

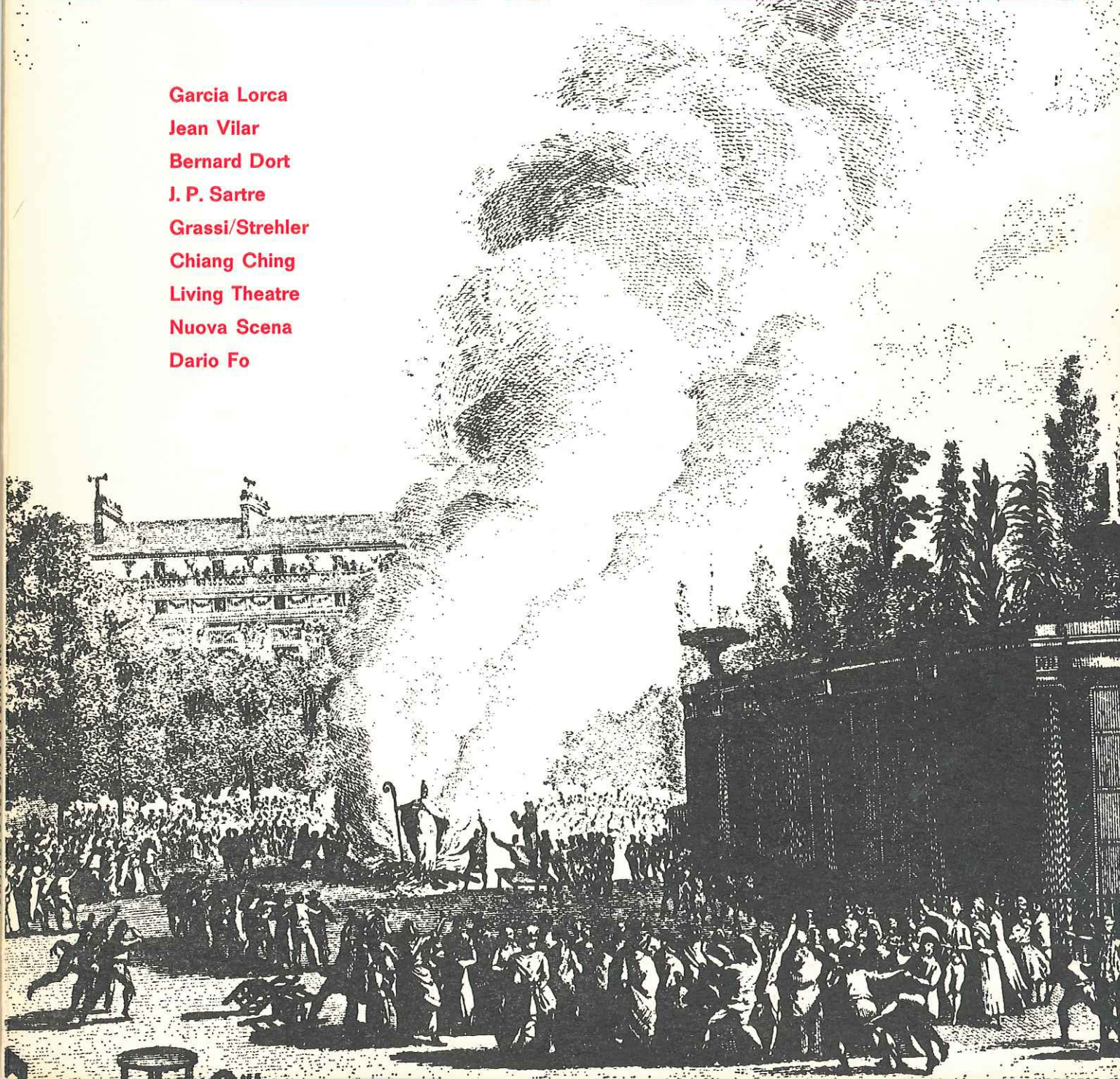
TTT

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK
NORDISK TEATERTIDSSKRIFT NR. 13-1970

Udgivet af ODIN TEATRETS FORLAG

FOLKETS TEATER

Garcia Lorca
Jean Vilar
Bernard Dort
J. P. Sartre
Grassi/Strehler
Chiang Ching
Living Theatre
Nuova Scena
Dario Fo



ILLUSTRATIONERNE

i dette nummer af TEATRETS TEORI OG TEKNIKK er
velvilligt ydet af:

HOLSTEBRO KLICHEANSTALT, Holstebro

KRISTELIGT DAGBLAD, København

MORGENAVISEN JYLLANDS-POSTEN, Viby J.

POLITIKEN, København

AARHUUS STIFTSTIDENDE, Århus

Ornitofilene Kaspariana Ferai

Materialer om Odin Teatrets arbejde og forestillinger

Artikler av

Jens Børneboe, Jens Kruuse, Ole Sarvig, Marc Fumaroli, Chr. Ludvigsen,
Eugenio Barba

86 sider, 62 illustrationer, Dkr. 10,-

Odin Teatrets Forlag – Box 118, DK-7500, Holstebro, Danmark

TTT

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK

Ansv. redaktør: **Eugenio Barba**

Redaktionssekretærer: **Hanne Birgitte Jensen,**
Per Moth Iwersen

Redaktør af dette nummer: **Chr. Ludvigsen**

Oversættelse ved:

Eugenio Barba
Kirsten Thonsgaard Hansen
Lis Vibeke Kristensen
Else Marie Laukvik
Ingemar Lindh
Søren Nissen



Omslaget: 6. april 1791: Revolutionær folkefest. Paven — en dukke — brændes. (Fra et samtidigt stik).

Redaktion, ekspedition og annoncer:

Odin Teatrets Forlag, box 118,
DK-7500 Holstebro, Danmark,
tlf. (07) 42 42 12,
tlg.adr. TELABOR.
Giro 150285.
Bank: Holstebro Landmandsbank,
konto nr. 130064-9.

Abonnement: Dkr. 81,-
(en bog, to hæfter)
direkte til forlaget.

Teatrets Teori og Teknikk udgives af
Odin Teatrets Forlag.
© Odin Teatret.

INDHOLD

Chr. Ludvigsen

Et teater for hvilket folk?

s. 2

Chr. Ludvigsen

Krøniken om „Folkets Teater“

s. 3

Federico Garcia Lorca

Festtale

s. 19

Jean-Paul Sartre/Bernard Dort

Det finns teatrar, men ingen teater

s. 21

Jean Vilar

Memorandum

s. 25

Chiang Ching

Peking Operaens revolution

s. 34

Paolo Grassi/Giorgio Strehler

Vort Teater

s. 38

Eugenio Barba

Nuova Scena og Dario Fo

s. 46

Margaret Croyden

Efter „Paradise“, vart?

ANMELDELSER

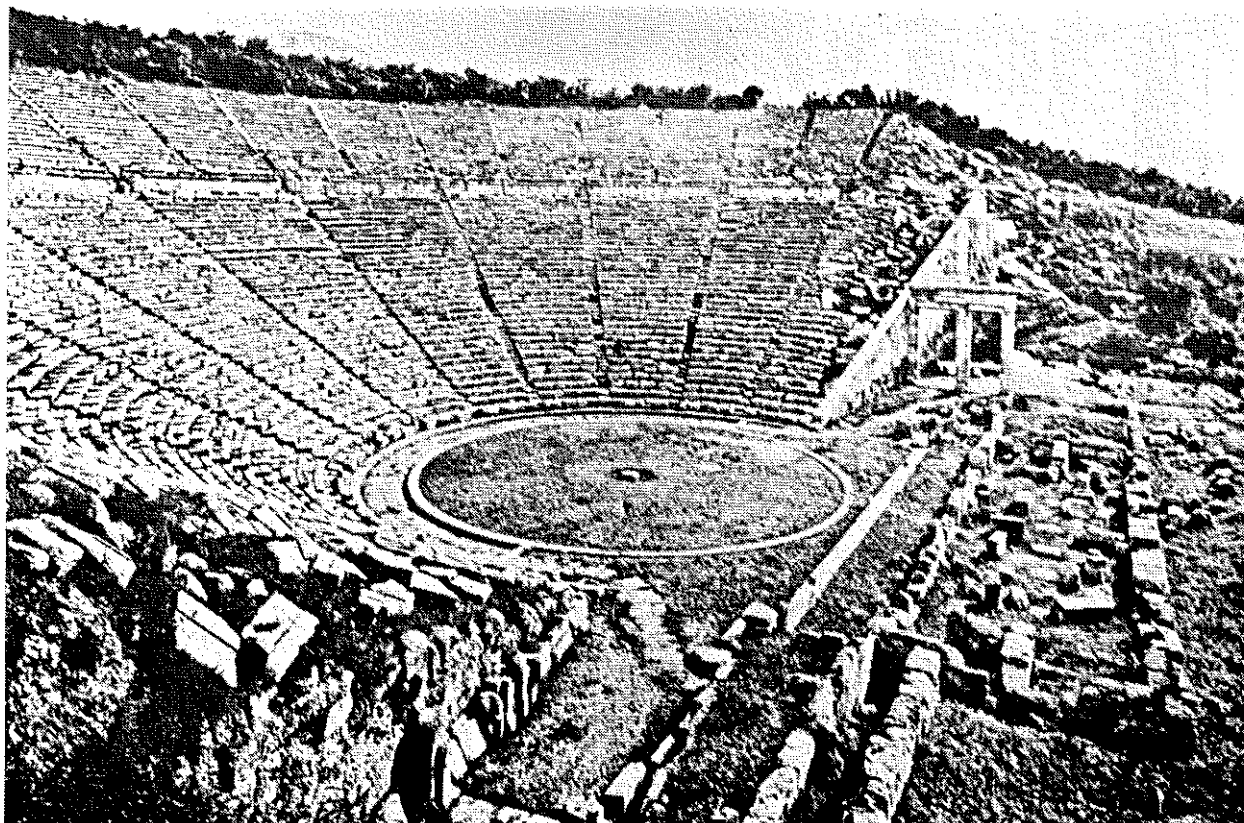
La représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547 — Elie Konigson

s. 55

Roger Planchon/Itinéraire de Roger Planchon

Emile Copferman/et kollektiv af forfattere

s. 55



Et teater for hvilket folk?

I praksis hører den nærmere udformning af ideen om et »Folkets teater« dette århundrede til. I teorien var den af ældre dato; særlig gav de Rousseau-inspirerede ledere af den store franske revolution efter 1789 denne ide et nyt indhold, ligesom man på mange andre områder lov-mæssigt og i praksis kæmpede for at lave samfundet om, så hele folket fik lige rettigheder. Også til at gå i teatret, uanset økonomiske forhold.

Men ikke enhver form for teater var lige godt. Et udtalt ønske om at opdrage folket meldte sig snart; dels arrangeredes grandiose folkefester, dels greb man hurtigt begrænsende ind over for repertoireet både på de statsstøttede scener og på de private. Denne reaktion imod den relative frihed (ophævelsen af de kgl. teaterprivilegier i 1791) blev fuldbåret af Napoleon og hans efterfølgere, der først og fremmest gav det kommercielle, borgerlige underholdningsteater gode vækstmuligheder.

Bortset fra hvad organiserede folkefester kunne bruges til og er blevet brugt til af autoritære stater helt op til vore dage, fik de mere ideale tanker om et »Folkets teater« først rigtigt medbør efter at Antoine i 1887 realiserede sit *Théâtre Libre* med et program, der i de fleste henseender blev model for mange lande. Vel at mærke for et kunstnerisk, lødigt repertoire – med folkeopdragende sigte – i udtalt reaktion imod boulevardteatrenes profitjagende stjernespil. Efter Antoinettes program grundlagdes diverse små og store folke-teatre i Tyskland, Frankrig, Rusland og senere i Sverige (og resten af Skandinavien med stadsteatre, intimsccener, riksteatre osv.). USA, England, Italien m. fl. kom efterhånden også med.

Trods praktiske problemer i de forskellige lande, der hver for sig kunne kræve en nærmere udredning, er der visse problemstillinger, der tilsyneladende går igen fra Rousseau til Vilar, fra Robespierre til Goebels, fra Napoleon til dagens skandinaviske teater (hvor der burde være de bedste muligheder for på næsten alle fronter (nationalteatre, stads-teatre, landsdelsscener) at praktisere ideen om lødigt teater til folket – også i samfundskritisk retning.

Udvalget i dette nummer af TTT – Teatrets Teori og Teknikk – kan efter

behag eller behov betragtes som en materialesamling eller et diskussionsoplæg omkring det centrale spørgsmål: Hvorfor overhovedet lave teater, der ikke bare er underholdende og betaler sig direkte via billet-kassen? (Eller som i ældre tider med hofoperaer via private mæcener?)

De forskellige udvalgte tekster og citater må delvis tale for sig selv om de ideelle og praktiske problemer, som talsmænd for et »Folkets teater« har berørt siden den store franske revolution. Interessant nok går mange problemstillinger igen og igen op til i dag, 178 år efter proklamationen af den første franske republik.

Spørgsmålene kunne f. eks. lyde:

For hvilket folk laver vi teater? Og gør vi det for hele folket eller kun for en del? Og hvorfor? Er det for at underholde? – Eller for at bekræfte samfundsordenen – eller at kritisere den?

En markant forkæmper for sådanne ideer, Romain Rolland, sluttede sin epokegørende bog: *Théâtre du Peuple* (1903) således:

»Vi siger: I ønsker en folkelig kunst? Godt så begynd med at få et folk, et folk som har nok frihed til at kunne glæde sig, et folk som har fritid og ikke kæmper imod fattigdom med arbejde uden pauser; et folk som ikke er sløvet af overtro og mysticisme, eller er fanatikere til Højre eller Venstre; et folk der er herre over sig selv og sejrherre i den kamp, som føres i dag. Faust har sagt: I BEGYNDELSEN ER HANDLINGEN.«

Den væsentligste indvending imod Rollands programerklæring er vel, at hvis folket først er nået så vidt som han drømmer om, behøver de måske slet ikke noget teater mere. Når alle materielle problemer tilsyneladende er løst og et tusindårsrige er indført, er der jo næsten ikke andet tilbage end at bekræfte folket i troen på, at alle har det herligt. Teatret har overflødiggjort sig selv.

Eller har det?

For teatrets skyld bør man måske sige, at der også findes andre problemer end de rent velfærdsmæssige og materielle. Men det er unægtelig en anden historie.

Chr. L.

Krøniken om „Folkets teater“

AF CHR. LUDVIGSEN

Lys over landet – det er det vi vil

(J. P. Jacobsen, 1884)

Tilsyneladende er selve begrebet »Folkets teater« ikke særlig problematisk, hvis man tænker på teater som sådant og skeler til den oprindelige græske betydning — »plads for menigheden«, senere »tilskuerpladser«. Hvem andre end folket skulle fylde tilskuerpladserne i det gamle Grækenlands storslåede teaterbygninger? Eller i Rom? Eller foran middelalderens simultanscener? Alligevel er der problemer, bl. a. fordi teatret i og med renæssancens kukkaseteatre blev en fyrstelig og overklassedomineret fornøjelse.

Hertil kom diverse indskrænkninger i teaterlivets frie udfoldelse fra censur og privilegier til økonomi. I løbet af de sidste 300 år er teatrene blevet mere og mere overklassebetonet, mens folket — den såkaldte bredere masse — efterhånden underholdes mere effektivt via andre medier. Især i løbet af dette århundrede er det, med konkurrence fra film, radio og TV, blevet påtrængende nødvendigt at lancere og praktisere en ide om et »Folkets teater« — efter græsk forbillede og i direkte overensstemmelse med, hvad der skete under den store franske revolution i 1790'erne.

Selv om ideen om et teater »for folket og ved folket« nok i praksis er af gammel dato — mindst 2.500 år, regnet fra de gammelgræske folkefester, hvori regulære teaterforestillinger blev et naturligt led — blev det i den nye franske republiks første år (fra 22/9-1792, da også den ny revolutionære kalender trådte i kraft), at de mere grundlæggende tankegange og dekreter om et »Folkets teater« blev lanceret. Den nye kalenderordning, med nytår ved efterårsjævndøgn, afsatte visse dage til store folkefester i teatermæssig regi, hvor væsentlige revolutionære begivenheder skulle mindes **de par et pour le Peuple** med store processioner og optog i gaderne. Det kan allerede her være af værdi at tænke på, at egentlige kalenderfestdage i Sovjet-Rusland i dag har samme art: Oktoberrevolutionen, Lenins fødselsdag, afslutningen af anden verdenskrig - især - 1. maj-optogene, der nu nærmest har karakter af en militær styrkedemonstration helt på linie med, hvad man kan opleve i Frankrig på en 14. juli. Eller en 11. november.

Distinktionen imellem **for** (pour) og **ved** (par) er i sig selv interessant, bl. a. fordi størstedelen af det, vi forstår ved teater, er lavet **for** folket **ved** hjælp af professionelle teaterfolk. I begyndelsen af sit **Memorandum** om sine første ni år som leder af T.N.P. (**Théâtre National Populaire**) spørger

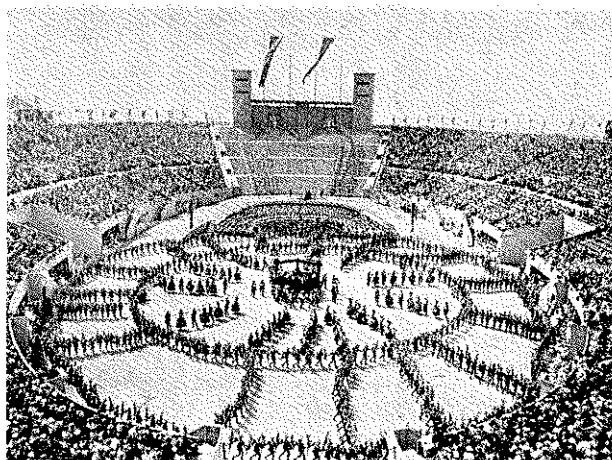
Jean Vilar netop: »**Pour qui le théâtre?**« (Hvem laver vi teater for?) (Se side 25).

Forfatteren før skuespilleren

For lederne af den første franske republik var det rimeligt at tale om et både/og. Altså både professionelle teaterforestillinger for folket og store folkefester for og ved folket. I følge bl. a. Rousseau — der jo også på andre måder inspirerede denne revolution — burde teatervirksomhed have en folkeopdragende karakter, mens han så med større skepsis på det mere officielle (professionelle) teater p. gr. a. dets depraverede karakter. Den følsomme Rousseau med sin tillid til Det Gode i mennesket kom delvis i modsætning til mere radikale fornuftdyrkere som leksikonredaktøren og forfatteren Diderot, der også i høj grad var teaterinteresseret — omend begge godt nok lod sig inspirere af de gode gamle grækere.

I sit brev til d'Alembert **Lettre sur les spectacles** fra 1758 siger Rousseau bl. a.:

»Den almene virkning af skuespil er at styrke nationalkarakteren, at øge de naturlige tilbøjeligheder og at give ny energi til alle lidenskaber. Således synes det, som om denne virkning begrænses af muligheden for at forandre eller ikke-forandre etablerede sæder og skikke: komedien vil være god for de gode og ond for de onde. Endda må man i det første tilfælde vide, om ikke de mest ophidsende lidenskaber vil udarte til laster. Jeg ved godt, at man (Aristoteles m. fl. O. A.) i tea-



Vinbondefest (1955) i Vevey i Rousseaus kære Schweiz, hvor de gode gamle traditioner holdes i live.

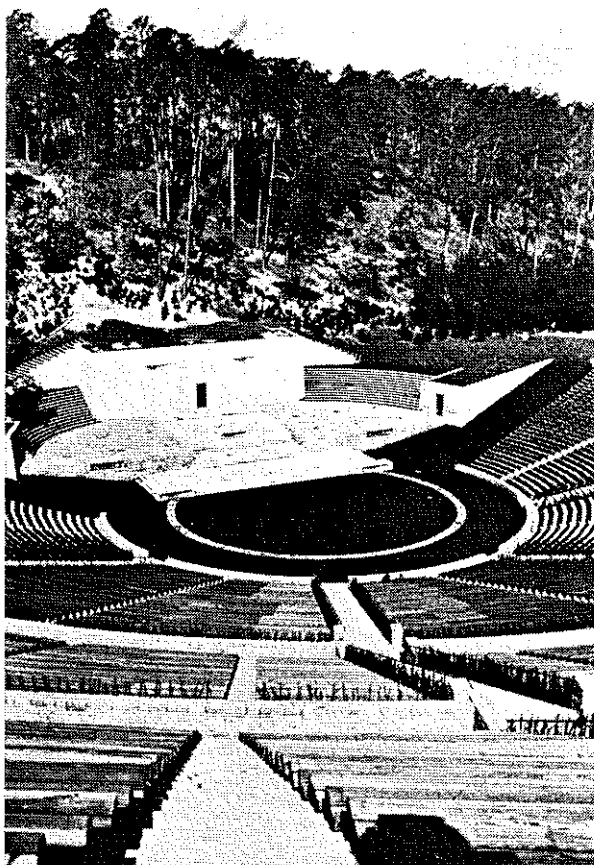
treets poetik vil hævde det modsatte, at man renser lidenskaberne ved at fremkalde dem, men jeg er ikke helt enig i denne regel. Skulle man således, for at blive velafbalanceret og vis, nødvendigvis starte som vild og gal?

Nej, dal det er ikke sådan ment, siger forkæmperne for teatret. Tragedien ønsker nok, at alle de lidenskaber, den afbilleder, skal bevæge os, men ikke altid, at vor sindsstemning skal være den samme som hos den person, der martres af lidenskab. Tværtimod, som oftest er målet at fremkalde følelser, der hos os er modsatte i forhold til dem, der griber de optrædende.

(Rousseau diskuterer så ud fra konkrete eksempler, hvad f. eks. de græske tragikere gjorde over for deres græske publikum i stigende skepsis imod katharsis-teorien om lidenskabernes lutring via grumheder. Moralen er, at man helst vil se noget, der vedrører en selv, her og nu.) Han fortsætter:

»Hvis grækerne understøttede sådanne skuespil, var det deres fremstilling af en national kulturarv, der til alle tider er gængs blandt folket, som har deres grunde til stadig at huske, og hvor deres syn er forbløndet af selve ondskaben. Uden samme motiver og uden samme interesse må man spørge, hvordan kan samme tragedier iblandt jer finde tilskuere, der kan udholde skuespil, hvor personerne opfører sig som de gør?

En dræber sin far, gifter sig med sin mor og finder en bror mellem sine børn (Kong Oidipus O.A.). En anden tvinger en søn til at dræbe sin far (Orestien O.A.). En tredje lader en far svælge i sine børns blod (Medeia O.A.). Man gyser bare ved tanken om de rædsler, som man bereder den franske scene for at fornøje det blideste og mest menneskelige folk, som er på jorden! Nej, jeg vil påstå – og jeg indrømmer, at jeg frygter læserens reaktion – at gladiatorernes massakrer ikke var så barbariske som disse frygtelige skuespil. Man så strømme af blod,



Den såkaldte Dietrich-Eckart-Bühne, der blev indviet i 1936 i anledning af Olympiaden i Berlin samme år. Teatret har 20.000 pladser og meningen var at man her kunne opføre store folkelige skuespil, især de såkaldte Thingsspielen.

En definition på sådanne spil, der skulle samle folket om den store tyske ide blev givet af forfatteren Richard Euringer under titlen Thingsspiel-Tesen (genoptr. i Theatre und Film im Dritten Reich – Ein Dokumentation von Joseph Wulf, Gütersloh 1964). Der stod bl. a. skrevet: »Tingspillet skal ikke genoplive forgangne tiders spøgelse... Nej, hverdagen er sagen! Ikke den gamle mytologis gamle temaer for et tingssted, nej kun dagen i dag, som selv bliver myte.

Spillet bæres oppe af folket, ikke et dusin prominente eller berømte stjerner. Navnløst være ethvert Navn! Alene folket er berømmeligt! Her skal hverken spilles digtere eller opføres stykker, men fejres en festdag. Og Staten støtter spillet.

Under Guds fri himmel ved de ristende kilder, under stjernerne skaffer det ofrende folk sig sin ret og bekræfter sin ære.

det er sandt; men man besudlede ikke sin fantasi med forbrydelser som fik naturen til at skælve.

Et andet sted i samme brev hedder det:

»Jeg ser kun et middel imod alle disse ulemper; det er, at vi selv forfatter dramatikken til vores teater, og at vi sætter forfatteren foran skuespillerne. Thi det er ikke godt, at vi fremstiller alle slags efterligninger, men kun af passende ting, som egner sig for frie mennesker. Det er rigtigt, at i gamle stykker som de græske, kan de ulykker, der overgår fædrelandet eller folkets nuværende fejl, give nyttige belæringer til tilskuerne.

Men grækernes teaterforestillinger havde intet af den lurvethed, som findes i vore. Deres teatre var ikke rejst af (økonomiske) interesser og griskhed; de var ikke lukket inde i mørke fængsler; deres skuespillere behøvede ikke lefle for tilskuerne eller blinke til folk, de mødte ved indgangen, for at sikre sig en invitation til souper. Disse alvorlige og ophøjede teaterforestillinger blev givet under åben himmel for øjnene af en hel nation, og for alle implicerede parter bød de på konkurrence, sejre og priser, som i det hele kunne opflamme til en ivrig kappestrid og opildne hjerter med agtværdige og hæderfulde følelser.

Efter et udfald imod græske skuespillere siger Rousseau:

»Med alt dette er Grækenland – bortset fra Sparta – aldrig blevet fremhævet som et eksempel på gode sæder; og Sparta, som ikke kunne udstå teater, ærede kun dem som havde fortjent det.

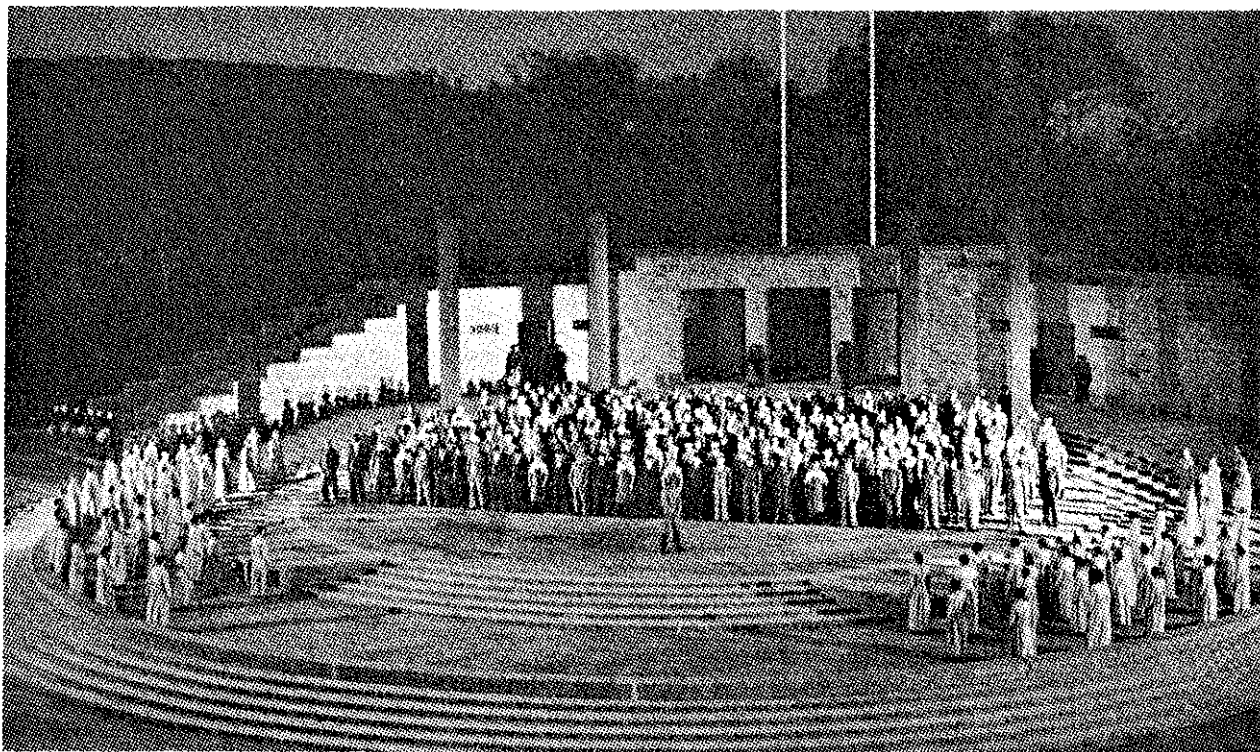
Vi kan slå fast, at Rousseau ikke så altfor lyst på teatersituationen i Frankrig omkring midten af 1700-tallet, hvor det såkaldt »følsomme drama« nok var på vej (specielt med Diderot), men hvor efterklassicistiske tragedier à la Voltaire stadig dominerede. Han var mere end skeptisk over for det aristoteliske katharsis-begreb, endda med argumenter, der peger direkte frem imod det naturalistiske teater i slutningen af 1800-tallet; også Zola, Shaw, Hauptmann, Gorki m. fl. pegede på det urimelige i at lade alt folket svælge i klassiske rædselshistorier i særligt hjemsøgte sagnfamilier. Almindelige mennesker havde også deres tragedier, deres desperate kamp, at overleve. Teatret burde spejle folkets egne problemer, nutidige konfliktsituationer.

For den demokratisk sindede borger fra Genève, Jean-Jacques Rousseau, var det franske teater, som det udfoldede sig i storbyen Paris, slet ikke sagen, selvom det måske kunne afhjælpes på forskellige måder. Nej, i den mønsterrepublik, han drømte om, skulle folket på en hel anden måde involveres direkte i storslåede folkefester til de republikanske tankers ære. I bemeldte brev til d'Alembert (en afhandling på mere end 150 sider) skitserer Rousseau senere sin vision om moderne folkefester for frigjorte og ligestillede mennesker i munter forbrydning; til gengæld lægger han et farligt grundlag for statsdirigering af kunsten (i Platons ånd), der blev en nyttig rettesnor for Danton, Robespierre og andre revolutionshelte helt op til vor egen tid.

Rousseau siger bl. a.:

»Hva' beha'r! Skulle der ikke være skuespil i en republik? Tværtimod, der skal være mange. Det er i republikker, de er født, det er der, vi har set dem funkle i en sand feststemning. Hvad kan folk bedre samles omkring i et fælles udtryk for glæde og fornøjelse end noget, som giver det så mange grunde til at elske hinanden og stedse være forenede? Vi har allerede nu mange offentlige fester; får vi flere, vil jeg være endnu lykkeligere. Men lad os ikke understøtte disse eksklusive teaterforestillinger, der nok så trist lukker et lille antal mennesker inde i en hule, hvor de holdes hen, frygtsomme og ubevægelige, i tavshed og passivitet.

»Nej, et lykkeligt folk fejrer ikke sine fester der. Det sker i fri luft; under åben himmel skal man samles og give udtryk for sine glade følelser af lykke. Dets begejstring må hverken virke blødagtig eller købt, ej heller bære præg af tvang eller interesse i forgiftende retning; de skal være fri og generøse som jer selv, ligesom sollyset over deres uskyldige skuespil; I skaber det i jer selv, på værdigste måde. Men hvad skal sådanne skuespil handle om? Hvad vil man vise her? Ingen-ting, hvis man ønsker det. Med friheden vil der være tilstrømning overalt, hvor der er velvære. Rejs en stang, smykket med blomster midt på en plads, og I har en fest.



Propagandaspil fra Hitlers Tyskland. Et friluftss Thingspiele af Kurt Hevnick: Das Weg ins Reich. Ideen var i episk stil at skildre udviklingen fra 1918 til 1933 som et politisk og dermed også et Weltanschauliches Lehrstück som et eksempel for alle - skrev en recensent i 1935 efter den opførelse, som vises på billedet. Det nye rige er ikke mere en drøm, men en håndfast realitet.

Overlad skuespillet til tilskuerne ... lad dem selv være skuespillere

»Eller endnu bedre: overlad skuespillet til tilskuerne; lad dem selv være skuespillere; lad enhver få lejlighed til at finde og holde af de andre, for at alle kan føle sig bedre i forening. Jeg behøver ikke trække de gamle grækere frem igen: vi har mere moderne eksempler, de eksisterer endnu og jeg finder dem midt i blandt jer. Vi har hvert år revyer; offentlige prisbelønninger; skyttekonger, kanonskytter og navigationsmestre. Foranstaltninger af denne art, der er så nyttige og så tiltalende, kan der ikke blive for mange af.«

»Hvorfor kan arbejderne ikke, for at komme i form og træning, gøre våbenekserciser? Har republikken mindre brug for arbejdere end for soldater? Hvorfor laver vi ikke - på linie med de militære prisudmærkelser - andre gymnastikpriser som opmuntring for kappestriden, hurtigløbet, diskoskastningen og andre kropssøvelser?¹ Hvorfor estimerer vi ikke roernes kamp på Genève-søen? Det er jo det mest strålende skuespil, man kan se.«

(Der er ingen tvivl om at Rousseau i sin næsten blinde tillid til Det Gode i mennesket var på vej imod nye former for diktatur.) Lidt senere siger han således:

»Alle falske religioner strider imod Naturen; kun vor, der følger og retter sig efter Naturen, kan betragtes som en guddommelig institution, der passer sig for mennesker.«

»Disse anledninger til at samles i fællesskab og afholde arrangementer, vil ofte kunne samle splittede familier og bekræfte fredsviljen, hvis det er nødvendigt i vor stat.«

»De fester, der er arrangeret sådan, ligner mindre et offentligt skuespil end en stor familiefest, og ud af glædens og fornøjelsens skød fødes republikkens fremtid, enighed og rigdom.«

Hvordan man tog Rousseaus ord til efterretning i den første franske republik, kommer vi straks tilbage til med passende uddrag af dekret, love og praktiske foranstaltninger angående folkefester. Men det er fristende, omend lidt ondt, her at citere et tilsyneladende ganske moderat direktiv fra den tyske propagandaminister, dr. Joseph Goebbels, dateret 8/5-1933, fra en tale for tyske teaterledere, holdt på Hotel Kaiserhof. Samtidig kan man jo tænke et

øjeblik på den Olympiade, der blev afholdt i Berlin tre år senere. Hertil havde man bl. a. bygget et teater i græsk stil.

Dr. Goebbels:

»Jeg har ikke her til hensigt, at gribe ind i den kunstneriske skaben. Hvis personligheden må udtrykke sig nogetsteds, så er det i kunst. Vi vil kun, at tidens store pendulslag ikke holdes uden for teatrets porte, men at de trænger ind i teatterummet, at tidens slag klinger i hver eneste kunstnersjæl og at kunstneren i denne tid ikke alene fornemmer en ubehagelig nødvendighed, som han har svært ved at formidle, men at han forstår denne tid og virkelig i dette storslåede folkedrama tænder af en historisk-kunstnerisk begivenhed af første rang. En begivenhed, der måske for de næste tre-fire generationer af tyske kunstnere bliver impulser, stof og drivkraft. For at sætte dette på den mest tydelige formel: Vi vil igen føre kunsten tilbage til folket, så folket igen kan føre kunsten.«

Selvfølgelig kan man ikke laste Rousseau for alt, hvad der skete under den franske revolution og senere — så at sige i folkets ånd — på teaterfronten. Det synes klart, at han var nationalist, først som borger i Genève, så som franskmænd og siden endda på andre folkeslags vegne, det polske f.eks. i hans *Considération sur le gouvernement de Pologne et sa reformation* (1772) udviklede Rousseau sit syn på folkefester yderligere, og han foreslår bl. a. nationalistiske folkefester, hvor hele folket tager del på linie med dets forfædre. Sådanne fester kunne bidrage til at få polakkerne til at elske deres fædreland og genoplive landets tidligere storhed. Man fornemmer senere tiders nationalistiske propagandatrommer.

Selvom man i sand liberal ånd allerede i 1791 fra National-konventets side ophævede de tidligere enevældige privilegier for teaterdrift i Frankrig (følgen var at en række nye teatre blomstrede op) så skærpede man ret hurtigt bestemmelserne for teatrenes repertoire-mæssige udfoldelse. Der var helt klare grænser for frisindet, bl. a. fordi man var bange for royalister, emigranter og kirkens folk (der havde fået beslaglagt deres store jordbesiddelser). Samtidig kæmpede man imod udenlandske fjender. Fædrelandet var truet fra alle sider.

¹ Ideen om med Olympiaden efter gammelgræsk mønster blev genoptaget i Athen 1896, omtrent samtidigt med at ideen om »Folkets teater« fik mere vind i sejlene specielt i Frankrig og Tyskland.

En slags målsætning for teaterliv i Frankrig blev fremsat i Nationalkonventet d. 2/8-1793, mens Danton endnu præsiderede, af Georges Couthon (der senere blev henrettet sammen med Robespierre og Saint-Just). Det hedder bl. a.:

FØRSTE ARTIKEL: Nationalkonventet dekretterer fra den 4. i denne måned og indtil 1. sep. at de offentlige teatre i Paris tre gange om ugen skal spille republikanske tragedier som Brutus, Wilhelm Tell og Cæsar Grachus, eller andre dramatiske værker, som genkalder revolutionens glørværdige begivenheder og dyderne hos frihedens forsvarere. En gang om ugen bliver en af disse forestillinger betalt af republikken.

ANDEN ARTIKEL: Alle teatre, som spiller stykker, hvis indhold fordærver folkeånden og genopvækker den skammelige overtro på kongedømmet skal lukkes, deres direktører skal fængsles og idømmes lovens strengeste straf.

På linie med disse skrappe censur-bestemmelser arrangeredes så folkefester i Rousseaus ånd. Det gjaldt også om at sætte noget i stedet for de kongelige og kirkelige fester. At ændre kalenderen var ikke nok, og rækken af republikanske fester kulminerede med **Festen for det Højeste Væsen** d. 19 prairial år II (7. juni 1794), knapt 3 uger før Rousseau-proselytten Robespierre og hans medarbejdere blev fældet og henrettet.

Kunstneren som propagandaminister

Den revolutionære festarrangør var den geniale maler, Jacques Louis David.² Hans rolle i det revolutionære sammenhæng var ikke alene at male imponerende billeder af afgørende begivenheder som f.eks. det prægtige billede af Marat i sit badekar og, den storslåede skitse af »Boldhuseden«. Han skulle også i detaljer arrangere de republikanske fester for folket, hvor revolutionære helte blev hyldet og de nye revolutionære begreber som frihed, lighed for loven m.v. blev manifesteret og tiljuble. Det er klart, at man især fejrede revolutionens egne sejre, stormen på Bastillen, Kvindernes tog til Versailles for at hente kongefamilien (**Bageren, bagerkonen og den lille bagersvend**) og sejrene over de fremmede magters invasionsforsøg i det revolutionære Frankrig. Det er næppe overdrevet at karakterisere David som en slags kunstnerisk propaganda-minister for Republikken indtil 1794.

At disse offentlige fester også fik lov hjemmel i form af dekretter og direkte offentlig støtte er indlysende. Således hedder det f.eks. i en **generalplan for folkeopdragelse**, dateret 11. frimaire år II (1. dec. 1793) bl. a. i kap. IV:

FØRSTE ARTIKEL: Forsamlinger af borgere i folkelige foreninger, i teatre, i borgerlige spil, i militære manøvrer, i nationale og lokale fester er det andet led i folkeopdragelsen.

ANDEN ARTIKEL: For at give rum for disse folkelige forsamlinger, for afholdelsen af nationale og lokale fester, for de borgerlige spil, for de militære manifestationer og for fremførelserne af de patriotiske skuespil bestemmer Nationalkonventet herved, at kirker og tilliggende bygninger - der nu står tomme - overtages af kommunerne.

4. pluviose år II (23. jan. 1794) dekretterede Nationalforsamlingen, at 100.000 francs skulle fordeles til ialt 20 parisiske teatre, der så til gengæld hver for sig skulle spille 4 forestillinger **for og ved folket** efter nærmere anvisning. Årsdagen for **Tyranens død** (Ludvig d. XVI's henrettelse) skulle fejres med gratis forestilling på ialt 20 teatre, der så fik passende erstatning for tabt billetindtægt af staten. Interessant i en målsætningsdebat-tid er Velfærdsudvalgets direktiver ang. **Théâtre Français** af 20. ventose år II (10. marts 1794):

- 1) Det teater, som tidligere kaldtes »Théâtre Français«, som er en national bygning, skal øjeblikkeligt genåbnes; det skal udelukkende helliges forestillinger for og ved folket i visse perioder af hver måned.

- 2) Bygningerne skal i fremtiden være smykket med følgende inskription **Théâtre du Peuple**. Det skal, til frihedens ære, overalt indeni være udstyret med attributter som andre etablerede teatersejlskaber efter tur kan rekvirere til de forestillinger, de skal give 3 gange hver dekade (10 dages uge).
- 3) Ingen borger kan komme ind i »Folkets Teater«, hvis han ikke har et specielt adgangstegn, som kun udleveres til patrioter, og som magistraten står for udleveringen af.
- 4) Paris' magistrat drager alle nødvendige forholdsregler for at håndhæve ovenstående regel.
- 5) Det repertoire, der spilles på Théâtre du Peuple, vil være disponibelt for alle andre teatre i Paris efter Velfærdsudvalgets godkendelse.
- 6) I kommuner, hvor der findes teatre, er magistraten bemyndiget til - på basis af dette dekret - at organisere offentlige skuespil gratis for befolkningen i hver dekade. Der må kun spilles patriotiske stykker, som er godkendt af magistraten ... disse må igen godkendes af velfærdskomiteén.³

Revolutionens arvtager: Napoleon

Ideen om et »Folkets teater« døde ikke med Robespierre og hans velfærdsudvalg, men den blev stærkt forsinket af det militærdiktatur (Napoleon), som overtog de kaotiske rester af revolutionen.⁴

På teaterlovgivningens område i selve Frankrig, især med henblik på parisiske teatre, fuldenkte Napoleon på mange områder revolutionen på normgivende måde for mange andre lande (inkl. Danmark) bl.a. med et bevillingssystem for såkaldte sekond-teatre (andenrangsteatre) af mere privat drevet karakter. Godt nok havde Nationalkonventet givet teaterernæringen fri i 1791 - ligesom vi har gjort i Danmark med teaterloven af 4/6-1970 - men ret hurtigt blomstrede et alt for uoverskueligt folkeligt teaterliv op i Paris. Visse restriktioner blev påkrævet for de ikke-subsventionerede (private) teatres vedkommende.

Selvom disse »frie teatre« ikke i egentlig forstand havde noget særligt med ideen om »Folkets teater« at gøre, var de i høj grad folkelige, festlige og fornøjelige. Det var underholdning af harmløs karakter. Til ideen om et »Folkets teater« hører nemlig et helt kompleks af forudsætninger, inklusive **offentlig støtte til et godt formål** efter en politisk

² Jacques Louis David (1748-1825), der trods sin nære forbindelse med Robespierre i Nationalkonventet klarede frisag (bl. a. ved at tage afstand fra Velfærdsudvalgets gerninger i den såkaldte Rædselsperiode) så han senere kunne fungere som kejserlig hofmaler under Napoleon. Det gik først for alvor galt i 1816, da David efter at have fulgt Napoleon i de »100 dage« i 1815 blev landsforvist og måtte slå sig ned i Bruxelles. Dog fungerede han som kunstner og lærer til det sidste og har spillet en næsten uoverskuelig rolle for malerkunsten i Europa i første halvdel af 1800-tallet.

