

3. Manifest

Antonin Artaud (1896 – 1948)

“Det dreier seg altså om å skape en talens, gestens og uttrykkets metafysikk for teateret, slik at det kan rive seg løs fra sin psykologiske og menneskelige tredemølle. Men alt dette er til ingen nytte hvis det ikke bak et slikt forsøk finnes en form for virkelig metafysisk fristelse, en appell til visse uvante idéer, hvis skjebne er at de ikke kan være begrensende og ikke en gang formelt avtegnende. [...] De kan skape en form for besettende ligning mellom Mennesket, Samfunnet, Naturen og Gjenstandene. (Gatland, side 122)

Bertolt Brecht (1898 – 1956)

[F]orskjellen mellom den dramatiske og den episke formen kunne man ifølge Aristoteles allerede se i den ulike oppbygningen, med lover som ble behandlet i to forskjellige grener av estetikken. [...] [P]å et tidspunkt da de viktigste hendelsene blant menneskene ikke lenger kunne framstilles så enkelt som å personifisere de kreftene som var i bevegelse, eller stille personene under innflytelse av usynlige, metafysiske krefter. For å forstå hendelsesforløpet hadde det blitt nødvendig å la miljøet, som menneskene levde i, komme omfattende og ‘betydningsfullt’ til sin rett. [...]

Med det episke teatret skulle nå miljøet fremstå selvstendig. Teateret begynte å fortelle. (Gatland, side 114-115)

Kilde: Gatland, red.(1998). *Teater teori: klassiske og moderne tekster*.

Ikke til hjemlån

Tilhører
skolebiblioteket



All verden er en scene (2)

VÅR TIDS TEATER

Gyldendal Norsk Forlag

LUNDEHAUGEN V. G. SKOLE
BIBLIOTEKET

792.09

RYG / 2

2x

© Gyldendal Norsk Forlag A/S 1996

Boka er godkjent av Nasjonalt Læremiddelsenter i juni 1996 til bruk i den videregående skolen etter fastsatt læreplan i teaterkunnskap II. Godkjenningen gjelder så lenge læreplanen er gyldig.

Boka er skrevet med støtte fra Norsk Faglitterært Fond

Omslagsdesign og formgivning: Randi Hoen
Bilredaktør: Kari Anne Hoen
Redaktør: Tone Gjertrud Vindegg

Stort omslagsbilde: Fra Livets spill av Knut Hamsun.
Foto: © Hans Jørgen Brun

Bilde på tittelsiden: Fra *Et drømmespill* av August Strindberg.
Foto: Nationaltheatret 1989

Der ikke annet er oppgitt, er bildene hentet fra Gyldendal Norsk Forlags bildearkiv.

Printed in Hestholms Trykkeri A.s
ISBN 82-05-23635-6

Det må ikke kopieres fra denne boka i strid med åndsverkloven eller

Den aldrande diktarhøvdingen Gorkij førte fram dei tankane som på kort tid skulle gjere alle kunstytringar flate, ufarlege og propagandistiske, med heroiske kvardagsskildringar av sovjet-helten med hammar og sigd i fabrikk og bak traktoren. All eksperimentering, alle farlege tankar og alt dristig formspråk blei luka ut.

Kunstnarar i opposisjon blei snart viste ut av landet, forviste til Sibir eller avretta. Meyerhold døydde i fengsel under mystiske omstende. At kongressen skulle få slike følgjer, hadde aldri Gorkij tenkt seg. Nedbroten og sorgfull blei han ein brysam mann for Stalin. Mange meinte også at diktatoren framskunda dødsfallet hans i 1936. Nettopp no var Stalin i ferd med å setje i gang Moskva-prosessane, som førte til at all opposisjon blei reinska ut, og ein død diktar var mindre farleg enn ein levande.

Først i 1980-åra kom Gorbatsjov med sin bodskap om ein ny politikk. Da kunne *Sarkofagen*, eit dristig og kritisk stykke om katastrofen i atomkraftverket i Tsjernobyl, bli framført på heile 35 sovjetiske scenar. Til da var sovjetteateret hemma av «sosialrealismen». Samtidsdramatikken hadde vore sensurert og keisam. Scenografi og regi hadde vore tradisjonelle. Ein hadde likevel kunna oppleve ufarlege, men praktfulle framsyningar av klassikarane i verdsdramatikken. Og Sovjetunionen satsa enorme summer på kunstscolar og teater. Alle byar heilt ut mot grensa til Kina fekk store, offentleg subsidierte teater. Og billettprisane var latterleg låge ...

