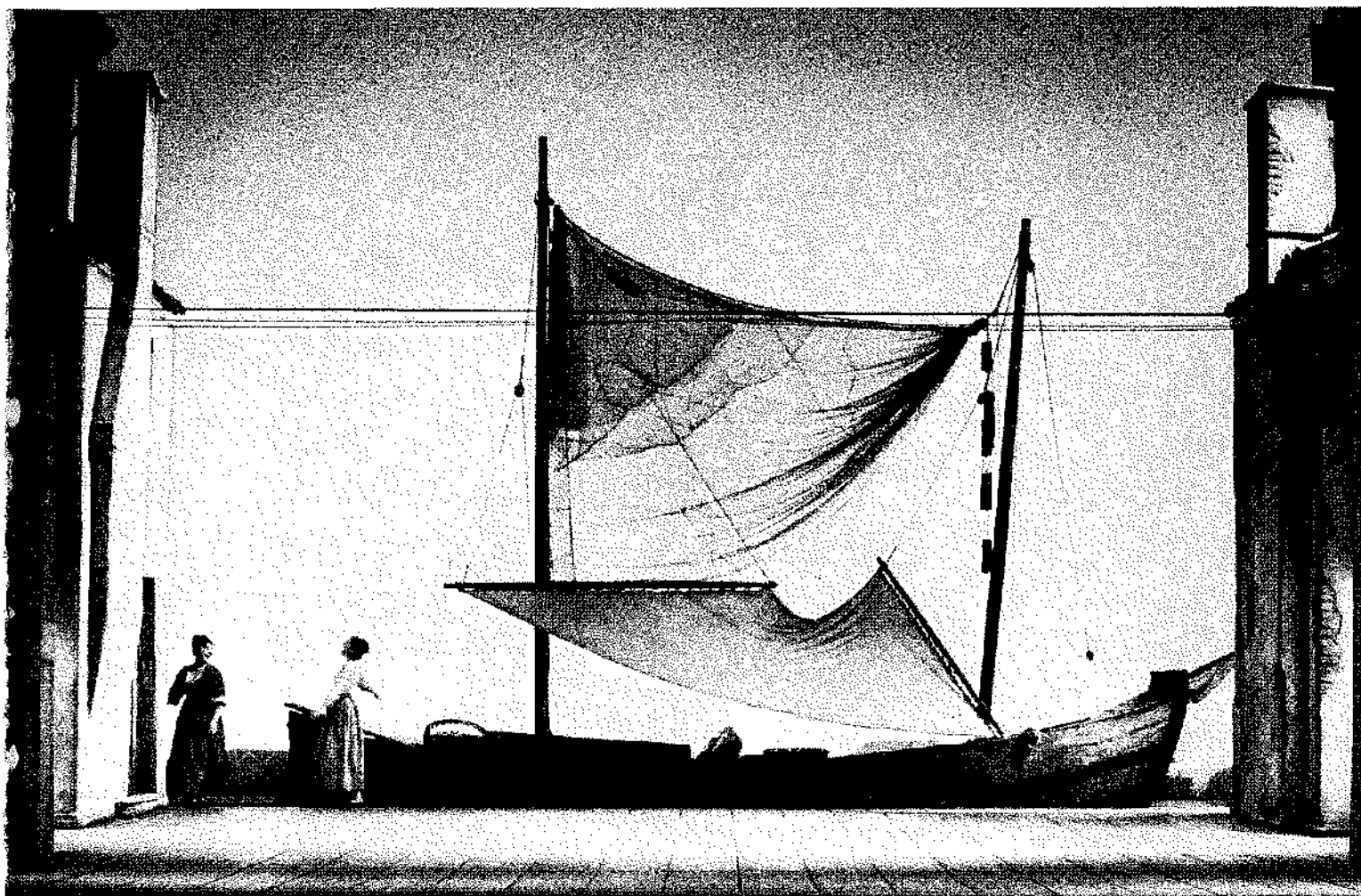
tærne, uten å være bundet av personlige ambisjoner, men tvertimot søke å løse tilværelsens daglige og reelle problemer.

For å få dette til er det nødvendig at personene er villige til å bruke hverandres beste forslag og således komme frem til et hele.