³ Man kan til sammenligning fremdrage vort eget Kgl. Teaters blidt formulerede »målsætnings«-paragraf fra den endnu gældende lov nr. 40 af 14. feb. 1935. (Det bør dog bemærkes, at Det Kgl.'s gamle privilegier m.h.t. eneret på stykker, der én gang var spillet der, gradvist er blevet ophævet fra 1889 til 1957. Lovmæssigt har der aldrig været tale om, at Det Kgl. skulle være normgivende for øvrige teatre; i praksis har det dog tidligere i en vis udstrækning været tilfældet. Endelig er det interessant at Det Kgl. endnu holdes helt uden for alm. teaterlovgivning).

§1. Det kongelige Teater drives som en Statsinstitution under over- tilsyn af Undervisningsministeriet (nu ministeriet for kulturelle anlig- gender).

§2. Teatrets Opgave er som Landets Nationalscene uden Ensidighed at opføre de bedste dramatiske Arbejder inden for de 3 Kunstarter: Skuespil, Opera og Ballet, såvel af ældre som yngre, navnlig danske, Forfattere og Komponister. Dets Virksomhed omfatter både Hovedsta- den og Provinserne. Ved Drift af de til Teatret knyttede Skoler skal Teatret virke som Uddannelsesanstalt for dramatisk Kunst og dansk Talesprog.

Som det turde fremgå er det pædagogiske, folkeopdragende sigte ikke opgivet. Mottoet er stadig »Ei blot til Lyst«. Til gengæld er her ikke et Velfærdsudvalg til at afgøre, hvilke »dramatiske Arbejder« der er »de bedste«. Vi har kun et tilsynsråd endnu uden egentl. guillotineer.

⁴ Robespierre havde løvrigt advaret imod en mulig Napoleon og føl- gerne af dette, der jo i Frankrig førte til talrige revolutioner og mod- revolutioner i løbet af 1800-tallet; sidst med proklamationen af den tredje republik af 4/9-1870 under indtryk af Kejser Napoleon III's ekla- tante nederlag imod preusserne på slagmarken i august. Først om- krang 1890 var man kommet så meget til hæfterne, at der igen kunne være grobund for ideer om et »Folkets teater« i Frankrig og Tyskland. Vel at mærke et samfundskritisk og socialt engageret teater for hele folket, ikke bare for de velbærgede.

beslutning i folkeopdragende øjemed. Ifølge sagens natur kan et privat teater ikke komme under kategorien »Folkets teater« sådan som fænomenet er blevet defineret i revolutionær ånd. En væsentlig forudsætning for Rousseaus ideer var jo, at en art idealstat var indført (og så skulle prises af alt folket).

To dekretter fra Napoleon kan nok belyse denne problemstilling. 29/7-1807 hed det bl.a. i **Décret sur les Théâtres**, andet afsnit, s. 4:

Maximum af antal teatre i vor by Paris er fastsat til 8; følgelig kan kun disse lovligt åbne, annoncere og spille forestillinger (heri medregnet 3 officielle teatre).

20. jan. 1811 siger et dekret for »de afgifter sekond-teatrene skal betale til det kejserlige akademi for musik« i første paragraf:

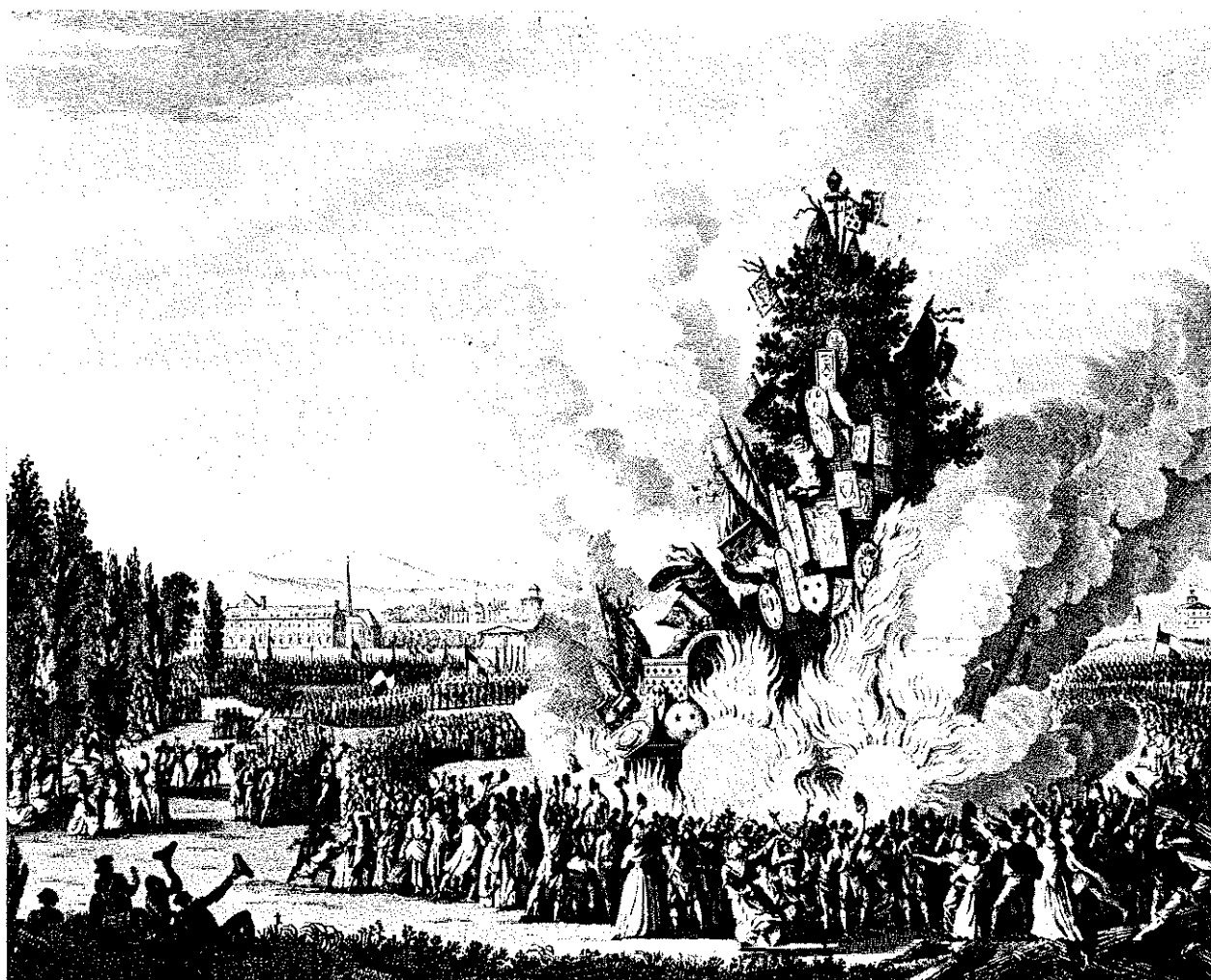
En forpligtelse er pålagt teatre af anden rang, små teatre, alle rari-

tetskabinetter med maskiner, dukker, dyr; alle lege og spil; og alle slags skue-spil af hvad art de end kan være, alle der holder maskeballer og koncerter i vores gode by Paris, til at betale afgift til vort kejserlige akademi for musik. Det samme gælder for Panoramaer, Cosmoramaer, Tivolier og andre nyetablerede, ligesom Cirque-Olympique og de teatre der spiller pantomimer. Vore teatre: Théâtre Français, Opéra-Comique og Odeon er fritaget for denne afgift.

En munter mulighed for forlystelsesskat til diverse formål (i Danmark oprindelig fra 1790'erne til fattighjælp blev afskaffet med stort besvær i 1950'erne under indtryk af teatrenes stigende tilskudsbehov.

I 1967 indførtes så momsafgifter, der bl. a. ramte teaterforestillingerne - men ikke sportskampene!

I denne diskussion omkring »Folkets teater« kan et par andre napoleonske dekretter også være illustrative. Målsætningen var klar nok: Teater for folket, men under kejserlig kontrol. Dog måtte visse hævdvundne privilegier for **Théâtre Français'** vedkommende respekteres i demokratisk ånd.



En smagsprøve på Davids iscenesættelse af storslåede republikanske folkefester. De kongelige attributter afbrændes under stor folkelig tilslutning 14/7-1792. En lignende afbrænding finder sted 10/8-1793. Ifølge Davids plan »skulle alle franskmænd, der ønskede at deltage i festen for Forening og Udelelighed, stå op før daggrø, så deres bevægende møde kunne oplyses af solens første stråler, hvad der kunne være et symbol for sandheden, hvis pris de så kunne synge«. Bortset fra at festen med optog etc. først begyndte kl. 7.00 i stedet for kl. 4.00 gik alt efter planen.

Denne fest skulle ved optog igennem Paris genoplive vigtige begivenheder i revolutionshistorien. Man startede fra Bastillepladsen, diverse allegoriske figurer og dekorationer var til disposition: triumfbue, faner,

menneskeretserklæringer, fri forfatning osv. Man standsede på passende steder i byen, således var den anden station en triumfbue ved Boulevard Poissonnière, hvor heltinderne fra 5. og 6. oktober (1789, da kongefamilien blev hentet til Paris) »sad på deres kanoner med grønne grene i hænderne. Præsidenten for Nationalkonventet giver dem en laurbærkrans.«

På den tredje station skulle man bl. a. afbrænde alle kongelige attributter i et kæmpebål. 86 konventmedlemmer skulle med fakler i hånd antænde bålet. Og straks efter blev tusindvis af duer sluppet fri med små bulletiner om Friheden bundet om halsen, for at bringe budskabet om friheden på jorden til himlen.

Festspillet sluttede med sange, danse, broderlige banketter og en militær pantomime, der fremstillede sejren over Lille.

Disse privilegier stadfæstedes så sent som 15. oktober 1812 i det berømte Moskva-dekret, mens kejseren uroligt på Kreml forgæves afventede zar Alexanders kapitulation: de gælder tildels endnu og giver ældre såkaldte »sociétaire-skuespillere« en medbestemmelsesret på arbejdspladsen i repertoire- og rollebesættelsesspørgsmål. På dette punkt er de fleste etablerede teatre langt bagefter den dag i dag. Bortset fra egentlige gruppeteatre — i Molières ånd — er det kun meget få teatre, hvor skuespilleren har nogen indflydelse på repertoiret i forhold til direktionen. Men for **Théâtre Français** var det unægtelig en fordel, at Napoleon allerede i et dekret af 8/6-1806 definerede målsætningen sålunde. (jvf. Det Kgl's målsætning af 1935) (se note 3).

Théâtre Français (Hans Kejserlige Majestæts Teater) er især helliget Tragedien og Komedien. Dets repertoire består af:

- 1) Alle stykker (tragedier, komedier og dramaer) som blev spillet på det gamle teater Hôtel de Bourgogne, dels af Molières trup og dels af det teater, som opstod ved sammenslutningen af to grupper (1680) og som har eksisteret til idag under forskellige former.
- 2) De komedier, der er spillet på det såkaldte Comédie-Italienne, indtil man startede Opéra-Comique (1752). »Kejserindens Teater« (Odeon) vil være at betragte som et anneks til dette teater, men kun for komedier. Dets repertoire består af:
 - a) Komedier specielt skrevet for dette teater,
 - b) Komedier skrevet for det såkaldte Comédie-Italienne, indtil man startede Opéra-Comique; de sidstnævnte kan spilles i samarbejde med »Kejserindens Teater« og Théâtre Français . . .

osv. osv. med nøjagtige direktiver for, hvad hver enkelt teater bør spille i hele Napoleons kære Paris. Næsten militærisk bliver her tale om en genre-opdeling af ret kategorisk gammeldags karakter.

Allerede 50 år tidligere havde f. eks. Diderot slået til lyd for en mere differentieret genreblanding — pointen var at store menneskelige tragedier ikke bare var forbeholdt konger og fyrster som i renaissance, men også kunne overgå mere almindelige mennesker. Tilsvarende kunne også blåblodede opføre sig nok så latterligt og udleveres i komedier, hvilket tidligere var forbeholdt de lavere stænder.

Endnu var der dog fortrinsvis tale om nogenlunde velbærgede borgere i et forholdsvis respektabelt miljø. Det egentlige proletariet kom først for alvor på scenen med den Zolaske og senere Gorkiske naturalisme i slutningen af 1800-tallet. Indtil da var en fattig mand mere komisk end tragisk — på scenen. Ligesom dværge, halte og døve stadig indbød til stor morskab — og til dels gør det endnu.

Teater som lynafleder

Selvom Napoleons dekreter langsomt udvandedes og liberaliseredes under indtryk af de mange revolutioner og modrevolutioner, bestod hans grundlæggende teaterlovgivningsarbejde nogenlunde intakt i hele 1800-tallet. Og består til dels endnu. Mere republikansk sindede, som f. eks. Victor Hugo mente endda, at teatret burde være en slags lynafleder for folket. Omtrent samtidigt med 1848-revolutionen (og dermed »Det kommunistiske Manifest«) udtalte han bl. a., at en målsætning for et passiviserende teater kunne være, at folket »... ikke ville læse så mange dårlige pamfletter, drikke mindre dårlig vin og lave færre revolutioner...«.⁵

Det væsentligste i denne forbindelse er naturligvis, at Frankrig på teaterområdet (som på så mange andre) både før og efter den store revolution har været det store forbillede fra Molière til Vilar.

En anden sag er, at det europæiske teater med sine teknisk forbedrede kukkassescener, med tilskuere i mørke bag en »fjerde væg« og lys på scenen i høj grad har virket »passiviserende« på de folkelige tilskuere.

Film, radio og TV har yderligere understreget denne situation, hvor folket — alias den enkelte tilskuer — ikke har en chance for at spille med eller gribe ind. I den allernyeste tid har man med forsøg som happenings, gadeteater, arenateater, debattheater etc. søgt at råde bod på denne klare adskillelse imellem tilskuerer og aktører, imellem teater ved folket og teater for folket. Det vil imidlertid her føre for vidt at komme nærmere ind på denne problematik; den afspejles imidlertid i f. eks. Dario Fos nuværende teatergruppe (se s. 46) og til dels i **The Living Theater's** bestræbelser (se s. 50) og i en række såkaldte »gruppeteatres« indsats med »politisk debatter« før, event. under, og efter forestillingerne. De såkaldte happenings væsentligste formål er at aktivisere tilskuerne og gøre dem til en slags medspillende i et teatralisk forløb.

Hvem vil betale sine kritikere?

Nødvendigtvis skal og bør man se ideen om »Folkets teater« i en politisk sammenhæng: **Hvilken slags teater var det på en givet tidspunkt overhovedet muligt at lave?** Vi holder os fortrinsvis til tiden efter den store franske revolution. Men da ideen om en sådan teaterform i nyere tid bl. a. formuleres af Rousseau og hans revolutionære arvtagere på grundlag af ældre erfaringer fra det »demokratiske« Athens teaterliv med nogenlunde pålidelige kilder fra omkring år 500 f. Kr. (eller ca. år 2.300 f. den franske revolution), kunne en kort historik her være på sin plads: En historik over kendte styreformer, der tager teatret i sin tjeneste. Væsentlige er naturligvis præmisserne. Meget koncentreret kan de opstilles sålunde i form af nogle spørgsmål:

- 1) Hvilke styreformer har tilladt kritik af sig selv?
- 2) Hvilke styreformer har direkte subventioneret kritik af sig selv.
- 3) Hvilke styreformer har fortrinsvis (eller udelukkende) subventioneret en mere eller mindre direkte teatermæssig bekræftelse af sit eget samfundssystem (herunder menneskelige problemer af mere småborgerlig art som spørgsmål om »liv efter døden« o. lign.).

Fra år 2.300 før den franske revolution til vore dage kan gives forholdsvis korte (og lidt polemiske) svar på disse spørgsmål, der berører væsentlige punkter med hensyn til, hvad vi overhovedet vil med teater.

Hvis vi ud fra disse spørgsmål følger problemstillingen kronologisk, kan man ud fra en almindelig europæisk historiebog i koncentreret form opstille følgende:

- 1) Det forbilledelige græske demokrati (der rigtigt nok ikke tog kvinder eller slaver i betragtning som teatergængere) havde en vis frihed for sit teater. De store tragikere beskæftigede sig dog fortrinsvis med allerede dengang u-aktuelle sagnfigurers tragiske skæbner på godt og ondt i forhold til en given verdensmagt af guder og andre metafysiske væsner, der tilsyneladende styrede det hele.

Kun komedieforfattere som Aristofanes kunne kritisere aktuelle politiske begivenheder (som f. eks. borgerkrigen mellem Athen og Sparta, mens den foregik, hvilket vistnok er uden mange sidestykker i verdensdramatikken; dog kan f. eks. nævnes visse anti-krigsforestillinger i USA under krigen i Vietnam). Iøvrigt var Aristofanes ret konservativ i indstillingen til tilværelsen, som så mange populære revyforfattere efter ham.

⁵ I T.N.P.s lille månedsavis **Bref** (feb. 1962) hvor Hugos udtalelser er fremdraget siger Jean Vilar med fede typer som kommentar: **Jeg tror Victor Hugo tager fejl i dette.**

2) Romerriget helligede devisen »Brød og Skuespil« med store meget populære underholdningsprogrammer f.eks. i Colosseum, hvor man lavede dyrekampe, menneske-dyrekampe og regulære menneskekampe. Blodet skulle flyde — som i nutidens populære bilulykker. Eller TV-programmer i farver. Meget få romerske dramatikere havde ordet i de 6-700 år, man kan tale om et romerrige. Samfundskritik var sjældent på tale, da kun godt skjult. Som senere med Commedia dell'Arte efter kirke-konciliet omkr. 1550 nøjedes man med at gøre nar af figurer, der i forvejen var ufarlige for samfundssystemet: fallerede gamlinge (gerne vellystne), fattige tåber fra landet, underkuede tjenestefolk (måske lidt snedige, men aldrig alvorligt oprørske), narrede ægte-mænd (hanrejer), pralende soldater (som typer; kun Aristophanes satte selve problemet om krigens nødvendighed — og dermed soldaterne — under debat). Romerrigets bidrag til teaterhistorien tegner sig dystert, men desværre meget populært; på linie med vore dages sportsskampe.

3) Middelalder-teatret stod i den katolske kirkes tegn fra omkring år 1000. I sit sigte nok et folkeopdragende teater, efterhånden både for og ved folket, da mange af de store passionsspil, julespil etc. opførtes af amatører, som det den dag i dag er tilfældet i Oberammergau. Men trods realistiske indslag i menneskeskildringen kan dette teater ikke betragtes som samfundskritisk i sin mere officielle form.

Skulle man søge efter »samfundskritiske« teatre i middelalderen, blev det blandt egentlige folkelige grupper af gøglere og omrejsende skuespillere, forløbere for den senere så berømte og så udvandede typekomedie omkring Commedia dell'Arte, der på sin side igen tog den græsk-romerske type-komedie op. Man mærker sig igen, at figurerne er ufarlige, omend meget morsomme. Man kan le af et godt hjerte; det koster ingenting.

4) Renæssance-teatret var og blev længe en fyrstelig fornøjelse, hvadenten det drejede sig om operaer, klassiker-genoplivelser eller nyskrevne dramaer i Aristoteles' ånd med absolutte krav om overholdelse af visse »regler« for skrivning af dramatik. Om samfundskritik kunne der kun blive tale om i komedier. Molière var enestående fræk i forhold til det system, han levede i, men han havde unægtelig en enevældig solkonge i ryggen; ellers var det gået ham meget ilde (han kunne knapt få en ordentlig begravelse af de klerikale Tartuffer); han var jo så morsom, at selv kongen morede sig.

Renæssanceteatret på kontinentet med kukkasse-teatre, privilegier og censur var i hvert fald indtil den franske revolution en ret eksklusiv fornøjelse (i 1700-tallet med et par officielle teatre i Paris og London, efterhånden et enkelt i København og to i Stockholm, begge de sidste naturligvis meget kongelige).

Shakespeare-tiden i London var en bemærkelsesværdig undtagelse, præget af et vist frisind i ca. 40 år, indtil puritanerne tog fat. Shakespeares teatre som **The Theatre** og **The Globe** (han var selv medejer af begge teatre i en florisant periode) var nok folkelige — især folkeligt financerede via billetlugen i skarp konkurrence med dyrekamps-arenaer som de romerske. Selv om Shakespeare og flere af hans kollegaer senere har forsynet forkæmpere for et »Folkets teater« med repertoire, var de selv ganske merkantilt indstillede. Det var folket og ikke staten, der betalte; hvad man skrev, skulle kunne betale sig. Staten støttede ikke, førte ikke teaterpolitik. Men der var absolutte grænser for, hvad et teater kunne tillade sig at fremføre i retning af ak-tuel samfundskritik. Shakespeare kunne ikke have skrevet

et stykke om Elisabeth d. I.'s udenrigspolitik, der jo bl.a. havde visse chauvinistiske og nationalistiske tendenser, uden at risikere sit hoved. Det gjorde han heller ikke; hvor genial og almenmenneskelig Shakespeare end er (Brecht har taget ham op), er det svært at pege på **egentlige udfald** imod det samfundssystem, han nu engang levede under, til trods for at det var forholdsvis liberalt.

5) Da fransk teater — især parisisk — var toneangivende på hele det europæiske kontinent, blev ophævelsen af de kongelige teaterprivilegier i 1791 til dels afgørende for resten af Europa. Efter 1791 og efter Napoleon (som igen begrænsede teaterfriheden) blomstrede et frit, folkeligt teaterliv op i Paris i 1800-tallet. Vel at mærke på kommerciel basis: folket skulle have, hvad det ville have — og ville betale for. Således også i de fleste andre europæiske lande, indtil film, radio og TV i dette århundrede har gjort kommerciel teater til en mere tvivlsom forretning.

lagttage – gengive – kommentere

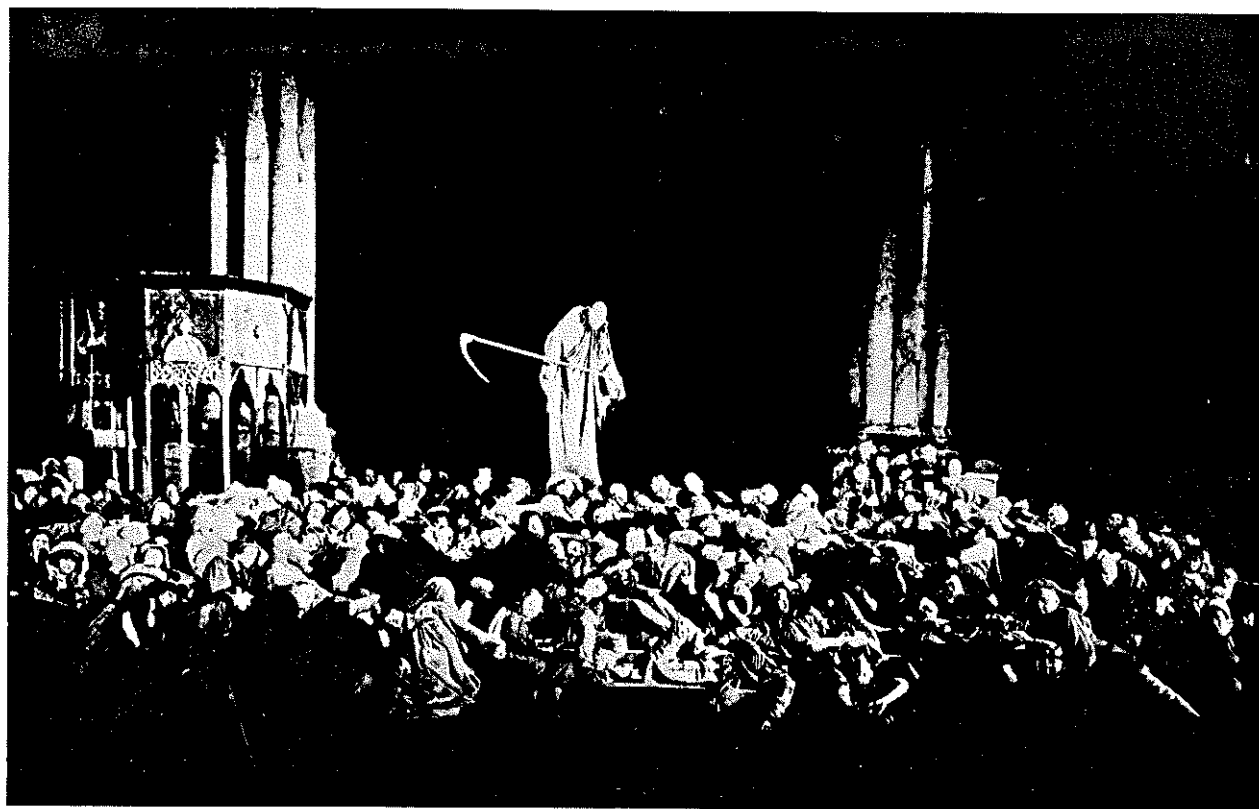
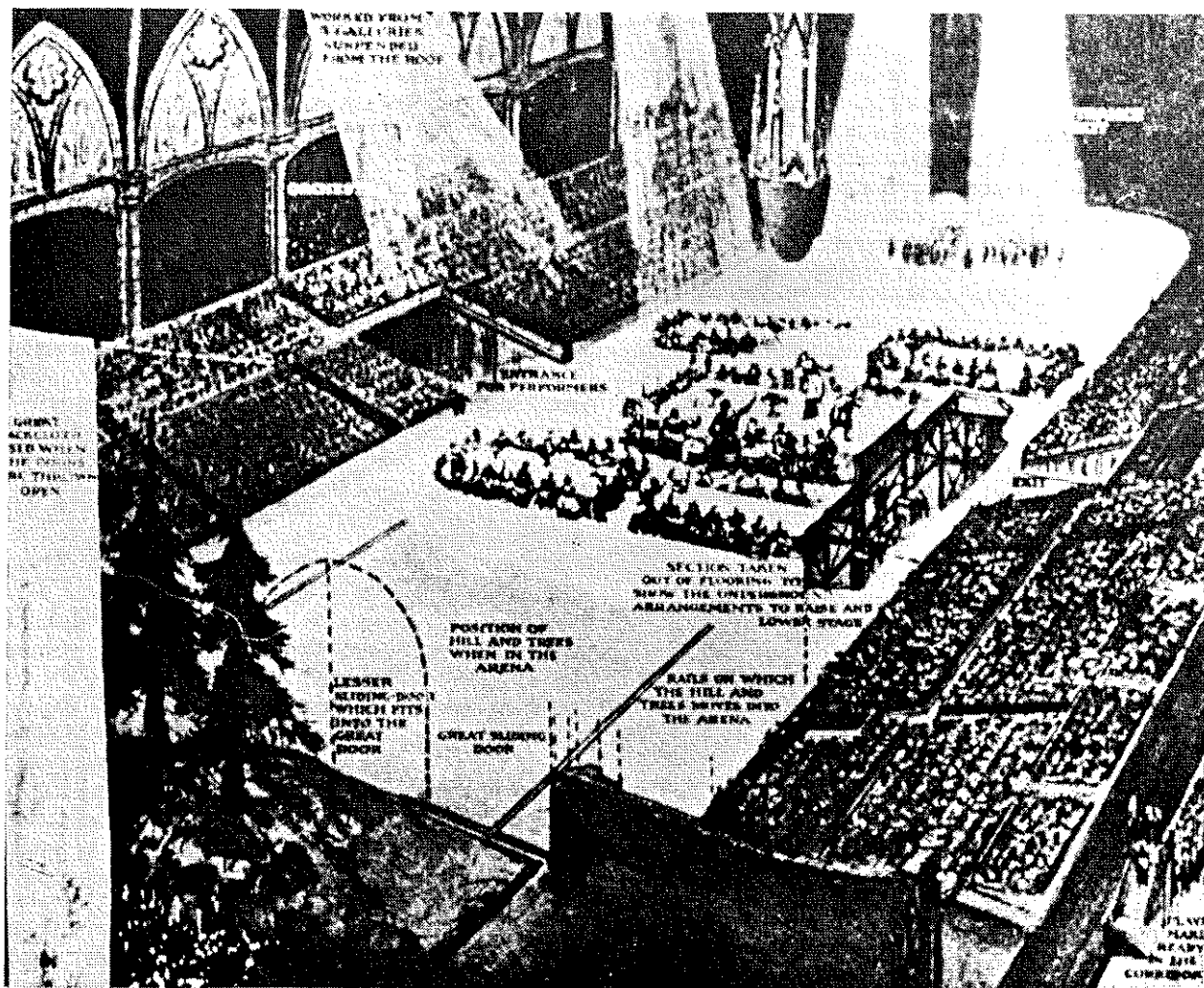
I denne forbindelse er det karakteristisk, at ideen om et »Folkets teater« genopstod (med inspiration fra den store franske revolution) i flere lande næsten samtidig med, at pionerer som Antoine, Brahm, (Strindberg), Granville Baker, (Shaw) og Stanislavski i 1890'erne kæmpede for kunstnerisk bevidste teatre som **Théâtre Libre** (1887) og **Freie Bühne** (1889). Pointen var, at man med et kunstnerisk vedkommen-de og lødigt repertoire — helst nutidigt, samfundskritisk og provokerende — ville kæmpe direkte imod den kommercielt betoned underholdning fra alle andre teatre.

Man startede på forholdsvis intime scener med et avanceret repertoire med amatører eller halvamatører, der siden blev professionelle (**Professionen er skuespillerens værste fjende**, sagde Antoine). Man indførte abonnementsordninger — bl.a. for at undgå censur — for at stabilisere økonomien: **Et avanceret, provokerende, folkeligt repertoire.**

Denne grundide blev basis for **Volksbühne, Théâtre Populaire** (T.N.P.) riksteatre og stadsteatre. Folket burde have det bedste, i den bedste fremførelse, under de økonomisk bedste omstændigheder; vejen til gratisteater er ikke lang, netop ud fra denne grundide direkte imod det kommercielle, profitdirigerede professionelle teater af arten: borgerlig forlystelse og adspredelse — der kunne betale sig. Det mere kontroversielle repertoire måtte vente til bedre tider; som f.eks. Ibsens **Gengangere** i 1881 der blev afvist på de etablerede scener, dengang med Det Kgl. i spidsen. Stykket blev til gengæld en slags bannermærke for avancerede teatre p.g.a. sit direkte angreb på datidens samfundskonventioner.

Selvom ideen om et »Folkets teater« blev praktiseret meget forskelligt i de forskellige lande, er der dog visse fællestræk, der nok først og fremmest samler sig om en reaktion imod de rent kommercielle teatres glatte overklasse-teater, »de hvide telefoners teater«, »boulevardteater«, »opere-teater«, folkekomedier, eller hvad man nu kan mobilisere af skældsord.

Det er da heller ikke tilfældigt, at det moderne gennembrud for ideen om »Folkets teater« fulgte tæt i kølvandet på realistiske og senere naturalistiske kunstretninger (i Frankrig med en så markant bannernfører som Zola, der opstillede et helt program for naturalistisk teaterkunst). Det væsentligste i denne forbindelse er nok, at man med naturalismen, næsten som en kunstnerisk ideologi, definitivt brød med den endnu levende arv fra renæssancen, der jo bl.a. fremholdt det antik-lignende som stilideal, ikke mindst m.h.t.



Øverst: Tegningen over scenebillede fra Karl Vollmöllers Miraklet i Max Reinhardts iscenesættelse på Olympia Arena i London 1911.
Nederst: En scene fra samme forestilling.

Idéen om et folkelig teater gikk side om side med forsøket på å oppheve det kunstige skille, scene – sal, slik det italienske barokkteater hadde utformet det. For bedre å kunne integrere og trekke tilskuerne inn i den sceniske handling, begynte man å forlate de gamle bygninger for å finne andre arkitektoniske muligheter. Allerede i 1898 hadde den kjente franske regissør Lugné-Poe iscenesatt Shakespeares Measure for Measure i et sirkus. Men den som kastet seg ut i de aller dristigste eksperimenter på dette område, var Max Reinhardt (1873-1943). Påvirkningen fra ham kunne spores over hele Europa i de første årtier av vårt århundrede, og den spilte en vesentlig rolle for utformingen av Meyerholds og Ievreinovs ideer og praksis i Russland før revolusjonen.

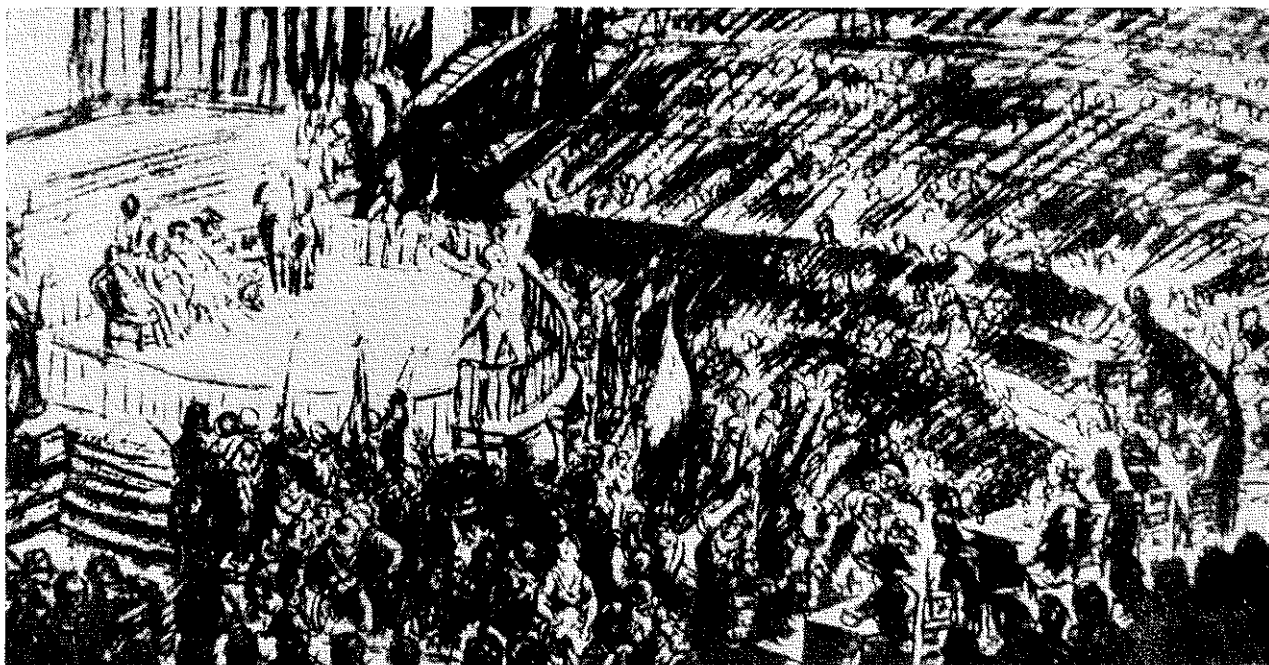
Han var på den ene siden betatt av et storslaget masse-teater slik man kjente det fra Grekenland og europeisk middelalder (noe som ofte hadde innflytelse på valg av repertoire). På den andre siden nærte han forkjærlighet for folkelige og teatraliske uttrykksformer som pantomime, harlekinader, og commedia dell'arte lazzi. Til tross for at han startet i naturalismens skole hos Otto Brahm på Deutsches Theater i Berlin, ga han seg i kast med selvstendige eksperimenter i sin cabaret Schall und Rauch allerede i 1901. Hans seinere utvikling var preget av stadig nye initiativer, skiftende forsøk, stiftelser og ledelser av flere teatre i forskjellige byer: Berlin, Wien, Salzburg. Rundt seg hadde Reinhardt samlet en trofast gruppe av glimrende skuespillere: Alessandro Moissi, Tilla Durieux, Paul Wegener, Max Pallenberg (den uforlignelige Schwejk i Piscators iscenesettelse). Han grunnla teaterskoler, ga Edward Munch en sjanse som scenograf (Gjengangere av Ibsen, 1906) og var den første som tok initiativet til regelmessige matineeer med representasjon av ekspressionistiske verk av von Unruh, Kaiser, Sternheim. Han var ofte på reisefot, med gjestespill eller som gjesteinstruktør, og han åpnet teaterfolkenes øyne for mulighetene ved det sceniske maskineri (han var den første som sammen med Lautenschlafer hadde anvendt dreiescenen fra det japanske Kabuki-teater), og belysningen som han benyttet i alle sine ekspressive-stemmingskapende nyanser på scenen. Han kunne også ofte plassere lyskildene blant publikum.

Allerede i 1910 på Cirkus Schumann i Berlin hadde Reinhardt begynt med kjempestore oppsetninger, bl.a. Kong Ødipus av Sofokles. Han fortsatte med disse forestillinger, og et høydepunkt var The Miracle av Vollmöller som hadde premiere på det kjempestore Olympia arena i London i 1911. Der var mange tusen tilskuere som satt slik at de dannet den sceniske handlings virkelige rom, de var med til å skape inntrykket av en katedral. Virkningen ble forsterket av lyset som delvis ble filtrert gjennom glassmalerier, og delvis var direkte anbrakt blant tilskuerne og på selve spillearealet. Over tusen statister og skuespillere med et orkester på vel 200, skapte storslåtte effekter gjennom deres grupperinger, bevegelser og korsang. Innebyggede spor på gulvet tillot fremkjøring av fjell og trær. Lignende kjempeforestillinger satte Reinhardt i scene i Berlin hvor han i 1919 tok det arenaformede Grosses Schauspielhaus i anvendelse. Blant hans oppsetninger der var Aischylos' Orestien, Romain Rollands Danton, Schillers Die Räuber, Büchners Dantons Død.

Etter nazismens maktovertagelse forlot Reinhardt Tyskland. Han registrerte i utlandet (minneverdig er hans oppsetning i friluft av Shakespeares Midtsommernattsdrømmen i Boboli-haven i Firenze i 1933) og reiste til USA. Han ville nå gi seg i kast med filmen, men hans skjebne i Hollywood ble sørgelig. Han som hadde sagt at teater er fantasi, lek og drøm, overlevde ved å åpne en skole i selve «drømmenes fabrikk»



I 1920 grundlagde Reinhardt Salzburg-festspillene og bidro selv med sin berømte iscenesettelse af Hofmannsthals Jedermann foran domkirken i Salzburg, hvor det siden er blevet opført hvert år – bortset fra 1938-1945. Stykket er en bearbejdelse af en middelaldersmoralitet.



Tegning over scenebillede fra Reinhardts iscenesettelse af Romain Rollands revolutionsdrama Danton i Grosses Schauspielhaus, Berlin 1920.

tragedier. I komedier havde man jo allerede fra oldtiden og senere fra Molières tid haft friere hænder til at afspejle sin egen aktuelle virkelighed på mere realistisk grund.

Men en grundide i naturalismen var at **lagttage, gengive og kommentere** den aktuelle virkelighed for (muligvis) ud fra dette materiale at kunne drage visse sociologiske, politiske og sociale love omkring de livsbetingelser, det milieu, som mennesker lever under i et samfund, der kunne og burde forandres. Man kan roligt fastslå, at det naturalistiske teater i hele sin intention var (og stadig er) mere socialt og politisk engageret end nogen tidligere teaterform.

Faren ved et rent naturalistisk (og senere politisk eller dokumentarisk teater à la Piscator eller Peter Weiss) kan være, at de problemer, der her sættes under debat, er så lokale eller så aktuelle, at teksterne hurtigt taber deres slagkraft, i bedste fald fordi problemerne simpelthen bliver løst. Kun meget store dramatikere kan skrive stykker, der bare overlever én generation.

En bibel for teaterfolk

Alene ud fra repertoirevalget kan man alligevel ikke helt definere den praksis, ideen om »Folkets teater« har fået i de forskellige lande. Men det giver en pegepind, når et teater f.eks. vælger imellem Brecht eller Beckett, imellem Arnold Wesker eller Harold Pinter, imellem O'Casey eller Paul Claudel, imellem Peter Weiss eller Jean Genet. I nyere fransk teater kan man eksempelvis stille den mere Artaud-inspirerede Barraults repertoire op imod mere Brecht-inspirerede teaterfolk som Vilar og Planchon.

I Skandinavien, hvor grænserne efterhånden er helt udflydende, er det idag svært at se nogen klart defineret forskel på de forskellige stats- og kommunalt støttede teatres repertoire. Efter evne og smag spilles al slags dramatik på nationalscener, stadsteatre, riksteatre, landsdelsscener, kgl. teatre og hvad alle disse højtsubventionerede teatre ellers kalder sig. Man skal være meget spidsfindig for at finde et større socialt engagement i f.eks. Stockholms Stads-teaters repertoire i forhold til Dramatens, eller i Københavns stadsteaters (Det nye Scala) i forhold til Det Kgl.s.

Repertoire- og engagementsmæssigt er det i de nordiske lande snarest hos små grupper, den gamle ide om »Folkets teater« holdes levende i Zolas og Romain Rollands ånd, igen med Sverige i spidsen. Tilsyneladende er alle de mere etablerede teatre stort set enige om at køre et bredt sammensat repertoire med noget for enhver smag, fra klassikere til moderne — takket være de stigende tilskud til meget billige billetpriser i forhold til produktionsprisen (hvilket måske er det væsentligste resultat, ideen om »Folkets teater« har nået i de nordiske lande). Samtidig kan man konstatere, at private teatre med et mere boulevard-præget repertoire af den art som Antoine, Brahm, Stanilavski, Rolland, Gémier kæmpede imod, faktisk ikke kan klare sig mere.

Den form for boulevard-teater, der endnu flourer i London, New York, Paris (og til dels i Italien) er knapt nok levedygtig i Skandinavien. De privatteatre, der nu er tilbage — som vel at mærke fungerer uden offentlig støtte — er så få, at de nærmest er ved at blive sjældenheder, der alene af den grund bør støttes. Men lige fra Lorcas afvisende tale om »at slå tiden ihjel« til Sartres barske angreb på Vilars T.N.P.-repertoire, Vilars forsvar, og Piccolo-teatrets kunstneriske statusbetragtninger, (alle trykt i dette nummer) synes de mere erklærede **Théâtre-Populaire**-folk at have repertoireproblemer.

Allerede Romain Rolland var i **Théâtre du Peuple** (der blev lidt af en apokryf bibeltekst for mange pionerer med Firmin Gémier i spidsen i Frankrig for T.N.P.-tanken i begyndelsen af dette århundrede) meget skeptisk m.h.t. repertoiret i et rigtigt »Folkets teater«. Bogen er dels en historisk beskrivelse af de resultater, man allerede har nået fra Rousseau til Maurice Pottecher (der i den lille by Bus-sang i 1892 havde fejret 100-året for den første republik med en friluftsfest af Molières **Doktor mod sin vilje**) og dels en gennemgang af et muligt repertoire for fremtiden for et sådant teater.