Bertolt Brecht og det episke teateret

Bertolt Brecht (1898–1956) var ein stor dramatkar, og skodespela hans blir framleis spela over heile verda. Han var også ein stor instruktør og teaterleiar. Som Stanislavskij har han skrivne ned teoriane sine om kva funksjon teateret bør ha, og om regi- og skodespelarkunst.

Den første store suksessen hadde Brecht i 1928 med *Tolvskillingsoperaen*, ei omarbeiding av *Tiggaroperaen* av John Gay, med musikk av Kurt Weill. Som kommunist, jøde og antinazist måtte Brecht og kona, den berømte skodespelarinna Helene Weigel, rømme etter at Hitler hadde teke makta i 1933. Han budde i Sveits, Danmark, Sverige og Finland før han slo seg ned i USA. Fleire av dei mest kjende skodespela hans blei til i denne perioden: *Mor Courage og borna hennar*, *Galileis liv*, *Herr Puntilla og drengen hans*, *Det gode mennesket frå Sezuan*, *Den kaukasiske kritringen*. Andre skodespel hadde ein klart antinazistisk bodskap. (sjå side 99)

Etter den andre verdskrigen slo Brecht seg ned i Aust-Berlin, der han skapte det verdskjende teateret «Berliner Ensemble». Først no blei skodespela hans, framsyningane og teatersynet hans for alvor internasjonalt kjende.

Bertolt Brecht 1928



Mora, i Brecht sitt drama etter ein roman av Gorkij, er ei av dei store kvinnerollene i den moderne skodespeltittelen. Og den mest vidgjetne rolletolkinga gjorde Helene Weigel ved Berliner Ensemble, då Brecht sjølv sette opp stykket i 1951 med «die Weigel» – kona si – i tittelrolla

Eit revolusjonært teater

Brecht var først og fremst kommunist. Han ønskte å gjere publikum til bevisste og truande sosialistar.

Korleis kan teatret oppnå det? Først og fremst må det more og engasjere. Dernest må det bevisstgjere, opplyse og gi mot og krefter til kamp. Det realistiske tendensteateret hadde tidlegare vist dei undertrykte, dei lidande. Og skodespelarane hadde identifisert seg med dei undertrykte, dei gret og følte. Publikum snufsa også og tenkte: «Du verda så flinke skodespelarane er!» og «Dette var da leitt og urettferdig». Så gjekk dei ut i natta og gløyde alt saman. Brecht forkasta eit slikt teater.

Menneska hos Brecht er ikkje lidande. Dei er sterke menneske med beina planta i den verkelege verda:

Mac med kniven i *Tolvskillingsoperaen* hører heime i underverda i London, han horar, stel og myrdar. Men kvifor?

Mor Courage er krigsprofitør. I trettiårskrigen følgjer ho i farete etter krigen med kjerra si. Ho sel matvarer, øl og våpen til soldatar frå begge leirar. Men kvifor?

Galilei er feig. Han forsver trua si, tek ikkje ansvar for vitskapen sin, fornektar sanninga. Men kvifor?



Brecht vil ha oss til å sjå kvifor dei fattige og undertrykte blir desperate, brutale, kriminelle. Han vil ha oss til å sjå årsakene til lidningane i det eigedomslause proletariatet. Han vil ha oss til å forstå kva som driv makt og kapital, og kva verkemiddel som blir nytta. Han vil ha oss til å sjå korleis dei undertrykte sjølve kan endre livsforholda sine og bli *leiande, ikkje lidande*.

Det episke teateret

Brecht fortel ei historie, gjerne henta frå fortida. Som Shakespeare stel han dei ofte – frå finske segner, frå kinesiske spel, frå eventyr eller andre dramatikarar, som John Gay eller vår eigen Nordahl Grieg. (Hans *Nederlaget* blei til *Kommunens dagar* hos Brecht.)

Brecht fortel historia si for å demonstrere ein idé, forkynne ein bodskap, på same måten som Det nye testamentet gjer. Han legg ho også fram slik eit evangelium blir fortalt. Handlinga spenner over eit langt tidsrom og går føre seg på mange stader. Her er ingen konsentrert handlingsgang som utviklar seg lineært mot eit høgdepunkt. Kvar scene inneheld si eiga avslutta historie, som likningane i evangelia. Med kvar enkelt episode og den samla historia ønskjer han å formidle ein bodskap som publikum skal forstå, erkjenne og verkeleggjere.