Men personlige ambisjoner er stadig til stede, så jeg er redd for at dette er utopisk og derfor er det kanskje best at det i dag fremdeles er én som velger, bestemmer, koordinerer og holder styr på alt. Det kan muligens ennå være nok

Fra Le Baruffe Chiozzotte av Goldoni. Scenografi av Luciano Damiani, regi G. Strehler. (Piccolo Teatro di Milano, 1965.) Photo: Luigi Cimnaghi.

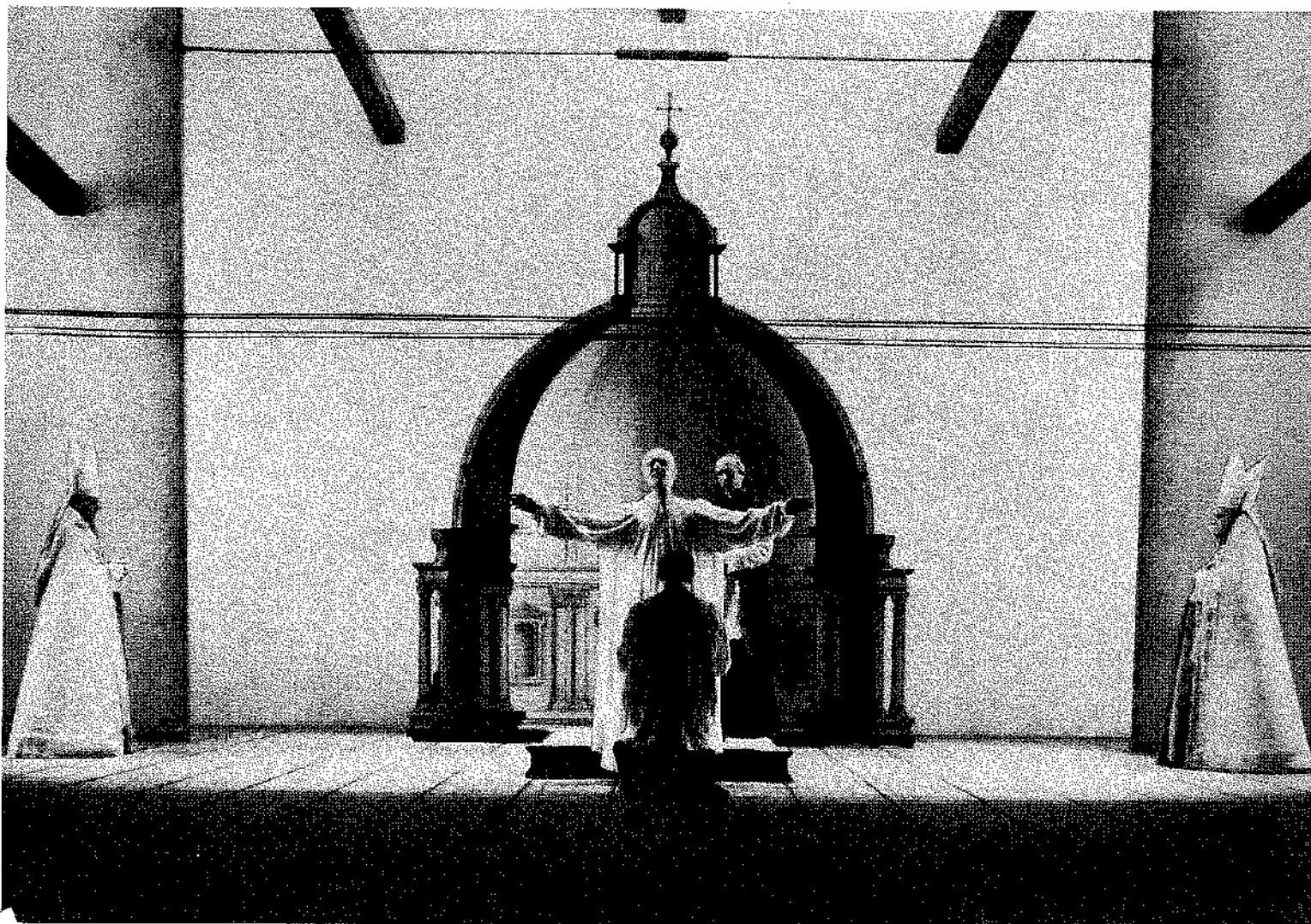
Illustrasjonen på denne siden betalt av Holstebro Garnspinderi





Fra Leben des Galilei (Galileis liv) av Bertolt Brecht. Scenografi og kostymer av Luciano Damiani, regi G. Strehler. (Piccolo Teatro di Milano, 1963.) Photo: Ugo Mulas.