For Rolland kan Molière lige gå an, **fordi man ikke kan lade være med at le over Molière**, mens Racine og Corneille næsten helt forkastes. Og hvad så? Han afviser totalt samtidens korrumpere burgøjserteater med stjernespil for et degenereret og forkælet publikum:



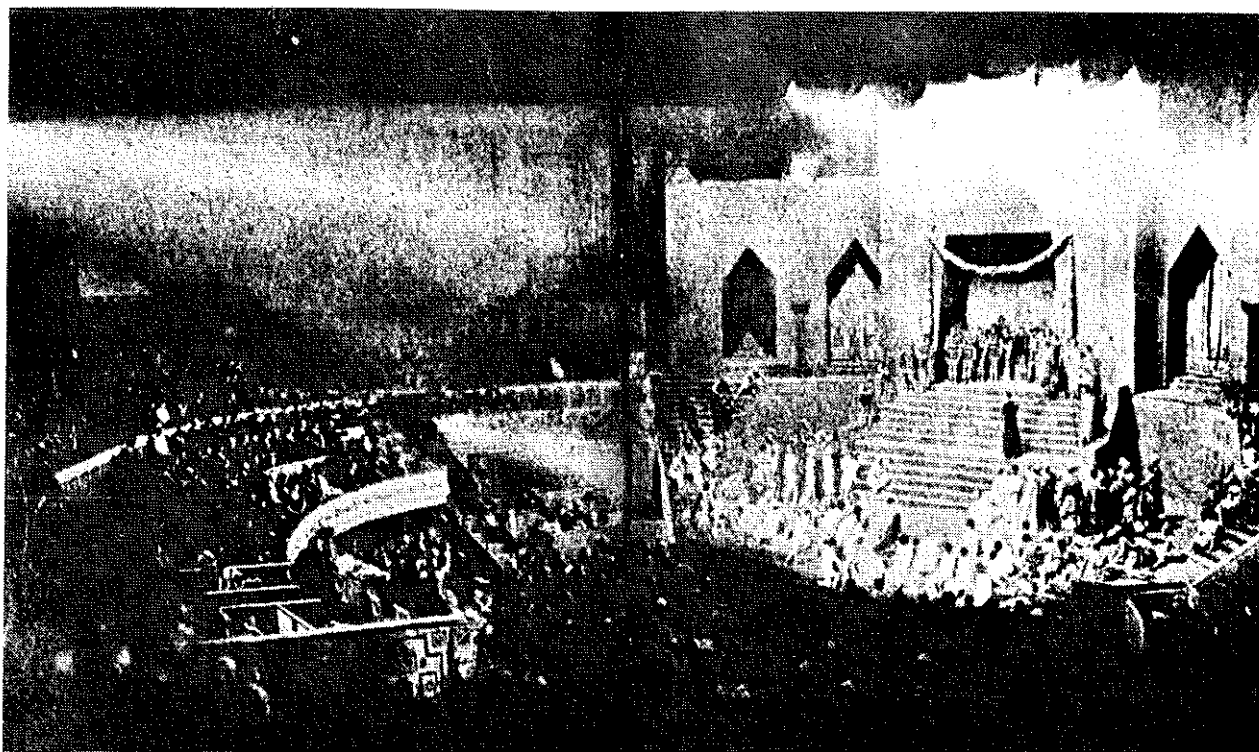
Næste side: Ødipus av Saint Georges de Douhélier, iscenesatt av F. Gémier på Vintersirkus, Paris, 1919.

Firmin Gémier (1869-1933) fransk skuespiller og teaterdirektør. Det var på Antoinettes Théâtre Libre han fik sin debut, men sin berømteste rolle skabte han på Lugné-Poes Théâtre de l'Oeuvre som kong Ubu i Jarrys stykke i 1896. Iøvrigt spillede han et utal af roller (på billedet er han Bridau i La Rabouilleuse). Han var drivkraft i forskellige teaterselskaber, også turnerende. Han spillede et af Romain Rollands revolutionsdramaer allerede i 1902 som direktør for Théâtre de la Renaissance, han fortsatte med storslåede forestillinger i Paris' Vintercirkus, for dermed at give sig i kast med opsigende friluftsfeststillinger.

Endelig d. 11/11-1920 stod han ved sine ønskers mål og kunne tage kæmpesalen i Trocadéro-bygningen i besiddelse (5-6000 pladser). Staten havde stillet 100.000 frc. til rådighed. Det første Théâtre National Populaire var grundlagt i stort format. Blandt konkurrenterne til stillingen som teaterchef var både Antoine og Copeau.

Egentlig ville Gémier gerne have åbnet foretæget med en grandios republikansk folkefest på denne dag, hvor hæren i nærheden gravsatte deres »ukendte soldat« under triumfbuen. I Rousseaus ånd drømte han om symbolske opstillinger, et mægtigt optog af krigsveteraner, invalider, de »faldnes forældre«, som anbragte en urne på republikens alter. Endelig skulle man lave en slags apoteose med forskellige håndværkere i deres arbejdstøj, de skulle aflægge ed på at hellige sig genopbygningen af fædrelandet. Naturligvis skulle der være flag og faner, musik og dans, også i det fri på esplanaden foran Trocadéro.

Det blev imidlertid for dyrt, nogen egentlig åbningsforestilling blev der ikke tale om. Og i de følgende år måtte Gémier fylde den store sal med koncerter, gæstespil fra andre parisiske teatre til billige billetpriser (5 frc. over hele salen). Desuden arrangeredes diverse gæstespil til provinsen. Gémier var selv samtidig direktør for andre teatre, bl.a. for den anden national-scene, Odéon (1922-30). I 1930 trak han sig tilbage fra sit elskede T.N.P. der overgik til andre hænder uden større succes. I 1935 blev Trocadéro lukket og revet ned. I stedet byggedes Palais de Chaillot til T.N.P., men først i 1951 med Vilar kom det rigtigt til at fungere.



»... som hverken har kraft til at elske eller hade, ej heller til at dømme, endstige vide, hvad det vil have. De driver mellem letsindigheder og pornografi, der sommetider forenes i en blanding af kvalme og dumhed. Dette teater har aldrig repræsenteret folket. Det er en fornærmelse mod nationen.«

En kapiteloverskrift i bogen lyder ligefrem:

Der eksisterer i fortiden kun et repertoire til folkets læsning, ikke til folkets teater, læsning er ikke nok, det er nødvendigt med et teater.

Men selv imod et moderne realistisk eller naturalistisk repertoire er Rolland såre skeptisk: Ibsen (med en særlig finthe til **En Folkfejende**, der burde være en folkeven), Hauptmann, Tolstoy, Gorki forkastes. Om **Mørkets Magt** hedder det bl.a.:

»... at disse langstrakte skrig af elendighed og disse dødsenstriste, beretninger, med deres trusler og fortvivlelse, er snarere egnede til at vække de riges dårlige samvittighed, end til at opmuntre og adspire fattigfolk, der allerede i alt for høj grad er bebyrdet af livet. Først og fremmest retter de sig til de handlekraftige blandt os, til en revolutionær elite, til førerne i en kommende revolution; det vil være næsten absurd at tænke sig at disse lammende sørgespil ville stå på repertoiret på et folkets teater efter befrielsen for slaveriet. Det er mareridt, som man ønsker at kaste fra sig i afsky, jo før jo bedre.«

Det var en naturlig konsekvens af disse tankegange, at Rolland selv måtte skrive stykker til et »Folkets teater«. Således havde hans **Den 14. juli** premiere allerede i 1902 i Firmin Gémiers regi på **Théâtre de la Renaissance**; siden fik Gémier opført flere af Rollands revolutionsdramaer i en grandios cirkus-stil, næsten parallelt med Max Reinhardts samtidige bestræbelser i Tyskland. Disse kæmpeforestillinger var karakteristiske for den måde, ideen om »Folkets teater« praktiseredes på i Tyskland, Frankrig og andre steder i tiden op til anden verdenskrig.

Den cigarrygende tilskuer

Mulighederne for at tolke, omarbejde eller omskrive klassikere står naturligvis åbne, også for et »Folkets teater« (jvf. f.eks. Villars betragtninger desangående side 31 om

T.N.P.s Ubu-forestilling i 1958, som han blev så hårdt angrebet for i tidsskriftet **Théâtre Populaire** — eller fru Maos syn på omarbejdelse af Peking-operaens klassikere side 34). I denne henseende udviklede Brecht en stor genialitet, både som omarbejder og som forgænger for et »episk teater«. Ikke mindst med Shakespeare som forbillede, men også med et bevidst kik på ikke-europæiske teaterformers mere artistisk-stiliserede særpræg. Dette i kontrast til europæisk teaters dyrkelse af den bogstavelige naturalisme. (Brechts antagonist i det mere filosofiske, Antonin Artaud, lod sig også inspirere af asiatisk teater, men med modsat målsætning).

Brechts store opdagelse i det folkelige og didaktiske teaters ånd er som bekendt det såkaldte »episke teater«, der bl. a. udmærker sig ved ikke at overholde de fransk-aristoteliske regler om tidens, stedets og handlingens enhed. Ligesom han bevidst bryder med naturalismens »fjerde væg«, der jo ifølge Zola og andre med ham, skulle lade kunsten være **et hjørne af virkeligheden set gennem et temperament**, d.v.s. en teaterforestilling skulle være så livagtig, at tilskueren suggestioneredes til at opleve kunst som identisk med det virkelige liv på godt og ondt. Med sin V-effekt, sin cigarrygende og eftertænksomme tilskuer, går Brecht til dels en anden vej, selvom også han, ligesom Zola, gerne vil demonstrere diverse sociologiske love om magtkampen i samfundslivet.

Som eksempel på Brechts omarbejdelser eller gendigtninger kan her nævnes **Dreigroschenoper**, meget frit efter John Gay's **The Beggar's Opera** fra 1728; i sin tid udmærkede denne parodi på bl.a. italienske syngespil sig bl.a. ved at blive udspillet i et folkeligt og realistisk skildret forbrydermilieu. Brechts version bliver naturligvis nok en kras karikatur af de sociale forhold i 1920'ernes Tyskland med en underfundig dobbeltbund: dels rettes et kraftigt angreb imod det samfund, der tillader en sådan forbryderverden at eksistere, dels afspejler selve hierakiet i forbryderverdenen, de kapitalistiske samfundssystemer.

Mange finder en lignende dobbeltspejling i **Arturo Ui**, der

udspilles i Chicagos gangstermilieu på Al Capones tid, men i mindst ligeså høj grad som en art shakespearsk krønikespil fortæller historien om Hitlers vej til magten. Brecht mener dog ikke, at hans form er eviggyldig, og ironisk nok er han i dag mere populær i vest-lande end i østlande.

I artiklen **Blot-til-lyst-teater eller belærende teater** (1935/38) siger Brecht bl.a. som svar på det retoriske spørgsmål: Kan man spille episk teater overalt?

»I stilistisk henseende er episk teater ikke noget særligt nyt. Med sin karakter af udstilling og sin betoning af det artistiske er det beslægtet med det urgamle asiatiske teater. Belærende tendenser viste såvel det middelalderlige mysteriespil som det klassiske spanske teater og jesuitterne.

Disse teaterformer svarede til visse tendenser i deres tid og forsvandt med dem. Også det moderne episke teater er bundet til bestemte tendenser. Det kan på ingen måde spilles overalt. De fleste store nationer har i dag ingen tilbøjelighed til at drøfte deres problemer i teatret. London, Paris, Tokio og Rom opretholder deres teatre til helt andre formål. Kun få steder og for kortere tid har omstændighederne været gunstige for et episk, didaktisk teater. I Berlin har fascismen energisk sat en stopper for udviklingen af et sådant teater.

Det episke teater er det bredeste og videst gående forsøg i retning af et stort moderne teater, og det har de samme vældige vanskeligheder at overvinde som politikken, filosofien, videnskaberne og kunsten.»

Brecht var ikke i større stil direkte involveret i **Théâtre du Peuple**-bevægelsen (bevægelsen blev i Tyskland grundlagt i 1890 af blandt andre **Freie Bühne**-manden Otto Brahm og Bruno Ville med støtte af den socialdemokratiske fagbevægelse, der som publikumsorganisation nævntes **Freie Volksbühne**). Men han var inspireret af de resultater, som **Volks-**

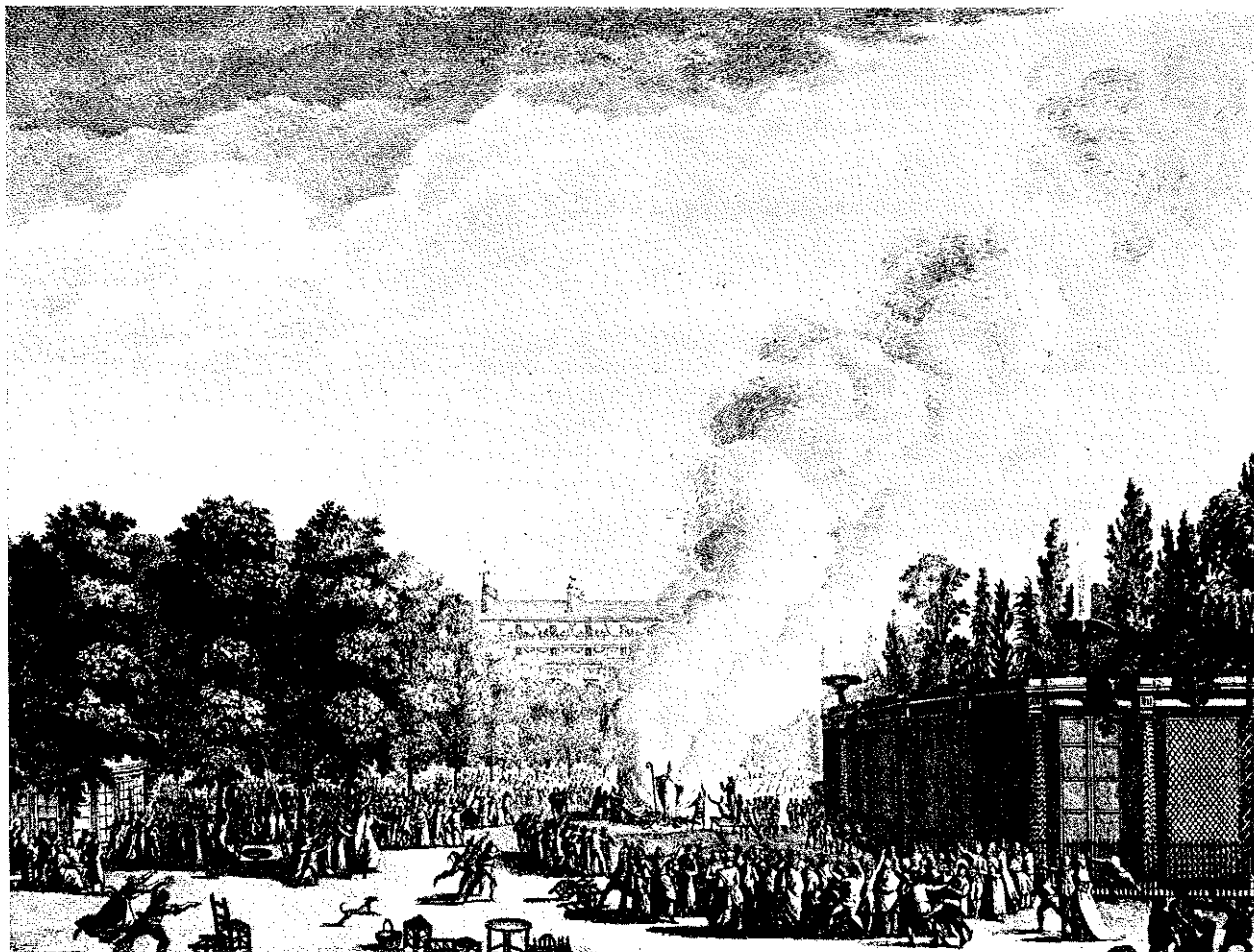
bühne-producenterne Reinhardt og (senere) Piscator nåede inden nazisternes magtovertagelse i 1933.

Væsentligst er, at Brecht med sit episke teater bevidst ville være belærende og folkeopdragende, med en direkte appel til den enkelte tilskuer om kritisk at tænke sig om for at »forandre verden«; han er langt fra Rousseaus massesuggestionerende folkefester. Hertil kommer hans nøgterne anti-illusions-spillestil med åbne nødtørftige dekorationer, der har smittet af både inden for folke-teaterbevægelsen og langt ind i det mere officielle teater.

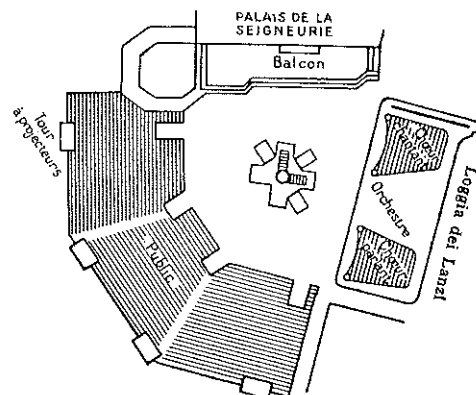
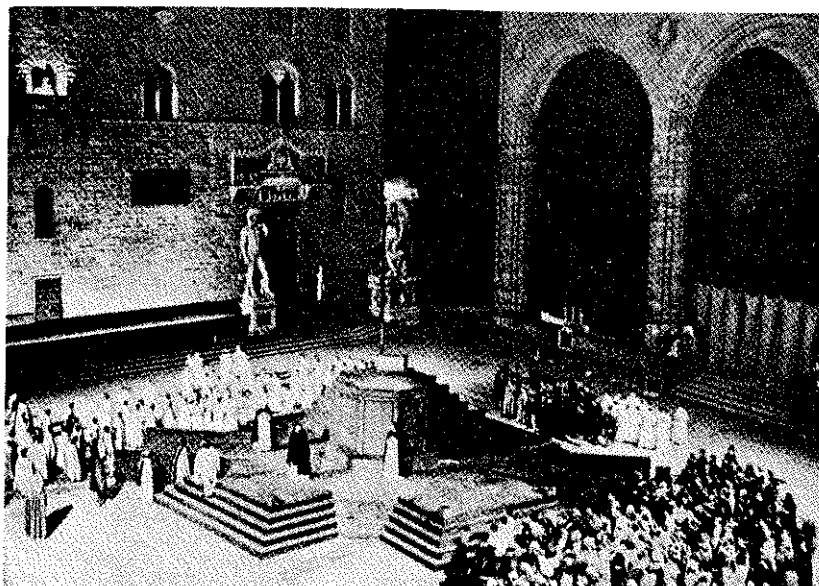
Ligegyldigt, hvad man spiller, bare det er kunst

Belærende teater eller massesuggestion (i fri luft som Rousseau, f.eks.)? Det kan være af interesse at se, hvilken formulering ideen om »Folkets teater« fik i Skandinavien, eller rettere sagt i Sverige efter den socialdemokratiske magtovertagelse i 1932 (efter Kreuger-skandalen). Med stads-teatre, publikumsorganisationer (fra 1910 »Skådebanan«), Riksteatern (fra 1933) osv., er det socialdemokratisk styrede Sverige blevet noget af et forbillede for i hvert fald Danmark og Norge.

Teater til hele folket eller kun til de udvalgte i en hovedstad? **Pour qui le théâtre?** som Vilar spørger. I januar 1933 nedsattes en teaterkommission i Sverige på Statsrådets (kirke- og undervisningsminister Arthur Engbergs) foranledning. Året efter nedkom udvalget med **1933-års Teaterutrednings Betänkande** i to dele, der tilsammen blev grundlaget for den svenske stats teaterpolitik og dermed tilskudspolitik i de næste snart 40 år.



Allerede i slutningen af 1789 havde staten overtaget alt kirkegodset. For at fejre frigørelsen fra religionens kæder, brændes en dukke, der forestillede paven, af foran Palais-Royal, 6/4-1791.



Et billede og planet over Jacques Copeaus iscenesættelse af Savonarola på Piazza Signoria i Firenze (1935).

Fra Arthur Engbergs indledende betragtninger citeres her følgende bemærkninger, der direkte går ind på ideen om et »Folkets teater«:

»Tyvärr är läget hopplöst för den ambulerande private teaterverksamhet, som gjort sitt bästa för att tillgodese landsortens teaterbehov. Det ena företaget efter det andra har ekonomiskt gått under. . .

Det problem som främst bör lösas, är sålunda att till de kungl. teaternas verksamhet knyta så mycket som möjlig av den levande teaterinteresse som finns i olika delar av vårt land . . .

Det ligger i sakens natur, att en sådan omgestaltning av de kungl. teaternas verksamhet påkallar en betydande utvidning av det register, inom vilket de för närvarande röra sig. Skola de träda ut ur sin isolering och bli en folkteater i ordets bästa mening, så tarvas onekligen härfor en expansion på både bredden och djupet i fråga om de konstnärliga programmen. Det är genom att stå i intim växelverkan med hela nationens andliga liv, aktualisera tidens stora sociale och psykologiska problem, anpassa sig efter olika miljöer och deras förutsättningar, kultivera, förfina och fördjupa deras syn på scenens skapelser – det är genom sådant teatern kan bli en verklig folkteater. Det konstnärliga registrets omfattning röner enligt sakens natur en bestämt påverkan av den publikmiljö, till vilken man vänder sig. Endast det bästa är emellertid gott nog. Men just för att nå och förverkliga det bästa måste den sceniska konsten oavslätt hämta kraft till förnyelse ur kontakten med den stora publiken. Det är min övertygelse, att den konstnärliga fostrargärning, som i alla skiften måste vara nationalscenernas ledstjärna, kan på ett helt annat och bättre sätt utföras, därest det sker på de vägar, som folkteaterideén utstakar. Det gäller att göra teatern till ett betydelsefullt led i det folkliga bildningsarbetet.«

Godt nok er det store ord, men der blev jo sat en del relevant og effektiv handling bag, hvad der siden har givet bemærkelsesværdige resultater, både teaterpolitisk, folkepædagogisk og kunstnerisk. Hvordan man nu end vil bruge Harald Swedners 3-16% af totalbefolkningen⁶ i en argumentation, står det øjensynligt fast, fra undersøgelser Teatrarne Riksförbund har udsendt i foråret 1970 over 21 professionelle svenske teatre med deres 33 scener:

1) at man i månederne aug.-december disponerede over 1.764.557 pladser.

2) at der var en gennemsnitsbelægning på 68,6% eller 1.210.801 tilskuere på en halv sæson til mere eller mindre subventionerede billetpriser i hele Sverige.

Heraf turde følge, at op mod 1/6 eller 16% af Sveriges befolkning på godt 7 millioner har været i teatret i løbet af godt 4 måneder. Totalt havde der været mulighed for at sende ialt godt 24% af befolkningen i teatret i dette tidsrum. Vel at mærke, hvis hver tilskuer kun gik en gang. I betragtning af konkurrencen med film og fjernsyn tyder det dog ikke på en helt ringe teaterinteresse.

Angående målsætningsdebat for statsstøttet skandinavisk teatervirksomhed, er det værd at se på den **Innstilling om Teatervirksomheten i Norge** som en pr. 18/10-68 nedsat komité har afgivet pr. 29/5-1970. Her kan man så at sige punkt for punkt i kap. 7 gense alle gode tanker om et »Folkets teater« i et demokratisk debatterende, frit land, der følgelig ikke vil diktere indholdet af det repertoire, som skal spilles. Den høje kunstneriske kvalitet er afgørende, folket bør have »det bedste«. I bemeldte innstilling hedder det således:

- 1) De offentlig støttede teatres primære opgave er å spille teater av høy kunstnerisk kvalitet.
- 2) Teatrene bør gi mest mulig teatertilbud innen den økonomiske ramme, som myndighetene fastsetter. Virksomheten bør legges opp ved langsiktig planlegging, rasjonell drift og effektiv administrasjon.
- 3) Teatrene bør føre opp et allsidig repertoar. Både etableret og ny norsk dramatik bør presenteres. Teatrene bør se det som en særlig oppgave å presentere norsk dramatik.

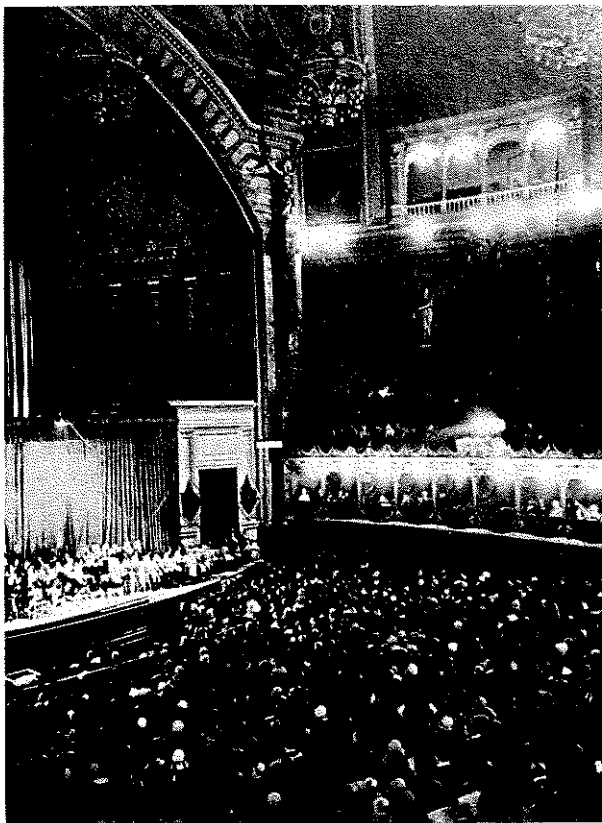
De følgende tre målsætningspunkter handler om børneteater, skoleteater og opsøgende teater, også til fængsler og sygehuse. Ingen skal blive glemt.

Det turde være karakteristisk for den mere officielle målsætningsdebat omkring et »Folkets teater« i Skandinavien fra Arthur Engberg og Det Kgl. Teaters formålsparagraf i 1930'erne til den norske innstilling fra 1970, at man stort set har tillid til teatrenes samfundsbevarende (evt. debatterende) karakter, (næsten) ligegyldigt hvad de spiller, bare det er kunst.

Det er jo et stort tillidsvotum at give teatrene; eller sin egen regeringsform. Direkte indgreb fra statsmagts side med censur, undertrykkelse og forfølgelse af anderledes tænkende har været kendt så længe, vi har haft et teater i europæisk forstand. Kun yderst sjældent har statsmagten følt sig så sikker i sadlen, at den ville give frit spil.

Det er også karakteristisk for den skandinaviske teatermålsætningsdebat, at man nok så liberalt regner med forestillings- og publikumscifre, uanset hvad der spilles. Alt teater er nu blevet »Folkets teater«, (næsten) uanset det faktiske indhold i de forestillinger, der spilles. Men naturligvis er man bekymret over »arbejderklassens« forholdsvis lave andel i publikumscifrene, måske ud fra en dulgt formodning om, at de særligt trænger til »belæring«. Belæring til

⁶ Se litteraturhenvisningen: 14 forfattere/imod et rigere teater.



Paris, 1920: Koncert i Trocadéro-bygningen, som husede det første Théâtre National Populaire.

hvad? kunne man spørge med et gammelt spørgsmål fra frontkæmpere for et »Folkets teater«. Til revolution, måske?

En del af svarene findes i resten af dette nummer af TTT, hvor mere principielle udtalelser af teaterfolk, der selv har haft denne problemstilling inde på livet, udtaler sig. Men også kun en del svar. F. eks. mangler vi næsten totalt analyse af, hvad et teaterpublikum rent faktisk har fået ud af et teaterbesøg, ud over at »slå tiden ihjel« (som Lorca taler om) eller blive underholdt, som Brecht retteligt anser for teatrets grundlæggende opgave.

Kun diktatorerne agter teatret

Brød-og-skuespil-tanken lurer lige om hjørnet i langt de fleste autoritære stater, også i dag; skal her endelig være teater, skal det bekræfte det eksisterende samfunds struktur, hvadenten det er Rousseaus ideal-republik, Goebbels Tyskland eller Maos Kina. Det er karakteristisk, at flere græske dramatikere fra 400-tallet f. Kr. (som Sofokles og Aristofanes) nu er forbudte i oberstdiktaturets Grækenland.

I diktaturstater har man så stor respekt for teatret, at et ubekvemt teater forbydes eller undertrykkes. I demokratier som de skandinaviske mener man ligefrem, at folk har godt af at gå i teatret, hvis bare det er Kunst - med stort K.

Man kunne naturligvis spørge — som f. eks. Copeau i sit manifest om et **Théâtre Populaire** fra 1941 — om et sådant teater burde være marxistisk eller kristent? Selvom Copeau ikke selv i egentligste forstand var en statsstøttet T.N.P.-mand, kunne han med rette være meget kritisk, da man byggede **Palais Chaillot** i 1937 som afløser for det kolossale **Trocadéro** (5.500 pladser), hvor Gémier huserede som T.N.P.-direktør til 1930. Næsten som sædvanligt havde arkitekterne ikke rådført sig med teaterfolk.

I dette meget indgående manifest, hvor Copeau kommer

ind på næsten alle historiske aspekter ved et »Folkets teater«, berører han de rousseauske folkefester og siger bl. a.:

»Totalitære stater har begunstiget grandiose skuespilsudfoldelser i den hensigt at give masserne en indre løftelse. De, der har overværet de masseiscenesættelser, som hr. Hitler har mangfoldiggjort i sit imperium, hvor det ved så mange lejligheder har opflammet den national-socialistiske tro, er alle klar til at bryde ud i stor begejstring og henrykkelse over, hvad de har oplevet. Deres kraft er i hænderne på opildnernes begejstring, den naturlige modtagelighed og statisternes militære disciplin.

Men et teater skal ikke nødvendigvis tage sådanne masseudfoldelser i brug, selvom det er orienteret imod det mystiske. Man bør vogte sig for i et drama at blande det essentielle med det, som hører til parader, defileringer og fester.

Teater for masserne er ikke nødvendigvis et teater ved masserne.

Efter min mening er masse-teater økonomisk i forhold til effektiviteten i velinstrueret spil af dramatisk styrke.

Jeg tror snarere at teatret, for at henvende sig effektivt til et stort antal mennesker, for at indskrive sig i deres hukommelser, for at påvirke deres dybere liv, for at vinde i gennemslagskraft, skulle forenkles, renses og reducere sine virkemidler.«

(Herefter kommer Copeau til en betragtning over den faktiske enkelhed i de gammelgræske forestillinger. Alle kunne se og høre godt. Der var kun 2-3 skuespillere, der spillede alle rollerne. Og massevirkninger var reduceret til et kor på 12-15 mand, der dansede og sang i kendte tonearter). Han afrunder denne betragtning:

»Hvis vores teatre vender sig mod hele folket for at spejle og oplyse om epoken og verden, skulle det ikke forbyde mig, om man til dette formål genopdagede teaterformer, der meget ligner grækernes; de har jo på så mange af kunstens områder opfundet det hele én gang for alle.«

Ideen er for god til at dø allerede

Som et modstykke kan henvises til Piscator, som i **Det politiske Teater**⁷ beklager sig over dårlig økonomi — trods 16.000 arbejderabonnementer. Selv om tallet fordobledes, ville det ikke klare den daglige drift.

Piscator ræsonnerer sålunde (før Hitler kom til magten):

»Denne erkendelse var også grunden til, at jeg fra begyndelsen opstillede som krav, at et proletarisk teater kun kunne bygges som et massernes teater, som et teater med plads til tre-fire tusinde. I et hus med en rumkapacitet på 1200 pladser og et (dagligt) budget på 1.800 mark kan man i dag ikke dække omkostningerne for et berlinsk teater, når det er henvist til rent proletarisk publikum.

Dette paradoks i teaterstrukturen rummer hele denne tids paradoks: det viser sig at være umuligt at opbygge et proletarisk teater i vores samfundssystem. Et proletarisk teater forudsætter at proletariatet også råder over de materielle midler til teatrets understøttelse, det forudsætter altså, at proletariatet konstituerer sig politisk og økonomisk som herskende magt. Indtil da kan vores scene ikke være andet end et revolutionært teater, som bruger sine midler til proletariatets ideologiske befrielse, til at gøre propaganda for den sociale omvæltning, som løser teatret fra sine selvmodsigelser sammen med proletariatet.«

Til slut en enkelt paragraf af Peter Weiss: **Anteckninger om den dokumentære teatern** (B.L.M. nr. 3, 1968):

- 2) »Den dokumentære teatern är ett inslag i det offentliga liv som vi kommer i kontakt med genom massmedia. Den dokumentära teaterns arbete bestäms härigenom av en kritik av olika slag.
- a) Kritik av mörkläggningen. Styrs meddelandena i press, radio och TV etter åsikterna hos dominerande intressegrupper? Vad undanhålles oss? Vem tjänar på uteslutningarna? Vilka kretsar drar nytta av att bestämda sociala fenomen tystas ner, modificeras, idealiseras?
- b) Kritik av verklighetsförfälskningar. Varför stryks en historisk person, en period eller epok ur medvetandet? Vem stärker sin egen position genom att eliminera historiska fakta? Vem drar nytta av et medvetet vanställande av genomgripande och betydelsefulla skeende?»

Selvom Peter Weiss med sit »dokumentar-teater«-program mere taler om indhold end om form (i delvis modsætning til de her valgte Copeau- og Piscator-citater) burde også hans krav på næsten videnskabelig saglighed i emne-valg have noget med problematikken om et »Folkets teater« at

⁷ Se TTT 11: Erwin Piscator: **Det politiske teater**.



Jacques Copeau (1878-1949) fransk teaterdirektør, instruktør og pædagog. Var inspireret både af Antoines eksempel og af Craigs og Appias skrifter. Omkring grundlæggelsen af sit epokegørende teater Vieux Colombier (1913) ville han endda oversætte Craig. Blandt hans mere fremragende elever var Charles Dullin og Louis Jouvet, ligesom hans tanker dels om decentraliseret teater (uden for Paris) og dels om et »Folkets teater« har sat sit mærkbare spor. Han var direktør for Comédie-Française 1936-1941. I 1941 publicerede han sit interessante essay om Le Théâtre populaire.

gøre. Vel at mærke et kritisk og kæmpende »Folkets teater«, der stadig på den mest effektive måde søger at vække (og opdrage) folket til stadig at gøre samfundet bedre, skønt det visse steder kan være svært at komme til orde.

Om det skal være via store teatre (folkefester), eller mindre, som Copeau antyder det, og som Piscator på et helt andet grundlag dementerer, er stadig et åbent spørgsmål. Det samme gælder spørgsmålet om, under hvilke samfundsformer man overhovedet kan tillade sig at få offentlig støtte til et samfundskritisk teater som f.eks. det teater, Peter Weiss taler om.

Dette hæfte koncentrerer sig om dokumentar-materiale fra folk, der praktisk og teoretisk har gjort erfaringer med problemstillinger omkring ideen om et »Folkets teater« fra Lorca i 1935 over Sartre, Strehler/Grassi og Vilar til formand Maos kone. Forhåbentlig er der ingen af dem, der får det sidste ord om et »Folkets teater«. Ideen er for god til at dø allerede.

Romain Rolland skrev som forord til sin **Théâtre du Peuple** følgende:

»I den seneste tid har man forsøgt at grundlægge et »Folkets teater« i Paris. Forskellige sær- og partiinteresser har allerede søgt at bemægtige sig denne ide. Det er nødvendigt, at man ubarmhjertigt renser træet for de snyltere, som vil leve på dets bekostning. »Folkets teater« er ikke et modefænomen eller en leg for amatører. Det er et vældigt udtryk for et nyt samfund, for dets stemmer og dets tanker; og det er i kraft af sagen i kritiske stunder næsten en krigsmaskine imod et udvandet og forældet samfund. Det nytter ikke at være halvhjertet. Det er ikke sagen at genåbne gamle teatre, hvor kun navnet er nyt og hvor det borgerlige teater dækker sig ind under en forandring, bare ved at kalde sig folkeligt. Der må stadig kæmpes for og ved folket. Der må kæmpes for at lave en ny kunst for en ny verden.«

**For alle gode Tanker de kan slet ikke dø,
førend bedre Tanker er spired af deres Frø.**

(Slutstrofer af J. P. Jacobsen i 1884 kort før hans død.)

Litteraturhenvisninger

Der findes så vidt vides ingen samlede fremstillinger af problematikken omkring »Folkets teater«, bl. a. fordi ideen i praksis er blevet realiseret højest forskelligt rundt omkring, både økonomisk, administrativt og i forhold til publikum.

MERE ALMENT OM EMNET

Jean-Jacques Rousseau: *Lettre à M. d'Alembert sur les Spectacles*. Første gang publiceret 2/10-1758. M. Fuchs' udg. i serien *Textes littéraires français*, Paris 1948 kan anbefales.

Romain Rolland: *Le Théâtre du Peuple - essai d'esthétique d'un théâtre nouveau*, Paris 1903. Genoptrykt flere gange. Et grundlæggende programskrift for et »Folkets teater« med interessante historiske og politiske sammenstillinger.

Emile Copfermann: *Le théâtre populaire/pourquoi?* Collection Maspero nr. 43, Paris 1969. En slags fortsættelse af Rollands epokegørende værk, men naturligvis også med særlig hensyn til franske forhold.

Tidsskriftet *Théâtre populaire* 1953-1964 dyrkede bevidst problematikken omkring et »Folkets teater« i 54 numre, hvoraf enkelte kan købes endnu. En hel stab af kritikere var knyttet til tidsskriftet som anmeldere af løbende forestillinger, især i Paris! Desuden findes i forskellige numre genoptrykt, eller publiceret for første gang, en række artikler om og af teaterfolk, der har haft et aktivt forhold til ideen om et *Théâtre du Peuple*. L'Arche, 86, rue Bonaparte, Paris VI.

Harald Engberg: *De store klassikere til folket*. Systematisk artikel i samleværket »Teatrets historie«, Politikens forlag, København 1962.

I denne artikel forfølges problematikken kronologisk/historisk/nationalt til et samlet overblik over udviklingen i de lande, der faktisk har praktiseret diverse forskellige aspekter af de gamle ideer om et »Folkets teater« i Europa (inkl. Rusland) og USA.

ITI (The International Theatre Institute under UNESCO) helligede et nummer af sin dobbeltsprogede publikation *Le Théâtre dans le monde/World Theatre* til »Folkets teater« - nr. 3, årgang V - 1956.

En øjeblikkelig status, der bl. a. er interessant ved de højest forskel-

lige indlæg om konkrete forhold i så forskellige lande som Polen, Belgien, Frankrig, Tjcekoslovakiet, Italien, Norge, Sverige, Tyskland, USA, Mexiko, Schweiz, England og Finland. Det er karakteristisk at f. eks. England i 1956 kun kunne henvise til Joan Littlewood som noget der i praksis kunne sidestilles med et »Folkets teater«. Hendes *Theatre Workshop* fra 1945 havde gjort succes i Paris; men Osborne, Wesker etc. havde ikke debuteret, da artiklen blev skrevet. Det var endnu Noel Coward, Terence Rattigan og »de hvide telefoners« overklasse-milieu, der dominerede engelsk teaterliv i begyndelsen af 1956.

Chr. Ludvigsen: *Moderne teaterproblemer*. Berlingske forlag, København 1964.

En sammentrængt gennemgang af teatrets tekniske, filosofiske og praktiske problemstillinger fra ca. 1750, som baggrund for et »Folkets teater«.

Gösta M. Bergman: *Den moderna teaterns genombrott 1890-1925*, Bonnier, Stockholm 1966.

Visse kapitler heri berører direkte problemstillingen omkring rousseauske folkefester i fri luft og realisation af ideen om et »Folkets teater« i de forskellige lande. Iøvrigt er her tale om en systematisk gennemgang af hele det europæiske teaters kunstneriske/tekniske/praktiske udviklingshistorie i det pågældende tidsrum.

Gösta M. Bergman har udmærket sig som chef for Riksteatern i Sverige fra starten i 1933 til han blev professor i teaterhistorie ved Stockholm universitet i 1958. Det svenske tounerende Riksteater var direkte inspireret af ideen om et »Folkets teater«.

14 forfattere/imod et rigere teater, Rhodos, København 1969.

Uden at den gamle ide om et »Folkets teater« (for og ved folket) mere direkte sættes i historisk perspektiv, tangerer 14 teaterdebattører i samme venstre-orienterede ånd, som f. eks. Rousseau og Rolland, denne problemkreds på aktuel skandinavisk (især københavnsk) basis m.h.t. praktiske problemer som massemedier, forfatterens rolle, teaterdemokrati, teaterdiktatur, gruppeteater osv.

Nyere teatersociologiske undersøgelser over publikumssammensætning og vaner som f. eks. svenskeren Harald Swedner og en dansk statistisk undersøgelse ang. *Fritidsvaner i Danmark* (1964) er mange steder draget ind i debatten i denne bog. Målsætningen er naturligvis, at flere end de farnese 3 procent burde gå regelmæssigt i teatret og at flere end 16 procent skulle være så interesseret i det »levende teater« at de gik i teatret en gang om året. Det kunne være ønskeligt at få en undersøgelse af denne art, der også tog massemedierne i betragtning som en art »Folkets teater«, omend det af tekniske grunde kun kan være for folket og aldrig i rousseauansk forstand blive folkefester, der aktiverer folket som direkte deltagere.

MERE SPECIEL LITTERATUR

David Lloyd Dowd: *Pageant-Master of the Revolution/Jacques-Louis David and the French Revolution*, The University of Lincoln, Nebraska 1948.

En illustrativ gennemgang af Davids indsats som festarrangør og en art propaganda-minister for den første franske republik.

Per Lindberg: *Folkteatern*, Stockholm 1957.

En samling artikler af den store svenske teatermand og pioner for et »Folkets teater«. Per Lindberg var således medforfatter til den grundlæggende betænkning om svenske teaterforhold fra 1934: 1933-års teaterutrednings betænkning.

Ang. Danmark henvises bl. a. til

Teatrene i Danmark: Betænkning afgivet af den af regeringen den 26. jan. 1954 nedsatte kommission. Betænkning nr. 278, 1961.

En kulturpolitisk redegørelse, afgivet af ministeriet for kulturelle anliggender. Betænkning nr. 517, 1969. Her er dels statens politik i teateranliggender taget op til drøftelse på et meget liberalt grundlag, dels findes de vigtigste love aftrykt.

Alene den målsætning nr. 517 indleder med, viser hvor almenmenneskeligt favnende, man ønsker at gå frem; også på teaterområdet:

»Målsætningen for en alsidig kulturpolitik må, ud over bestræbelserne for at styrke den kunstneriske udvikling, omfatte andre bestræbelser for at fremme enkelte menneskers udviklingsmuligheder, deres optagethed af og deltagelse i udformningen af vor fælles tilværelse.« (Rousseau er ikke langt borte).

Nr. 517 slutter med en betragtning, der også burde have direkte interesse for f. eks. gruppeteatre eller teatergrupper i det hele taget. Hvem styrer hvem? (Og hvorfor gør de det?):

»Der er ingen tvivl om, at styringsproblemet taget op i bred forstand vil frembyde voksende vanskeligheder. På alle områder vil man opleve en voksende spænding mellem to tendenser: tendensen til frigørelse af det enkelte individs muligheder og tendensen til, at vi må løse flere og flere opgaver i fællesskab.

Hvorledes kan udviklingen ledes i retning af en syntese af disse to tilsyneladende modstridende tendenser? Heri ligger en af tidens største kulturpolitiske udfordringer.«

Ang. Norge henvises bl. a. til

Innstilling om Teatervirksomheten i Norge. Fra en komité oppnevnt ved kongelig resolusjon av 18. oktober 1968. Innstillingen avgitt 29. mai 1970.