Brecht spelar med opne kort. Han vil ikkje lure oss til å tru at teater er røyndom. Med plakatar og transparentar fortel han oss kva vi skal få sjå: «Fabrikkarbeidaren Anna skal no seiast opp». Vi skal ikkje overraskast eller involvere oss med kjenslene. Vi skal bruke hjernen, ikkje berre hjartet: «Vi skal ikkje hengje hjernen i garderoben saman med hatten.» Midt i ein gripande scene kan han avbryte og kommentere handlinga, eller han kan la ein av rollefigurane komme fram på rampen, fortelje om seg sjølv eller syngje ein song. Slik får publikum tid til å reflektere over hendingane.

Ikkje noko illusjonsjugl! Sjå og forstå og forandre!

Verfremdungsteknikk

Skal framsyninga bryte med illusjonsteateret, må dekorasjonane vere få, presise og karakteriserande. Kjerra til Mor Courage kan vere nok. Det same gjeld rekvisittar og kostyme. Ein kapitalist er ingen intellektuell, dresskledd japp. Nei, han har breistripete bukser over den utstoppa magen, han har flosshatt på hovudet og sigar i kjeften. Slik blir han på ein gong lett å kjenne att og «fremmendgjord» frå den verkelege verda!

Teateret har ikkje sceneteppe. Scenearbeidarane skiftar dekorasjonar så vi ser det. Lyskastarane er plasserte på scenegolvvet fullt synleg for publikum. Det same er orkesteret, som spelar den fengjande musikken til Kurt Weill, Hanns Eisler eller Paul Dessau. Dette er ein arbeidsplass, eit teater, ikkje den verkelege verda!

Da kan heller ikkje skodespelarene spele naturalistisk. Dei må ikkje identifisere seg med rolla. Dei skal vise ho. Dei skal ta eit steg utanfor rolla og kjølig rekne ut verkemidla sine. Dei skal karakterisere typane, og med eit glimt i auget skal dei dele dei med publikum. Dei må meistre «verfremdungsteknikken».

Brecht forklarar denne fremmendgjeringssteknikken med eit eksempel:

Sett at du har vore vitne til ei trafikkulykke. Folk samlar seg rundt deg for å få vite kva som har skjedd. Du fortel. «Publikum» veit godt at hendinga er over. Ho er fortid. Dei ventar ikkje å «oppleve» situasjonen. Dei ventar ikkje å bli trollbundne eller suggererte av framføringa di.

Du fortel. Du demonstrerer. Du veivar med armene, mimar. Du avbryt deg sjølv, kommenterer, forklarar. Du framstiller drosjesjåføren, men du prøver ikkje å innbille nokon at du er han. Du imiterer den dåsemikkelen som blei påkjørt. Men du kan ikkje springe så fort som han. Da fortel du berre at han sprang tre gonger så fort som du. Kanskje du flirer litt. Ein viktig episode tek du i sakte kino for å gjere alt tydeleg, framheve det som verkeleg skjedde, gjere det underleg, *fremmendarta*.

Ingen er interessert i skodespelarkunsten din. Tvert imot; blir han for realistisk, kan det distrahere, spore av. Du og publikum er interesserte i sjølve hendinga, i å forstå korleis og kvifor hendinga skjedde. Slik kan de kanskje sjølve sleppe å hamne i ein liknande situasjon?

Lærestykka

Tidleg i karrieren skreiv Brecht lærestykke til bruk for arbeidarar, skoleelevar og amatørar. Som dei fremste innanfor pedagogikken i samtida meinte han at «ein lærer av å gjere, ikkje av å lese».

Ja-seiaren og nei-seiaren er forma som ein kort einaktar i to nesten identiske scenar. På eit avgjerande punkt i handlinga bøyer ja-seiaren seg for hevdvunnen tradisjon. Det ser ut for at det problemet han møter, ikkje kan løysast. Han aksepterer ei tragisk løysing på konflikten. Så blir handlinga teken opp igjen fram til det kritiske punktet. Brecht let nei-seiaren protestere. Ei ny tid krev ny tenking. I fellesskap må ein kunne finne alternative løysingar ...