Illustrasjonene på denne siden betalt av Holstebro Garnspinderi



med en stor ambisjon som overgår de andres.

Men en ting holder jeg fast ved og vil alltid fortsette å holde fast ved: at de som bestemmer seg for å spille teater, går inn for å vokse og utvikle seg og samtidig ha det moro. (Og hvorfor ikke?)

Ifølge sin natur er teatret unnfanget av en gruppe personer. Alene klarer en ingen ting og en har ikke mulighet for å utveksle idéer. Og det er denne utveksling som er det viktige. Jo bedre den blir, desto verdifullere blir den.

Kan det sies at Døres arbeider bærer preg av påvirkning fra teknikker og uttryksmåter som er mere utviklet på den figurative og plastiske kunsts område?

Jeg tror dette er tilfelle selv om jeg aldri har klart å realisere i et teater det som jeg har oppnådd på andre områder. Det er muligens fordi teatret er mer tradisjonelt og det er vanskeligere å arbeide der på en moderne måte; om ikke av annen grunn enn at det består av en sal og en scene som er utformet på en måte som hører fortiden til. All samtidskunst fascinerer meg, men det er vanskelig å oppnå resultater som fullt ut dekker de intensjoner jeg har, for vårt teater er lite moderne, og det skrives lite for det.

Når det i dag skrives for vårt tradisjonelle teater, tenker forfatteren for mye på scenen og dens problemer, uten at det tenkes på de idéer og forestillinger jeg måtte ha, og som i mange tilfelle er utradisjonelle.

Har De brukt og bruker De i Døres arbeid utradisjonelle og nye materialer? Hvilke? Og hvorfor?

Jeg har benyttet og benytter alle slags materialer, nye så vel som tradisjonelle. Der jeg for å oppnå en viss effekt har behov for et moderne materiale og finner det forsvarlig å bruke dette, anvender jeg det selv om det er et klassisk skuespil det dreier seg om.

De materialer man kan disponere over i dag – plast, dyrebare materialer, merkelige tekstiler, innviklet maskineri, konstruksjon og design – kan man ikke uten videre ta i bruk i teatret. Dersom ikke det å være modernist har en funksjon, blir det dekorasjon.

Anser De utstyret på våre scener som tilstrekkelig for nåtidens krav til fremførelsen og for eksperimentering med nye teknikker?

Det finnes ikke noe teater som kan anses som ideelt når det gjelder utstyr. De teatre som er overutstyrt, blir for kompliserte og følgelig dødfødte.

Et ideelt teater må ha en effektiv ledelse og et effektivt personale. Dessuten trenges formålstjenlige garderober,



Fra El Nost Milan (Vårt Milano) av G. Bartolazzi. Scenografi av Luciano Damiani, regi G. Strehler. (Piccolo Teatro di Milano, 1955.) Photo: Farabola.

verksteder etc., og en scene og en sal uten glitter og stas.

De minst kompliserte teatre er kanskje de beste, fordi de er de enkleste og minst forvirrende. Et teater som drives som en storindustri, blir nok et stort teater, kvantitativt, men kanskje ikke kvalitativt. For når man har bak seg en organisasjon av industriell type, må man holde seg til viss type forestillinger.

Et lite teater hvor kunstnerne samarbeider intimt i en gruppe, klarer i dag å oppnå bedre resultat enn der hvor byråkratiet hersker. Det finnes forresten ikke så mange mennesker i Italia som er forberedt eller innstillet på det „industrielle teater“. Det er heller ikke noe marked som rettferdiggjør dets eksistens. Jeg fastholder at en struktur basert på et intimt samarbeidende team, hvor der er muligheter for å gripe inn direkte og på en demokratisk måte, vil kunne gi de beste garantier for et godt resultat.