Publikationen er allerede benyttet og citeret i hovedartiklen bl. a. fordi det er den nyeste skandinaviske officielle publikation, der berører dette emne. Danske, finske, svenske, islandske og norske erfaringer omtrent til dato er opsummerede og peger opmuntrende nok i retning af en meget liberal fælles nordisk teatertilskuds politik. Uden at tale om egentlig censur vil man gerne så vidt muligt støtte teaterlivet, også i samfundskritisk retning, når det er av høy kunstnerisk kvalitet.



Af afgrænsede hensyn har denne redegørelse først og fremmest koncentreret sig om udviklingen af et »Folkets teater« på kontinentet, nærmere betegnet Frankrig, mens de anglosaksiske lande er ladt i stikken. Det skyldes også at man i lande som England, Irland og USA først i tiden efter anden verdenskrig overhovedet fra statslig side (altså tilskudsmæssigt og teaterpolitisk) for alvor er begyndt at interessere sig for et levende, folkeligt teater.

Interesserede kan henvises til følgende bøger, der igen giver gode kildeangivelser:

England

J. Russel Taylor: *Anger and After*, London 1962, genoptrykt i flere reviderede billigudgaver.

Især om det moderne engelske gennembrud for en samfundskritisk dramaform omkring »vrede unge mænd« fra John Osborne, Arnold Wesker, Behan-Littlewood samarbejde etc.

Carl-Olof Lång: *Engelska bilder*, Sveriges Radios förlag, Stockholm 1966. Instruktiv oversigt over teaterforhold i England, efter den »unge vrede« i 1956.

Arnold Wesker: *Center 42's Historie*, Studenteramfundets skrifter, København 1963.

Irland

Una Ellis-Fermor: *The Irish Dramatic Movement*, London 1939.

Overskuelig introduktion til bevægelsen omkring The Abbey-theatre, der nærmest kan betragtes som et nationalt-folkeligt teater, også som led i en frihedskamp imod englænderne.

USA

Ingemar Björkstén: *Scenbild USA*, Sveriges Radios förlag, Stockholm 1967.

I kort begreb får man her hele USA's teaterhistorie med særlig henblik på den nyeste tid, med universitetsteatre, Off-Broadway og Off-Off-Broadway-grupper.

Pierre Biner: *The Living Theatre*, La Cité, Lausanne 1968.

Instruktiv bog om USA's første store bidrag til gruppeteaterbevægelsen.

Michael Kirby: *Happenings*, New York 1966.

Der er skrevet meget om denne teaterform ved folket; Kirby's bog, der indeholder flere happeningtekster, plus en fyldig indledning er foreløbig den bedste introduktion.

Festtale

AF FEDERICO GARCIA LORCA

Federico García Lorca

Født 1898 i provinsen Granada. Tilsluttede sig i studieårene en revolutionær gruppe kunstnere, som bl.a. talte digteren Juan Ramon Jimenéz, maleren Salvador Dalí og skuespilleren Luis Bunuel. Debuterede som lyriker med digtsamlingen *Libro de Poemas* (1921). Sin egentlige scene-debut fik Lorca i 1927 med tragedien *Mariana Pineda*. I årene 1927-31 skrev han sine surrealistiske inspirerede farcer bl.a. *Don Perlimplins kærlighed til Belisa*.

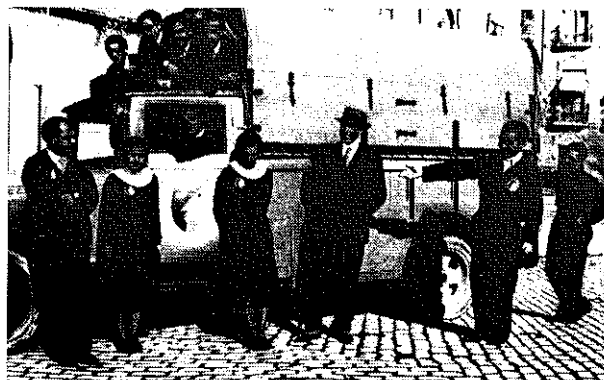
Med officiel støtte dannedes i samme tidsrum en omrejsende teater-trup *La Barraca*, bestående af studenter. Lorca stod for den kunstneriske ledelse af denne trup, hvis hovedformål var at bringe teatret ud til folket.

Lorcas mest kendte stykker blev skrevet i årene umiddelbart før hans død, *Frk. Rosita* eller blomsternes sprog, samt de tre store naturalistisk prægede tragedier, *Blodbrud*, *Yerma* og *Bernarda Albas hus*.

Lorca blev myrdet af fascisterne i 1936.

Nedenstående tale blev holdt i Madrid på *Teatro Español* d. 31. maj 1935 efter en opførelse af *Yerma*. Trykt i *Federico García Lorca: Obras completas* bind 8, Buenos Aires 1946.

Til højre: Lorca præsenterer sine skuespillere.



Mine kære venner: For nogen tid siden aflagde jeg et højtideligt løfte om at afslå enhver form for hyldelse, banket eller festlighed, som måtte afholdes til min ære. For det første fordi jeg ved, at hver eneste af disse lejligheder slår endnu et søm i vor litterære ligkiste. Og for det andet, fordi jeg har erfaret, at der ikke er noget mere deprimerende end en formel tale holdt til ens ære, og intet tristere end organiseret bifald, er det end nok så velment.

Desuden tror jeg — mellem os sagt — at banketter og hyldestaler bringer ulykke over den, som modtager dem, en ulykke som udgår fra hans lettede venner, der tænker: »Nu har vi gjort vores pligt over for ham.«

En banket er en forsamling af professionelle mennesker, som spiser med én, og hvor man finder alle de kategorier af mennesker, som holder mindst af én.

Hellere end at hædre digtere og dramatikere, ville jeg forberede udfordringer af angreb, hvor man ligeud og lidenskabeligt ville spørge: »Er De bange for at gøre dette?« »Er De ude af stand til at udtrykke en persons angst over for havet?« »Tør De ikke vise desperationen hos de soldater, som hader krigen?« Nødvendighed og kamp, grundet på kritisk kærlighed, hærder kunstneren åndeligt, hvorimod leikøbt smiger destruerer og svækker. Teatrene er fulde af falske sirener, pyntede med drivhusroser, og publikum er tilfreds og applauderer vokshjerter og overfladisk dialog; men den dramatiske digter, som ønsker at undgå glemsel, må huske de åbne marker med daggryets dugvåde vilde roser, og ikke glemme den døende due i sivene, såret af en ukendt jæger og uden nogen at berette sin smerte til.

På flugt fra sirener, smiger og gratulationer, har jeg sagt nej til enhver æresbevisning ved den første opførelse af *Yerma*, men det har desværre været en af de største glæder i mit korte liv som digter at høre, at Madrids teaterverden har bedt den store Margarita Xirgu, en skuespillerinde med en enestående kunstnerisk karriere, et lysende midtpunkt i det spanske teater og en beundringsværdig fortolker af Yermas rolle, om en ekstraopførelse sammen med den trup, som så strålende støtter hende.

Nu da vi alle er samlede, ønsker jeg at give Dem min dybeste og oprigtigste tak for Deres opmærksomhed og interesse for et bemærkelsesværdigt teatralisk eksperiment. I aften taler jeg ikke som forfatter, ikke som digter, ikke som en almindelig iagttagelse af det menneskelige livs rige panorama, men som en glødende forkæmper for teatret som socialt våben. Teatret er et af de mest nyttige og udtryksfulde instrumenter til at bygge et land op, det barometer, som registrerer dets storhed eller dets fald. Et teater, som i alle genrer — fra tragedie til vaudeville — er åbent og velorienteret, kan på få år forandre et folks modtagelighed, og et ødelagt teater, med udslidte hove i stedet for vinger — kan forgrove en hel nation og dysse den i søvn.

Teatret er grådens og latterens skole, en talerstol, hvor man frit kan forsvare gammel og tvivlsom moral, og hvor man med levende eksempler kan forklare hjertets og de menneskelige følelsers evige love.

En nation, som ikke hjælper og opmuntrer sit teater, er døende, hvis den ikke allerede er død; ligesom det teater, som ikke registrerer den sociale puls, den historiske puls, og sit folks drama, og som ikke med latter eller med tårer fanger den ægte farve i dets landskab og ånd, har ingen ret til at kalde sig et teater, højst et forlystelsessted eller et sted, hvor man dyrker det frygtelige, som kaldes »at slå tiden ihjel«. Jeg hentyder ikke til nogen bestemt, og jeg ønsker ikke at såre nogen; jeg taler ikke om konkrete tilfælde, men om et endnu uløst problem.

Hver dag, kære venner, hører jeg om krisen i teatret. Jeg føler altid, at fejlen ikke er synlig for vore øjne, men findes dybt nede i selve teatrets væsen. Det er ikke en fejl i den blomst, vi har foran os, dvs. en forestilling, men dybt i rødderne, kort sagt: en fejl i organisationen. Så længe skuespillere og dramatikere er i kløerne på direktioner, som er fuldstændigt kommercielle og frit stillede, direktioner, der hverken er underlagt litterær eller statslig kontrol af nogen art, blottede for al dømmekraft, og ude af stand til at tilbyde nogen sikkerhed, så længe vil skuespillere, dramatikere og teatret som helhed synke dybere for hver dag — hinsides ethvert håb om frelse.

Revyens, vaudevillens og farcens herlige lette teater — alle former som jeg er tilhænger af — kunne få det til at løbe rundt, endog betale sig. Men versdramatik, det historiske drama, og den såkaldte spanske Zarzuela vil stadigt stagnere, fordi det drejer sig om teaterformer, der stiller store krav og giver mulighed for virkelige fornyelser. Her findes hverken den myndighed eller offervilje som er nødvendig for at præsentere dem for et publikum, som må beherskes ovenfra og ofte modsiges og angribes. Teatret bør påvirke publikum, ikke omvendt. For at opnå dette må dramatikere og skuespillere, uanset hvad det vil koste, igen udøve en større myndighed, for teaterpublikummet er som skolebørn, der respekterer den strenge, alvorlige lærer, som kræver retfærdighed og sørger for, at den bliver udøvet — men anbringer tegnestifter på stolene hos den frygtssomme og smigrende, som hverken lærer fra sig eller lader andre lære.

Publikum kan belæres — jeg siger publikum naturligvis — ikke folk: For nogle år siden så jeg Debussy og Ravel blive piftet ud. Siden har jeg oplevet samme publikum af almindelige mennesker klappe begejstret over de selvsamme værker, som de tidligere forkastede. Disse komponister blev bragt frem af autoritetens høje dømmekraft, som er det almindelige publikum overlegen, ligesom det skete med Wedekind i Tyskland og Pirandello i Italien, og mange mange flere.

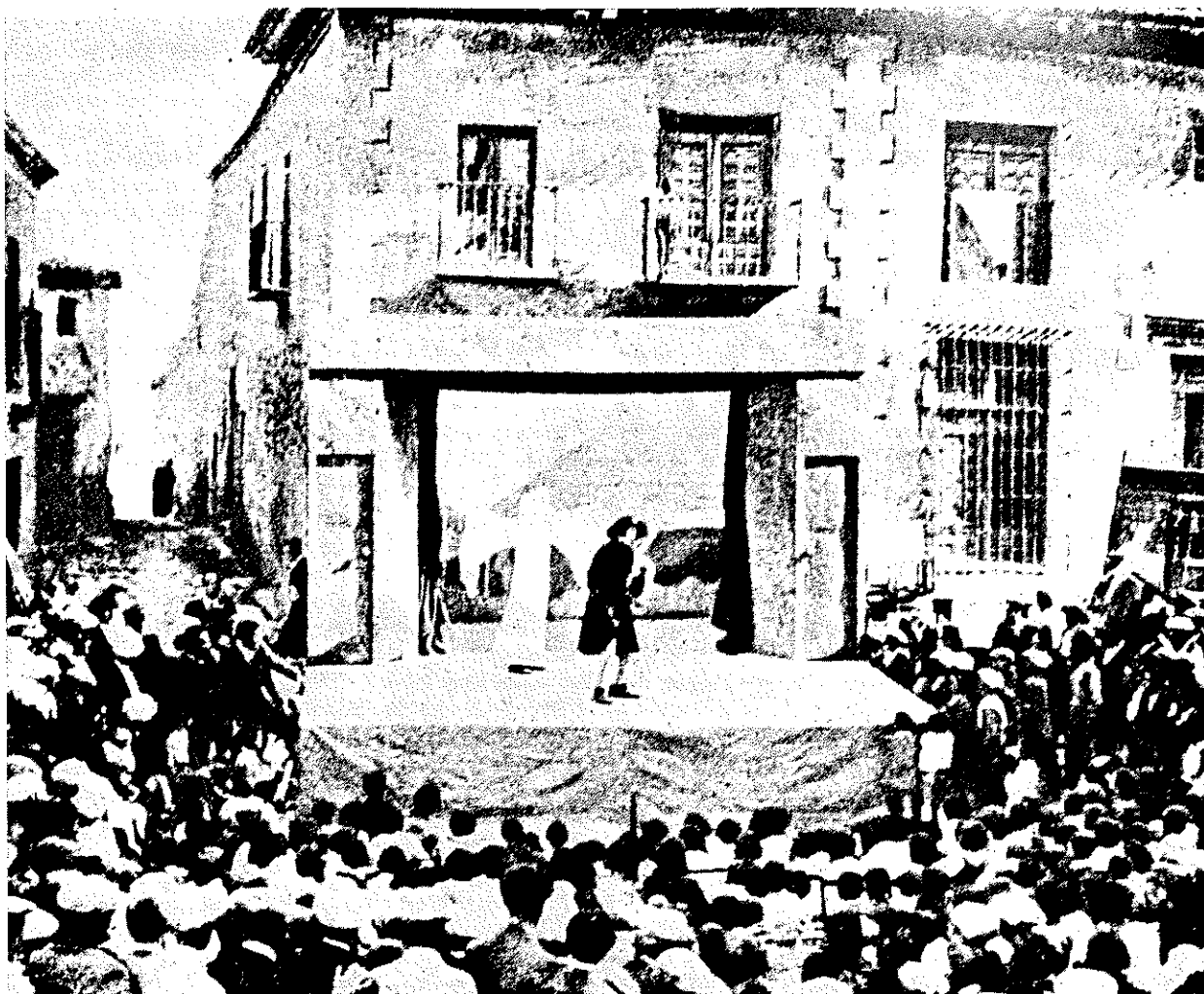
Dette må gøres for teatrets bedste og for dets fortolkeres ære og stilling. Værdigheden må opretholdes i tro på, at

det kan betale sig. At svigte her, vil være at skælve bag kulisserne og dræbe det fantastiske, indbildningskraften og charmen ved teatret, som altid, altid er en kunstart og altid vil være en ophøjet kunstart, selvom der måske har været en tid, hvor alt, som behagede, blev regnet for kunst, så niveauet blev sænket, poesien blev ødelagt, og scenen selv blev et tilflugtssted for tyve.

Kunst frem for alt. En ædel kunst, og I — mine skuespiller venner — er kunstnere frem for alt. Kunstnere fra top til tå, fordi I gennem kærlighed og kald er steget op på de skrå brædders maskerede, ynkværdige halvverden. Kunstnere i jeres gerning og af eget valg. Fra det mindste teater til det mest strålende, burde vi skrive ordet »kunst« i tilskuerrum og påklædningsrum. For ellers må vi skrive ordet »handel«, eller et værre, som jeg ikke tør udtale. Og vi bør tilføje ærlighed, disciplin, offervilje og kærlighed.

Jeg vil ikke belære Jer, for jeg er den, som burde belæres. Jeg taler ud fra entusiasme og overbevisning. Men jeg gør mig ingen illusioner. Som en god andalusier kan jeg tænke køligt, fordi min slægt er meget gammel. Jeg ved, at sandheden ikke er hos den, der siger: »I dag, i dag, i dag,« mens han spiser sit brød tæt ved arnen, men hos den, som på afstand roligt iagttager daggyrets stråler over landet.

Jeg ved, at de mennesker, som siger: »Nu, nu, nu,« med øjnene fast rette mod billetkontorets små kæber, ikke har ret, men derimod de, som siger: »I morgen, i morgen, i morgen«, og føler at det nye liv, som svæver over verden, stadig kommer nærmere.



En friluftsforestilling af Lorcás omrejsende teatertrup La Barraca (ca. 1933)

Det finns teatrar, men ingen teater

AV JEAN-PAUL SARTRE OCH BERNARD DORT

Jean-Paul Sartre (f. 1905 i Paris), filosof, författare, dramatiker, tidskriftsredaktör, medlem af det kommunistiske parti 1952-56, Nobelpristager 1964 (afslog prisen).

Begyndte som skribent før anden verdenskrig bl. a. med novellesamlingen Muren (Le Mur 1939) og romanen Kvalme (Le Nausée 1938). Aktiv modstandsmand under krigen og blev i slutningen af 1940'erne ungdommens store profet med sin eksistentialisme (delvis inspireret af Kierkegaard) der sammen med Camus' absurdisme blev et udgangspunkt for det såkaldte »absurde teater«.

Ud fra en eksistentialistisk synsvinkel skrev Sartre en række stykker i 1940'erne fra Fluerne (Les Mouches 1943 - frit efter Aischylos) og Lukkede Døre (Huis-Clos 1944) til det ret anti-kommunistiske Snavsede Hænder (Les mains sales 1948) og Goethe-parafrazen over Goetz v. Berlichingen: Djæveln og den gode Gud (1951). Under sit mellemspill som medlem af det kommunistiske parti skrev Sartre den satiriske farce Nekrassov, der blev den direkte anledning til interviewet med Bernard Dort i Théâtre Populaire nr. 15, 1955 (her aftrykt).

I anledningen af premieren på Fangerne i Altona i 1960 tog Sartre igen sit forhold til et Folkets teater op i et interview med B. Dort i Théâtre Populaire (nr. 36, 1960). Fra Sartres side var det ovennævnte stykke - det sidste han har publiceret til dato - ment som et aktuelt indlæg i Frankrigs daværende strid med Alger, selvom handlingen var forlagt til efterkrigstidens Tyskland. Som kamoufleret indlæg i en aktuel debat, der bl. a. skulle rive sløret af den militære heroisme, kunne det derfor spilles uden videre; mens f. eks. Jean Genets Les Paravents måtte vente til 1966, da Barrault satte det op på Théâtre de France. I sommeren 1970 gjorde Sartre og Simone de Beauvoir, hans kone, sig bemærket ved offentligt - og dermed i strid med loven - at distribuere det venstre-orienterede blad La Cause du Peuple som en demonstration: han kom nok på politistationen, men blev ikke dømt; selv i det efter-gaullistiske Frankrig sætter man ikke Sartre i fængsel.

Bernard Dort, professor ved Sorbonne i Paris, teaterkritiker, var sammen med Roland Barthes, Morvan Lebesque, Guy Dumor o. a. blandt de aktive kritikere som udgav Théâtre Populaire. Berliner Ensembles besøg på Théâtre des Nations i 1954 repræsenterede mildt sagt et chok for dem og stimulerede dem til at støtte lignende forsøg, bl. a. Plan-chons i arbejderbyen Villeurbanne.

BERNARD DORT: Uttrycket »folkets teater« har det en betydelse för Er och i så fall vad menar Ni med det?

JEAN-PAUL SARTRE: Folkets teater... Ja. Detta uttryck har för mig en verklig betydelse. Kanske har det t. o. m. för mycket mening, därför att egentligen betyder det för mig all teater. På det sättet är inte problemet att veta om teater ska vara en folkets teater, - den kan bara var det, - men om, för tillfället, denna folkets teater, teatern kort och gott, existerar och hur.

Här stöter vi faktiskt på en motsägelse. Det finns teatrar, men ingen teater. Ta till exempel...

DORT: T. N. P.?

SARTRE: Ja. T. N. P. ... För mig, realiserar inte T. N. P. denna folkets teater. Detta är inte en dom över Vilar's aktivitet, men konstaterande av ett faktum. Vilar själv bär inte ansvaret, det är T. N. P.'s situation som är tvivelaktig.

Först och främst är T. N. P. en subventionerad teater. Detta betyder: en teater som presenterar pjäser som den är tvungen att välja i repertoaren, och detta med den största försiktighet. Pjäser som inte skrivits för massorna av idag. Pjäser som utan tvivel förr i tiden - och jag tänker här på Shakespeare - framkom ur en autentisk folk-teater, som hade skrivits för folk på den tiden, men som nu har blivit kulturella former, tillhörande det borgerliga kulturella arvet.

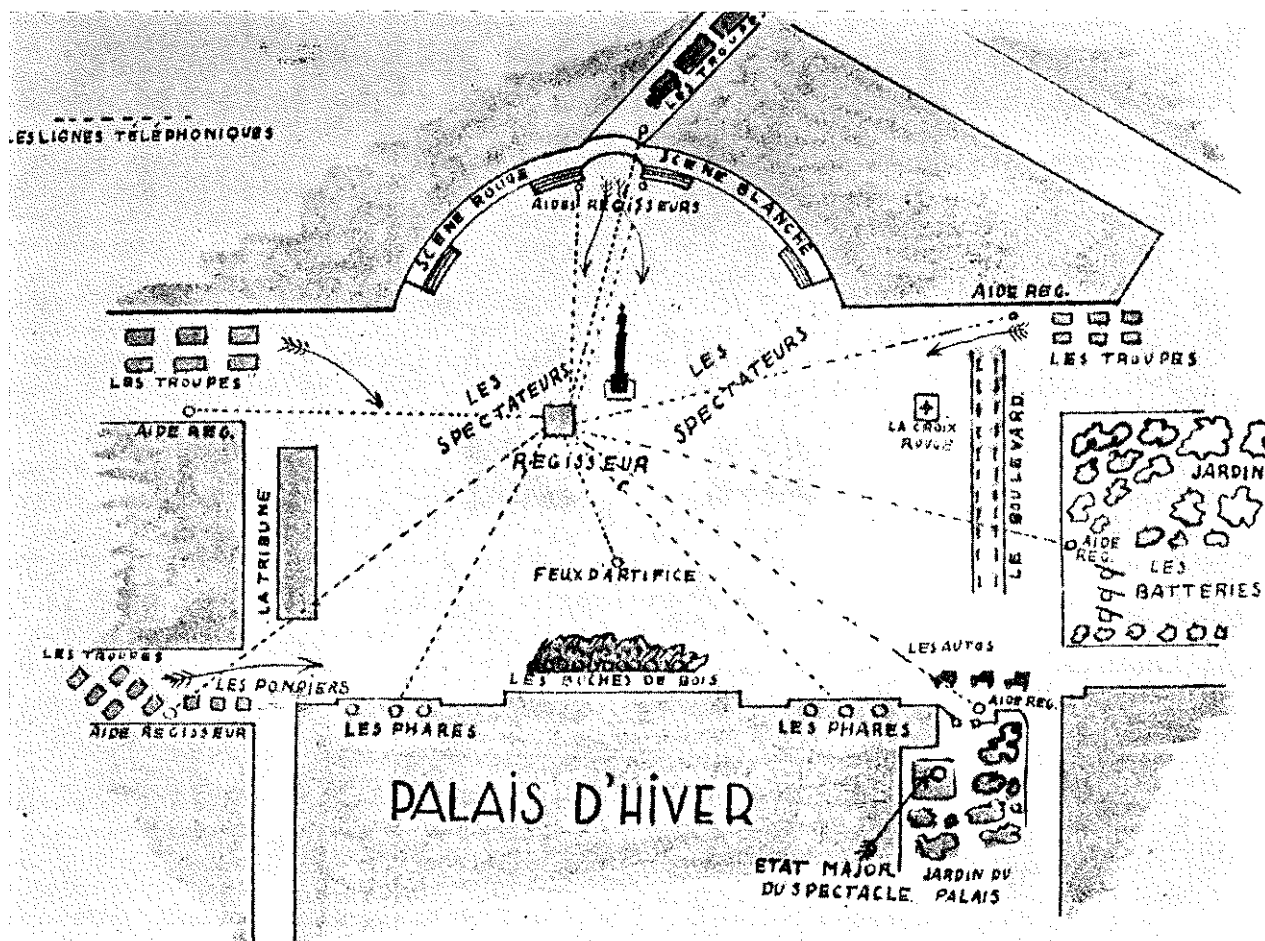
Dort: Sålunda är för Er, sättet att presentera pjäser ur den traditionella repertoaren - även om man presenterar dem förnyade, på något sätt igenrostat (som var fallet med Le Cid) - kommet från ett verkligt företag av folk-teater?

SARTRE: Jo. Presentera Don Juan eller Racine, det är bra, det är nyttigt, men detta kommer vid sidan. För en folklig publik måste man först och främst presentera pjäser för den, som skrivits för den och talar om den.

Och det är detta som för mig fram till andra delen av orsaken till T. N. P.'s »misslyckande«, publikfrågan. Egentligen har T. N. P. ingen folklig publik, ingen arbetar-publik. Dess publik är en publik av småborgare, en publik, som utan T. N. P. och det relativt låga priset för en plats, inte, eller väldigt lite skulle gå på teater - men inte en arbetar-publik. Det finns arbetare som kommer till T. N. P.: T. N. P. har givit föreställningar för arbetare, men T. N. P. har inte en arbetar-publik. Inte ens när den förflyttar sig och går ut och spelar i förorten.

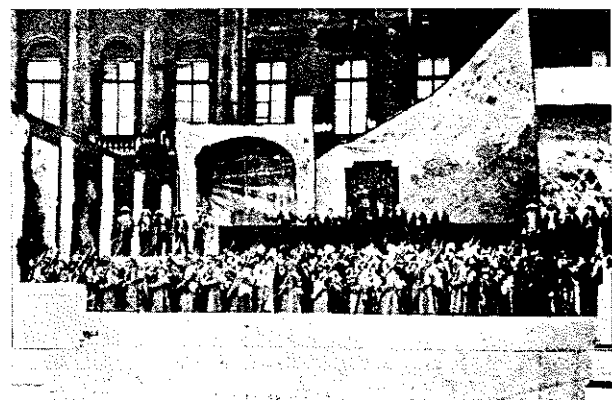
Det är det att det finns ett utomordentligt motstånd för teater bland arbetarna. Se på mitt fall. **Nekrassov** stöddes, ovillkorligen, av kommunisterna, C.G.T., T.E.C. Deras pressorgan skrevs, platser ställdes till deras förfogande till låga priser... Nå väl! arbetarna kom bara tveksamt, så småningom. För arbetarna är teatern fortfarande något ceremoniöst - som ingår i den borgerliga ceremonien. De aktar sig, och när de går dit, gör de sig ett besvär: platserna är dyra (även de på T. N. P.), barnen ska passas, teatrarna ligger långt, i Paris, inne i centrum... och arbetarna är trötta; när de vill förströ sig går de och ser en operett.

D.v.s. att man måste ge dem deras teater: skingra deras misstro, ett ord räcker för att avlägsna dem från teatern. Se på **Dantons död** av Büchner: kommunisterna förklarade



Plan over den proletariske »selv-aktive« forestilling Stormingen av Vinterpalasset, hvis hovedinstruktør var levreinov, Petrograd 1920.

To scener fra samme forestilling.



Like etter maktovertagelsen i Russland 1917 oppsto et proletar - amatørteater som ble kalt samodeiatelnij («selv-aktiv»). Denne formen var inspirert av gatedemonstrasjonene og karnevalsopptogene, de folkelige sportsarrangementer, pantomimiske og dramatistiske forestillinger i friluft og de levende aviser. Dette »selv-aktive« teater foregriper i virkeligheten Teater Oktober slik det ble formulert av Meyerhold i 1920 (se TTT 12).

Den sovjetiske regjering viste særlig generøsitet overfor forestillinger som hyllet revolusjonens viktigste begivenheter. Disse ble feiret med gigantiske dramatistiske oppførelser hvor tusenvis av mennesker deltok - soldater, bønder, sivile - ledet av en rekke instruktører plassert på forskjellige steder og i konstant telefonisk kontakt seg i mellom og med den øverste leder, hovedinstruktøren. Blant disse var Radlov og levreinov de mest kjente fra før-revolusjonens tid. En slik gigantforestilling kunne ha opp til 170 episoder og de ble iscenesatt av hovedinstruktøren med fortreffelig presisjon når det gjaldt rytme, pausenes lengde, kor -, lyd - og visuelle effekter.

I anledning av det tredje revolusjonsjubileum i 1920, ble levreinov utnevnt til hovedinstruktør og president for forfatterkollektivet for en forestilling som skulle gjenoppleve stormingen av Vinterpalasset i Petrograd. 8000 soldater med kjøretøy samt den historiske panserkrysser Aurora deltok i forestillingen.

Et kanonskudd høstes. På de Hvites Plass tok Kerenskij imot generalenes og finansfolkets hyllest under tonene fra en falsk Marseillaise. På de Rødes Plass sto arbeiderne og soldatene i spredte klynger og ventet spent. De begynte svakt å synge Internasjonalen, så samlet de seg mens hundrevis av munner skrek »Lenin, Lenin«. Deretter fulgte flere episoder fra Kerenskij's korte regjeringstid og Kornilovs intervensjon. Til slutt barikaderte den Hvite regjering seg i Vinterpalasset, bare beskyttet av kadettene og den kvinnelige bataljon. De Røde samlet seg: marinesoldatene ved havnen, panserkjøretøylene ved Hovedkommandoets Bue, akademioffiserene ved Moikagaten. Alle beveget seg i retning av Vinterpalasset - og de stormet det. Bak de opplyste vinduer kunne man skimte skyggene av de kjempende mens mitraljøsenes salver, geværenes skudd og kanonenes slag dannet bakgrunn for kampens siste fase. Høydepunktet varte 2-3 minutter, en lysrakett ble avfyrt mot himmelen, bråket stilnet og sterkere og sterkere lød Internasjonalen. Alle de 8000 aktører sang, tusener av tilskuere stemte også i. På toppen av Vinterpalasset valet den røde fane. Proletariatet hadde seiret. Forestillingen ble etterfulgt av en defilering av den Røde Hær.

sig emot och ingen kom på föreställningarna i Vilar's förort. I fråga om borgarna gällde motsatsen. Teatern det är deras sak. Under turnén med **Djävulen och den Gode Guden**, dundrade biskopen från predikstolen emot alla som var där, lyssnade på honom, och dessa människor återfanns på kvällen på teatern), genom att på teatern ställa deras problem - de politiska problemen.

T.N.P. själv är inte ifrågsatt, men deras fall är avslöjande. Den har ingen verklig folklig publik, men det är det att denna publik förutsätter pjäser som har skrivits för den.

Sälunda är det enda exempel jag känner, i Frankrike, på folkets teater, den turnée som Claude Martin har gjort i fabriker med sin pjäs om Henri Martin. Pjäsen var summarisk, ett »skillingtryck» det är sant, men den ställde ett politiskt problem, den talade om det som arbetarna talade om, Partiet, och den blev spelad framför arbetarna, där de arbetade: det var det väsentliga.

I denna mening existerar det i U.R.S.S. en folklig teater — men inte överallt. I Leningrad, i Moskva, i de stora städerna har teatern småborgare som publik, som hos oss. Men vid sidan av dessa teater finns det en teater nära varje fabrik, i kulturhusen: en teater som har en arbetarpublik. Och det är i alla fall en viktig olikhet jämförd med vår situation. Den folkets teater har inget ting av avskiljning. Den är också gjord av aktörer från de stora städerna (som varje år ska ge ett visst antal föreställningar i fabriker). De nya pjäserna och de problem man behandlar går under ramen för arbetarnas angelägenheter. Teatern i U.R.S.S. är uppfostrande: den är inte helt bra, den kunde ha varit bättre. Det väsentliga är likväl att den har en publik, att den verkligen talar till denna publik av arbetare...

I grunden skulle kanske lösningen här vara att det fanns femtio eller hundra T.N.P.

DORT: Ja, men problemet med repertoaren och traditionen kvarstår. Förefaller det Er inte som om en folkets teater också fordrar en fullkomlig ändring av den teatrala stilen, en brytning med teater-traditionen?

SARTRE: En ändring, ja. Kanske inte en brytning. I alla fall är övergivandet av den borgerliga teaterns tradition en återgång till teatertraditionen: den innan den borgerliga epoken. Ty, endast den borgerliga teatern har inte varit en folkets teater. Hela teaterns tradition har varit folklig ända till borgerskapets tillkommelse.

Under den Gamla Regimen var klasskampen hänsynslös som i vår tid, men stadens struktur avspeglade det inte, alla gick på teater och teatern var för alla. Men fr.o.m. XIX seklet tillhörde staden borgarna. De placerade teatern i centrum, i hjärtat av sin citadell. Teatern blev då en klassteater: en borgarnas teater.

Naturligtvis kunde teatern före XIX seklet avspegla klassangelägenheter, men den var inte, och har aldrig varit uteslutande en klassteater.

DORT: Och vår klassiska teater?

SARTRE: Ja, allt detta går en smula fort. Vår klassiska teater är folklig bara i någon mån. Mellan Corneille och Racine finns det en brytning, en förändring politiskt och socialt: uppträdandet av den absoluta monarkin. Men fenomenet var bara tillfälligt. Teatern i XVIII århundradet (undantaget Marivaux som tillhör XVII århundradet) blir åter folklig. Ja, Voltaire, t.o.m. Voltaires tragedier har varit folklig teater. Som Corneille. Det var inga avbrott förrän mellan 1660 och 1730.

DORT: Men detta återtagande av traditionen fordrar, inte den nu skapandet av en annan tematik? Måste man inte skilja på de teatrala strukturerna (de från den traditionella folkliga teatern) och dess teman?

SARTRE: Naturligtvis. Vår folkliga teaters teman borde vara nya. Dess publik har ändrats och man måste nu tala till denna publik om den själva. Den traditionella folkliga teatern, det har jag redan sagt, har blivit en repetoarteater: en kulturell borgerlig bedrift.

Det som nu är av vikt är att placera de mänskliga konflikterna i historiska situationer och att visa att de är beroende av dem. Våra teman bör vara sociala teman: de viktigaste teman i den värld i vilken vi lever - dem som vi har blivit medvetna om.

Jag säger inte att en folkets teater inte kan vara en psykologisk teater. Jag säger bara att den inte kan vara det för tillfället.

DORT: Ni har förr definierat det som för Er framstod som vår tids teater: en situations-teater, genom att skriva: »Om det är riktigt att människan är fri i en given situation och att han väljer att vara fri i en given situation och att han väljer sig själv i och genom denna situation, då måste man på teatern visa enkla och mänskliga situationer och friheter som väljs i och genom dessa situationer... Det mest rörande som teatern kan visa är en karaktär som håller på att formas, valögonblicket, det fria avgörandet som engagerar en hel moral och ett helt liv.» Är Ni fortfarande överens med alla termer i denna definition?

SARTRE: Ja och nej. Ja, då jag inte kan se någon anledning till att på teatern inte visa friheter som verkligen avmystifieras. Och om jag anser som Brecht - Brecht vars bidrag till teatern förefaller mig väsentlig, framför allt som medvetengörande om en folklig teater idag - att alla teaterföreställningar bör vara avmystifierande, jag tror att för att verkligen uppnå detta mål, kan man inte bara inskränka sig till att vara kritisk. Det skulle vara att lita för mycket på publiken - bara i Brecht's fall är det kanske möjligt, för att hans publik redan är politiserad. Men vi bör få vår publik att delta i det reella avmystifierandet av vissa personer.

Tag Henri Martin. Här har Ni en personlighet som avmystifierar sig; en frihet i handling, en laddad frihet, ödmjuk, engagerad i en handling med begränsat mål, - det gäller bara att demonstrera mot kriget i Indokina - en frihet som på detta sätt fulländas. Och alltid i fallet Henri Martin, har Ni en annan personlighet: på något sätt det negativa av Henri Martin, Heimbürger. En person totalt mystifierad: en man vars frihet är uppslukad, är förvriden av omständigheterna - lite vad jag har velat göra av personen Heinrich i **Djävulen och den Gode Guden**: någon som är helt förlorad genom sin situation, någon som alltid känner smärta vad han än gör därför att han är i en falsk situation...

På detta sätt kan man lägga upp en pjäs där vi, utifrån en social historisk situation, blir placerade framför hela skalan av möjliga mystifikationer och avmystifikationer i detta sammanhang.

Och det är detta som jag, i definitionen som Ni citerade av mig, inte har räknat med: frihetens begränsningar. Därför att denna avmystifierande frihet som teatern för att vara effektiv, bör visa oss, kan inte uppträda som en blixtrande explosion. Den är huvudsakligen begränsad, bestämd. Det är friheten att säga ja eller nej i ett precist fall: en strejk, en revolt... och det är utifrån detta ja eller nej

som dramatikern ska konstruera, ska visa sin person. Inte mer. Han måste visa hur det att säga ja eller nej skapar personen, hans öde, hans objektiva realitet.

DORT: Men fruktar Ni inte att genom själva spelet i teaterföreställningen, publiken - en borgerlig publik - inte tillägnar sig denna frihet, inte drar fördel av den?

SARTRE: Kanske... men för att undvika detta, måste denna teatrala händelse vara mycket klar, mycket precis och framför allt måste vi byta publik.

Jag har inget mera att säga åt borgarna.

Men det verkliga problemet är utan tvivel inte det med strukturerna, inte ens den folkliga teaterns teman, men dess teknik - i ordets vidaste betydelse - eller om Ni vill, dess språk. Jag avser inte därmed det språk man skall tala, men rollen som språket ska spela i denna teater.

Se på texten i pjäserna som man i XIX århundradet spelade i vagnar, lite varstans; se också på de av elisabethanerna: Marlowe framför allt... här har vi ett snabbt språk. Aldrig har någon klassisk teater uppnått en sådan snabbhet. Det är vad vi borde återfinna. Och jag vet inte om Brecht har lyckats: hans dialoger - eller skulle det vara översättningar? - tycks mig inte snabba. Handlingen, i hans teater, är framför oss och språket är buret av handlingen som en mås på vågen. Det är inte avgörande. Och innerst, i förhållande till strukturen i hans kritik-teater, har Brecht rätt; men teatralt?

Ja, för mig är det huvudsakliga problemet här: det gäller att hitta en organisation av ordet och handlingen, där ordet inte framstår som omsägelse, där det behåller en kraft, bortom all värtalighet. Det är den första omständigheten för en verkligt effektiv teater.

DORT: Men eftersom Ni gripit Er an teaterns språkproblem, kan Ni precisera för oss Er ställning till vad man summariskt kallar, vår avant-garde teater som just är en teater vars författare framför allt ställt sig språkproblemen?

SARTRE: Ni vill få mig att tala om Beckett, Ionesco eller Adamov? Jag gör klart att jag inte har för avsikt att bedöma dem, men endast försöka att placera deras verk i förhållande till den folkets teater som vi just talat om.

Där får vi genast konstatera: deras pjäser har djupt och väsentligen ett borgerligt innehåll. Tag Beckett. Jag tyckte mycket om **I väntan på Godot**. Jag tror t.o.m. att det är det bästa man gjort på teatern sedan trettio år. Men alla teman i **Godot** är borgerliga; ensamhetens, misströstans, banala fraser och omöjligheten att kommunicera. De är alla produkter av borgerskapets inre ensamhet. Och det har ingen betydelse vad **Godot** kan vara: Gud eller Revolutionen... Det som räknas, är att **Godot** inte kommer, beroende på den inre svagheten hos hjältarna; att han inte kan komma på grund av denna »synd«, för att människorna är sådana.

Och med Ionesco är det samma sak. Alla dessa författare är uteslutna. Från främmande härkomst, de är utanför både vårt språk och vårt samhälle. Alltså ser de på dem utifrån. Hela Ionesco's verk, det är ett samhälle av ord-språk: föreningen mellan människorna, men sett bakvänt. Och dessa författares problem handlar om integrationen, - i detta är de de enda dramatiker i vår tid (de får den borgerliga teatern att explodera, där denna integration är given på förhand), - men deras integration är en vilken som helst integration i vilket som helst samhälle: i denna mening, a-politiskt, därför är de också reaktionära.

Adamovs fall är lite annat. Det är också den ende av vilken man kan vänta något på den folkliga teaterns plan. Därför att han har ändrats. Jag tycker inte om hans **Alla mot alla**, som var ett helt och hållet negativt verk, ett verk som genom att förkunna allt socialt liv som förtryck, leder till att göra en lag av förtrycket och på så sätt rättfärdiga det. Med **Ping-Pong** är det annorlunda. Där börjar Adamov att göra en positiv teater. Man känner en djup sympati från författaren för sina personer, en verklig förståelse - och denna sympati, låter han inte dela med sig av till publiken. Därav ett spel, möjligheten till en veritabel kritik... Bara det att Adamov inte gått så långt än. Samhället framträder inte i **Ping-Pong** förrän helt i bakersta planet... **Ping-Pong** befinner sig fortfarande på mycket idealistisk nivå och huvudsakligen är det alltid en fråga om människors förhållande till varandra.

Sedan är det ett annat problem: kommer denna teater, framför allt med Beckett och Ionesco, att vara direkt tillgänglig för massorna? Kan denna destruktion av sitt eget innehåll genom sig själv, som är dess djupa mening, bli förstådd av dessa massor? Jag fruktar att den inte gör det. Och jag kan bara se Adamov, Adamov från **Ping-Pong**...

DORT: Ni talade med mig, för nästan tre år sedan, om en föreställning som Ni planerade att göra, för Vel d'Hiv stadion, med Fernand Léger. Har Ni övergivit det projektet eller förefaller det er fortfarande möjligt... och önskvärt?

SARTRE: Om det projektet inte blivit slutfört så beror det på personliga praktiska orsaker. Léger och jag, vi var överens. Vi håller fast vid det. Men affären har inte kunnat äga rum. Huruvida det är önskvärt... det skulle jag bara ha kunnat säga Er efteråt.

För övrigt gällde det inte verkligen teater. Det gällde en fest, en fest för freden och som bara skulle ha kunnat äga rum en gång med aktörer som skulle ha deltagit gratis...

Man får för övrigt inte förväxla folklig teater och massornas teater. I Moskva, i vissa fabriker spelar man intima pjäser för mindre än tvåhundra femtio personer. Platsen för föreställningen, pjäsernas innehåll lämnade dock inget tvivel: det är verkligen en veritabel folklig teater.

DORT: Ja, man får inte förväxla fest och teater. Det har man gjort för mycket.. Jag skulle t.o.m. vilja fråga Er om Vel d'Hiv som är ett fantastiskt instrument för att mystifiera (det fick jag klart för mig när jag var närvarande vid Billy Grahams predikan), förefaller Er vara lämpad som teater, dvs. en avmystifikation?

SARTRE Det är alldeles påtagligt ett problem. Men vi kommer tillbaka till Brecht. Och här bör jag igen påpeka vad som skiljer oss. Jag tror innerst inne, att allt avmystifierande på ett sätt bör vara mystifierande. Eller snarare, framför en hop till del mystifierade, kan man inte förlita sig enbart på denna hops kritiska reaktioner. Man måste förse den med en motmystifikation. Och för detta bör teatern inte avstå någon av sina trollkonster. Exakt så som, under Mot-Reformen, Jesuiterna arbetade - de Jesuiter som varit våra vänner kommunisternas mästare.

I denna mening kan man nästan säga att Brecht är för »formalistisk«. Eller snarare, om han inte är det för sin publik, för de politiserade skarorna, dvs. de som redan vet, riskerar han att vara det för oss, för en publik så ryggradslös som vår (i den bästa hypotes). Detta vill säga att jag erkänner att Brecht har varit den ende att ställa teaterns problem i dess rätta termer, den ende som förstått att all folkets teater inte kan vara annat än en politisk teater, den ende som har reflekterat på en folkets teaters teknik.