Ved å spele dette stykket førebur ein seg på liknande situasjonar, meinte Brecht. Ein får øving i å protestere og mot til å artikulere seg. Når ein tek kropp og stemme i bruk, vil lærdommen trengje djupare ned. Men lærestykka hans blei tekne i bruk av radikale studentar og intellektuelle, ikkje av dei dei var skrivne for. Så la han dei til sides og gjekk laus på sin episke dramatik.



Seinare tok andre teaterpedagogar opp igjen ideane frå Brecht. Brasilianaren Augusto Boal let fattige og uuddanna landarbeidarar få øve seg på å gå inn til kommuneadministrasjonen for å leggje fram eit klagemål. Og psykodramatikaren Jacob Moreno let psykisk nedslitne menneske få øve seg på noko så enkelt som å ta ei jente med på restaurant. Gjennom spelet får dei den sjølvtiliten dei treng.

Mor Courage og borna hennar

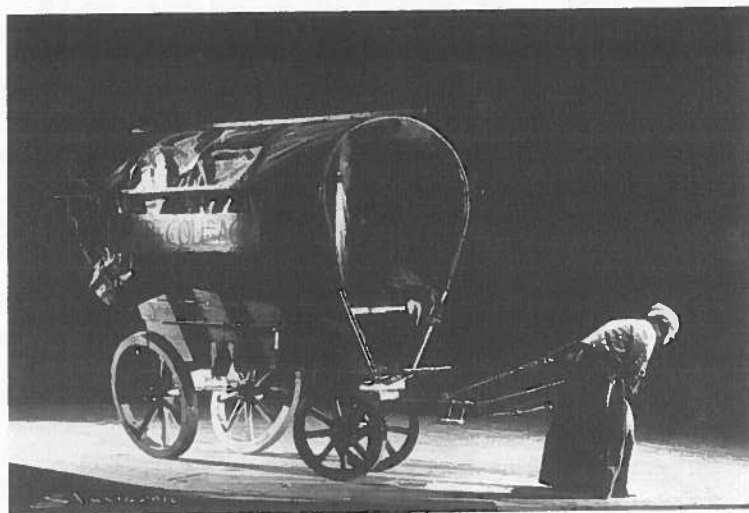
Mor Courage og borna hennar har ein klart pasifistisk bodskap. Stykket viser kor forferdeleg krigen er, med blind vald og absurditet. Det viser korleis menneska blir øydelagde både på kropp og sjel. I brutaliteten si verd har kjærleiken dårleg grobotn.

Stykket har også ein klart politisk bodskap. Maktapparatet i alle land tener på krigen. Underklassa i alle land taper.

Det er nok ikkje tilfeldig at Brecht let handlinga gå føre seg i trettiårskrigen, som rasa i hjartet av Europa på 1600-talet. Det var tilsynelatande ein idealistisk krig mellom to trusretningar. Men det katolske Frankrike kunne støtte det protestantiske Sverige, så krigen dreia seg nok om makt og økonomi, det dei i mellomkrigstida kynisk kalla «gull, olje og konsesjonar».

I den breie, episke skildringa til Brecht finn vi ingen spor av «einskap i tid, stad og handling». Stykket strekkjer seg over tolv år. Det går føre seg i Sverige, Polen, Tyskland og Nederland. Kvar scene har ei spennande avslutta forteljing. Humor og tragedie vekslar. Persongalleriet er svært stort, her vrimlar det av generalar, soldatar, bønder og arbeidarar. I følgjet til mor Courage blir vi nærmare kjende med ein forkommen prest, ei syfilitisk gatejente og ein rå feltkock. Alle prøver dei å tene på krigen. Dei sel varene og tenestene sine til venner og fiendar.

Astrid Sommer som mor
Courage i 1955.
Foto: Det Norske Teateret



Slik syng mor Courage i opningsscenen:

Befalsmenn, ingen vil marsjere
forutan pølse mot sin død.
La først Courage kvar mann kurere
med vin mot kropps- og sjelenød.
Kanonar gjer dei ikkje mette,
men har dei ete sunt og bra,
velsigne dykk, dei blir så lette
å føre beint til helvet' da.

Ja, våren kjem. Opp, kristne menn!
Og snøen kverv. Kwart lik har ro.
Og alt som livnar til igjen
lyt koma seg på beina no.