Er De fornøyd med den nåværende utforming av teatersalene og teaterbygningene? Eller – i hvilken grad mener De at arkitektoniske reformer burde ha innflytelse?

De arkitektoniske reformer bør innvirke så diskret som mulig. Eksempler på teater hvor arkitekturen er blitt en del av forestillingen, tilhører ganske sikkert en fremtid som er meget fjern for meg, for vi søker fremdeles etter tekster som kan få et slikt teater til å spire og blomstre. Brecht har forlatt mye av det gamle, men han har ikke kuttet ut forholdet sal/scene og han har heller ikke antydte løsninger. Han har fjernet glitret, men forholdet skuespiller/tilskuer er ikke berørt.

Dersom de moderne arkitekter konstruerer et teater med stoler som kan heves og senkes, med vegger som beveger seg og roterende lysekroner – vel, hvorfor ikke? Men alt dette er dynamisk og ikke statisk arkitektur og helt annerledes enn det teater vi trenger i dag. For å funksjonere bør teatret fremdeles være et anonymt, men behagelig sted, hvor de vesentlige ting tiltrekker tilskuernes oppmerksomhet og hvor tilskuerne ikke blir distraheret slik de i årnes løp i så altfor stor grad er blitt av uviktige detaljer.

ACTA SCAENOGRAPHICA

Tidsskrift for scenografi og scenerom.

Redaktører: MIROSLAV KOURIL og JOSEF BARTL.

Redaksjon: Vinohradska tr. 2.

Praha 2.

Tjekkosllovakia.

INTERSCENA 67

Review of Scenography and Theatre Technique.

Published four times yearly by the Institute of Scenography.

Praha 2, Vinohradska tr. 2, CSSR.

Edited by Miroslav Kouril and Premysl Maydl.

Collaborators: Ackerman (Great Britain), Akimov (URSS),
Allio (France), Bablet (France), Badenhause (GFR), Burian (USA),
Cselenyi (Hungary), Darie (Cuba), Feher (USA), Grotowski (Poland),
Gussman (GDR), Hont (Hungary), Kunin (URSS), Leblanc (France),
Nono (Italy), Otto (Switzerland), Perten (GDR), Polieri (France),
Svoboda (CSSR), Unruch (GFR), Veinstein (France), Villiers (France).

Distributed in Scandinavia by Odin Teatret, Holstebro, Danmark.

BIBLIOGRAFI

- Constant Mic.**: La Commedia dell'Arte (1927).
- Kathleen M. Lea**: The Italian Popular Comedy (1934).
- Agne Beijer** og **P. L. Duchartre**: Recueil de plusieurs fragments des premières comédies italiennes (1928).
- A. G. Bragaglia**: Le maschere romane (1947), Pulcinella (1953).
- M. Apollonio**: Storia della Commedia dell'Arte (1930).
- Winifred Smith**: Italian Actors of the Renaissance (1930).
- C. W. Beaumont**: The History of Harlequin (1926).
- P. L. Duchartre**: La Commedia dell'Arte (1955).
- Allardyce Nicoll**: The World of Harlequin (1963).



Giorgio Strehler, Helene Weigel og Paolo Grassi under en prøve på *Der Gute Mensch von Sezuan*.

Dario Fo

f. 1926 i Nord-Italia. Etter å ha avbrudt sitt arkitektstudium oppholdt han seg i Paris 1947-50, hvor han kom i kontakt med Marcel Marceau. I hans pantomimiske kunst oppdaget Fo en måte å fornye og aktivisere teatret etter sitt eget hode. Tilbake i Italia begynte han å skrive korte sketsjer og utformer dem plastisk.

I 1957 debuterte Dario Fo sammen med skuespiller-forfatteren Franco Parenti i sin egen revy **Sette Giorni a Milano** (Syv dager i Milano). Dario Fo spilte selv en naiv fyr, som ser og gjør allting opp ned. Denne figuren blir senere stammen til hans egen mer eller permanente scenefigur.

Dario Fo har skrevet over 20 stykker, tegner scenografien, kostymene og plakaten, iscenesetter og spiller hovedrollen i alle forestillinger. Artikkelen *Teater for de mange eller teater for de få* er blitt trykket i **Teatro** nr. 2, 1968.