Memorandum

AF JEAN VILAR

Jean Vilar (f. 1913) elev hos Charles Dullin. Debuterede på Théâtre l'Atelier, hvor han spillede små roller og deltog i instruktørarbejdet. Deltog 1941 i et tournéselskab, La Roulotte. Slog sig i 1943 ned i Paris som skuespiller og dannede ret hurtigt sin egen trup, der bl. a. havde Uvejr og Dødsdansen (Strindberg), Don Juan (Molière) og Mordet i domkirken (Eliot) på programmet. Han virkede her både som skuespiller og iscenesætter.

I 1947 startede han sine sommerfestspil i gården til det gamle paveslot i Avignon. Her lancerede han et repertoire, der senere skulle blive grundstammen i T.N.P.s (Théâtre National Populaire) forestillinger, efter han i 1951 også blev direktør for denne virksomhed i Palais de Chaillot. Af klassikere i dette repertoire kan fremhæves: Molière, Corneille, Shakespeare, Marivaux, Beaumarchais, Hugo, Kleist, Büchner og Balzac. Og blandt de moderne naturligvis Brecht, der er en af de mest spillede dramatikere på T.N.P., men også en præ-absurdist som Jarry og et enkelt Beckett-stykke. Strindberg, O'Casey og Tjekhov er også med. I 1962 fratrådte Vilar direktør-stillingen ved T.N.P. men har til dato fortsat sommerfestspillene i Avignon hvert år. Han blev afløst af George Wilson, der stort set må siges at have ført Vilars linie videre: Et blandet repertoire under mottoet: »De store klassikere til folket« og lad os se hvad vi kan dyrke op af mere moderne dramatikere. Det sidste punkt har man haft mindre held med, bl. a. fordi Palais de Chaillots kæmpe-scene ikke egner sig til eksperimenter. I perioder rådede Vilar over mindre scener ude i Paris. Wilson har nu fået indrettet en mindre sal i selve Palais de Chaillot: Salle Gémier opkaldt efter den første direktør for T.N.P.

Vilars Memorandum oversat fra tidsskriftet Théâtre populaire, nr. 40, 1960, er svaret til argumenterne fremsat af Sartre i sit interview med B. Dort.

Hvem laver vi teater for? Når jeg skal være helt ærlig, havde jeg længe troet, at dette spørgsmål, som man stillede mig, var ganske uskyldigt. Teatret kunne jo, selv hvor det stræbede højest, ikke være andet end folkeligt, det henvendte sig simpelthen til det størst mulige publikum. Svaret var for mig selvindlysende — og det så meget desto mere, som skæbnen har villet, og stadig vil, at jeg arbejder med teater i Frankrig, dvs. i et land, i et samfund og i et økonomisk system, som er mine læsere velbekendt... Det var altså ikke noget problem for mig før den dag, hvor man lod mig vide, at det teater, jeg havde ansvaret for, Le Théâtre National Populaire, ikke havde formået at virkeliggøre tanken om et teater for folket. Da måtte jeg, midt i arbejdet, ofre tid på at fordybe mig i de betragtninger, de domme og konstateringer, som man stillede mig overfor. Hvad var det egentlig for et folkeligt teater, det ikke var lykkedes mig at skabe?

En ting er sikker: man har aldrig kunnet definere det for mig i praktiske termer, dvs. man har aldrig kunnet give mig en brugbar definition af det. Det eneste, man bebrej-

dede mig, var, at jeg ikke havde kunnet skabe det, altså at jeg i virkeligheden ikke havde kunnet skabe det, jeg troede at skabe, og som man forgæves forsøgte at give mig en brugbar idé om... Endelig gik det op for mig, at ordet »folkeligt« i mine modstanderes bevidsthed stod synonymt med »arbejder-«; at det teater, man ville have mig til at drive, skulle være et »arbejder-teater«, et teater for proletariatet, det skulle så at sige være »militant«; og at det ikke i mindste måde var lykkedes for mig at skabe et sådant teater. Hvorfor ikke? Fordi det måtte anses for utopisk i et samfund som vort at forsøge at samle et virkeligt arbejderpublikum om et sådant repertoire: T.N.P.'s repertoire, der var sammensat af værker, der alle bar den borgerlige kulturs vanærende stempel. Men, spøg til side: i grunden fortjente dette synspunkt, at man så nærmere på det — og det fortjener det stadig.

Jeg må allerførst gøre det klart, at den type læser, jeg taler om, ikke bebrejder mig T.N.P.'s »fiasko«. Han kunne således skrive: »Fra mit synspunkt virkeliggør T.N.P. ikke tanken om et teater for folket. Men det er ikke Vilars skyld. Det er hele T.N.P.'s situation, der har skylden«. Jeg kan ikke gå med til, at man frikender mig på denne måde. T.N.P.'s status er ikke mere ansvarlig for det, T.N.P.'s direktør foretager sig, end aktieselskabsloven er ansvarlig for, hvad f. ex. et forlags direktør lader trykke. Jeg har ansvaret for den økonomiske, administrative og kulturelle ledelse af T.N.P., og hvis T.N.P.'s »situation« ikke tillader, at man kan realisere tanken om det teater for folket, talen er om, **så må jeg påtage mig ansvaret for denne »situation«.**

T.N.P.s situation

Hvordan er så T.N.P.'s »situation«?

Først og fremmest har man bebrejdet det, at det er statsunderstøttet. Jeg har allerede ved flere lejligheder udtalt mig om dette emne. Hvorfor skulle de offentlige midler, T.N.P. får stillet til rådighed, være mere »mærkede« end private midler? I det system, vi lever i, kan man ikke tale om gode eller dårlige penge. Det drejer sig om penge, slet og ret. Og om penge, som meget vel kan være mere »frie«, når de udbetales af det offentlige, end når man skal handle med en bank om dem... Nej, jeg kan ikke indse, at den offentlige støtte, vi får på T.N.P. på nogen måde skulle betyde en hindring for, at mit arbejde kan foregå i fuld frihed, hvorimod jeg er bange for, at såkaldte »private« midler ville tvinge mig til langt større forsigtighed, i hvert fald på

det økonomiske område. (Det er noget jeg ikke har glemt, stol på det!) Hvordan kan man da påstå, at T.N.P.'s offentlige støtte tvinger mig til at vælge mit repertoire med særlig forsigtighed? Kan man give mig noget bevis for denne uovervejede påstand? Forekommer det særligt »forsigtigt« at spille **Mutter Courage** i 1951 og **Arturo Ui** i 1960? Og hvor er det mon, man skal spille O'Caseys **Red Roses for Me** i denne sæson?

Hvis man tilføjer, at den offentlige støtte tvinger mig til at vælge stykker, der ikke er skrevet for et nutidigt, folkeligt publikum, så må jeg svare: hvor findes de stykker, der er skrevet for et nutidigt, folkeligt publikum? Bortset fra Brechts værker, som vi spiller, O'Casey's, som vi agter at spille, og visse andre, som vi måske er så heldige at finde en dag, så er de stykker i det franske repertoire som efter min mening står mest umiddelbart på »frigørelsens« side, skrevet af ... jeg kan ikke gøre for det: Corneille og Hugo, Molière og Marivaux, Büchner og Beaumarchais. Jeg taler også om disse værkers **politiske** indhold. Hvad formen angår ...

Men lad os forsøge at trænge dybere i den kritik, man har rejst mod os. Man siger til os: selvom klassikerne endnu i dag kan være af interesse for et folkeligt publikum i ordets allerbedste betydning, kan man ikke trække et arbejderpublikum til med det repertoire. Klassikerne er blevet etablerede kulturformer, de tilhører i dag den borgerlige kulturarv ...

Dette nye argument er måske det allermest forkerte, det allermest **jesuitiske**. Hvis jeg skulle tage det til efterretning, ville jeg være nødt til at træffe et antal bitre beslutninger: der ville ikke længere være nogen grund til at lave teater for folket, fordi der ikke fandtes noget repertoire. Og da nutidige værker ikke findes, må man simpelthen opgive ævret.

Hertil må vi svare, at et sådant synspunkt synes at afsløre et sadistisk og pessimistisk syn på menneskets fremtid. Det syn kan vi ikke på nogen måde dele.

Fra revolutionært til konformistisk teater

Først og fremmest fordi det forekommer os at passe i endnu mindre grad på teaterkunsten end på f.ex. romanlitteraturen. Hvis man påstår, at det franske teaters klassiske værker er blevet borgerlige kulturformer, så betyder det, at man fuldstændig negligerer **instruktørens arbejde**. Det er sikkert og vist, at det er muligt at forvandle klassikerne til forestillinger, der er konformistiske eller ligefrem reaktionære, og at de i så fald forbliver i dette kulturens forgyldte og pudrede museum, hvor det folkelige publikum og arbejderpublikummet ikke har for vane at komme. Og det er lige så sikkert, at et hvilket som helst mesterværk i visse hænder kan blive et våben mod selve den folkelige kultur. Men sikkert er det også, at iscenesætterens kunst, som nu har været officielt anerkendt i hundrede år, siden Antoines dage, i dag har en helt usædvanlig magtstilling over for disse værker. Af iscenesætterens kunst afhænger i dag, i hvilket lys vi skal se teatrets værker.

Sagt på en anden måde: på samme måde, som vi har set et såkaldt revolutionært værk blive spillet i en konformistisk iscenesættelse (og dette foregik i U.S.S.R.), så er det muligt at spille et traditionelt værk i en iscenesættelse, der engagerer sig i og kaster lys over vor tids problemer, ja, helt aktuelle problemer, problemer, der angår os, der lever i dag. Eksempler: **Arturo Ui** er vedkommende, når det spilles i 1960, ikke blot for de gamle, der oplevede 1930-erne,

men også for de unge af 1960. Det samme gælder for Sofokles **Antigone**. Brecht var helt klar over dette, når han ved siden af sine egne »moderne« værker viste sit publikum i D.D.R. værker som **Der zerbrochene Krug**, **Turandot**, **Coriolan** og **Don Juan**. For øvrigt må det være ud fra dette synspunkt mere end ud fra selve repertoirevalget, at et teaters instruktør/direktør må betragtes som bærende det fulde ansvar for sit arbejde og for arbejdets resultater.

Kulturen er et våben

Jeg siger ikke dermed, at dette er nok til at retfærdiggøre et repertoire sammensat udelukkende af klassikere. I et afbalanceret folkeligt repertoire må klassikerne blandes med nutidige stykker, der er skrevet for det folkelige publikum; som er skrevet for det, og som taler om dets egne problemer. Men det er overdrevet at påstå, at et klassisk værk under alle omstændigheder falder uden for det, et folkeligt teater bør beskæftige sig med.

Eller er det meningen, at man skal opfordre det folkelige publikum og arbejderpublikummet til at vende den såkaldte borgerlige kultur ryggen? Rent bortset fra, at det, som vi har set det, ville betyde det samme som at bede det om ikke mere at gå i teatret, så har vi en hel anden opfattelse af, hvad man bør gøre for at få det folkelige publikum til at komme til kulturen, samtidig med at kulturen selvfølgelig i al sin glans og herlighed må komme ud til det folkelige publikum.

Først og fremmest kan man ikke forkaste den såkaldt borgerlige kultur under ét uden den mindste skelnen. Denne holdning ville være uhyrlig. Den bygger i det væsentligste på et ofte falsk kendskab til værker, som, hvad der end sker, vil vedblive at være nogle af de allerstørste eksempler på menneskelig skaberkraft.

Thi i det, man har vedtaget at kalde den borgerlige kultur, må man skelne mellem 1) det, som virkelig hører til borgerskabet: værker, der er udsprunget deraf (de findes: i tid er det dem, der står os nærmest) og 2) de ting, det simpelthen har tilranet sig. I virkeligheden har borgerskabet ofte slået sig til tåls med at »kolonisere« kunstværker, den borgerlige kultur har altid været og er stadig i vores del af verden imperialistisk, og værker, der fra starten har været ægte folkelige, har været og er stadig denne imperialismes ofre. Mange mesterværker af f.ex. Molière og Shakespeare (**Coriolan**) er at finde blandt disse ofre. Det er på dette punkt, at instruktøren kan og skal gribe ind. Det er det, jeg selv gør: kaster saltkarret bort, men beholder saltet.

Her optræder også et metodeproblem. Nogle er mest stemt for en apokalyptisk løsning: destruere det hele, og så begynde på en frisk oven på denne ørken, denne pulveriserede slette. Denne løsning er efter min mening radikal på en forkert måde, og de, der især slår til lyd for den, er da også de filosoffer, der måske er de borgerligste af dem alle, nemlig de, der prædiker anarki og fortvivelse. Selvom denne løsning var praktisk mulig, ville man snart under asken finde den borgerlige kulturs monumenter, som man troede at have fejlet bort. Så lad os da undgå denne blindgyde, som et terroristisk oprør er. Og eftersom det er udelukket, at vi skulle sige til det folkelige publikum: det er helt klart at Shakespeare ikke er noget for jer, og det er Molière og Corneille heller ikke — ligesåvel som det på et helt andet plan ville være latterligt hvis man frarådede arbejder- og funktionærsønner at søge ind på de højere læreranstalter, fordi elevmaterialet og undervisningen dér ikke

kan kaldes »folkelig« — så bliver det inden for den borgerlige kulturs rammer, at vi — år efter år — vil fortsætte med at lede dette publikum ind i denne kultur, som man måske en dag vil indse i sit væsen er folkelig. Vi på T.N.P. har allerede renset den for hele det ceremoniel, som det borgerlige samfund havde udstaffet den med. Thi kulturen er et våben, som har samme værdi som den hånd, der holder det.

Sartres skepsis

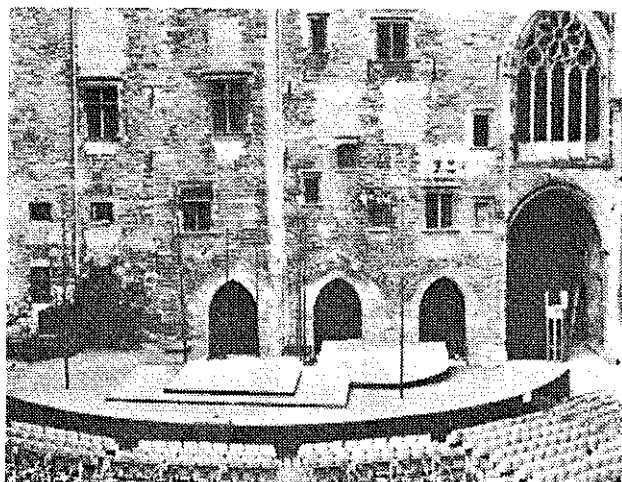
Jeg må tilstå, at jeg her endnu en gang giver udtryk for et optimistisk syn på problemet. Men det er ikke sikkert, at en historisk undersøgelse ville sige mig imod. Man siger, at teatret var folkeligt før borgerskabets opkomst. Hvorfor skulle det så ikke kunne blive det igen? Måske er det allerede begyndt at blive det. De gamle strukturer udvikler sig stadig.

Det er i denne henseende, at Sartres skepsis, når han taler om arbejderpublikummet, altid har undret mig. Sartre taler om arbejderpublikumets helt usædvanlige modstand mod teatret, og skriver så **Nekrassov**, før derefter at undre sig over den manglende begejstring over hans forsøg hos virksomhedernes samarbejdsudvalg. Kan et enkelt stykke vende strømmen, det være sig i et hvilket som helst samfund? Denne skepsis finder man også i det portræt, Sartre tegner af arbejderpublikummet: børnene skal passes, teatrene ligger for langt borte, arbejderne er trætte og går derfor hellere hen og ser en operette... I dag kunne han også tilføje, at de har bil. Sandheden er, at det folkelige publikum ikke kommer i teatret, eller ugerne kommer der, ikke så meget fordi det er modstander af teatret, som fordi teatret er modstander af det. Endnu i vore dage er det franske teater noget meget uhåndterligt, noget der er omgivet af et tyngende ceremoniel. Vi på T.N.P. er klare over dette og har gjort alt og vil vedblive at gøre alt for at ændre dette forhold og gøre det så let som muligt at gå i teater. Stadion, hvor arbejderne langt hellere kommer, giver dem et ceremoniel, som ikke virker afskrækkende på dem. I virkeligheden drejer det sig måske mindre om at afskaffe ritualerne end om at ændre dem.

I mine øjne er det eneste problem, bortset fra billetpriserne og spilletiderne, at fjerne den usikkerhed, som lammer arbejderne, så snart han træder ind i et teater, hvor man dog vil præsentere ham for dramatiske mesterværker, klassiske som moderne. At vise ham, at det når alt kommer til alt først og fremmest er ham, disse værker henvender sig til. Og yderligere at vise ham, at den mur, der er rejst mellem ham og disse værker gennem adskillige tiårs kulturelle liv, i det mindste siden Napoleon III, er kunstig og kan fjernes uden større vanskeligheder.

Marxisterne og kapitalen

At dette mål endnu ikke er nået, ved ingen bedre end jeg. Men når teatret endnu ikke er blevet helt folkeliggjort på T.N.P., så hænger det sammen med, at kulturen ikke er blevet gjort folkelig i det omfang, hvor filosofien, litteraturen, naturvidenskaberne og alt det andet ikke er blevet det. Jeg forstår ikke, at man kan forlange, at T.N.P. alene skulle kunne realisere et sådant program, som burde være et fælles anliggende, først og fremmest da for alle forfattere, universitetsfolk, videnskabsmænd og pædagoger. For slet ikke at tale om de borgere, hvis daglige færden er med til at forme vore vaner og vore love. Hvis ikke alle arbejder sammen mod dette mål, er det spildt møje.



Avignon. Festivalens ramme: Pavepalasset. Scenisk arrangement for Don Juan, 1953. Regi og hovedrolle: Jean Vilar.

Hvorfor i alverden skulle teatret — og specielt som det praktiseres på T.N.P. — i løbet af kort tid blive hovedinteressen i et samfund som vort? Der er alt for mange ting, der har bud efter det folkelige publikum. Og hvis det er sådan, at det folkelige publikum helst bruger sin tid på underlødige forlystelser, selvom der findes teatre, museer og foredragssale, hvor det næsten selvfølgelig burde komme, skal jeg så holdes ansvarlig for det? Hvordan er det muligt at forestille sig, at et teater for folket og for arbejderklassen skulle kunne lykkes i et samfund, hvor de humanistiske videnskaber og de forskellige kunstarter står i et **kontraktligt** forhold til kapitalen, og hvor selv de mest venstreorienterede, mest marxistiske kunstnere netop lever i overensstemmelse med den kontrakt, som de har været pisket til at acceptere? Må vi ikke her tænke på den fælles aktion, som bliver nødvendig, den aktion, som, anført af alle intellektuelle, kunstnere og pædagoger, med den nødvendige offentlige støtte, vil komme til at skabe det nye tankesæt, som arbejderbevægelsen før eller siden vil forankre sig i.

Det er nødvendigt med mellemlid mellem masserne og den kultur, som borgerskabet administrerer (det er et faktum, vi har været klar over hele tiden!). Der er brug for mennesker, som kan fungere som mellemlid mellem kulturens redskaber: litteratur, musik, teater osv. og dem, der skal bruge disse instrumenter. Disse mellemlid — forfattere, musikere, teaterfolk — forpligter sig til at føre en usikker tilværelse, hvor det mindste fejltrin, om det så blot er at forsynde sig mod denne eller hin filosofi, romangener, musikteori eller teaterstil, falder knusende tungt tilbage på alle de samlede bestræbelser på at gøre kulturen mere demokratisk. Og der bliver begået mange fejltrin. For slet ikke at tale om talentløshed...

Hvem kan vi egentlig regne med? Hvor finder vi de nødvendige mellemlid?

Siden befrielsen 1945 har jeg søgt efter sådanne »mellemlid«.

At få et folkeligt publikum til at komme til det klassiske repertoire; at bekæmpe de borgerlige ritualer; at finde flere forbindelsesled mellem det folkelige publikum og kulturen, disse har været vore mål i årene, der er gået. Fra 1947 til 1960.

Lad os se lidt på, hvad vi har gjort i denne retning, og lidt på de vanskeligheder, vi er stødt på undervejs.

*

I september 1951, da jeg blev udnævnt til direktør for Théâtre National du Palais de Chaillot, så situationen på det fol-

kelige teaters front ikke særlig strålende ud. På den ene side stod den brede befolkning, der ikke brød sig særligt om, at man tilskyndede den til at tage del i kulturelle adspredelser. Hvem interesserede sig for en folkelig kultur, formidlet af teatret, i 1951, til trods for de forsøg, der tidligere var blevet gjort af Gémier og Copeau? Bortset fra Avignon, der havde fungeret siden 1947, var teatret i Frankrig blevet de besiddende klassers halv-eksklusive privilegium.

Diskrimination i teatret

Overalt var betingelserne for at frekventere et teater de samme: man måtte have tid, og man måtte have penge. For øvrigt herskede der i teatrene en **utålelig diskrimination**: der fandtes pladser for de rige og pladser for de fattige. Selv i Avignon måtte jeg i 1949, til den tredje festival, finde mig i, at orkesterpladserne kom til at koste 1000 frs. og ikke 600, som jeg havde bedt om. I dette improviserede friluftsteater så man små barrikader opstå mellem klasserne; der dukkede loger op, og polstrede stole foran de bænke, der var beregnet til de mindre formuende. Jeg protesterede forgæves. Disse loger forsvandt ikke før det øjeblik, hvor jeg kom til at stå som eneansvarlig for festivalen over for Avignons bystyre. Og orkesterpladserne kom igen til at koste 600 frs. Man vil måske afvise dette som bagateller, som anekdoter. Men i 1947 såvel som i 1951 kunne man i Frankrig finde i tusindvis af disse små, men tungtvejende detaljer, som tilsammen fortalte, **at teater, skønt det på overfladen bevarede et skin af frihed, i virkeligheden var underkastet pengenes magt.**

Det, de lavere klasser kunne bidrage med, blev kun betragtet som et tilskud - der var nyttigt til tider, ganske vist - til teatrets »Poincaré-inspirerede« økonomi. Endnu i dag ser man sig på mange teatre nødsaget til, i den folkelige kulturs navn, naturligvis, efter de store galapremierer at søge bistand hos mere folkelige organisationer. Det kaldes: **at sætte forestillingen på udsalg.**

Hvordan kunne en nyudnævnt chef for dette folkelige teater, som statsmagten havde sat igang, under disse omstændigheder, ansigt til ansigt med denne sump, hvor Shakespeare selvølgelig forlængst var bukket under for de Letraz¹⁾ (penge forpligter), tilrettelægge sin politik? Hvad skulle hans første handling være?

Avignons erfaring

Først og fremmest, og det lige med det samme: at provokere, overraske, vække, ja måske ligefrem ophidse de brede befolkningslags forlængst indslumrede sans for ny viden og ny erkendelse gennem teatret. Den første sæson blev viet digterne: Corneille, Kleist, Brecht, Rodrigue, Hom-bour, Courage; det blev også en sæson, hvor der blev udsendt »erklæringer« af mere systematisk karakter, hvad der fik folk til at skælde mig ud for at være teoretiker (eller prædikant!). I virkeligheden var de tekster, som jeg offentliggjorde på det tidspunkt, og som for øvrigt var ganske korte, en slags **forpligtelse, jeg pålagde mig selv**, og som jeg tilbød alle, der havde lyst: teatrets personale, skuespillere, teknikere, det administrative personale - og publikum. Her fremlagdes det, vi ville præsentere, og de forhold, hvorunder vi ville præsentere det: vi ville, uden »parisersnobberi«, uden karrierjag, kun have som mål at lade det størst mulige antal mennesker se de bedst mulige værker. Det var en provokation. Det var nødvendigt for os herudover at

skabe os nogle drømme, for ikke at miste modet ved den første forhindring. Det gjorde vi så. Og fremtiden begyndte at aftegne sig: den kultur, som efter sigende var en bestemt samfundsklasses privilegium, ville med vores hjælp blive fælleseje.

Jeg har ofte mindet om, at de fem års erfaring fra Avignon (fra 1947 til juli 1951) var overordentlig værdifuld for os. Det var der, vi fik til opgave at bevise, at teatrets eneste fremtid lå i det folkelige, i et teater, hvor tre vigtige forpligtelser måtte tages op i sammenhæng: et bredt publikum, et repertoire, der tilfredsstillede de højeste krav og en iscenesættelsespolitik, der gik ud på ikke at borgerliggøre eller forfalske de dramatiske værker.

Det var i Avignon, vi erfarede betydningen af en organisation, der var i stand til at provokere dette teaters publikum, at gøre det større og knytte det til teatret, ved hjælp af en stil, der var streng, klar og let forståelig for enhver. Vi har aldrig ustraffet kunnet adskille eksperimenterne med stilen fra forsøgene på at skabe en organisation. De to ting hænger nøje sammen.

Folkelig teaterstil

Denne »folkelige teaterstil« kunne kun blive til, hvis man i første række spillede klassikere, disse grundlæggende værker, som rummer alt og som er fælleseje (det er derfor de er tidløse). Deres formål har aldrig udelukkende været at få tilskueren til at tænke. De henvender sig på naturlig måde til folket og på det kulturelle område udgør de det punkt, hvor det størst mulige antal mennesker kan mødes på et højt plan. Vi mærkede det allerede under den første Avignonfestival, hvor tusinder af tilskuere kunne mødes i enighed om **Richard II**, hvor de nok ville have stået splittede over for **L'Assassinat du Duc de Guise**.

Andre faktorer var også den store, åbne himmel over Pavepaladsets gård og denne gårds murværk, på hvis baggrund vore første forestillinger blev opført. Hvis jeg havde fået den perverse, forskruede idé at føre det borgerlige teaters dekorationer ind på dette sted, ville Avignons mure have knust dem med det samme. En så **ædel** og ren lokalitet tålte ingen kunstprodukter mellem sig selv og mesterværkerne. Der var en umiddelbar harmoni mellem Avignons nøgne murværk og Shakespeare, Corneille, Büchner og Kleist. Og jeg blev herigennem bestyrket i min tro på, at iscenesættelsen af de folkelige klassikere, disse de mod-neste af alle værker, måtte bryde med profitteatrenes over-læssede og snakkesalige æstetik.

Ud fra vor overbevisning om, at vi var nødt til at ændre ceremoniellet i demokratisk retning for at kunne få den brede befolkning til at gå i teatret, måtte vor organisation på samme tid bryde med mange ødelæggende vaner. Man behøver blot at sammenligne T.N.P.'s billetpriser, spille-tider²⁾, programmer, informationsvirksomhed, ja, hele dets måde at modtage sit publikum på, med det, der findes andre steder. Og yderligere ofre al den opmærksomhed, et sådant skridt fortjener, på den reform, vi indførte for lang tid siden: afskaffelsen af plasøernes drikkepenge.

Her må det bemærkes, at i stedet for at forringe kvaliteten af det, vi giver vore tilskuere på T.N.P., har denne lavpris-politik, den høflige fordringsløshed, der kendetegner teatrets forhold til sit publikum, kunnet gå hånd i hånd med en kvalitetspolitik. Et eksempel: vore programmer; det er bøger: de indeholder den uforkortede tekst til de stykker, vi spiller, omkring 80 sider, samt en halv snes fotografier fra forestillingen, og de koster kun 120 frs. Andre steder er programmerne sådan, som vi alle kender det: de

består hovedsagelig af reklamer, man kaster dem bort efter forestillingen, og de koster som oftest 150 eller 200 frs.

Imidlertid stillede den specielle feststemning, der kendetegnede festivalen, sig hindrende i vejen for, at man kunne drage nogen direkte konklusion, når det gjaldt en mere permanent udnyttelse af et sådant repertoire. I Avignon kom tilskuerne og så Shakespeare som til en årlig teaterfest. I 1951, da jeg blev udnævnt til direktør for Théâtre National Populaire, måtte vi på scenen i Théâtre de Palais de Chaillot's enorme rum bevise, at vore eksperimenter med teater til folket i Avignon havde været rigtigt udførte og havde båret frugt.

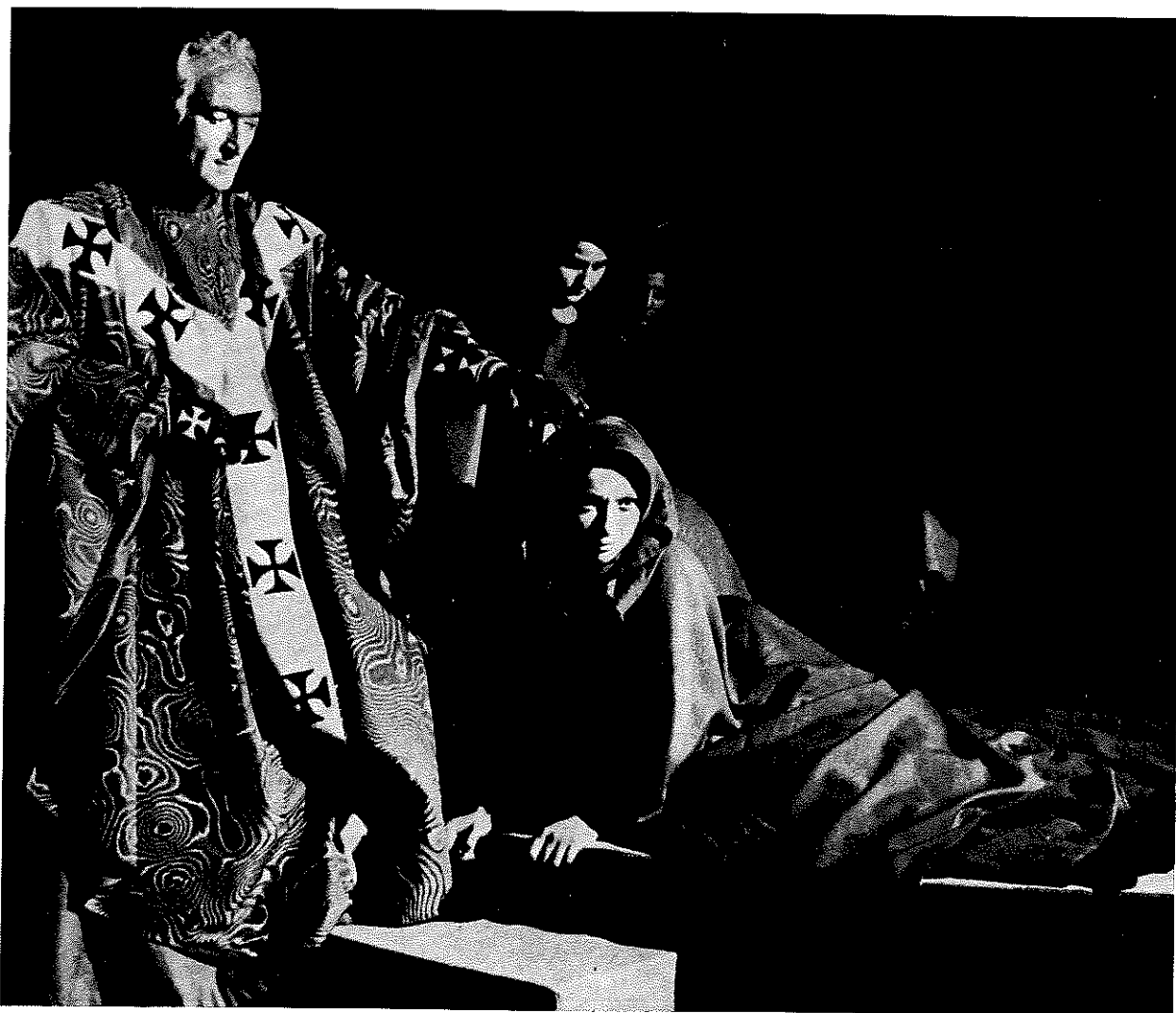
Vort repertoire

Jeg tror, vi beviste det. Vort repertoire? Fra begyndelsen byggede det på klassikerne³). Vort publikum? Det er blevet større og større siden vort første forstadspublikum. I samarbejde med de folkelige kulturelle organisationer og virksomhedernes samarbejdsudvalg og hjulpet af stadigt fornyede initiativer fra disse sider er det lykkedes os efterhånden at nedbryde alle de barrierer af økonomisk karakter, som den borgerlige verden havde rejst mellem teatret og arbejderklassens publikum. Jeg skal ikke her komme nærmere ind på disse projekter, som er velkendte, og som bliver

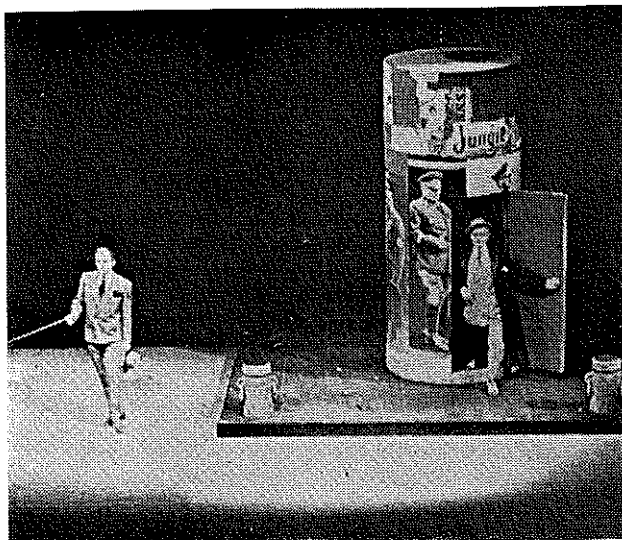
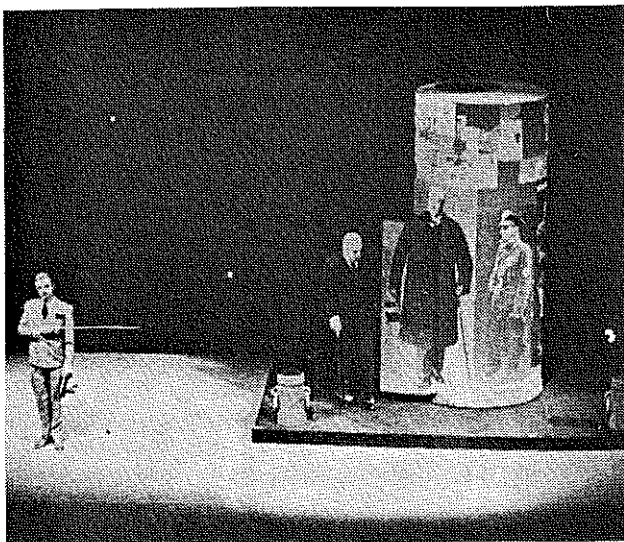
efterlignet flere og flere steder (og det er vi stolte af), men kun gøre opmærksom på, at deres virkelige betydning måske er blevet overset af nogle af vore kritikere.

Hvordan har de, der bebrejdede os, at vi ikke skabte et arbejderteater, og at vi ikke havde grundlagt et teater, der spillede et repertoire specielt beregnet for arbejderklassen, kunnet undgå at se, at det, vi gjorde, var langt mere ambitiøst: vi ville nemlig ganske simpelt give arbejderklassen teatret tilbage. Og samtidig med, at vi til det mål har fået hjælp fra klassikerne og digterne, har vi også brugt våben, der, skønt de var beskedne, har været af afgørende betydning: billige billetpriser, afskaffelse af drikkepenge, gratis garderobe, nye spilletider, spillestil osv. Her vil jeg fremhæve: spillestilen, iscenesættelsen og instruktørens arbejde.

Men det var også i Avignon, at vi lærte den sørgelige sandhed om det selvmodsigende i den organiske forbindelse mellem den folkelige kultur og økonomien at kende. For netop her finder vi den snigende sygdom, som et foretagende som vores har lidt af fra starten og stadig lider af. Folkeligt teater betyder her i Frankrig et arbejde uden profitinteresser, hvis resultat helst skal være økonomisk favorabelt, med et lille budget og små indtægter: støtten er lille, billetterne billige; men heraf følger uvilkårligt, at man må have en stor og kostbar administration, og resultatet afhænger også af de impliceredes kvalifikationer; til hver af



Avignon 1957. Mordet i katedralen av T. S. Elliot. Regi og hovedrolle: Jean Vilar (til venstre).



Arturo Ui, T.N.P. Regi: J. Vilar. Scenisk arrangement for 1. scene. Presentasjon av den gamle Hindsborough og gangsterpampen Gori.

vore forestillinger må der komme mindst 2-3000 tilskuere for at dække udgifterne og på den måde kompensere for den lave pris, som hver enkelt må betale.

Den uansvarlige radikalisme

Dette paradoks medfører enorme anstrengelser fra vores side. I ti år har vi spillet i kolossale teaterrum og på improviserede friluftsscener, hvor det medfører stor fysisk træthed at spille, ja, blot at få stemmen til at bære. Skuespillerne kan blive trætte af det; de er ikke særligt godt betalt; de må udskiftes; stykkerne bliver også »trætte«; der er ikke så mange af dem, der kan stå sig på vores kæmpestore scener, over for vores publikum; vi må forny repertoiret og i en stadig hurtigere rækkefølge præsentere nye forestillinger.

Op det vigtigste af det hele: årsbudgettet skal balancere: vi må gøre alt for, at det slutter i vores favør; for T.N.P. er en fri koncession, og staten påtager sig intet ansvar for underskuddet. Det må direktøren selv dække. Jeg tør slet ikke skrive, hvor mange millioner gamle francs, vi havde i underskud et år. Måske forstår man så bedre, hvor umenneskelige forholdene er: de umenneskelige forhold, der opstår i den selvmodsigende situation, hvor man har et kulturelt foretagende, der selv er uden profitinteresser, men som eksisterer i et samfund, hvor økonomiske interesser er afgørende.

Konsekvensen: vi er forbandet nødt til at producere for meget, og også af og til producere for hurtigt. En af verdens førende folkelige teatertrupper, den førende, tror jeg, nemlig Berlinerensemblet, råder over et teater med syv hundrede pladser.

Statsstøtten har givet dette ensemble mulighed for på ti år at sætte seksogtyve stykker op. T.N.P. har på mindre end ni år været nødsaget til at sætte fire og fyre stykker op. For ikke at gå nedenunder og hjem.

Det er disse forhold, jeg vil minde vore venner om. **Her har I realiteterne.** Hvordan kan I blive ved med at bedømme os på den dovne måde, udelukkende ud fra æstetiske kriterier? Er der noget om, at I hellere vil betragtes som sociologer end som teaterkritikere? Så må jeg henvise jer til Ulianow: »Når man analyserer et socialt problem, kræver teorien, at man placerer det i en bestemt historisk sammenhæng«. Teatret er et socialt spørgsmål, det skal jeg

være den første til at sige. I det mindste det folkelige teater, som både I og jeg beskæftiger os med. Men har jeg nogensinde set jer bedømme det, vi gør, set i »en bestemt historisk sammenhæng«? Det, I ønsker, er måske, at man slet ingenting skulle foretage sig, eller opgive det, man var gået igang med?

Jeg må tilføje, at den uansvarlige radikalisme, der kommer til udtryk i visse af jeres kritikker, virker irriterende. Den hjælper ingen. Den slår noget i stykker. Er det sådan, at I har let ved at bære over med jeres egne fejl, medens I ikke giver os, der står midt i løsningen af alle de konkrete problemer, nogen anerkendelse? Fra hvis pen stammede mon denne fornuftige status over jeres situation: »Vi har knapt nok kunnet stable nogle arbejdshypoteser på benene, endsiges kunnet finde en ny måde at anskue teatret på«? Var det ikke den samme, der kort tid efter henrettede vores **Ubu**? Hvorfor denne overbærenhed over for jer selv, og denne... skødesløshed, der præger jeres bedømmelse af et folkeligt teater, der er knuget af tyngende forpligtelser, men hvis idealer trods alt er forblevet det vigtigste, og hvis skabende virksomhed har båret frugt? I fordømmer selv, og det med fuld ret, den subjektive kritik. Nuvel, men når I taler om Théâtre National Populaire og glemmer, at dette teater arbejder i et samfund, der styres af økonomiske interesser, så er det subjektiv kritik, I udøver. Vilar spiller komedie og sætter i scene; men han passer også en gesjæft. Hvis der er underskud, dør hans teater. Hans allerstørste drømme om kulturens udbredelse gennem teatret har lige fra den første dag været afhængig af reglen om »Debet og Kredit«.

Hvem støtter T.N.P.

Underskuddet. T.N.P. havde knapt nok eksisteret i tre måneder, før det var en realitet... Jeg skal ikke her komme ind på det djævelske race med at sætte forestillinger op, som vi blev tvunget ind i for at redde teatrets økonomi: forestillinger, prøver, rettelser, rettelser, forestillinger, prøver. Og alt dette skete uden den mindste interesse fra de offentlige myndigheders side. En af mine nærmeste medarbejdere slyngede en dag i ansigtet på en embedsmand, der ikke ville lytte til vore beklagelser: »Min herre, det er ikke ministeren, der støtter T.N.P., det er Vilar, vore kammerater og mig«.

Det er rigtigt, at statsstøtten lige fra starten kun har været en **provokation til handling** for T.N.P. Den lokker en til at stikke fingrene i maskinen. Den bliver brugt, rub og stub. Da den er beskeden i forhold til opgaven og også står i misforhold til vedligeholdelsesudgifterne i forbindelse med den enorme bygning, hvor vi arbejder, slipper den hurtigt op, og så står vi dér alene, ansigt til ansigt med den truende fallit. De tal, vi offentliggør hvert år, vidner om vores kamp på dette område: men glem ikke, at vores økonomiske regnskab hænger nøje sammen med vores, lad os kalde det kulturelle regnskab. **Det fortæller noget om, at vi aldrig er holdt op med at være fattige.** Det fortæller noget om, at vi aldrig er holdt op med at være sparsommelige. Undtagen, når det gjaldt vores kræfter.

Kunne denne tilstand vare ved? Den varede ved. I langt højere grad end jeg havde troet det muligt. Jeg følte en glæde ved den, som jeg i dag bedømmer til at være temmelig idiotisk. Vi udviklede os til rene jonglører. Veritable små teatervirtuoser. Nå, så man ville gerne se en Mari-vaux-forestilling? Hopla, atten prøver, og der var serveret. Jamen, er det muligt? Jeg gentager, atten prøver à fire timer. Ikke en eneste mere... og det blev ovenikøbet en triumf for os... (**Kærlighedens Triumf**, heldigvis!)

Jeg kan forsikre, at jeg var ganske klar over den overhængende fare, vi bragte os selv i ved at benytte denne metode. Det var naturligvis en stor tilfredsstillelse for mig at se, hvordan truppen besvarede denne afsindige udfordring, takket være medlemmernes håndværksmæssige kunnen, deres professionelle begavelse og deres arbejdsglæde. Men jeg følte ingen glæde derved. Dagen efter en succes, måtte vi så ikke straks i gang med en ny forestilling? Skulle vi virkelig på den måde være nødt til at præsentere vort publikum for teaterforestillinger i hurtig rækkefølge, ligesom man i den »almindelige« forretningsverden sælger et produkt, der er udmærket lavet, men »standardiseret«? Dette faktum kunne jeg ikke lukke øjnene for.

„Kunsten kan og bør gribe ind i historien“

Men vi var låset fast i denne rytme. Når jeg forsøgte at sagtne farten, gjorde maskinen modstand. Undskyld mig, at jeg bruger dette banale billede: motoren, der var glimrende konstrueret fra starten og vel tilkørt, fortsatte med at køre. Men med den fart, vi havde på, så vi ikke længere de landskaber, vi kørte igennem. Vi åd kilometre; vi kørte for at køre. Men uden om os var landskabet ved at forandre sig, ja, det havde allerede forandret sig.

Imidlertid besluttede jeg en dag, trods advarsler fra teatrets administration og regnskabsafdeling, at afbryde rejsen for en kortere periode. Ikke for at vi kunne hvile os. Men for at vi kunne prøve. Noget af det mest almindelige og mest nødvendige på et teater... Resultatet lod ikke vente på sig. Til trods for publikumstilstrømningen og de udmærkede billetindtægter blev dette år (1958) et af de ringeste i økonomisk henseende - der blev underskud, og et underskud så stort, at vi må have mindst to år til at rette det op. Hvis vi nogensinde får det rettet op.

Hvorfor ikke sige det rent ud, at vi på dette tidspunkt, hvor vi var tvunget ind i urimelige arbejdsvilkår og følte os »fremmedgjorte«, ville have været glade for at kunne søge hjælp hos denne nye sociale teaterkritik, som hævdede, at »kunsten kan og bør gribe ind i historien«? Ville den forblive i sit elfenbenstårn? Er det ikke sådan, at sociologi går ud på at studere sociale hændelser og de spændinger, der opstår af dem? Man ville uden tvivl komme os til hjælp. I denne periode af relativ stilstand læste jeg igen

opmærksomt »Théâtre Populaire«s kritikeres analyser. Efter syv års uafbrudt virksomhed måtte jeg stille mig det spørgsmål, om der kun eksisterer den afstand mellem os, som mine og gruppens fælles erfaringer naturligt skabte?

Den nye sociale kritik

Jeg måtte kapitulere over for kendsgerningerne: der eksisterede en kløft mellem os. Jeg kunne ikke acceptere de argumenter, man stillede mig overfor. Jeg havde udført en bestemt opgave; jeg var standset op for at lytte til andres råd. Ville teaterkunsten da ikke i en analyse foretaget af sociologer, (når man tog vor specielle kulturelle opgave, vort teaters status, som er »national« og »folkelig« og de betingelser, en virksomhed af denne art må arbejde under i et system med »liberal« økonomi, i betragtning) fremtræde som det muliges kunst? Ville jeg ikke blive stillet over for en nuanceret kritik af en virksomhed, som hele verden interesserede sig for? En kritik, der ville få direktøren for virksomheden til at søge efter »en sandere og klarere erkendelse af sine handlinger«?

Overrasket måtte jeg i stedet læse, at f.eks. **»Ubu var blevet for stuere, som om han havde været på kostskole i Schweiz«**. Jeg må indrømme, at jeg lo. Lige på stedet. Jeg syntes, det var en sjov sætning. Som al studentikos spøgefuldhed af provinsiel oprindelse, morer denne »Jules Lemaitre«-stil mig, og jeg holder meget af småsnak.

Hvor jeg derimod morer mig mindre, er der, hvor man i den samme »renligheds«-artikel stiller Wilson's fortolkning af Ubu over for instruktøren Vilar's iscenesættelse. Kan man kalde det sociologisk kritik? Kan man overhovedet kalde det teaterkritik? Hvordan kan man tænke på at skille den enes arbejde ud fra den andens i en teaterforestilling? Næh, min herre, på teatret er der ikke tale om nogen enkeltstående skaberakt. Enhver skabende virksomhed hos skuespilleren - og det gælder ikke alene for vore skuespillere - er solidarisk med alle de andres. I tilfældet Ubu var der ganske vist Wilson/Ubu, men der var også - man skammer sig næsten over at måtte nævne det - placeringen af Wilson som Ubu⁴). Desuden var der — hvis man vil tilgive mig, at jeg nævner det - andre valg: bearbejdelsen af **Ubu**, Jarre's musik, Rosy Varte som Mère Ubu. Selvom man ikke vil skrive ensidigt rosende anmeldelser, hvad »Théâtre Populaire«s kritikere med fuld ret tager afstand fra, kunne man godt efter min mening lade instruktøren få æren for det, man har fundet af positivt i forestillingen.

Det mest chokerende i denne analyse var dog konstateringen af, at den til trods for tidsskriftets navn manglede ethvert sociologisk præg og ethvert historisk perspektiv. Må jeg virkelig endnu engang minde om Chaillot's begrænsninger? Lad os slå fast, at jeg laver teater, hvor jeg kan komme til det - hvad der medfører, at jeg ikke altid laver netop det teater, jeg gerne ville. Hvad angår **Ubu**, ville et rum med syv hundrede tilskuerpladser, en slags mellemting mellem en stor kabaret og et teater, have været langt bedre egnet. Men jeg havde kun Chaillot...

For at der ingen misforståelser skal være, vil jeg gerne forklare den kritiker, der mente, at det var mislykkedes for mig at vise Ubu's grusomhed (var det forøvrigt den, man skulle fremhæve i en Ubu-forestilling for et folkeligt publikum?) følgende: »Jeg har ikke i sinde at slå jer ihjel. Men hvis jeg truer ad jer, med våben i hånd, på 25 meters afstand er det mindre føleligt, end hvis jeg befandt mig 3 meter fra jer. Mit »nærkampsangreb« ville gøre jer mindre bange. Grusomhed er også et spørgsmål om afstand, kære venner. Især på teatret«.



Arturo Ui af B. Brecht, T.N.P., 1960. Jean Vilar som Ui - Hitler takker Hindsborough - Hindenburg (Georges Wilson) for sin forfremmelse.

Hvem er det egentlig De skriver for

Man bedømte altså hele vor folkelige virksomhed ud fra æstetiske kriterier. Det havde været mit skjulte håb, at en **social teaterkritik** ville opstå. Hvordan kunne jeg, en teatermand af borgerlig oprindelse, med en individualistisk indstilling, som var blevet kastet ind i projektet med at lave et teater for folket af de omskiftelser, den kulturelle udvikling i mit land undergik, ønske andet? Det ville have været mig til stor hjælp, det kan jeg forsikre. Men jeg måtte bøje mig for kendsgerningerne, selvom jeg af og til fandt de formler, man forsøgte at sætte vort arbejde på, en smule letkøbte.

Vil man have et eksempel? Så vil jeg tage det sted, i »Théâtre Populaire« nr. 30, maj 1958, side 80, hvor Barthes skriver, stadig om **Ubu** (det kunne se ud, som om vi aldrig slipper for den **Ubu**!): »Jeg vil her opstille en syllogisme, der er helt igennem tyrannisk: hvis Vilar's **Ubu** kunne tilfredsstille Monsieur Kemp, så er det, fordi Vilar's **Ubu** er mislykket: man kan ikke tjene to herrer; i dette tilfælde ikke, når det drejer sig om Jarry og Monsieur Kemp.«

Jamen, Barthes, hvordan kan De bedømme et stykke arbejde på den måde? Hvis Gauthier er enig med os, siger jeg ikke automatisk; jeg har gjort et dårligt stykke arbejde, og hvis tilfældet vil, at De er enig med Gauthier, som er enig med os, siger jeg heller ikke automatisk, at De har uret. Det, De laver dér, er subjektiv kritik. Og på det område forekommer Gauthier mig at være mere nyttig end De. I det mindste ulejliges han sig ikke med at opstille den slags syllogismer.

Jeg har måttet spørge mig selv - et spørgsmål, der er for vigtigt til, at vi må glemme det - når jeg læste Deres artikler: **Hvem er det egentlig, De skriver for?** Når man skriver i et tidsskrift der kalder sig »Théâtre Populaire«, er det så ikke ens pligt at stille sin viden og sit klarsyn til disposition for dem, der ingenting ved, eller som ved for

lidt, for dem, der beder om at få noget at vide⁵). Der er masser af dem. Efter min opfattelse er det Deres forbandede pligt. Måske kunne man tilgive Dem en strålende artikel, der ikke havde nogen social betydning, og som var skrevet udelukkende for Deres ligemænd, når man tog Deres holdning i øvrigt i betragtning. Men man kan ikke tilgive Dem, at De skaber Dem en karriere som æstet, hvori et folkeligt kulturelt foretagende, for slet ikke at tale om det folkelige publikum selv, ikke har nogen plads - det være sig i 1951, 1958 eller 1960.

Kritikerne er blevet voksne

Når dette er sagt, må jeg bede Dem tro mig, når jeg forsikrer Dem om, at man læser det, De skriver, med udbytte. På et rent æstetisk plan har de studier, De har gjort over vort teater, været til stor nytte. De definerede vores »spillestil«, som De senere kaldte »Avignon-stilen« eller »T.N.P.-stilen«. Jeg skal ikke glemme de stridigheder, som denne stil kastede os ud i, da jeg præsenterede **Richard II** på Théâtre des Champs-Élysées i 1947, eller de hårde kampe, som **Don-Juan**-stilen medførte i 1944, på Théâtre de La Bruyère lille scene. I disse stil-diskussioner er der altid en eller anden intellektualistisk rørelse, man kan drage fordel af: det er på den måde, berømmelse skabes (eller pilles i stykker) i Paris. Jeg glemmer det altså ikke. Hvad der i øvrigt stiller mig i en penibel situation. Da jeg både er i stand til at huske og til at føle taknemmelighed, (hvad folk så end siger), er jeg ikke nødt til på én gang at takke og kritisere Dem?

Siden 1945 er kritikerne blevet voksne. De har fået et langt mere nuanceret syn på teatrets problemer. De har set en masse. De har (festivaler!) rejst en masse.

Jeg er også blevet voksen. T.N.P. har et langt større virkefelt i dag end det havde i 1951. Jeg har set en masse, læst en masse, spillet en masse, studeret en masse sammen med mine medarbejdere, både skuespillere og teknikere. Jeg har rejst en masse (turneer!) fra New York til Moskva, fra Stillehavet til Dalarne.

Ikke stil, men moral

Men, kære kritikere, trods den tilsyneladende parallelitet mellem vore holdninger, er jeg i virkeligheden ved uundgåeligt at fjerne mig fra jer. Grunden er, at vor målsætning er afgørende forskellig, et faktum, jeg føler meget stærkt i dag. Tre gange, i 1943, 1947 og 1951, hver gang mit arbejde tog en ny drejning, og hvor min trup - **takket være mange af jer, det er sikkert**, - fik et større publikum, tog jeg skuespillerens prydelige veltalenhed, hans overdrevne spil, den Bérard'ske haremsstil - og drejede halsen om på dem. Dagen efter erfarede jeg så overrasket, at jeg havde skabt en ny stil.

Det smigrede mig faktisk i begyndelsen, selvom det egentlig slet ikke var det, jeg havde været ude efter. Men det stod mig snart klart, at i var ved at anbringe mig i en sammenhæng, som jeg altid har været led ved, stol på det. Hvad har jeg at gøre i kunsthistorien, hvis det dér kun drejer sig om æstetik? En instruktør af min type har aldrig skabt og vil aldrig komme til at skabe teater udelukkende for at frembringe eller udvikle en »stil«. Jeg kom til teatret for at forsøge at gengive det dets oprindelige askese, dets barskhed, for også herigennem at gengive det dets effektivitet. Det er ikke blot en stil. Det er en moral. En rettesnor, som har ledt mig derhen, hvor jeg står i dag, en rette-

snor, som jeg ikke altid har kunnet følge, — på grund af fejl, jeg begik, eller på grund af træthed — men som jeg altid er vendt tilbage til. **Det er ikke »kunsten«, der er det vigtigste for mig, men derimod arbejderpublikummet.** For mig betyder det at lave teater, at kunne give det størst mulige antal mennesker, og da først og fremmest de ringest stillede, del i erkendelsens salt og brød. Opdækningen bliver ganske enkel; måltidet bliver tarveligt, men veltillavet. Der bliver ikke taget hensyn til rangforordninger. Jeg har aldrig kunnet lide, at vi skulle skilte med vore evner. Jeg har altid været klar over, at den samme regel gælder for teatret som for måske alle andre former for arbejde, at det er »når man gør sig fattig, at man bliver rig, når man forenkler, at man mangfoldiggør, når man stiller sig selv i baggrunden, at man skaber det største rum... for inspirationen«.

Teater for folket betyder at lære

I kaldte det en stil. Og lige siden da har I kun bedømt vort arbejde og vore forestillinger ud fra æstetiske kriterier. Hvad skal jeg stille op med en hypotetisk inskription på teaterhistorikernes lertavler, hvor I så stædigt har anbragt jer? Hvor har I tænkt at anbringe mig i den artikel om teateræstetik, som I har kogt suppe på i de sidste halvtreds år? ... Det teater, jeg skaber, forsøger at indskrive sig i den socialistiske historie, simpelt hen. Og selvom min plads på den enorme slagmark, hvor verdensbegivenhe-

derne udspiller sig, er lille og ubetydelig, så er det dog den og den alene, jeg ønsker at indtage.

I morgen skal vi spille **Antigone**. Måske vil I stå sammen med os og indbyde arbejderpublikummet til at »gå i teatret«, som Gramsci ønskede det, »ikke blot for at more sig, men for at nå ind til kulturen, og det på den mest direkte og mest umiddelbart fattelige måde«. Så ville der ikke længere være plads til at diskutere »stil«, men snarere til at koncentrere sig om det ansvar, der ligger i T.N.P.'s repertoirevalg og det sociale ansvar, iscenesætteren påtager sig.

Det kan kun være i denne modne udveksling af tanker, vi kan finde et fælles sprog. Uden at ville afvente, at dette sker, har vi, specielt i det sidste års tid, vendt os mod andre »støttestrukturer«, mod de ledere af virksomhedernes samarbejdsudvalg og de kulturelle organisationer, som har villet påtage sig at spille rollen som praktiske mellemmand mellem teatret og det folkelige publikum, den rolle, som det ser ud til, at I ikke længere vil spille. De har nemlig gjort den erfaring på deres egen krop, at »teater for folket« betyder: at lære; og »at lære« betyder: at frigøre mennesket.

- ¹⁾ Jean de Letras (1897-1959) boulevard- og musichall forfatter.
- ²⁾ Spilletiderne er af stor vigtighed. De siger noget om, hvilken social klasse, man henvender sig til. På T.N.P. spiller vi kl. 20 eller 20.15. Men blandt disse klassikere fandtes også nogle, der var ukendte for et fransk publikum: Kleist, Büchner, Brecht, eller ukendte værker af klassiske forfattere: »Le Triomphe de l'Amour«, »L'Heureux Strata-gème«, »Platanov« etc.
- ⁴⁾ Lucien Guitry til Lugné-Poë: »Et velbesat stykke er et velspillet stykke«.
- ⁵⁾ John Milton kunne på glasmosaikkerne i sin skole læse: »Aut doce, aut disce, aut discede«. (»Undervis, lær eller drag bort«.)



TTT7

Jerzy Grotowski

Towards A Poor Theatre

— It strikes me as by far the most coherent and profound theatrical aesthetic the post-war theatre has produced.

Irwing Wardle, The Times.

— No one who takes the theatre seriously can afford not to read Grotowski's articles and interviews —.

Martin Esslin, Plays and Players.

263 pages, 97 illustrations, Dkr. 51,-

Peking Operaens revolution

AF CHIANG CHING

Chiang Ching oprindelig filmskuespillerinde, Formand Maos nuværende hustru, medlem af Centralkomiteen, fik under de kulturrevolutionære bestræbelser betroet at lede den revolutionære omformning af teaterlivet i Kina, især Peking-Operaen.

Nærværende tale stammer fra en national festival, der afholdtes i juli 1964 over temaet: Peking opera med nutidige revolutionære emner. 29 Peking operatrupper deltog, repræsenterende 18 provinser med over 2000 deltagere. Festivalen varede i 55 dage. 35 nye stykker blev præsenteret for et publikum på 200.000. 16 stykker handlede om tidligere revolutionære kampe, 19 handlede om selve den socialistiske revolution i 1949 og Den kinesiske Folkerepubliks opbygning bagefter. - Følgende artikel er oversat fra »On the revolution of the Peking Opera«, Foreign Language Press. Peking 1968.

Jeg ønsker jer tillykke med festivalen, som I har arbejdet så hårdt for. Dette er den første kampagne i den revolutionære omformning af Peking-operaen. Den har givet lovende resultater og vil få relativ vidtrækkende betydning.

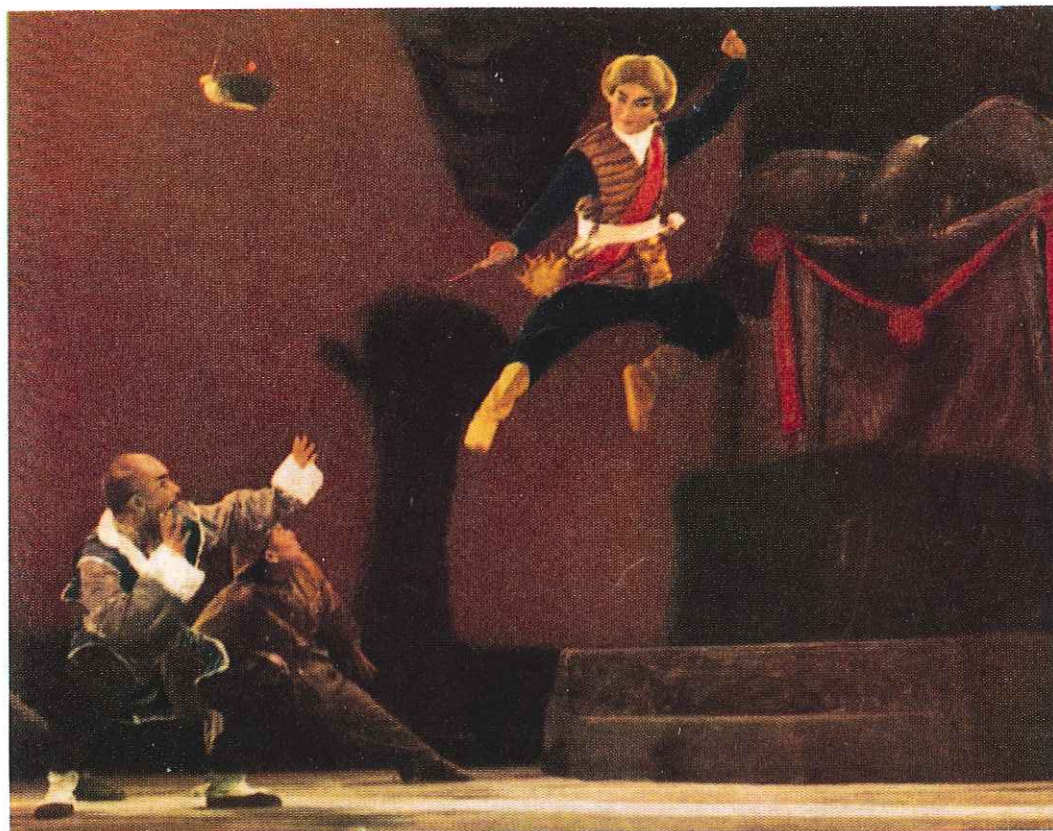
Vi har nu set opsætninger af Peking-operaen bygget på revolutionære nutidige emner. Men ser vi alle på tingene på samme måde? Det tror jeg ikke, vi kan sige endnu.

Vi må have en urokkelig tro på at kunne lave Peking-opera over revolutionære nutidige temaer. I vort socialistiske land ledet af Det kommunistiske Parti er det ufatteligt,

at den førende stilling på scenen ikke indtages af arbejderne, bønderne og soldaterne, der er de virkelige skabere af historien. Vi bør skabe litteratur og kunst, der kan beskytte vor socialistiske økonomiske basis. Hvis ikke vi er klar over, i hvilken retning vi vil gå, må vi se at blive det. Her vil jeg gerne give jer to taleksempler til jeres orientering. Disse tal chokerer mig virkelig!

Det første eksempel: Der findes rundt regnet 3000 teaterensembler i landet (amatørenssembler og trupper uden licens ikke medregnet). Ca. 90 er professionelle ensembler med moderne repertoire, 80 er kulturelle ensembler og resten, over 2800 opfører operaer og syngestykker.

Vor operascene er optaget af kejsere, prinser, generaler, ministre, lærde og skønheder og ovenikøbet genfærd og uhyrer. Heller ikke de 90 »moderne« ensembler fremstiller nødvendigvis allesammen arbejdere, bønder og soldater. Også de lægger vægt på at spille helaftensstykker, udenlandsk dramatik og stykker bygget på gamle temaer. Vi kan altså konstatere, at de moderne teaterscener er præ-



Denne og neste side: Erobringen av Tigerbjerg ved List. Hovedpersonen Yang Tzu-jung i aksjon mot folkefiendene.



I løbet af 1960'erne er der sket store forandringer i Maos Kina, også på teaterfronten. Dette kan næppe undre og det er måske mere bemærkelsesværdigt, at formand Mao er gået så forholdsvis lempeligt frem f.eks. over for den berømte Peking-opera, der endnu i 1950'erne næsten fik lov til at passe sig selv og endda blev sendt ud på store propaganda-turneer til Europa med interessante forestillinger i ypperlig traditionel stil fra kejser tiden.

Men også Peking-operaen må følge med sin tid. Som den tidligere skuespillerinde, Chiang Ching (nu alias fru Mao) har fremhævet for teaterfolk i Kina, er det en slags virkelighedsflugt, at Kinas ca. 3000 teatre fortrinsvis spiller stykker, der handler om gamle kejsere, adelsfolk, præster og krigere, der måske har levet for 400-500 år siden. Statistisk har tilsyneladende kun ganske få kinesiske teatre før ca. 1965 overhovedet spillet stykker, der handlede om nutidige kinesiske forhold, ensidige om arbejdere og bønder.

★

Den »kulturrevolution« europæisk teater gennemgik med realismen og senere naturalismen i slutningen af 1900-tallet når ret beset først Kina nu ca. 100 år efter. I Europa var det længe en sensation, at bringe de lavere stænders problemer på scenen i alvorligere sammenhæng. Egentlige menneskelige tragedier kunne kun udspilles imellem overklasse-mennesker, fortrinsvis konger og fyrster, mens de lavere stænder udleveredes i komedier. Tænk blot på Racine og Corneille – eller på Shakespeare – de store helte er som regel af god familie. Selv hos Ibsen er hovedfigurerne som regel fra de bedre lag (at han ikke har adelsfolk med, kan bl.a. skyldes at der simpelt hen ikke rigtig fandtes blåblodede grever og baroner i Norge siden Kalmar-unionen, højst skibsbredere, embedsmænd, storbønder, politikere etc. . .).

Revolutionen i Mao-Kinas teaterliv er i meget korte træk gået ud på at give revolutionære folkelige helte indpas på scenen i sammenhæng, der gav en mere direkte appel til den menige kinesers egen hverdag og samtidshistorie, inklusive krigen med Japan, skismaet mellem Kuo-min-tang (Chiang-kai-shek) og kommunisterne og nu forholdet til USA og Sovjet.

Det turde være indlysende, at en regeringsmagt, der rent faktisk har kæmpet for sit lands eksistens i mere end 40 år (Mao var med allerede i 1920'erne) også gerne ser disse bestræbelser anskueliggjort på scenen. Ideen er selvfølgelig at teatret kan være et vældigt magtmiddel i samfundet, især hvis det har folket (publikum) med sig i aktuelle spørgsmål.

★

Folket ønsker simpelt hen scenehelte som de til dels kan identificere sig med eller drømme om. Man kan muligvis her indvende at de foreløbige resultater af disse bestræbelser i Kina tilsyneladende nærmer sig den rendyrkede propaganda-folkekomedie som f.eks. i den Peking-

opera hvorfra vore billeder er hentet. Titlen er **Erobringen af Tiger-bjerget ved List** og handlingen, kort fortalt, en historie om hvordan den snedige spejderpatrolje-leder Yang Tzu-jung fra befrielsesarmeen ved list overvinder en samling banditter i bjergene. Banditterne er naturligvis støttet af reaktionære elementer som Kuo-min-tang, der igen bakkedes op af udenlandske imperialister (i tidligere versioner af stykket nævnes Chiang-kai-shek direkte ved navn, mens man i 1969-versionen nøjes med at sigte på USA. Til gengæld citeres formand Mao direkte angående stedet, hvor der kæmpes: »Byg faste baser i nordøst-regionen« – Nordøst-regionen har som bekendt direkte grænser til Sovjet . . .).

Erobringen af Tiger-bjerget ved List foregår tilsyneladende i 1946, men ved hjælp af aktualiserende citater fra Maos lille røde, føres vi frem til i dag, næsten umærkeligt. »Lad fortiden tjene nutiden og lad det fremmede tjene Kina« er et andet brugbart Mao-ord i denne sammenhæng. Rent faktisk anvender Peking-operaen i dag sin gamle skuespillerteknik af næsten akrobatiske karakter i nyskrevne eller reviderede gamle tekster. Resultatet er fremragende teater i Mao-Kinas tjeneste.

Muligvis vil man mumle noget om propagandistisk folkekomedie her i Vesteuropa ved læsningen af disse stykker. Skurkene er malet sort-i-sort og de proletariske helte tilsvarende hvide – eller rettere rosenrødel og altid inspirerede af formand Maos tanker. Mere subtile psykologiske nuancer er her ikke plads til. Forestillingens målsætning er helt klar: De gode vinder over de onde.

Men griber vi os selv i barmen et øjeblik, er denne moral jo velkendt i størstedelen af det repertoire, vi præsenteres for både på populære teatre, på film og i tv. Fra »Gøngehøvdingen« eller »Robin Hood« til »Chief Ironside« følges dette mønster, der næsten umærkeligt taler til det barnlige retfærdighedsbegreb i os alle. Hvis bare Ironside ind imellem citerede formand Mao kunne han godt passere i Kina.

★

Man skulle så til gengæld tro at vi uden videre kunne overtage disse stykker, der er bygget dramatisk godt op med spænding til det sidste. Mon det vil knibe, fordi europæiske skuespillere slet ikke behersker den fremragende teknik som de kinesiske bliver uddannet i allerede fra barnsben (omtrent som vore balletbørn, men med større vægt på akrobatik og sang).

En anden væsentlig grund ligger i selve holdningen til teksterne, der nu skal være en bekræftelse på rigtigheden af formand Maos tanker om kunst til de brede masser. Et meget anvendt Mao-ord i denne forbindelse lyder således:

»Hvis man er en borgerlig forfatter eller kunstner, vil man ikke lovprise proletariatet, men borgerskabet, og hvis man er en proletarforfatter vil man ikke lovprise borgerskabet, men proletariatet og det arbejdende folk: det bliver enten eller«.

Chr. Ludvigsen.

get af gamle kinesiske og fremmede typer. Teatre er steder, hvor folket skal opdrages, men i øjeblikket domineres vort teater af kejsere, prinser, generaler, ministre, lærde og skønheder — kort sagt af noget feudalt og borgerligt stads! En sådan tingenes tilstand tjener ikke til at beskytte vort økonomiske grundlag, men snarere til at underminere det.

Og her er et andet talekseksempel: Der er godt 600 millioner arbejdere, bønder og soldater i vores land og kun en håndfuld godsejere, rige bønder, kontrarevolutionære, konservative og borgerlige elementer. Skal vi tjene denne ene håndfuld eller de 600 millioner? Ikke bare Kommunisten skal overveje dette, men også alle litterære og kunstneriske arbejdere, der elsker deres land. Brødet vi spiser, fremstilles af bønderne, tøjet vi har på og husene vi bor i laves af arbejderne, Folkets Befrielseshær står på vagt for os, og alligevel skildrer vi ikke disse mennesker på scenen! Må jeg spørge hvilket klassestandpunkt I kunstnere indtager? Og hvor er den kunstneriske »samvittighed«, I altid taler om?

At præsentere revolutionære nutidige emner vil for Peking-operaen ikke være blot at lette anker og sejle roligt afsted. Der vil blive store tilbageslag, men hvis I ser nøje på de to talekseksempler, vil der måske være færre. Men selv om der er tilbageslag, gør det ikke noget. Historien går altid fremad i zig-zag kurs, men dens hjul kan aldrig drejes tilbage. Det vi ønsker er altså: Operaer over revolutionære nutidige temaer, som genspejler det virkelige liv i de 15 år, Den kinesiske Folkerepublik har eksisteret, og som skaber billeder af nutidige revolutionære helte på operascenen. Dette er vor vigtigste opgave. Det betyder ikke, at vi ikke ønsker historiske operaer. Revolutionære historiske operaer har udgjort en ret stor del af programmet ved denne festival. Historiske operaer, der fremstiller folkets liv og kampe, før vort parti opstod, er også nødvendige. Hvis de virkelig er skrevet udfra et materialistisk historisk synspunkt, vil de lade fortiden tjene nutiden. Men betingelsen for at beskæftige sig med historiske operaer er naturligvis, at hovedformålet (at skildre arbejderne, bønderne og soldaterne) ikke glemmes. Hvad traditionelle operaer angår, kan alle gode traditionelle operaer opføres undtagen dem som handler om genfærd og dem der priser kapitulation og forræderi. Men disse traditionelle operaer vil ikke tiltrække noget publikum af betydning, med mindre de omredigeres og revideres grundigt. Jeg har aflagt systematiske besøg i teatre i mere end to år, og mine iagttagelser af både skuespillere og publikum har ført mig til denne konklusion. I fremtiden er en omarbejdelse af traditionelle operaer nødvendig, men dette arbejde må ikke overskygge vor vigtigste opgave.

Nu vil jeg behandle problemet om, hvor man skal sætte ind.

Jeg tror, kernen i det hele er de dramatiske tekster. Hvis man kun har instruktører og skuespillere og ingen tekster, er der ingenting at arbejde med. Man siger at skuespillet danner grundlag for opførelsen. Det tror jeg er meget rigtigt. Derfor må opmærksomheden helliges kunsten at skrive tekster. I forhold til det virkelige liv er udviklingen inden for dramaskrivningen saktet bagud i de seneste år. Dette gælder især for Peking-operaen. Der er få dramatikere og de mangler almindelig livserfaring. Så det er kun naturligt, at der ikke skrives gode stykker. Nøglen til at angribe problemet er dannelsen af en skabende treenighed mellem ledelsen, dramatikere og masserne.

For nylig undersøgte jeg, hvorledes **Den store Mur ved det sydlige Hav** blev til, og jeg fandt ud af, at de gjorde således: Først fastsatte ledelsen et tema. Så drog dramatikere 3 gange afsted for at få erfaring fra livet, ja de deltog

endog i en militær operation efter fjendtlige spioner. Da stykket var skrevet, deltog mange ledende medlemmer af Kwangchowmilitærkommandoen i diskussioner om det. Og efter at prøvearbejdet var gået igang, blev de forskellige opfattelser grundigt studeret, og man omarbejdede stykket. På denne måde, hvor man hele tiden efterlyste meninger og omarbejdede, blev resultatet i løbet af ret kort tid et godt aktuelt stykke, der genspejler en kamp for det virkelige liv.

Det vil blive svært i nogen tid endnu at skrive specielt for Peking-operaen. Ikke desto mindre må vi udpege folk til arbejdet allerede nu. Først må de underkastes en bestemt skoling og så tage ud for at få praktisk livserfaring. Til at begynde med kan de skrive nogle korte stykker og så gradvis udarbejde hele operaer. Det er også godt at have korte stykker, hvis de er godt skrevet.

Til at skabe dramaer må nye kræfter dyrkes op. Send dem ud på enkelt lugearbejde i markerne og i løbet af 3 til 5 år vil de blomstre og bære frugt.

En anden god måde at skaffe stykker på er ved omarbejdelser. Emner til teaterbearbejdelser må udvælges omhyggeligt. Først må man vurdere, om de er politisk anvendelige, derefter om de passer til det pågældende teaterens arbejdsmetode. Der må foretages en grundig analyse af originalen, dens gode momenter må understreges og bibeholdes, de svagere punkter må behandles nærmere. Når man bearbejder stykker til Peking-operaen, må der tages hensyn til følgende 2 forhold: For det første skal bearbejdelsen respektere det typiske for Peking-operaen, sangen og akrobatikken, og ordene skal passe til melodierne i Peking-operasyngestilen. Det sprog, man bruger, skal være Peking-operaens. Ellers vil aktørerne ikke kunne synge. For det andet bør man ikke i altfor høj grad gå på kompromis af hensyn til aktørerne. En opera skal have et klart tema med en stram knyttet intrige og bemærkelsesværdige roller. Under ingen omstændigheder må det tillades, at hele operaen bliver diffus og flad, fordi nogle ledende skuespillere skal have »stjerneroller«.

Peking-operaen anvender artistisk overdrivelse. Desuden har den altid afbildet fortiden og dens personer. Derfor er det forholdsvis let for Peking-operaen at fremstille de negative roller, og netop derfor synes nogle så godt om den. Men det er meget vanskeligt at skabe positive roller, og dog er vores formål at skabe progressive revolutionære helteroller. I den originale version af **Erobringen af Tigerbjerget ved List** var de negative roller dominerende, mens de positive trådte helt i baggrunden. Efter at ledelsen begyndte at give direkte vejledning, er denne opera blevet positivt forbedret. Scenen med taoisten Ting Ho er blevet strøget, hvorimod »Ørnens« rolle — (banditlederens tilnavn) — kun er blevet let ændret. (Skuespilleren, der fremstiller ham, spiller særdeles godt!) Men efter at de positive roller, heltene i Folkets Befrielseshær, er blevet gjort mere fremtrædende, er de negative personer blegnet ved sammenligning.

Man siger, at der er forskellige meninger om denne opera. Sagen kan diskuteres. Man må overveje, på hvilken side man står. På de positive eller de negative side? Det siges, at der stadig er folk, som er imod at skrive positive karakterer. Det er forkert. Gode mennesker er altid det store flertal. Det gælder ikke blot i vore socialistiske lande, men også i de imperialistiske lande, hvor det overvældende flertal er arbejdere. I revisionistiske lande er revisionisterne kun en minoritet. Vi bør lægge vægt på at skabe artistiske billeder af fremtrædende revolutionære for at opdrage og inspirere folket og lede det fremad. Vort formål med at lave



Formand Mao og viceformand Lin Piao hilses af begejstrede arbejdere i et kæmpeteater. Alle undtagen formanden har den lille røde bog i hånden (efter et oliemaleri).

operaer med revolutionære emner er hovedsageligt at hylde de positive karakterer. Operaen **De små heroiske søstre** opført af Peking-operatruppen på det Indre Mongolske Kunstteater er meget god. Dramatikerne skrev denne opera ud fra deres revolutionære følelse, inspireret af de to små heltinders fremragende død. Den midterste del af operaen er meget bevægende. At begyndelsen og slutningen ikke blev så god, skyldtes at dramatikerne endnu ikke havde nok erfaring fra det virkelige liv og arbejdede hurtigt uden at have tid til finpudsning. Som den ser ud nu, er den lige som et fint maleri i en grov gammel ramme. I forbindelse med denne opera er der yderligere en ting at bemærke: det er en Peking-opera skrevet for vore børn. Kort sagt, denne opera har et solidt grundlag og er god. Jeg håber, drama-

tikerne igen vil tage ud og studere livet nøjere og gøre deres bedste for at forbedre manuskriptet. Nogle kammerater nærer uvilje mod at revidere deres værker, men dette forhindrer dem i at gøre større fremskridt. Shanghai kunstnerne har givet et godt eksempel. De har været villige til at polere deres manuskripter igen og igen, og således er det lykkedes dem at gøre **Erobringen af Tigerbjerget ved List** til hvad den er i dag. Alle detaljer i repertoiret på denne festival skulle I give en afpudsning, når I kommer hjem. Ting der allerede har bevist deres virkning, lader sig ikke så let feje af bordet.

Til slut håber jeg, at I vil gøre jer anstrengelse for at lære af hinandens forestillinger, så publikum over hele landet vil være i stand til at se denne festivals resultater.

die asta

tidsskrift for film og tv

spec.nummer: latinamerika (12)

red: tømmerup stationsvej, 2770 kastrup; giro 6 98 84

pris pr. årgang (4 numre) kr. 8,00

Vort teater

AF PAOLO GRASSI OG GIORGIO STREHLER

TEATRETS BETINGELSER I ITALIEN

Da Piccolo-teatret startede i 1947, var italiensk teater præget af den gamle »grand acteur«-tradition og af en struktur, der hvilede på turnerende selskaber. Mens den store instruktørs regeringstid (Stanislavski, Reinhardt, Copeau) allerede var forbi ude i Europa, var den endnu ikke begyndt i Italien. Dette viser det italienske teaters stagnation i forhold til moderne europæisk teater.

Alt var dog ikke kun negativt ved denne epokes italienske teater: trods sine store mangler sikrede systemet med de turnerende selskaber at teatret kom rundt i næsten alle provinserne, og det imødekom til en vis grad de geografiske forhold, den italienske decentralisation. Teatrets decentralisering, som vi skal vende tilbage til, er iøvrigt et af hovedproblemerne i det moderne teater: det er kun blevet løst i Tyskland med dets mangedobling af de faste decentraliserede teatre.

Det fremherskende træk ved italiensk teater var da dets internationalistiske og borgerlige eller rettere småborgerlige karakter. Uden tvivl har sidstnævnte siden 1900 været et globalt og ikke kun italiensk fænomen. Men f.eks. i Frankrig har teatret udviklet sig hurtigere: sideløbende med det borgerlige teater opstod - først og fremmest under indflydelse af nogle instruktører - et anti-borgerligt eller snarere uborgerligt teater. I Italien var dette kun i ringe udstrækning tilfældet. Grunden hertil er naturligvis fascismen. Den italienske fascisme har trods sine revolutionære attituder og sin militaristiske retorik kun konsolideret de småborgerlige tendenser. Den tillod ikke nogen virkelig strukturreform og bremsede enhver indflydelse fra den levende del af europæisk teater. Og den førte kun til enkelte ynkkelige tilløb til et ideologisk teater af korporativt observans.

Det er her nødvendigt at henvise til nogle stadigt tilbagevendende fundamentale problemer i italiensk teater, først og fremmest problemet vedrørende Italien som nation. Italien er endnu ikke en sådan, men en føderation, som først i dag er ved at blive en nation. Uoverstigelige hindringer stiller sig i vejen for en spredning af kulturen og dermed også teatret, ikke blot mellem nord og syd, men også inden for disse områder, hvor tydelige skel, om ikke modsætningsforhold endnu eksisterer, f.eks. i det nordlige mellem den Venezianske Republik og Kongedømmet af Parma, af Bologna etc. . . . Men ethvert stort teater er knyttet til en nation, en national enhed. England har haft sin Shakespeare, fordi det allerede var England. Vi er opmærksomme på det opdelt Tyskland med de værdifulde hofteatre som Weimars. I Italien har man imidlertid ikke haft sådanne siden renaissance; det italienske hofteater, som opstod da, døde med den. Den udgør et centralt vendepunkt: umiddelbart

efter den indtraf et brud mellem kulturen og folket, en spaltning med litteraten og videnskabsmanden på den ene side og folket på den anden. Vi ser endnu i dag følgerne heraf i den sproglige kløft mellem litteraturen og det folkelige liv. I Italien er folkesproget og det dannede sprog så radikalt forskellige, at man kan hævde, det italienske folk ikke taler som det tænker og ikke skriver som det taler. At overvinde denne sproglige dualisme og genfinde et sprogligt fællesskab er et af de store problemer, som italienske forfattere og teaterfolk må forsøge at løse. For mens litteratursproget er meget rigt og forfinet, har talesproget på sin side en usædvanlig styrke og vitalitet.

Man kunne også henvise til betingelser i klimaet og livsførelsen, som holder italienerne borte fra teatret. Italienerne agerer ikke, som det ofte hedder sig, men deres liv bliver teater, selv deres byer har noget teatralisk over sig, og måske er det derfor, de går så lidt i teatret. En personlig erindring: vi tog **Dreigroschenoper** op i Rom om foråret; nuvel, det forekom os næsten at være en absurditet således at lukke os inde i et teater, når der udenfor var Rom og foråret . . . I modsætning til et land som Tyskland, hvor man finder en udpræget affinitet til teatret, er Italien skeptisk, ja negativt indstillet over for dette. Vi tænker her på det egentlige teater, for naturligvis har Italien smag for en særlig slags forestillinger: for operaen, denne teaterform, som har sin oprindelse i renaissanceens hofteater, og som er en arv fra Monteverdi.

Hvad man i hvert fald kan fastslå er, at kontinuiteten mangler i italiensk teater. Vi tror, at dette er et ellers ukendt fænomen: det italienske teater er spaltet i rent litterære og rent teatraliske værdier (skuespillerne), sønderdelt i regioner og opløst i en række højdepunkter: Goldoni, Alfieri, Pirandello . . . hvad forfattere angår; Evaristo Gherardi, Biancolelli, Fiorilli, Andreini, Riccoboni, Adelaide Ristori, Novelli, Tomaso Salvini, Eleonora Duse . . . hvad skuespillerne angår.

INSTRUKTØREN

»Grand acteur«-vældet fortsatte meget længe i Italien. Først henimod 1922-23 fremstod en forløber for instruktøren: Virgilio Talli, som var en karakterskuespiller, der arbejdede i en trup med gode italienske skuespillere. Lidt efter lidt gik han over til at iscenesætte. Uden tvivl havde forskellige store post-romantiske skuespillere allerede haft on finger med i spillet på dette område, men de iscenesatte kun på slump ved at angive de medspillendes placering. Talli var den første, der steg ned i tilskuerrummet og derfra dirigerede skuespillerne. Det fik ham iøvrigt til at bede sine kammerater om at dæmpe deres spil og spille på en mere nutidig måde.

Nævnes bør også de påvirkninger, det italienske teater selv i den fascistiske periode var genstand for. Selv om isoleringen var næsten total, var der visse åndehuller. Reinhardt kom til Italien og satte **Midsummer Night's Dream** op i Boboli-parken i Firenze og **Merchant of Venice** i Venezia, Copeau lod **Le Mystère de Sainte-Olive** og **As You Like It** opføre i Firenze, og Nemirovitch Dantchenko iscenesatte **Kirsebærhaven** for et turnerende selskab . . . Det blev i høj grad åbenbaringer; mange af os blev gennem disse forestillinger tilskyndet til at vælge teatret. Ligeledes skal Tatiana Pavlovas aktivitet nævnes. Hun var en emigreret russisk Stanislavski-elev, der bosatte sig i Italien og blev en af italiensk teaters stjerner, tilligemed at hun instruerede. Naturligvis var ikke alt ubetinget positivt ved hendes forestillinger; måske var selv deres stanislavisme overdreven; man dyrkede den »russiske sjæl«, og skuespillere og statister havde deres »slaviske kriser«. Men hvad man lærte der, var at være opmærksom på lyset, på en vis præcision i spillet og på sminkningen (man sminkede endog hænderne); betydelige skuespillere indvilligede i at spille små roller . . .

Omtales skal også Renato Simoni. Denne kritiker ved det oplagsstærke blad **Il corriere della sera** og forfatter til nogle af de bedste italienske stykker fra omkring 1900 blev en af de store Goldoni-specialister. Han satte friluftsforestillinger op i Venezia og Firenze, som på den tid vakte megen furor. Selv af borgerlig herkomst afslørede han den realistiske og borgerlige karakter i Goldonis stykker. Før ham tolkede italienerne Goldoni rent formalistisk, musikalsk og rytmisk, som en skuespilforfatter fra før 1700. Simoni viste

dem, at Goldoni er meget mere end det: en forfatter, som med rod i *commedia dell'arte* fører frem til realismen.