Pierre-Louis Duchartre

er ansatt som en av de største kjennere av Commedia dell'Arte. Han har viet hele sitt liv til å forske og bringe frem nye materialer om Commedia dell'Arte og hadde et nært samarbeid med andre forskere, bl.a. den svenske professor Beijer. Gjengang er sluttkapitlet i hans siste publisasjon **La Commedia dell'Arte** (Editions D'Art et Industrie, Paris 1955).

Henrik Nyrop Christensen

f. 1930, mag. art., kulturskribent, inspektør på **Kjøbstads Museet „Den Gamle By“** i Århus. Har utgitt teaterhistoriske skrifter bl. a. **Om Holberg og Paris** (1954).

Tage Hind

f. 1916, mag. art., forfatter. Har utgitt bl. a. **Dramaturgiske Studier** (Gyldendal, København, 1964). Fra 1962 lektor i dramaturgi ved Århus Universitet.

Ettore Capriolo

italiensk teaterkritiker, medarbeider i tidsskriftet **Sipario**. Redaktør av det nye tidsskriftet **Teatro** og medlem av styret i **Nuovo Teatro**, en kooperativ sammenslutning av ca. 10 avantgarde-pregede ensembler. Artikkelen *En komedie for bare klovner* er tidligere trykket i **Sipario** nr. 258, okt. 1967.

Nikolaj Gortchakov

skuespiller ved Kunstteatret (MKAT) i Moskva, der han også hadde fått sin skuespillerutdannelse. Arbeidet som regi-assistent for Vakhtangov, Meyerhold og Talrov. Han lever nå i München, hvor han underviser ved teaterakademiet. Hans viktigste verk om teater er: **Regie: Unterricht bei Stanislavskij** (Henschel Verlag, Berlin 1959), **The Theatre in Soviet Russia** (Columbia University Press, N.Y. 1957), **Vakhtangov, metteur en scene** (Editions en Langues Etrangères, Moskva), hvor teksten, trykket i dette nummer, er hentet fra.

Giorgio Strehler

er født i 1929 i Nord-Italia og hans arbeid og utvikling faller sammen med beretningen om det første faste teater i Italia etter krigen: **Teatro Piccolo di Milano** som han startet i 1947 sammen med kritikeren Paolo Grassi. I sin lange karriere har han iscenesatt over hundre forestillinger og 20 operaer, og han arbeider nå med planene for en film. Hans teater har ikke etterstrebet et såkalt modernistisk repertoire, men mest konsentrert seg om nyvurdering av klassiske verk, både utenlandske (Shakespeare) og italienske (Goldoni, Gozzi og Pirandello).

Bertolt Brechts teorier og forfatterskap har betydd meget for ham og han introduserte den tyske dramatiker i Italia med sine iscenesettelser av en rekke av de viktigste verk (*Dreigroschenoper*, *Der gute Mensch von Sezuan*, *Leben des Galilei* o. a.). Teksten *Skådespelaren och masken* er hentet fra **Quaderni del Piccolo Teatro** nr. 6, Milano 1962.

Teatrets Teori og Teknikk er en nordisk publikasjon redigert av Odin Teatret og utgitt av Odin Teatrets Forlag. Dets mål er å presentere og analysere materialer om teatrets strukturelle elementer: pedagogisk utdanning, skuespillerteknikk, estetiske og tekniske retningslinjer innenfor regi og scenografi, det sceniske rommet og andre aspekter ved teatret (sosiologi, psykologi).

Artiklerne er på dansk, norsk og svensk.

TTT vil utkomme 2-3 gange om året, både i tidsskrift- og bok-form. Det kan fåes hos de største bokhandlere, eller kan bestilles direkte hos Odin Teatrets Forlag, box 118, 7500 Holstebro, Danmark. Prisen vil variere ifølge stoffets omfang.