Men den afgørende indsats skyldes Silvio d'Amico. I begyndelsen af århundredet publicerede han en pamflet, som vakte megen genklang: **Den store skuespillers død**. Lidt efter lidt og gennem stadige kampe lykkedes det ham at etablere Akademiet for Dramatisk Kunst, et statsakademi, som der var knyttet et teater til, hvor akademiets elever spillede og instruerede. Tatiana Pavlova ledede skolens praktikafdeling og d'Amico underviste i teaterhistorie. I 1935-36 opsatte Akademiet for Dramatisk Kunst adskillige forestillinger, bl.a. iscenesat af Alessandro Brissoni, Ettore Giannini og Orazio Costa: **Il re Cervo, Questa sera si recita a soggetto** og **Faust**. Dette blev det moderne teaters genembrud i Italien, et teater, som ikke kun tilhører skuespilleren, men også instruktøren. Strehler så disse forestillinger såvel som Copeaus, han mødte endog sidstnævnte. Nu vidste han, hvad han burde gøre. Piccolo-teatret skal kun udbygges og systematisere den ansats, man finder hos d'Amicos Akademi for Dramatisk Kunst.

Men i Italien var man udsat for en kraftig modstand: man ville ikke se instruktionsproblemet i øjnene. Først i 1945 eksploderede det hele og de gamle strukturer brød sammen. Publikum ville have et andet teater med nye stykker; det råbte på nye forfattere: O'Neill, Gorki etc. . . . Men for at spille disse stykker, for at spille disse forfattere var det nødvendigt med instruktører. Trods al deres gode vilje, trods det, som man kan kalde deres geni, var de italienske skuespillere ude af stand til at klare det alene; deres ti dages prøvetid var ikke nok . . . De var fortabte. De vidste ikke, hvordan de skulle honorere kravet. Det var dem selv, som da appellerede til iscenesætterne, — som senere ofte har været nød til at kæmpe imod dem. Strehler mindes en gammel skuespiller, som han prøvede med. Det var en udmærket kunstner, men han spillede i den gamle stil, og det kunne slet ikke gå i det stykke, man satte op. Strehler måtte lade ham forstå, at det ikke var muligt at lade ham spille. Skuespilleren brød sammen: han forstod, at hans karriere var forbi, at han ikke mere kunne bruges til noget . . . Han talte om at begå selvmord. Men som en god skuespiller gjorde han ikke alvor af det.

Giorgio Strehlers arbejde og udvikling falder sammen med Piccolo Teatro i Milano, det første faste teater i Italia efter krigen. Han uddannede seg som skuespiller og spillede i en række teatre før udbruddet af den 2. verdenskrig. Under krigen begynte han å arbejde i en flyktningeleir i Schweiz hvor han satte opp stykker av Eliot, Pirandello og Camus. Etter frigjøringen arbeidet han både som teaterkritiker og instruktør. Hans møte med Paolo Grassi ble avgjørende for hans videre karriere og for italiensk teater i sin helhet. Grassi, teaterkritiker og instruktør (han hadde iscenesatt stykker hvor Strehler hadde spilt), ga opp sitt kunstneriske arbejde for å vie seg til de organisatoriske problemer ved grunnleggelsen av Piccolo Teatro i 1947. Allerede i den første sesong bekreftet teatret sin eksistensberettigelse gjennom suksessforestillingen En tjener og to herrer av Goldoni. Den blir spilt den dag i dag.

I løpet av sin karriere har Strehler iscenesatt over hundre forestillinger og tyve operer, hvorav noen i friluft. Repertoarvalget har ikke fulgt en såkalt modernistisk linje, men har mest konsentrert seg om en nyvurdering av klassiske verker, både utenlandske (Shakespeare) og italienske (Goldoni, Gozzi og Pirandello). B. Brechts teorier og forfatterskap har betydd meget for Strehler. Han introduserte den tyske dramatiker i Italia ved oppførelsen av en rekke av de viktigste verker. I 60-årene ble han betraktet som den fremste skaper og fornyer innenfor det »episke« teater.

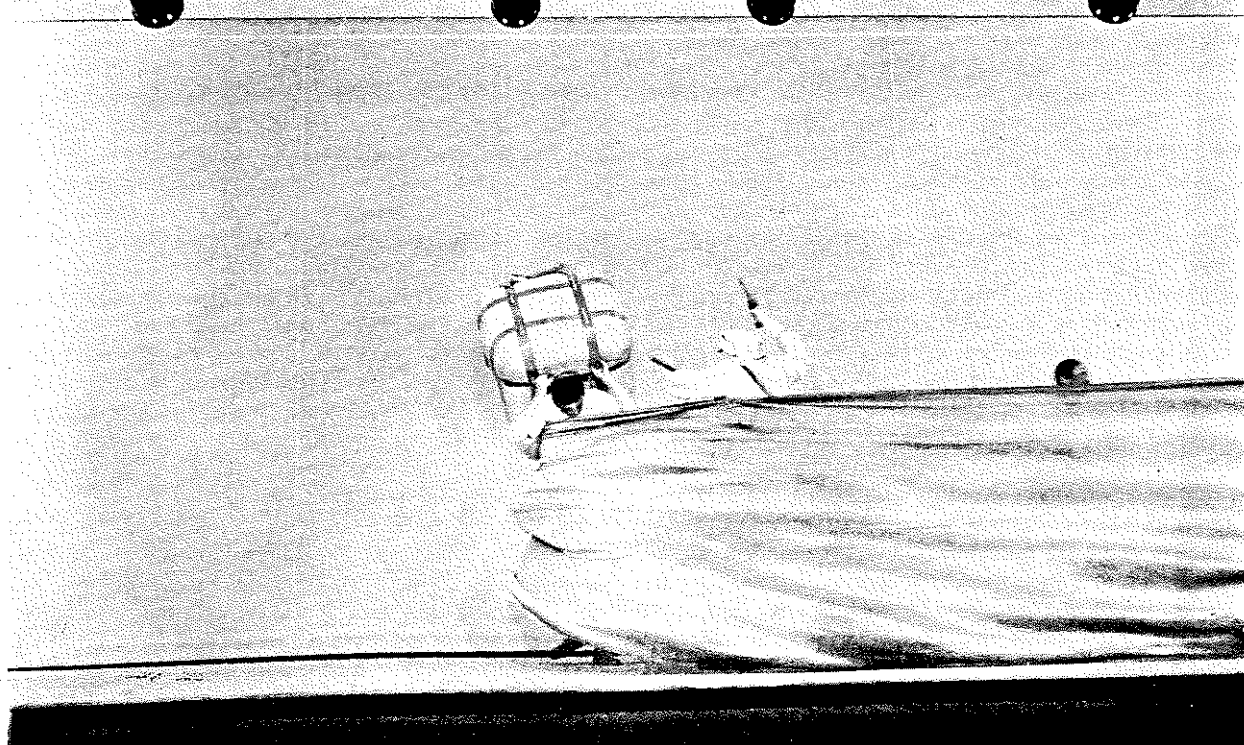
Betydningen av Piccolo Teatro kan ikke undervurderes. Det var det første teater, med et årlig fastlønnet ensemble, som prøvde å definere sin funksjon i samfunnet både teoretisk og gjennom valget av bestemte stykker. Det ble modell for en rekke andre faste teatre i Italia. I de siste år har yngre teaterfolk og kritikere angrepet Grassi for å ha monopolisert teaterlivet i Italia og gjennom sine politiske forbindelser sørget for å støtte bare bestemte former for teater.

Under ungdomsopprørene i 1968, som bragte de fleste teaterfolk i Frankrike og Italia inn i en krisesituasjon, forlot Strehler Piccolo Teatro. Samarbeidet med Grassi som hadde vart i over 20 år, ble avbrutt. I likhet med mange andre instruktører prøvde han å begynne forfra ved å starte en gruppe. Den oppførte en eneste forestilling, Sangen om fuglekremset av Peter Weiss. En tid forhandlet Strehler om å overta stadsteatret i Roma, men det førte ikke til noe. Hans siste forestilling, Brechts Die heilige Johanna der Schlachthöfe, ble iscenesatt for festivalen i Firenze juni 1970. Med kunstnerisk anerkjennelse fulgte det også en polemik om utgiftene til denne sosial-politiske forestilling: over 130 millioner lire dvs. 1,5 million danske kroner.



Giorgio Strehler, Helene Weigel og Paolo Grassi under en prøve på *Der gute Mensch von Sezuan* av B. Brecht, Piccolo Teatro, 1957.

AVANTI A UN FIUME IN PIENA



Unntagelsen og regelen av B. Brecht, *Piccolo Teatro*, 1962. Regi. G. Strehler.

PICCOLO-TEATRETS STILLING

Det skyldes statens øjeblikkelige støtte, at Piccolo-teatret kunne åbnes, tilligemed Milanos kommunalbestyrelse. Sidstnævnte skænkede os teatret (naturligvis bygningen, uden at vi skal betale leje), og Overdirektionen for Teatervirksomhed har altid understøttet os.

Således er det lykkedes os at stabilisere vore forhold. Fra begyndelsen af 1959 er Piccolo-teatret blevet en »selvstændig gren«. Det er et nyt fænomen i Italien: et teater, der har samme status som de største italienske operaer, f.eks. La Scala i Milano. I spidsen for Piccolo-teatret står nu et administrationsråd, hvor Milanos borgmester ifølge vedtægterne præsiderer, og hvor seks kommunalrådsmedlemmer har sæde tillige med to repræsentanter for Milano amtsråd, en repræsentant for et milanesisk kulturorgan, en repræsentant for Lombardiets sparekasse og to repræsentanter for Overdirektionen for Teatervirksomhed. Som direktører for Piccolo-teatret kan vi overvære dette råds møder som rådgivere.

Vi vil gerne indrømme, vi er stolte over, at det efter elleve års arbejde er lykkedes os at opnå en status for vort teater, der betyder en anerkendelse af et stadigt behov for Piccolo-teatret, og som sætter os på lige fod med La Scala.

PICCOLO-TEATRETS BUDGET OG FINANSIERINGSMIDLER

Piccolo-teatret har et budget på ca. 220.000.000 lire.¹⁾ Inkluderet i dette er hverken omkostningerne ved vort dekorationsværksted og vort skrædderi eller udgifterne ved vore turneer i udlandet. 45 til 50% af dette budget sikres os ved offentlige understøttelser, idet staten yder næsten 70.000.000 lire, og de resterende 40.000.000 tildeles os dels af Milanos

kommuneråd, dels af amtsrådet, dels af sparekassen etc... Vi nævnede ovenfor, at vi ikke skulle bære lejeomkostningerne ved teatret, selv opvarmningen er gratis. Imidlertid har selve indretningen af teatret været et ret stort problem for os: Milanos kommuneråd skænkede os bygningen, intet andet. Det var nødvendigt at ændre alt, at lave en tredjearangs biograf med milanesiske kontorfolk som publikum om til et rigtigt teater med et rigtigt teaterum... Arkitekterne Zanuso og Rogers tog sig af dette. Hvad vi ønskede, var et virkeligt egnet teaterum. Noget meget enkelt, hvor man kunne se fra alle pladser, og hvor man følte sig i teatret. Vi holdt os især til rødt på væggene og stolene. Rødt er teatrets farve.

REPERTOIRET

Efter vor mening er det ikke overdrevet at tale om målbevidst og gennemtænkt politik, hvad angår Piccolo-teatrets repertoire. Utvivlsomt kan den ikke konstateres i alle enkeltheder inden for vor aktivitet, i alle vore valg. Men der er sket en udvikling, som i overensstemmelse med vort ønske ikke er af dogmatisk karakter, men pragmatisk og progressiv. I løbet af denne har vi forandret os gennem kontakten til publikum, som på sin side også ændredes. Piccolo-teatret kan ikke rummes af en fastlåst æstetik eller ideologi. Vi har ønsket at være i kontakt med vor samtids historiske og æstetiske realitet, at udvikle os med vor samtid. Piccolo-teatrets historie kan ikke forstås ud fra en idealistisk synsvinkel; den er dag for dag bestemt af en bys og en nations historie. Vi har altid søgt at tage del i og bestemme denne histories gang. Det er her nødvendigt at tale om dialektik. Alle vore anstrengelser har rettet sig mod at finde en ligevægt mellem kunstens og kulturens krav og problemerne vedrørende teatret som håndværkerskole. Lad os straks tilføje, at vor søgen efter denne ligevægt for os ikke har

¹⁾ 100 lire er 85 d. øre og 1 s. kr.

været abstrakt, men at den har manifesteret sig i et samfund, i en historisk udvikling, som vi kender: det drejer sig ikke kun om at holde ud, men at vide, hvorledes man skal holde ud.

Der er iøvrigt et paradoks ved selve Piccolo-teatrets opvindelse. I Italien betyder Piccolo-teatret instruktørens triumf eller i hvert fald hans endelige stadfæstelse som forestillingens hersker. Men ude i Europa sluttede samtidigt iscenesættelsens heroiske epoke. Instruktøren var ikke længere teatrets enevældige konge, som den store romantiske skuespiller og den barokke scenemester havde været det før ham. Man kan hævde, at fra 1920 til 1940 var europæiske teaterfolks eneste anliggende iscenesættelsen. Se-

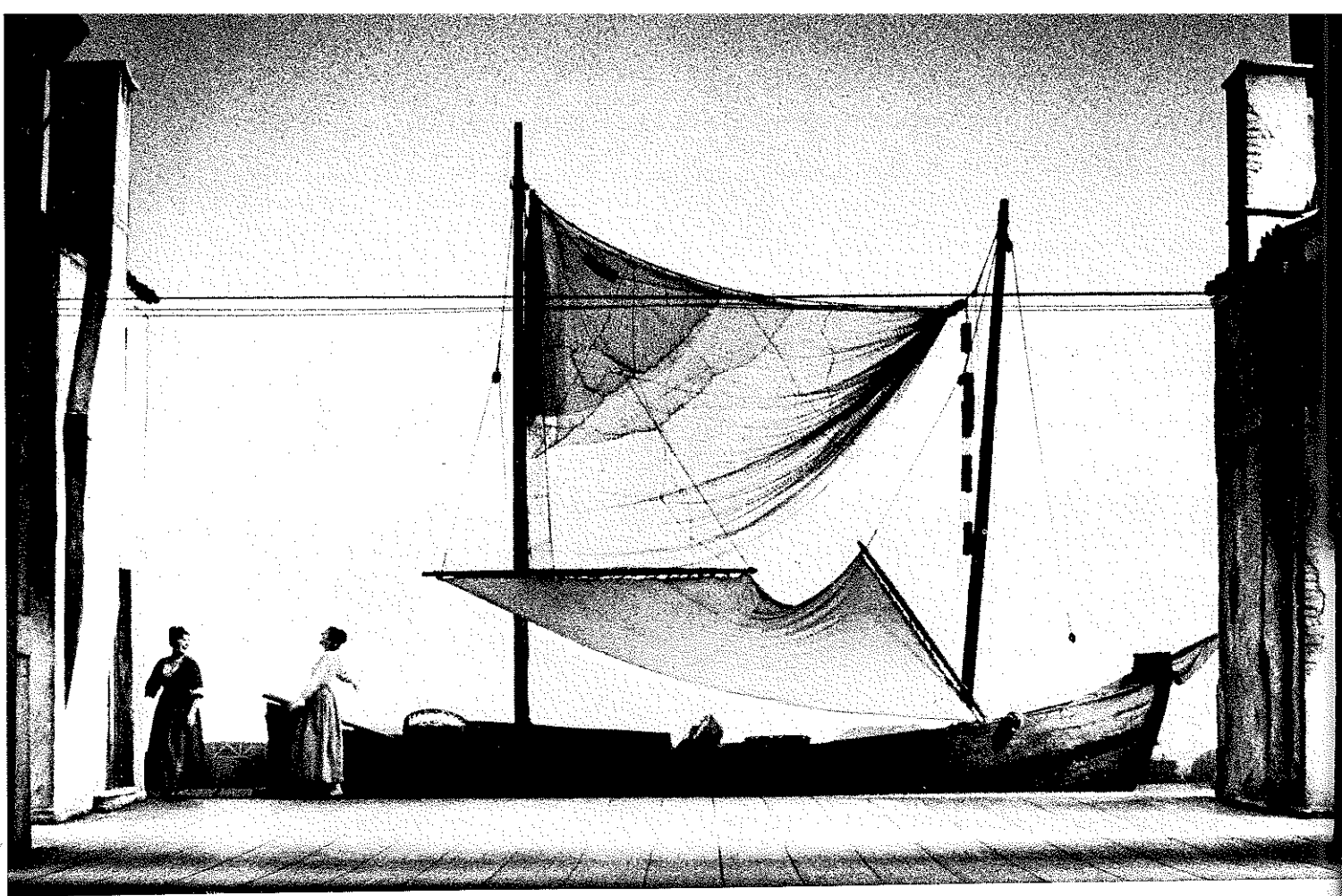
nere er dette problem blevet erstattet af ønsket om at vide, hvordan, hvorfor, ud fra hvilke principper og med hvad for øje der skal instrueres. Iscenesætteren er blevet tvunget til en ny beskedenhed. Han er ikke længere konge; han er formidler mellem værk og publikum. Det vil sige, at der ikke mere eksisterer nogen hævdvunden instruktionsmetode, men forskellige forsøg, et fortsat, dialektisk arbejde.

Også på Piccolo-teatret har vor opgave været tosidig: at stadfæste instruktørens bemyndigelser, men samtidig erkende hans grænser.

Vi bør straks nævne, at vi er imod eklektisme og internationalisme. Det er nødvendigt at se disse begreber konkret og altid at huske, at valget af et stykke aldrig er noget rent



Il gioco dei potenti, fra Shakespeares Henrik den VI, Piccolo Teatro, 1965. Regi og scenografi: G. Strehler.



Le Baruffe Chiozzotte af Goldoni. Regi: G. Strehler. Scenografi: L. Damiani. Piccolo Teatro, 1965.

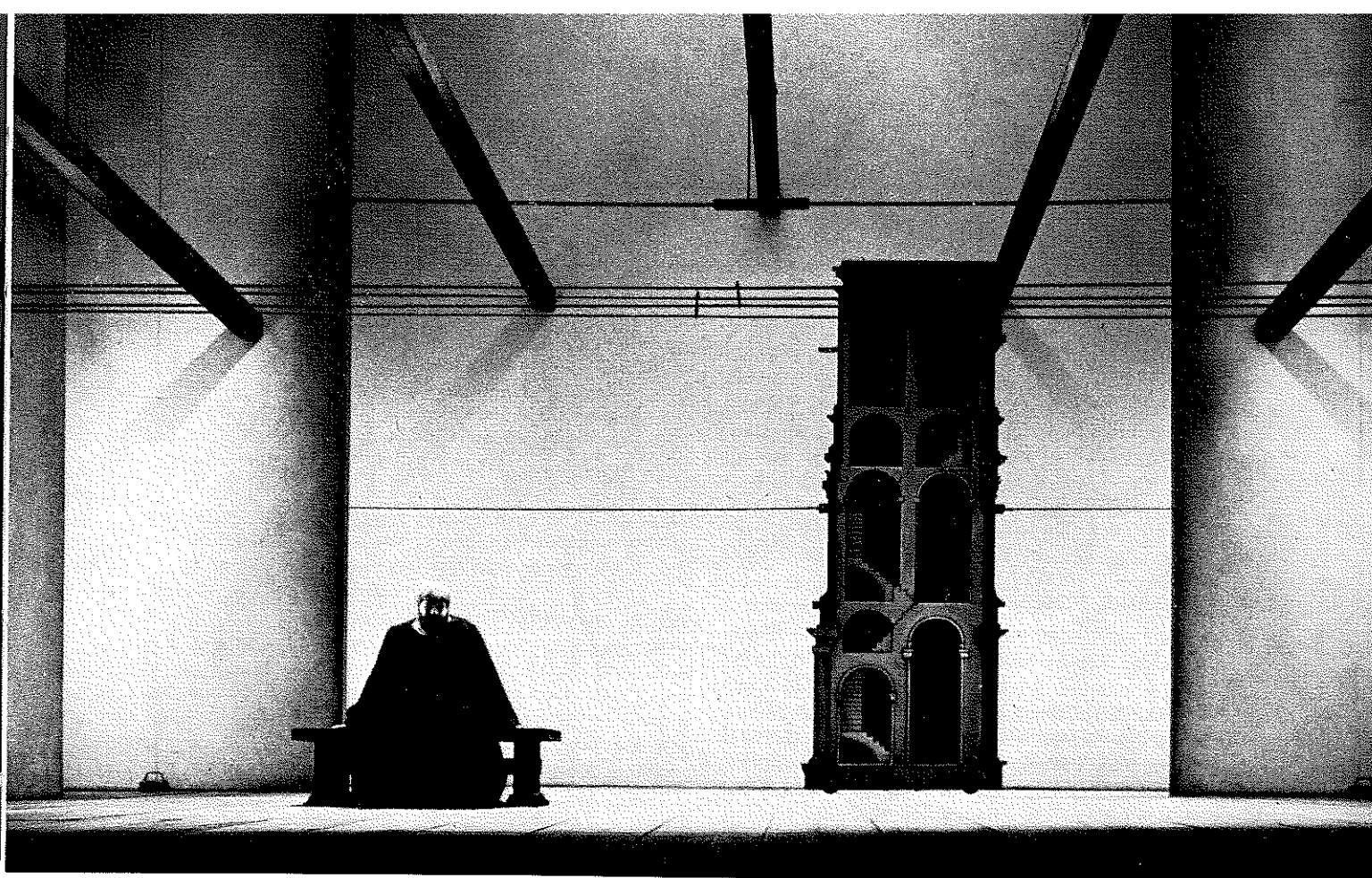
abstrakt, men at det er knyttet til valget af iscenesættelse, til både teatrets og publikums muligheder.

Lad os betragte fire stykker: **Gli innamorati** af Goldoni, **Et dukkehjem** af Ibsen, **A Streetcar Named Desire** af Tennessee Williams og **Dödsdansen** af Strindberg. Tilsyneladende findes der ikke noget mere forskelligt end disse fire stykker af meget ulige forfattere og fra helt uforenelige epoker. Alligevel har de noget tilfælles: det behandler alle det samme emne: kærligheden i samfundet. Det er op til instruktøren at fremhæve dette tematiske fællesskab. Han skal forvandle det abstrakte valg til et levende forsøg. Hans iscenesættelser skal være målbevidste, skal fremhæve denne fælles tematik; naturligvis er også på dette punkt spørgsmålet om æstetisk værdi og de valgte værkers almenfyldighed afgørende; at vælge et værk af Sacha Guitry ville være at miste balancen og tippe over i eklektismen.

Allerede i Piccolo-teatrets første sæson indicerede tre beskudne opførelser linien i vore bestræbelser: med **Nat herberget** af Gorki indledte vi en cyklus med stykker fra første halvdel af det 20. århundrede, stykker, som var lidt kendt i Italien, fra Ibsen til Pirandello over O'Neill: **Les Nuits de la Colère** af Salacrou var udtryk for vor tillid til et teater, som fremmaner de store fælles kriser; **Arlecchino servo di due padroni** af Goldoni var indledningen til, hvad vi kan kalde vor Goldoni-cyklus. Dette stykke er på interessant vis enestående: det danner commedia dell'arte's højdepunkt og afslutning. Goldoni havde først udformet det som commedia dell'arte-scenario. En dag overværede han i Pisa en opførelse over dette og blev utilfreds, idet han fandt skuespillernes improvisationer platte etc... Da han kom hjem, nedskrev han hele teksten. **Arlecchino** er således et fuld udformet commedia dell'arte-stykke, hvilket er para-

doksalt. Strehler iscenesatte det som en stilkommedie fra commedia dell'artens forfaldsperiode. Herpå gik Goldoni mere frejdigt løs på realismen for at ende med det beundringsværdige **I Rusteghi**. Vi fulgte trop, og fra **I Rusteghi** gik vi videre til Tchekhov.

Lidt senere inaugurerede vi med **Richard II** vor Shakespeare-cyklus eller snarere vor cyklus med stor historisk dramatik, som vi fortsatte med **Richard III**, **Dantons Tod** af Büchner etc... Vi ser dette som det sande folkelige teater. Efter vor nuværende opfattelse er forestillinger som **Coriolan** af Shakespeare og de to Brecht-stykker, vi har sat op (**Dreigroschenoper** og **Der gute Mensch von Sezuan**) udtryk for en slags i hvert fald midlertidigt resultat af vore anstrengelser: det store historiske teater forenes her med den realistiske tradition, hvis udvikling vi har fulgt fra Goldoni til Tchekhov, hvorved en ny teaterstil fødes, det som Brecht kalder episk teater eller endnu bedre dialektisk teater. Det vil sige, at der ikke er tale om nogen Strehler- eller Grassi-linie på Piccolo-teatret, men om en udvikling, som på en gang er betinget af vor egen smag, vor søgen og vore skuespilleres, vore teknikeres tilligemed vort publikums modenhed. Undertiden har vi været nødt til at sætte stykker op, vi ikke brød os om, for at få vort publikum til at akceptere andre, som vi gik ind for, og for at vor trup kunne erhverve sig forudsætningerne for at spille disse godt. Hvad Brecht angår, ville vi f.eks. have foretrukket straks at sætte noget andet op end **Dreigroschenoper**, nemlig **Galileo Galilei**. Men vi måtte begynde med **Dreigroschenoper**, ikke blot med sigte på en økonomisk succes, men fordi det var nødvendigt at gå i gang med Brecht via et overgangsstykke, hvor han endnu anvender det traditionelle teaters midler, idet han gør scenen klar til det episke teater.



Leben des Galilei av B. Brecht. Regi: G. Strehler. Scenografi: L. Damiani. Piccolo Teatro, 1963.

FRILUFTSFORESTILLINGER

Der er ingen tvivl om, at Piccolo-teatret er imod friluftsprincippet. Når vi undertiden har spillet under åben himmel, er det, fordi stykket egnede sig særligt dertil. Således har vi opført **The Tempest** i Boboli-parken, **Henry IV** (første del) af Shakespeare i det romerske teater i Verona (men vi omdannede det til en elisabethansk scene, byen sås bag scenen som et bagtæppe, og vi kamouflerede alle ruinerne) og **Murder in the Cathedral** foran Basilica Sant' Ambrogio i Milano. For os er friluftsteater i de fleste tilfælde ikke på sin plads. Teatret kræver et lukket rum med faste propositioner, som man kan spille på eller bryde (stilforskelle mellem opførelse og rum er ikke nogen hindring: tænk på Berliner Ensembles overlæssede, udprægede neo-barokke tilskuersal). Vi er udmærket klar over, at friluftsfestivaler undertiden lokker et talstærkt publikum i teatret, og at den festlige atmosfære ofte er brugbar ... I visse tilfælde kan disse festivaler altså være nyttige, men friluftsprincippet frembyder på ingen måde løsningen på det moderne teaters problemer.

Endnu en bemærkning angående vort repertoire. Vi er ikke doktrinære, vi ønsker ikke at belære vort publikum, men vi mener samtidig, at der ikke findes nogen rent æstetisk, formalistisk tilfredsstillelse. Den man oplever i teatret, skyldes skildringen af forholdet mellem menneske og samfund og opstår ved, at man får dette forhold, som for mange af os er vanskeligt at få hold på, enten udtømmende tolket eller dog belyst på en klarere måde, end man selv formår i det virkelige liv. Når vi har spillet visse forfattere, som vi ikke ville have taget op i dag, har vi da også valgt deres mest »sociale« stykker: af Jean Anouilh **La Sauvage**, af Ib-

sen **Et dukkehjem** og **Lille Eyolf** (vi havde også planer om at sætte **Vildanden** op), af Jean Giroudoux **La Guerre de Troie n'aura pas lieu** og **La Folle de Chaillot**.

ANTALLET AF FORESTILLINGER

Også på dette punkt er der sket en udvikling. I begyndelsen var 30 til 40 opførelser af samme forestilling allerede en stor ting. Nu er vi næsten oppe på 60.

Med hensyn til Piccolo-teatrets succeser er det nødvendigt at skelne. Nogle af vore forestillinger er blevet publikumssucceser, mens vi selv fandt dem utilfredsstillende, f.eks. **The Taming of the Shrew**, som vi satte for hurtigt op, og som mildest talt ikke er et af Shakespeares hovedværker, og **Revisoren** af Gogol, som desværre ikke blev særligt velflykket. Vi beklager det, især hvad **Revisoren** angår, da det er et glimrende stykke. Måske gik vi for tidligt i gang med det: Gogols store komik kan ikke arrangeres, den skal fremstå naturligt. Men vore skuespillere, bl.a. Moretti, vor Harlekin, arrangerede: resultatet blev meget skuffende. Men er det i det hele taget muligt at spille Gogol tilfredsstillende i Italien; er der ikke en næsten fysiologisk diskrepans mellem vore skuespillere og Gogols figurer? Derimod har andre forestillinger, som vi lagde et stort arbejde i, ikke fået den succes, de efter vor mening fortjente: vi tænker her især på **Jakobinerne** af Zardi. Forestillingen var meget dyr, hver opførelse betød et økonomisk tab for os; men publikum strømmede slet ikke til, som vi håbede. Vi måtte derfor tage den af plakaten efter 32 opførelser. Vi tænker også på **Filippo** af Alfieri, som blev glimrende iscenesat af Orazio Costa. Det italienske publikum bryder sig ikke om Alfieri, det kender ham knapt; kun en super-stjerne

som Gassman er det lykkedes at få det til at acceptere ham. (Men Gassman kunne få folk til at komme, selv om han læste op af en køreplan.) Endelig er der **De sejrende**, et meget barsk og hårdt stykke på milanesisk dialekt fra sidste halvdel af det 19. århundrede, som publikum hverken gav en god eller dårlig modtagelse... Men det skal indrømmes at som regel har publikum været enig med os: det har givet vore bedste forestillinger den bedste modtagelse. Vi skal her nævne dem, vi har været særlig glade for; først og fremmest naturligvis vor **Arlecchino servo di due padroni** som til en vis grad er vor lykkeforestilling, desuden **I Giganti della Montagna** af Pirandello, **Richard II** af Shakespeare (som vi lævrigt foretrækker for vor **Richard III**), **Dantons Tod** af Büchner, **El Nost Milan** af Bertolazzi, **Elektra** af Sofokles, **Kirsebærhaven** af Tchekhov, **I Rusteghi** af Goldoni, vore to Brecht-forestillinger og **Coriolan**.

PICCOLO-TEATRETS PUBLIKUM

Først skal det nævnes, at Piccolo-teatrets publikum ikke er de milanesiske teatres sædvanlige mondæne og pelsklædte. Det er snarere det, man træffer ved Milanos kulturelle begivenheder: udstillinger, seriøse biografforestillinger, et publikum, der normalt ikke går meget i teatret, da dette i Italien, formentlig i højere grad end i Frankrig, er forbeholdt det mondæne bourgeoisie. Naturligvis kommer et vist udsnit af Milanos oplyste, ofte en smule snobbende overklasse i Piccolo-teatret, men den udgør ikke hele vort publikum, der er meget yngre og meget mindre kræftbefængt end det sædvanlige, som vi f.eks. møder det i La Scala (når man ser bort fra de passionerede operaentusiaster, som trænges på gallerierne.)

Det er lævrigt en af vore stadige bekymringer, at vi kunne blive trukket ind i det mondæne og overfladiske kulturliv. Vi er ikke stjerner; vi bryder os ikke om, at aviserne giver os personlig publicity, vort teater, vort arbejde er nok for os. Hvad vi ønsker, er, at vore forestillinger — uden at blive mondæne begivenheder og samtaleemner — bliver en institution. Hidtil har teatret i Italien været en eksklusiv affære, en celeber ting forbeholdt de få. Vi ønsker, at det skal blive en vane for mange.

Således er den del af vort publikum, vi sætter mest pris på, de unge. Dem er der mange af på Piccolo-teatrets tilskuerpladser. Der kommer flere og flere, hvilket ikke er et tilfælde, men resultatet af vore anstrengelser. Vi er her helt på det rene med problemerne, især det dobbeltsidige problem vedrørende teatret og skolerne, teatret og ungdommen. Disse problemer overstiger i høj grad Piccolo-teatrets muligheder. Hidtil ofrede man dem meget lidt opmærksomhed i Italien, men dette synes nu at skulle ændres. Undervisningsministeriet afholdt for nyligt kongresser, vi deltog i, hvis mål det var at undersøge forholdet mellem teatret og skolen. Det er ikke blot nødvendigt at få skoleelever og gymnasiaster til at komme i teatret, men også at indføre teatret i skolerne og på universitetet. Det ville endog være nødvendigt, at en lærestol blev oprettet til teatret ved de store fakulteter. Derved ville der blive åbnet mulighed for seriøse studier, en virkelig videnskabelig undersøgelse af teatret som socialt fænomen.

Men alle disse planer er endnu kun på begynderstadiet. I øjeblikket letter vi ungdommen adgangen til vort teater ved særpriser og abonnementer... Tillige har vi sat forestillinger op, som var direkte bestemt for skolebørn: **Il corvo** af Gozzi, f.eks., som efter at vi havde spillet det, blev taget op af vor elevskole som skoleforestilling.

PICCOLO-TEATRET OG DET »FOLKELIGE« PUBLIKUM

Naturligvis går arbejderne i Piccolo-teatret. Vi har gjort os store anstrengelser for at give dem mulighed for det, ved abonnementer, reducerede priser på billetter solgt i fabrikker og værker, ved særforestillinger... I dag kan man anslå dem til at udgøre 15-20% af Piccolo-teatrets publikum. Sagen er, at meget store vanskeligheder stiller sig hindrende i vejen for at få dem til at gå i teatret i Milano, måske større end andetsteds. Det er en meget decentraliseret by, hvor arbejderne bor i forstæder eller nærtliggende byer. Piccolo-teatret ligger midt i Milano; det er derfor meget besværligt for dem at tage frem og tilbage mellem deres arbejdsplads, hjem, Piccolo-teatret og atter deres hjem. Føj hertil, at i Milano arbejdes der til langt hen på eftermiddagen, at butikkerne først lukker kl. 8 — hvilket hindrer os i at begynde før kl. 9. Og ofte er vore forestillinger ret lange: **Dreigroschenoper** holder ikke op før kl. 1 om morgenen... Men nogle arbejdere begynder deres dag kl. 5.

Naturligvis er et folkeligt publikum ikke kun identisk med et arbejderpublikum. Småfunktionærer og kontorfolk udgør en anden del af dette. Vi kan således anslå det til 65-70% af Piccolo-teatrets publikum. Al vor publicity er lævrigt rettet mod at nå dette publikum; af de 600 plakater, vi udsender hver uge, bliver kun 5% sendt til Milanos bourgeois-kvarterer, mens de øvrige, hvilket vil sige næsten samtlige, er bestemt for skoler, foreninger, værker etc...

FORESTILLINGER I FORSTÆDERNE

For syv år siden gjorde vi nogle forsøg med udflytning til forstæderne, som vi kender det fra Vilar. Men resultatet af vore bestræbelser var ikke særligt overbevisende. Langt mindre end Théâtre National Populaire. Det bør nævnes, at dette teater begunstiges af visse afgørende faktorer, f.eks. dets teaterstil med et minimum af dekorationer, som bevirker, at det langt lettere kan omplante sine forestillinger end vi vore — især til forstædernes dårligt udstyrede lokaler. Desuden er teaterbetingelserne forskellige i Italien og Frankrig. Paris er en by på mere en 5.000.000 indbyggere, hvor teatret er blevet en del af det daglige liv. Milano har kun 1.400.000, og som vi allerede har fremhævet, er teatret her endnu noget eksklusivt. Folk går hellere til de store sportsarrangementer, som i Italien er mere spektakulære end noget andet sted: de går også meget i biografen, mere end i Frankrig, og tilbringer timer, ja hele aftener foran fjernsynet. Desuden er interessen for teater, skuespillere og dramatikere langt mere levende i Frankrig end i Italien. Hvem i Paris kender ikke Gérard Philipe, hvem ved ikke at han har spillet le Cid? Selv de parisiske taxa-chauffører følger med i teaternyhederne, og når man er forsinket, bemærker de at man ikke bør komme for sent i teatret. Sartres navn er kendt på Renaultfabrikkerne. Hvem kender i et italiensk værk navnet Pratolini? Næsten ingen...

Men vi giver ikke op. Vi har lige foretaget en undersøgelse i 130 milanesiske forstadsbiografer for at få at vide, hvor Piccolo-teatret kunne spille, og for at få kendskab til direktørernes og tilskuernes reaktioner på vore planer om teateropførelser. Lad os indrømme, at resultatet var temmelig nedslående. Kun tolv biografer har scener, hvor Piccolo-teatret kan spille, og det er slet ikke sikkert, at publikum ville komme. Nogle direktører spurgte os, om vi havde danserinder på programmet; mange viste ikke den mindste interesse.

PICCOLO-TEATRETS BETYDNING

Når vi taler om Piccolo-teatret som en »ø«, er det for at illustrere de vanskeligheder, det var udsat for nogle år efter befrielsens voldsomme eufori. Sandheden er dog, at der er sket mange ændringer i italiensk teater, ikke på grund af Piccolo-teatret, men i dets ånd. Det har givet visse nye kræfter i vort teater og vort samfunds skikkelse. Disse mobiliseredes ikke kun til dets egen fordel. De har også sat ting i gang andre steder. Nu har italiensk teater ikke længere det mærkelige forældede ansigt, som det viste før krigen; trods alle hindringerne er det blevet et nutidigt teater.

Tidligere dyrkede teatertrupperne Bernstein og hans italienske epigoner så som Cantini, Adami, Giannini (grundlæggeren af det qualunquiestiske parti); nu spiller de et moderne repertoire. Tag f.eks. Ricci-truppen, som var specialist i Bernstein. Sidste år viste den i Milano **A Long Day's Journey into Night** af O'Neill, og i disse dage har den netop sammesteds afsluttet en række opførelser af et andet O'Neill-stykke: **A Touch of the Poet**; Morelli-Stoppa-truppen, som før krigen indskrænkede sig til mere end tvivlsomme farcer, arbejder nu sammen med Luchino Visconti og spiller Arthur Miller, Tennessee Williams og Goldoni..., og en anden trup, Proclermer-Albertazzis, sætter Faulkner og Ibsen op...

Men den vigtigste forekomst i italiensk teater siden 1947 har uden tvivl været de faste teatres — Teatri Stabili —

usædvanlige blomstring. Nogle har naturligvis atter måttet lukke, mens andre, som måske begyndte mere beskedent, stadig spiller. Alle disse teatre er til en vis grad inspireret af Piccolo-teatret, og vi på vor side har forsøgt at hjælpe dem så meget som muligt. Vi har endog tilskyndet til, at man oprettede et teater i Venezia, for at det italienske dialektteater ikke skulle gå til grunde, det teater, som Goldoni har skrevet nogle af sine hovedværker for. Det blev en kunstnerisk succes, men desværre mødte publikum ikke talstærkt nok op. Set fra et teatermæssigt synspunkt er Venezia en af de mest utaknemmelige byer i Italien. Helt modsat Napoli, hvor man har en stadig levende dialekttradition, især takket være Eduardo de Filippo. For nyligt holdt Filippo en optagelsesprøve med henblik på at rekruttere napolitanske skuespillere: 300 mennesker meldte sig, blandt hvilke han valgte 40. Men det napolitanske teaters usædvanlige vitalitet er i virkeligheden de Filippos værk. Han leder to scener i Napoli: sit eget teater, som næsten udelukkende spiller hans egne stykker, og Teatro Stabile San Ferdinando, som øser af den meget righoldige napolitanske dramatik.

Som man ser, har det italienske teater rørt på sig, det rører stadig på sig. Vi prætenderer ikke, at det er på grund af os, men vi har måske været en smule medvirkende. Mellem vore og andre faste italienske teatres bestræbelser hersker fuldkommen solidaritet. Vi ved, at vort heldige udfald i sidste ende også afhænger af dem. Vi kan og bør ikke vedblive at være en ø.

Concerned

theatre Japan deals with the theatre as an intellectual workshop. Whether it be seventeenth century Kabuki or twentieth century farce, the deep, resonant chants of No or the rock-and-roll of a contemporary musical, CONCERNED THEATRE JAPAN seeks to make available to an international audience the living breathing

Theatre

that has deeply influenced Yeats, Barrault, Brook, Brecht, and Artaud. The Living Theatre and Grotowski have stunningly used Japanese techniques on the Western stage. Now for the first time, CONCERNED THEATRE JAPAN presents in an English-language quarterly magazine the work of playwrights, scholars, critics, and artist of

Japan

CONCERNED THEATRE JAPAN
HIKARI-CHO 2-13-25
KOKUBUNJI-SHI, TOKYO 185
JAPAN

ONE YEAR'S SUBSCRIPTION: \$10,-
SINGLE COPIES: \$3,50.

NUOVA SCENA og DARIO FO

AV EUGENIO BARBA

Teatret, i likhet med alle de andre kulturelle uttrykksmidlene, befinner seg i hendene på den herskende klasse som anvender det som instrument for politisk og ideologisk press. Forestillingens struktur — teatrenes plassering og arkitekturen, spilletidene og prisene — alt sammen medvirker til å utelukke det folkelige publikum. På den annen side tilbyr også teatret med sine tekster og med sitt språk, et

produkt av borgerlig merke: det snakker til det samfunn som opprettholder det.

Foreningen NUOVA SCENA er blitt til for å erstatte dette teater med et teater som vil etablere et aktivt og kritisk forhold til det folkelige publikum. Et teater som helt uten fiksjoner og basert på et fundamentalt ideologisk valg, definerer seg selv som et kampmiddel for sosialismen, og som gir folk mulighet til å møtes for å foreslå, diskutere og bli bevisst samtidens virkelighet. Dette møte vil foregå i Folkets Hus, foreningene, boccia-hallene, skolene og i alle lokaler som er tilstrekkelig store og som arbeiderbevegelsen har skapt gjennom eget arbeid og egne ofre.

Teatret går for første gang ut av teatrene, ikke for å miste sin egen natur, men for å gjenfodes mere levende og skapt for arbeiderbevegelsen av forfattere, regissører, skuespillere, scenografer, musikere og teknikere som alle selv tilhører arbeiderbevegelsen. Felles for dem alle er overbevisningen om at »den som gjør en innsats i et politisk teater i dag fremmer utviklingen av en omstyrtende bevissthet som vil sette arbeiderbevegelsen og alle de revolusjonære krefter i stand til en radikal forandring av produksjonsforholdene i sosialistisk retning«.

Kulturen, kunsten — og i dette tilfelle teatret — er ifølge Gramscis definisjon »en bevisstgjøring av virkeligheten for å forandre den«. Det innebærer altså en dobbelt funksjon: utformende som bevisstgjøring og aktiv som kampmiddel for å forandre virkeligheten. Med dette dobbelte aspekt som utgangspunkt vil NUOVA SCENA etablere sitt dialektiske og organiske forhold til arbeiderbevegelsen for å støtte dens kamp.

Som en direkte konsekvens av denne målsetting vil vi foreslå at møtet mellom scenen og salen fortsetter etter forestillingen, og at hver arbeider som ikke bare representerer en alminnelig tilskuer, men en viktig part i dialogen, deltar under den følgende debatt med en aktiv holdning overfor våre forslag. Forestillingene, både de som er blitt vist og de som man planlegger, kan på den måten ikke bare modifiseres, men til og med forandres om det skulle være nødvendig.