- TTT 1: Jerzy Grotowski, Jacques Polieri. (Utsolgt).
TTT 2: Stanislavskis metode av fysiske handlinger, Toporkov, Korzeniewski, Bentley. Kr. 5.
TTT 3/4: Antonin Artaud, S. I. Witkacy. (Utsolgt).
TTT 5: Dramatikerne som iscenesetter i sin egen tekst. Chr. Ludvigsen, Roger Blin, Samuel Beckett, S. Melson, Jean Genet. Kr. 6.
TTT 6: Myten om Commedia dell'Arte. D'Amico, Cecchini, Barbieri, Perrucci, Gherardi, Riccoboni, Goldoni, Gozzi, Meyerhold, Levinov, Vakhtangov, Strehler, Fo. Kr. 10.

Neste nummer juni 1968:

TTT 7 (i bokform): Jerzy Grotowski: *Towards a Poor Theatre* (på engelsk). Den polske regissørs første bok redegjør her for sitt arbeid og oppsummerer de praktiske erfaringer med beskrivelsen av treningen. Over 70 illustrasjoner.

DAGBLADET: **Olav Dalgard**: „Jeg vil på nytt oppmode alle teaterfolk å sikre seg dette utmerkede tidsskriftet – seinere kan det bli vanskelig å få tak i de første numrene.“

POLITIKEN: **Jørgen Leth**: „Nu er der på ny anledning til at komme ud over den tilfældige snak om teater, som herhjemme noget misvisende kaldes teaterdebat. Der er endelig kommet et teatertidsskrift, som beskæftiger sig professionelt med teatrets muligheder i dag.“

STOCKHOLM TIDNINGEN: „Barbas egen teater har alle möjligheter att ge norsk teater en ny livlighet, och det råder ingen tvekan om att hans tidskrift fyller ett tomrum“.

ORIENTERING: **Jens Bjørnboe**: „Paradoksalt nok gir nettopp dette teknisk-teoretiske tidsskriftet en påminnelse om at teater er noe som har med kulturlivet og åndslivet å gjøre – ikke bare med annonser, publikumsfrieri, pop, stjernedyrkelse, publisitet og penger.“

NYA PRESSEN: „En tidskrift av mer djupgående art än Dialog är den samnordiska, i Norge utkommande „Teatrets Teori og Teknikk“ ... Tidskriften är planerad som en orientering för fackfolk och „kulturmedvetna“ personer med starkt teaterintresse. Den utkommer med några häften i året och är redan av samnordiska och ekonomiska orsaker värd all stöd.“

BERLINGSKE TIDENDE: **J. K.**: „I sin første årgang kunne det ny nordiske teatertidsskrift „Teatrets Teori og Teknikk“ virke meget sektærisk, skønt man måtte respektere dets konsekvente linie: at fremlægge materiale til en drøftelse af det moderne teatrets faglige og tekniske problemer på iscenesættelses- og skuespillerkunstens område.“

MORGENPOSTEN: **Barthold Halle**: „Men for oss i Norge, som sårt savner et miljø for eksperimentelt teaterarbeid, er det uhyre viktig med informasjoner – særlig når de er eggende og provoserende som stoffet er i „Teatrets Teori og Teknikk“. Vi venter på neste nummer med spenning og glede.“

INFORMATION: **H. B. L.**: „Linjen er klar fra første nummer: Ingen litterære svinkeærinder, men grundigt illustrerende behandlinger af tidens eksperimenter med skuespilkunsten og de sceniske udtryksmuligheder.“

ARBEIDERBLADET: **Pavel Fraenkl**: „Tidsskriftet kan åpne nye, helt ukjente horisonter for alle teatermennesker her i landet.“

SYDSVENSKA DAGBLADET: **Ulf Gran**: „I oförfämt obemärkthet utkommer den betydelsesfulla teatertidsskriften „Teatrets Teori og Teknikk“. Lyckligt fri från ambitionen att publicera sista skriket och obetydliga modepersoners åsikter undersöker den nordiska teatertidsskriften envist grundvalarna i modern teater. En informativ facktidsskrift, som genom ämnesval och grundlighet emellertid fungerar även provokativt.“

FRIHETEN: **Martin Nag**: „Det er litt av en bragd at Eugenio Barba nå har klart å realisere sin kongstanke om et internordisk spesialtidsskrift for teaterfolk, men ikke „mer“ spesialisert enn at alle lidenskapelige teaterelskere vil kunne finne stoff å ha nytte og utbytte av.“

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK

TTT