Ut fra disse motiver står NUOVA SCENA åpen for alle teatergrupper — folkelige, amatører, profesjonelle og de som er tilknyttet universitetene — som vil, i og med at de sympatiserer med våre fundamentale ideer, føre videre den politiske og kulturelle dialog som er påbegynt.

Til disse grupper tilbyr NUOVA SCENA nødvendig scenisk og teknisk hjelp for å realisere forestillingene og samtidig muligheten til å konfrontere teaterforslagene overfor et bredt, ansvarliggjort publikum.

NO alla repressione Solidarietà con "NUOVA SCENA,"

Nel clima torbido in cui le forze conservatrici tentano d'imporre una soluzione arretrata all'attuale crisi politica e mentre si sviluppa in tutto il Paese l'ondata repressiva contro i lavoratori e gli studenti in lotta, si è scatenata una offensiva poliziesca contro gli spettacoli di «Nuova Scena» organizzati dall'ARCI.

A Torino, Ferrara, Carpi, Termini Imarese, Palermo, Gela, Ragusa i poliziotti o hanno fatto irruzione nei locali, violando il carattere privato delle manifestazioni, o hanno creato le condizioni per impedire lo svolgimento delle recite.

QUESTO E' IL MOMENTO DELL'UNITA'

CONTRO LA REPRESSIONE

PER UNO SBOCCO DELLA CRISI

**CHE VADA NELLA DIREZIONE INDICATA DAI LAVORATORI
E DALLE FORZE DEMOCRATICHE.**

MERCOLEDI 25 Marzo alle ore 19

**nel salone della Camera del Lavoro
(Via Orsottori, 40)**

alla presenza di

Dario FO e Franca RAME

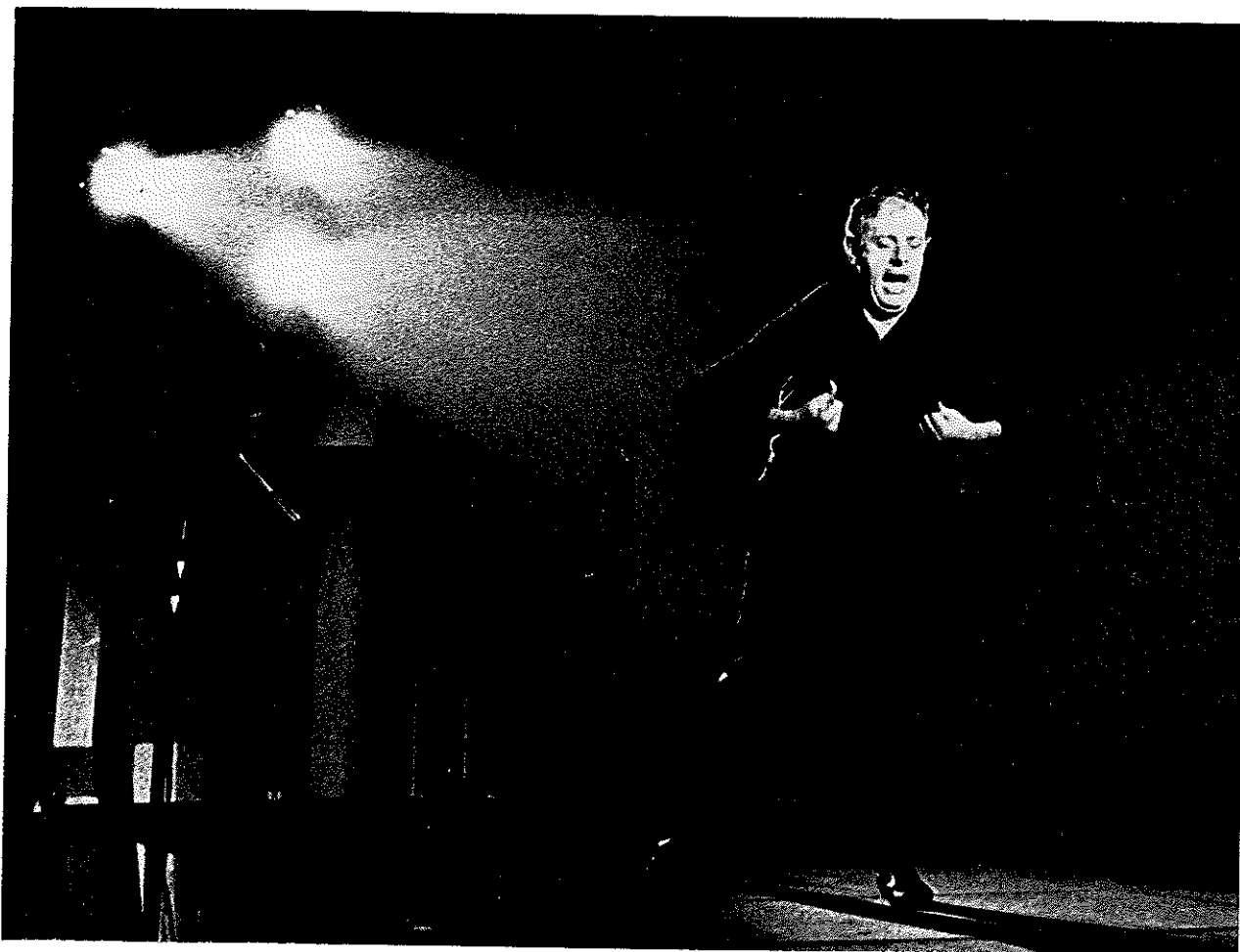
PUBBLICA MANIFESTAZIONE

Cittadini, Lavoratori, Giovani PARTECIPATE !

A.R.C.I. - P.C.I. - P.S.I. - P.S.I.U.P. - C.G.I.L. - F.G.C.I.

fig. 19 colere - catana - via fenestella, 34 - tel. 22.70.06 - 1975

NEI TIL UNDERTRYKKELSEN. SOLIDARITET MED NUOVA SCENA
I sin kamp mot politiet har Dario Fo og hans Nuova Scena fått hjelp av en rekke organisasjoner. Denne plakaten innkaller til et offentlig solidaritetsmøte, organisert av det kommunistiske, det sosialistiske, det proletar-sosialistiske parti samt de kommunistiske fagforeninger og ungdomsorganisasjoner.



Dario Fo i en scene fra *Mistero Buffo*.

»I flere år har Dario Fo samlet materialer om folkelig teater i forskjellige landsdeler i Italia og i Jugoslavia, Polen og Tsjekkoslovakia. Ut fra disse materialer har han laget en forestilling hvor hovedvekten er lagt på skuespillerens mimiske uttrykksfullhet. Forestillingens røde tråd er en »verdslig« pasjon: en pasjon slik folket opplevde den under oppførelsen av forestillingene foran kirkene og på torvene i middelalderen. Det var fødselen til den virkelige *commedia dell'arte*.

Forestillingen er full av oppfinnsomhet, vrede og satire, og det religiøse aspekt blir nesten hele tiden anvendt som et påskudd for å snakke om folket, dets problemer og dets forhold til de maktavende. I dette tilfellet dreier det seg ikke om religionen slik den fremkommer i ritualene, men en tolkning av det religiøse fenomen ut fra et menneskelig og folkelig utgangspunkt. Man plasserer de religiøse manifestasjoner i en historisk sammenheng, og man avslører den mystifikasjonsprosess som har pågått gjennom århundreder som et direkte resultat av de herskende klasser som har forvandlet det menneskelige drama (som også

er »guddommelig« for de troende) til et liturgisk objekt løsrevet fra virkeligheten. Jesus – som sa at det er lettere for en kamel å komme gjennom et nåløy enn for en rikmann å komme inn i himmelen, – han som forkynte fattigdom og kjærlighet, er blitt symbolet for en kirke som i århundreder har forsvart de mektige, har akkumulert rikdommer og har som selvstendig stat utnyttet de arveløse. I denne henseende er det interessant å merke seg Gramscis ord:

»Hvis det er sant at den universelle historie er en kjede av anstrengelser som mennesket har foretatt for å frigjøre seg fra privilegiene, fordommene og de falske troer, forstår man ikke hvorfor proletariatet som vil tilføye en ny ring til denne kjede, ikke skulle vite hvordan, hvorfor og hvem som gikk forut for det og hvilken fordel det kan trekke av denne viten.«

Fra programmet til *Mistero Buffo*, Milano, oktober 1969.

Med denne program-erklæring ble NUOVA SCENA stiftet i Milano i september 1968, — et initiativ som øyeblikkelig ble identifisert med Dario Fo, Franca Rame og deres administrator Nanni Ricordi. Etter den nye politiske situasjon skapt av den franske mai og dens påvirkning på det italienske politiske klima, bestemte Dario Fo å slutte som »borgerskapets gjøgler« for å bli »arbeidernes gjøgler«. I praksis betød dette at han oppga å spille på teatre som allerede hadde et sikkert publikum, for å kunne oppsøke et nytt publikum, de upriviligerte som både geografisk og sosialt var fraskåret fra å nyte godt av teatret som »folkelig tjene-

ste« ifølge Vilars kjente formulering som de italienske Teatri Stabili (faste stadsteatre) hadde assimilert.

I begynnelsen fikk man inntrykk av at det italienske kommunistparti og dets fagforeninger støttet initiativet. De hjalp organisasjonen og stilte lokaler til rådighet. Men det tok ikke lang tid før partiet fikk fornemmelsen av at det skjøv en stor trojansk hest innenfor i sine murer.

NUOVA SCENA's forestillinger avslørte de umenneskelige og nedverdiggende forhold som menneskene ble underkastet for produksjonens skyld. Men den tillot seg også å

stille visse spørsmålstegn angående arbeidsvilkår andre steder i verden. Som eksempel kan nevnes et referat fra NUOVA SCENA's beretning fra dette års virksomhet: »Et annet problem som blir tatt opp under diskusjonen etter forestillingene, er funksjonen av den såkalte «socialistiske leir» — særlig Sovjet Samveldet. Emnet blir møtt med en viss «ærefrykt»: utgangspunktet er episoden i forestillingen **Arbeideren kan 300 ord, arbeidsgiveren 3000. Derfor er han arbeidsgiveren**, der man diskuterer forholdene ved samlebandene i Togliattigrad som Fiat har bygget for russerne, og arbeidet i de sosialistiske land.« Etter en kort periode trakk partiet seg ut og angrep Fo i sine aviser. Hans negativitet tjente klassefienden. NUOVA SCENA var anarkistisk og fortjente ikke å overleve.

NUOVA SCENA startet i september 1968 med to grupper. Den ene spilte **Grande Pantomima** av Dario Fo (se TTT 9) hvor han selv og Franca Rame var med. Den andre gruppen var Teatro Ottobre som hovedsakelig besto av unge skuespillere som inntil da hadde hatt besvær med å slå igjennom og som takket være Dario Fo's navn og NUOVA SCENA's organisasjon, nå med relativ stor letthet kunne etterfølge sine kunstneriske og politiske retningslinjer. En tredje forestilling blev iscenesatt av Fo: **Ci Ragione e Canto**, en collage av arbeidssanger og protestsanger.

I sesongen 1968-1969 besøkte man 110 steder, i alt 330 forestillinger og et tilskuerantall på 175.000. Prisen på hver forestilling var 500 lire (ca. 6 d.kr.). Underskudd: 12 millioner lire (ca. 130.000 d.kr.).

I sesongen 1969-1970 som ble avsluttet i juni, var situasjonen blitt vanskeligere. Mange fagforeninger og politiske organisasjoner nektet samarbeide med NUOVA SCENA. Man måtte finne nye lokaler og man prøvde å leie kinoer og andre forsamlingshus. Men her grep politiet inn og begynte å sette kjepper i hjulet.

NUOVA SCENA's status er en forening som gir forestillinger hvor det bare er adgang for medlemmer som har kjøpt et medlemskort. Således blir forestillingene private møter, i likhet med de engelske clubs som også, da sensuren hersket i England, benyttet seg av denne legale utvei for å presentere forestillinger som ellers aldri ville ha fått sjanse til å bli vist. I den italienske grunnlov, art. 17. står det: **»Borgerne har rett til å samles for fredelige formål og uten våpen. Det kreves ingen tillatelse (av politiet) for å samles også i lokaler som er åpne for publikum.«**

Dette var fremgangsmåten som NUOVA SCENA hadde valgt. Interesserte løste et medlemskort som ga dem mulighet til å se samtlige forestillinger i tur og orden.

I denne siste sesong da de politiske organisasjoner begynte å svikte og man prøvde å leie lokaler (kinoer, restauranter, store garasjer o. l.), kom en ny type tilskuere, politiet, og ville tvinge seg inn **uten medlemskort**. Hadde man sluppet dem inn uten kort, ville forsamlingen ikke lenger vært av »privat karakter«, men offentlig og da kunne politiet stoppe forestillingen når som helst. På grunn av denne eksplosive situasjon begynte eierne å bli betenkelige når det gjaldt å leie ut lokalene. De kunne risikere å miste lisensen når man senere skulle fornye den hos politiet. Resultatet var f. eks. at på Sicilia hadde man organisert over 50 spillesteder, men bare på 10 steder klarte man å bryte boikotten takket være modige personer som ville ta risikoen på å leie ut lokalene. Et stort pressemøte i Rom med deltagelse av mange fremragende jurister, politiske personligheter og representanter fra det kulturelle miljø, kunne ikke forhindre eller bremse politiets fremgangsmåte.

Til tross for denne store og velorganiserte boikott klarte NUOVA SCENA å besøke vel 100 steder med sine 5 nye

forestillinger og oppføre 500 forestillinger for 270.000 tilskuere.

Men bak disse tilsynelatende høye tall skjules andre av mere avslørende karakter. I Emilia, den landsdel av Italia som er helt i kommunistenes hender, ble 65 lokaler nektet av ARCI, en kulturell forening som samarbeider med kommunistene. I Toscana var det 47 steder som sa nei p. g. a. politisk boikott. I tillegg må nevnes alle de lokaler som ble avslått av private p. g. a. frykt for represalier fra politiets side.

I sesongen 1969-1970 utviklet NUOVA SCENA seg til 5 grupper. To av dem spilte forskjellige stykker av Dario Fo. De andre presenterte collager som hadde oppstått gjennom kollektivt arbeide. Dario Fo selv spilte **Mistero Buffo**, en samling av scener fra middelalderen (mange av disse er blitt vist i Holstebro under hans deltagelse på Odin Teatrets seminarer).

Mens kritikken har vært meget skeptisk overfor de andre fire forestillinger (manglende kunstnerisk nivå, demagogi, populisme, paternalisme o. l.), har **Mistero Buffo** blitt motatt med stor begeistring. I over to timer er Dario Fo alene på scenen og forvandler seg uanstendig. Gjennom sin suggestive personlighet maner han fram Lasarus gjenoppstandelse slik folket opplever det, pave Bonifacius' møte med Kristus, dialogen mellom »den gale« og »Døden«.

NUOVA SCENA står ved begynnelsen av sitt tredje år stillt overfor store problemer. På grunn av vanskelighetene ved å finne lokaler kan man maximum regne med en tre måneders virksomhet. Underskuddet er fremdeles en tyngende ballast for medlemmene. Man vil prøve å skaffe egne lokaler i flere byer og drive dem som kulturelle sentra for arbeiderne. Det er et ambisiøst prosjekt som krever en kjempestor organisasjon og et vekslende program som skal trekke flere hundre personer hver aften til disse sentra. På NUOVA SCENA's kontor (Corso Porta Nuova 10, Milano) fortsetter arbeidet like febrilskt italiensk og støyende.

→
Legami pure tanto io spacco tutto lo stesso (Bare bind meg, jeg slår alt likevel) av Dario Fo. To scener fra arbeidsgiverens begravelse.

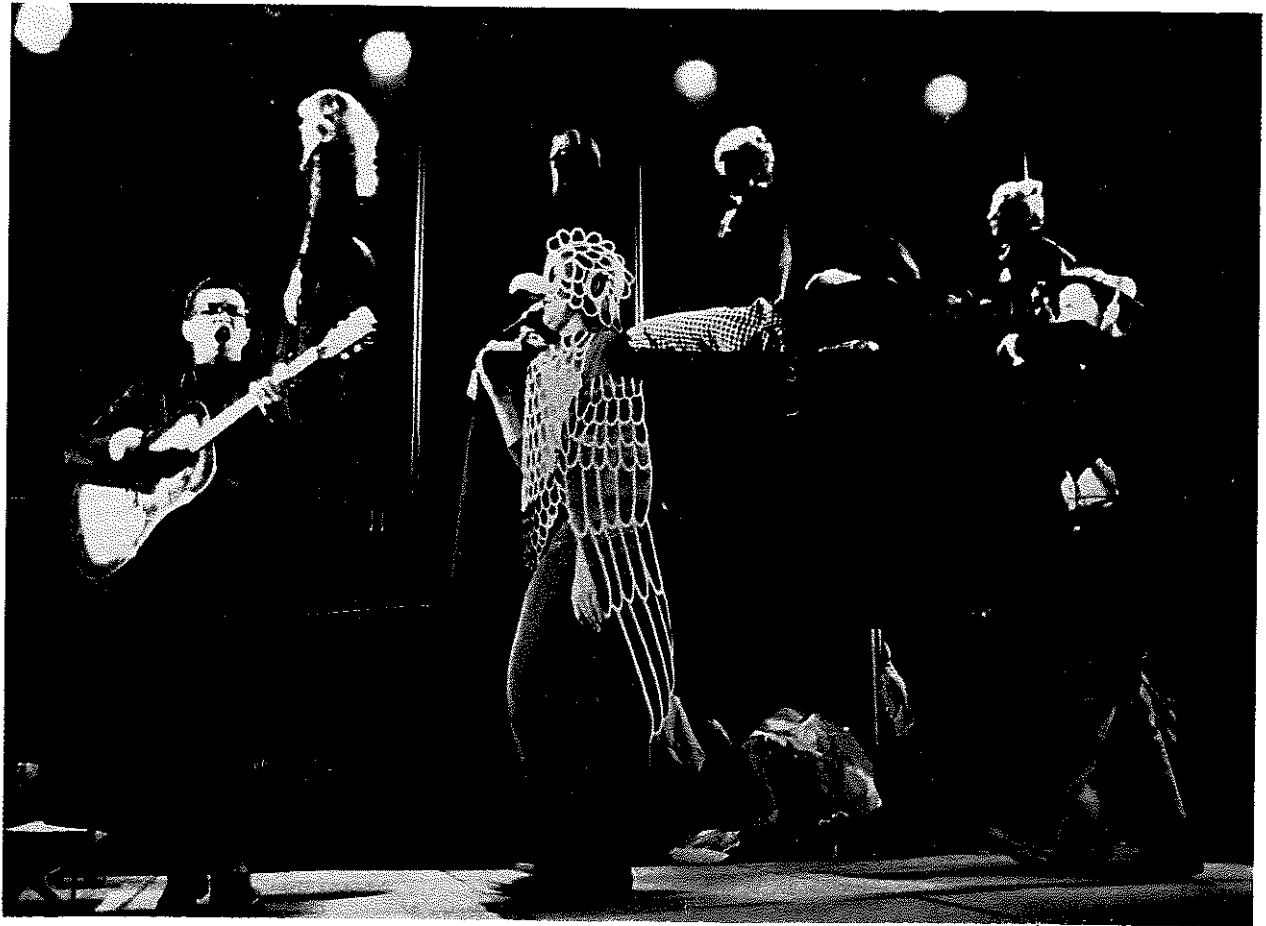
»Utgangspunktet for denne forestilling er en begivenhet som fant sted noen få kilometer fra Milano våren 1969. I forbindelse med en streikaksjon besatte arbeiderne Magnetofoni Castelli-fabrikken. Politiet grep inn og brakte ro og orden med den sedvanlige lite elskverdige fremgangsmåte.

Arbeiderne slo opp et telt utenfor hovedporten og for å tiltrekke medborgernes oppmerksomhet, organiserte og improviserte de en ekte folkelig forestilling: **Arbeidsgiverens begravelse**.

Inspirert av denne »begravelse« skaper Dario Fo en ekte folkelig farse hvor replikkene aldri er et mål i seg selv, men tjener en skarp sosial satire.«

Fra programmet til Legami pure, oktober 1969.

Hvor er den døde arbeidsgiverens sjel? Engelen (øverste bilde) som er kommet for å hente den, leter forgjeves i hans bryst. Den er ikke å finne. Etter langvarig kroppsundersøkelse finner han den i bakflommen. »Den kan neppe løftes fordi den er tung som bly på grunn av alle de bekymringer som hans elskede arbeidere ga ham,« sier hans enke. Engelen oppgir å ta den med, og begravelsen fortsetter.



Efter »Paradise«, vart?

AV MARGARET CROYDEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Hvordan kommer du deg ut av fellen?

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

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

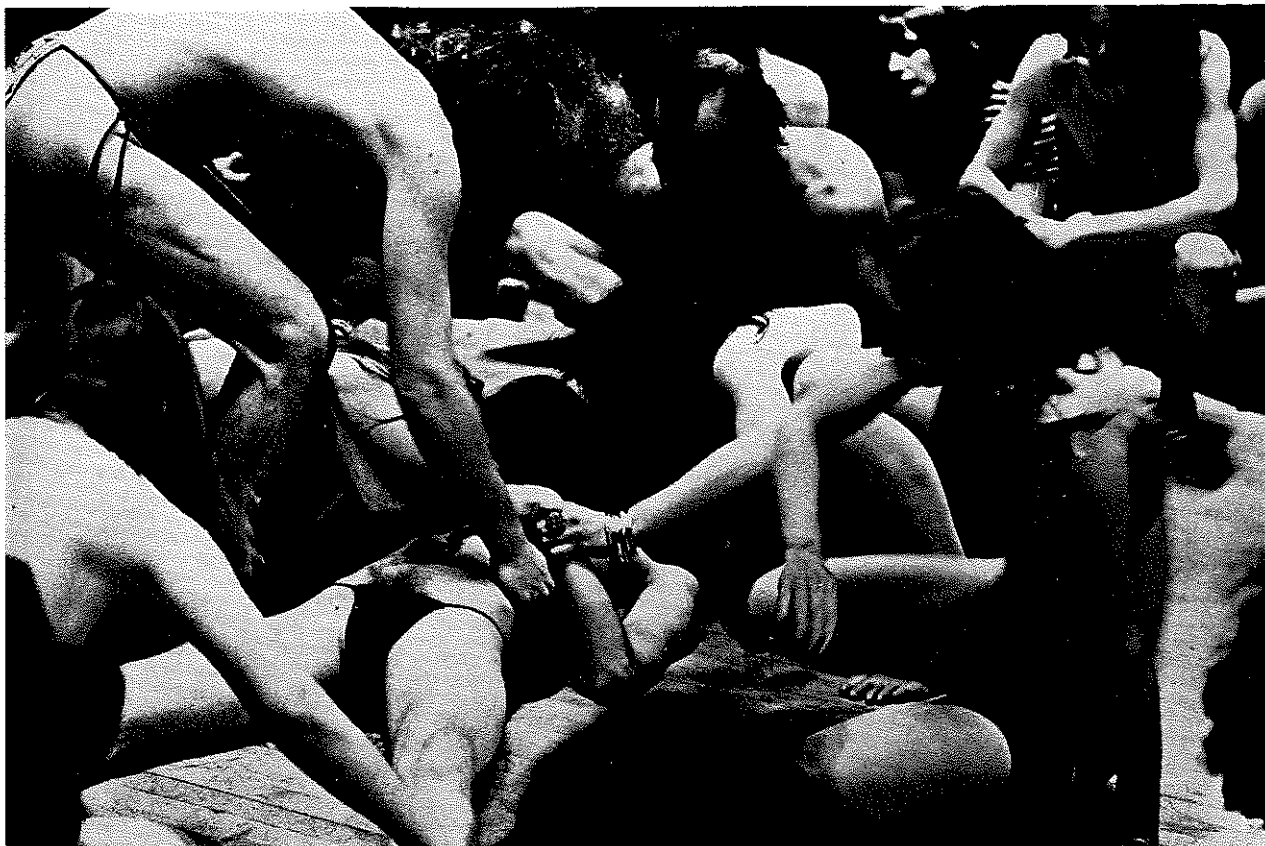
3. Finn nye former. Spreng kunstbarrieren. Kunsten er blitt innskrenket av det fengsel som Systemet representerer. Hvis kunsten ikke kan bli brukt for å tjene folkets behov, så bli kvitt den! Vi har kun behov for kunst hvis den kan si sannheten slik at det kan bli klart for alle hva som må gjøres og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

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

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

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

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



Paradise Now - Visjonen: den magiske kjærlighets lys.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TTT 6

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

Et meget begrænset oplag er nu kommet tilbage fra reperation.

Erwin Piscator

TTT 11

DET POLITISKE TEATER

Med forord af Sam Besekow og tillæg af forfatteren

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

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

Information; kronik 14.7.70
(Anne-Katrine Gudme)

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

Politiken; 21.6.70
(Harald Engberg)

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

BIBELHISTORIE FOR OG VED FOLKET

Elie Konigson: »La représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547«, 160 s. m. talr. ill. 45 F. Editions du Centre National Scientifique - 15 quai Anatole France, Paris VIIe.

I enhver teaterhistorie med en smule respekt for sig selv vil man finde mindst ét billede fra sceneopstillingen til denne teaterforestilling, der spillede i 25 dage i en lille nordøstfransk by, der dengang havde ca. 30.000 indbyggere og siden har hævdet sig ved bl. a. at stå for en større del af den franske kulproduktion.

Til gengæld har kun mere indviende set de udførlige beskrivelser af den lange forestilling, der blev nedfældet i hele to manuskripter med talrige akvareller af opstillinger, så at sige dag for dag, scene for scene. Bibliothèque Nationale de Paris beskytter naturligvis disse klenodier med største varsomhed, således må man kun være helt alene om studiet under passende bevogtning. Ikke noget med f. eks. at have sin ægtefælle eller anden ledsager med.

Men med denne kommenterende udgivelse af det væsentlige forløb i 25-dages passionsspillet, vil enhver teaterinteresseret kunne følge gangen i forestillingen fra fase til fase. Ganske vist må man undvære de nydelige farver i originalens akvareller, men til gengæld får man en nogenlunde overbevisende beskrivelse af scenegangen på den langstrakte scene, der efter behov ændredes fra dag til dag. Plus en række teater-sociologisk interessante oplysninger om økonomi, organisation etc. Ja, selv den normalkontrakt, datidens amatørskuespillere måtte skrive under på før deres medvirken. (I alt medvirkede 63 skuespillere i 169 roller i de 25 dage).

Pointen er, at selv når folket spiller for folket, gælder visse regler af mere praktisk karakter. Blandt de 15 paragraffer i »normalkontrakten« citeres følgende:

Paragraf 1: Gruppens medlemmer er forpligtet til at spille - ifølge deres ed til notaren - undtagen i tilfælde af sygdom.

Paragraf 2: Spillerne skal acceptere de roller, de får udleveret af instruktørerne og organisatorerne.

Paragraf 3: Spillerne har pligt til at møde til de fastsatte prøvetider. I modsat fald idømmes de bøder på tre »patarts«.

Paragraf 11: Uoverensstemmelser imellem spillerne klares af instruktørerne.

Paragraf 14: Ingen kan overvære forestillingen uden at betale, det gælder også spillernes koner og børn. Instruktørerne overvåger og kontrollerer eventuelle ekstraudgifter for spillerne.

Dog fik spillerne en mindre andel i overskuddet - »efter fortjeneste og investering«.

Omsætningen i de 25 dage beløb sig til i alt 5409 livres mens udgifterne blev 4179 livres efter et møntsystem, der svarer til det engelske pundsystem. Billetpriserne svingede mellem 6 »deniers« (pence) og 12 d. eller 1. sol (shilling), idet 20 s. var lig et pund (Livre). Ud fra billetindtægterne har man udregnet tilskuerantallet til ca. 140.000 eller ca. 5600 pr. dag, hvilket dog er anseeligt i en by af denne størrelsesorden. Ja, selv i København i dag, hvis man lægger de store teatres mulige tilskuerantal sammen, vil det give en ganske pæn belægning: disponibelt ca. 7-8000 pladser imod en befolkning på godt 1 million.

I Valenciennes gik hver femte indbygger tilsyneladende hver dag i teatret ved denne lejlighed, i København er der kun mulighed for, at én ud af ca. 150 overhovedet kan gå i teatret dagligt.

Men forestillingen i Valenciennes var meget lokalpatriotisk præget. Det var byens egne, der optrådte for deres medborgere i et velkendt udpluk fra bibelhistorien, der startede længe før Jesu fødsel og endte med korsfæstelse og opstandelse. Undervejs gav man sig god tid til at fortælle relevante sidehistorier om f. eks. Johannes Døberens liv fra fødsel til død, ligesom både Judas' og Herodes' skæbner belyses udfø-

ligt. Selv Maria Magdalenes tvivlsomme fortid blev behændigt flettet ind - dog naturligvis moralsk opbyggeligt som eksempel for andre faldne kvinder.

Hverken emnevalg eller sceneform - den langstrakte simultantscene med en lang række faste dekorationsopstillinger fra Himmelen (til venstre) til Helvede i den anden ende - var usædvanlig i senmiddelalderens folkelige teater. Valenciennes - forestillingen i 1547 er bare kildemæssigt belyst bedre end så mange andre. Derfor figurerer den så ofte i teaterhistorier som et standardeksempel på en middelalderscene.

Chr. Ludvigsen.

*

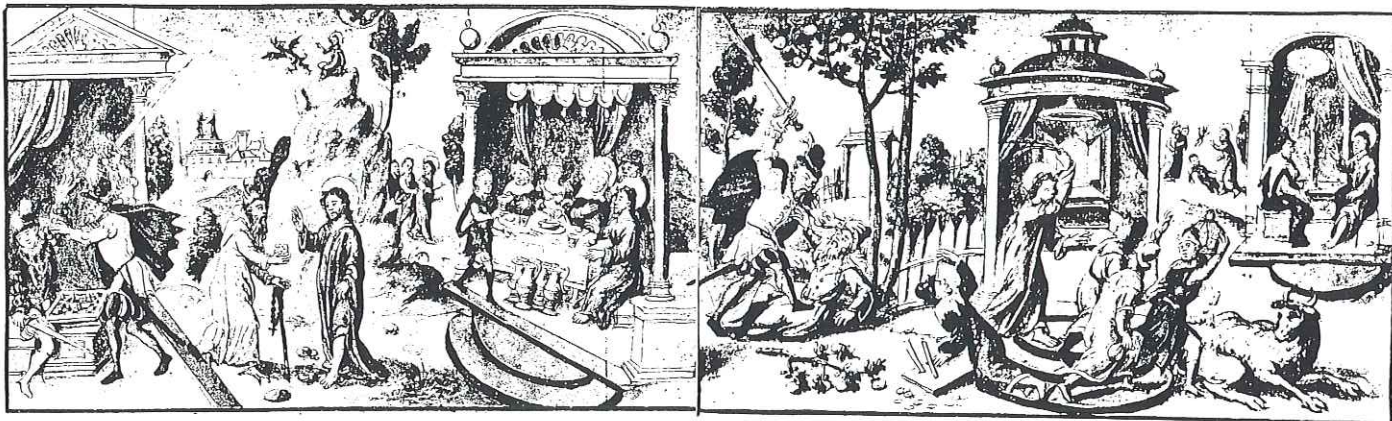
TEATERLIV UDEN FOR PARIS

Emile Copfermann: »Roger Planchon« - 317 s. plus talr. illst. ca. 25 F - La Cité Editeur - Editions L'Age d'Homme, Lausanne 1969 -.

»Théâtre Populaire« (et kollektiv af forfattere) - »Itinéraire de Roger Planchon« - 140 s. ca. 10 F - L'Arche, 86, rue Bonaparte Paris 6. - 1970.

At Frankrig ikke bare er Paris, er vel efterhånden gået op for de fleste. Men indtil afslutningen af anden verdenskrig var fransk teater næsten udelukkende et parisisk fænomen. Vist spilledes der teater her og der i provinsen i dette meget centraliserede rige, men udlændinge interesserede sig ikke for det og franskmændene heller ikke, før en trup evt. kom til hovedstaden og gjorde sig bemærket dér (det havde Molières provinstrup jo også gjort i sin tid, derfor kunne den accepteres - i Paris).

Men takket være bl. a. Copeaus grundlæggende indsats og især takket være lokale initiativer - der efterhånden også er bakket op fra centralregeringen i Paris - eksisterer et ganske spændende teaterliv uden for Paris. Vilars indsats ved sommerfestivalerne i Avignon (fra 1947) og Planchons faste teater i Lyon er kun de mest berømte. Vi kender jo også denne decentralise-



Fra Valenciennes' forestilling Den ottende dag med bl.a. fristelsen i ørkenen og uddrivelsen af kræmmerne i templet.

ringsproces herhjemme efter anden verdenskrig, hvor landsdelsscener efterhånden har fået rimelige vilkår at arbejde under og anmeldes på linje med københavnske teatre. Ja, vi er endda nået til at udbudet i provinsen sagtens kan måle sig med hovedstadens centrerede tilbud, på eksperimentalscenefronten befinder således fire af seks faste småscener sig anno 1970 i Jylland: Svalegangen, Jomfru Ane, »Team« og Odin Teatret, mens kun to er i København: Fiolteatret og Boldhusteatret. Hertil kommer de tre landsdelsteatres studio-scener i Aalborg, Århus og Odense. – I København har 45 mill.-giganten, Det kgl. kapret sig en miniscene for sæsonen 1970/71 for dog at være lidt med.

Det vil måske forbyde nogle at vor mand i Lyon, Roger Planchon, endnu ikke er fyldt 40, det sker først i 1971, og da sikkert med passende bravour. Men han begyndte rigtignok også sin bemærkelsesværdige teaterbane allerede i 1951 i Lyon med en parkforestilling af Shakespeares »Heiligtrekongers-aften«, men blev først i 1957 egentlig »kommunal« teaterdirektør for »Théâtre municipal de Villeurbanne«, der åbnedes 31. okt. 1957 med »Henrik IV« – igen Shakespeare! – (Det er bemærkelsesværdigt hvor mange Shakespeare-stykker, der er indgået i f. eks. Vilars, Planchons og andre »théâtre populaire«-folks repertoire).

Men allerede 12. maj 1958 havde Planchon premiere på sin første mere selvstændige produktion. På arbejderbefolkningens direkte anmodning havde han lavet sin egen bearbejdelse af Alex. Dumas' folkekære roman »De tre Musketere«. I efteråret 1959 nåede forestillingen til Paris og dermed blev Planchons ry som festlig, folkelig og fornøjelig teatermand fastslået for et større publikum. Det er denne bearbejdelse, der i sæsonen 70/71 skal op på Odense Teater i den gamle Planchon-fan Jens Kruuses oversættelse.

Copfermans bemeldte bog om Planchon giver et grundigt indblik i mesterens syn på teater, arbejdsmetoder, repertoire, publikum og organisation for Villeurbannes kommunale teater i Lyon og på turneer rundt omkring i verden, Paris, Warszawa, Moskva, New York, Sofia, Bukarest, Stockholm, Milano, Rom osv. (som oftest med »De tre Musketere« og/eller et par Molière-forestillinger, »George Dandin«/»Tartuffe«).

Men den lokale indsats er langt bredere, i alt et halvt hundrede forestillinger har Planchon været impliceret i siden 1951, enten som producent, iscenesætter, skuespiller, forfatter (eller alle dele på én gang som med Musketterne). Udover Brecht – der næsten er obligatorisk i et théâtre populaire – mærker man sig »absurdist« som Ionesco, Vitrac (»Le coup de Trafalgar«) og Adamov (der jo blev brechtianer efter 1955), klassikere som Racine, Goldoni, Gogol, Musset, Marivaux, Marlowe, Calderon, Kleist med flere.

Af moderne forfattere har han – udover sig selv – især satset på Armand Gatti, John Arden og Adamov (der med sin russiske oprindelse også har kunnet fungere som udmærket oversætter).

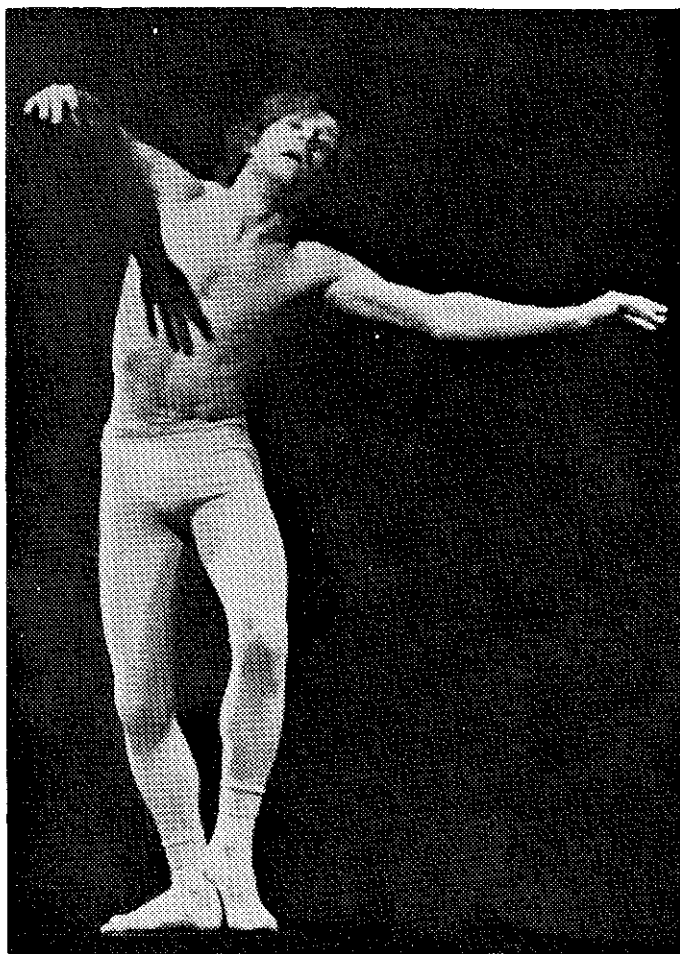
*

I Copfermans bog findes alle nødvendige oplysninger plus en udførlig litteraturliste og mere væsentlige artikler af Planchon selv. Den lille bog med »théâtre populaire« som kollektiv-forfattertrup har sikkert sin egen historie, her drejer det sig først og fremmest om anmeldelser af Planchons forestillinger. De har tidligere været trykt i det ypperlige tidsskrift »Théâtre Populaire«, som fungerede som katalysator for disse bestræbelser i Frankrig i perioden 1953-64. Og også som kritisk korrektiv, hvis selv folkelige teaterledere ikke var folkelige nok. Både Planchon og Vilars fik deres sag for – i al fordragelighed, naturligvis.

Men det ligger i sagens natur at dette tidsskrift fulgte Planchons forestillinger næsten fra starten med lange grundige anmeldelser, interessant nok med forskellige forfattere. Hele ni navne er repræsenteret i det lille udvalg fra Jean Duvignaud, Bernard Dort og Roland Barthes til Francoise Kourilsky.

Tilsammen er de to bøger uundværlige både for Planchon-fans og for dem der ønsker at vide mere om fransk teater uden for Paris.

Chr. Ludvigsen.



Nordisk Teaterlaboratorium
for Skuespillerkunst

Studio II

Kunstnerisk leder: Yves Lebreton

Forestillinger,
pædagogisk virksomhed,
kurser.

For nærmere oplysninger:

STUDIO II
Postbox 118
7500 Holstebro . Danmark

TTT, Teatrets Teori og Teknikk er en nordisk publikation, som præsenterer og analyserer materialer om skuespillerteknik, pædagogisk uddannelse, æstetiske og tekniske retningslinier inden for regi og scenografi, det sceniske rum, sociologi og psykologi. Artiklerne er på norsk, svensk og dansk.

TTT udkommer 3 gange om året i tidsskrift- eller bogform. Det kan fås hos boghandlere eller bestilles direkte hos **Odin Teatrets Forlag, Box 118, DK-7500 Holstebro, Danmark. Bank: Holstebro Landmandsbank, konto nr. 130064-9 (giro 150285).**

Abonnement Dkr. 81,- direkte til forlaget.

- TTT 1** Jerzy Grotowski, Jacques Polieri (udsolgt).
- TTT 2** Stanislavskijs metode af fysiske handlinger. Stanislavskij, Torporkov, Korzeniewski, Bentley. Dkr. 11,25.
- TTT 3/4** Antonin Artaud, S. I. Witkacy (udsolgt).
- TTT 5** Dramatikeren som iscenesætter af sin egen tekst. Chr. Ludvigsen, Blin, Beckett, Genet (udsolgt).
- TTT 6** Myten om Commedia dell'Arte. Cecchini, Barbieri, Perrucci, Gherardi, Riccoboni, Goldoni, Gozzi, Meyerhold, Ievreinov, Vaktangov, Strehler, Fo (udsolgt).
- TTT 7** Towards a Poor Theatre. Jerzy Grotowski (i bogform på engelsk). 262 sider, 97 illustrationer, Dkr. 51,-.
- TTT 8** Pædagogikk. Brook, Marowitz, Chaikin, Dullin, Jovet (udsolgt).
- TTT 9** Det sceniske sprog. Kleist, Barrault, Lecoq, Decroux, Craig, Fo, Nono. Dkr. 15,-.
- TTT 10** Teaterpsykologi. Fumaroli, Bergler, Glücksman, Belo. Dkr. 18,50.
- TTT 11** Det politiske Teater. Erwin Piscator (i bogform). 320 sider, 32 plancher, Dkr. 49,-.
Abonnement 1970, nr. 12, 13, 14. Dkr. 81,-.
- TTT 12** Russisk Konstruktivisme. Meyerhold, Eisenstein, Ripellino. Dkr. 17,-.
- TTT 13** Folkets teater. Lorca, Vilar, Sartre, Strehler. Dkr. 17,-.
- TTT 14** Skuespillerkunst. Kabuki; Stanilavskij, Vilar, Pudovkin, Artaud.
Priserne er eksklusive porto (enkelt-numre pr. opkrav).

DAGBLADET: Olav Dalgard: »Jeg vil på nytt oppmode alle teaterfolk å sikre seg dette utmerkede tidsskrift – 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: L.Z.: »Barbas egen teater har alle muligheder at ge norsk teater en ny livlighed, och det råder ingen tvekan om att hans tidsskrift fyller ett tomrum.«

ORIENTERING: Jens Bjørneboe: »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 tidsskrift av mer djubgående art än Dialog är den samnordiska »Teatrets Teori og Teknikk« . . . Tidsskriften 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 sektterisk, skønt man måtte respektere dets konsekvente linie: at fremlægge materiale til en drøftelse af det moderne teaters 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 stoffer er i »Teatrets Teori og Teknikk«. Vi venter på neste nummer med spending 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 oförtjänt obemärkthet utkommer den betydelsesfulla teatertidsskriften »Teatrets Teori og Teknikk«. Lyckligt fri från ambitionen att publicera sista skriket och obetydeliga modepersoners åsikter undersöker den nordiska teatertidsskriften envist grundvalarna i modern teater. En informativ facktidsskrift, som genom ämnesval och grundighet emellertid fungerar även provocativt.«

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