(til norsk her og vidare ved A. Eggen)

Den same visa syng ho til slutt i etterspelet når ho dreg vidare med kjerra åleine. Alle barna hennar er døde. Å halde liv i dei hadde vore livsmålet hennar. Likevel er ho på sett og vis blitt skuldig i at sønene er døde: Den einfaldige sonen, Sveitserosten, blir teken til fange og skal avretast. Men dommarane kan mutast. «Dei er jo ikkje ulvar, men menneske og ute etter pengar. Muting er hos menneske det same som miskunn hos den gode Gud.» Men kjøpesummen er svimlande stor – kjerra og alt ho eig. Mor Courage prutar så lenge at det blir for seint ...

Ho har lært den andre sonen at det er berre éin ting som tel, nemleg å berge livet. Lydig har han lystra kvar militær ordre. Han har fått både heider og ære når han har greidd å plyndre ein stakars bonde for den siste kua. Men siste gongen han gjorde det, var det tilfeldigvis tre dagars våpenkvile. Da kosta det han livet ...

Forteljemåten er ironisk, distanserende. Også mor Courage sjølv er skildra slik, jamvel om Brecht også viser krafta, vitaliteten og intelligensen hennar. Berre den døvstumme, kjærleikshungrande dottera, Kattrin, er skildra med medkjensle. Og einast i den praktfulle avslutningsscenen tek dikteren overhand over teoretikaren. Her let Brecht kjenslene sleppe til – også hos publikum.

På transparenten framfor denne scenen får publikum lese:

JANUAR 1636. TROPPANE TIL KEISAREN TRUGAR DEN
PROTESTANTISKE BYEN HALLE. STEINEN TEK TIL Å TALA.
MOR COURAGE MISTAR DOTTER SI OG DREG VIDARE
ALEINE. ENNO ER DET LENGE TIL KRIGEN ER SLUTT.

Når sjølv steinane tek til å tale, skal ikkje dei mektige lenger kjenne seg trygge. Steinen er her den stumme, umælande Kattrin. Med keisartroppar omkring seg på alle kantar klatrar ho opp på eit halmtak med tromma si, dreg stigen etter seg og trommar vilt i natta for å vekke den sovande byen. Kva driv ynkelege vesle Kattrin til å tromme protesten ut mens flammane slår opp rundt henne? På sin fattigslege måte har ho gjennom heile stykket vist medynk for alt som lid, frå såra soldatar til heimlause småbarn og kattungar. Den modige tromminga hennar vekker opprør også hos ein ung bonde: «Slå vidare! Elles er det ute med alle! Slå vidare! Slå vidare!» Begge blir dei drepne. Men langt borte frå hører vi stormklokkekiming. Byen er redda. Protesten har ført fram. Det nyttar.

Oftast er hovudpersonane hos Brecht usentimentale, nøkterne folk med menneskelege feil og manglar. Men i ein del av spela finn vi altså «dei reine av hjartet», og da er dei alltid henta frå dei lågaste lag av samfunnet.



Biletet viser Brechts fremføring av *Den kaukasiske kritttringen*. Den rike guvernørfrua har sendt sonen sin bort til fattige Grusja. Etter mange år vil ho brått ha han igjen. Guten vert plassert inne i ein kritttring. Den som greier å dra han til seg, skal få han. Grusja orkar ikkje gjere guten vondt og slepp taket. Den vise domaren let Grusja få ungen. Brecht spør: Kven bør ha rett til å eige? Eige vognene, jorda, produksjonsmidla, ungane?

I 1967 gjesta ein av dei største instruktørane i vår tid, Ingmar Bergman, Oslo. På Nationaltheatret skapte han med *Seks personar søker ein forfattar* ei av dei beste ensemble-oppsetjingane i etterkrigstida, med Liv Ullmann i ei av hovudrollene

Pirandello voks opp på Sicilia. Det prega diktinga og teatersynet hans. Under den intellektuelle teaterleiken kokar det av lidenskarar. To italienske filmskaparar, brørne Vittorio og Paolo Taviani, tok utgangspunkt i nokre av novellene hans til storfilmen «Kaos» frå 1984. Her møter vi eit solsvidd fjellandskap og fattige landsbyar. Vi møter eit Sicilia dampande av overtru, mystikk, lidenskarar, mytar og legender. Det er frå ein slik nærkontakt med det italienske folket at også Dario Fo skulle hente materialet til sitt groteske gjøglarteater.

Artaud og teateret om det grufulle

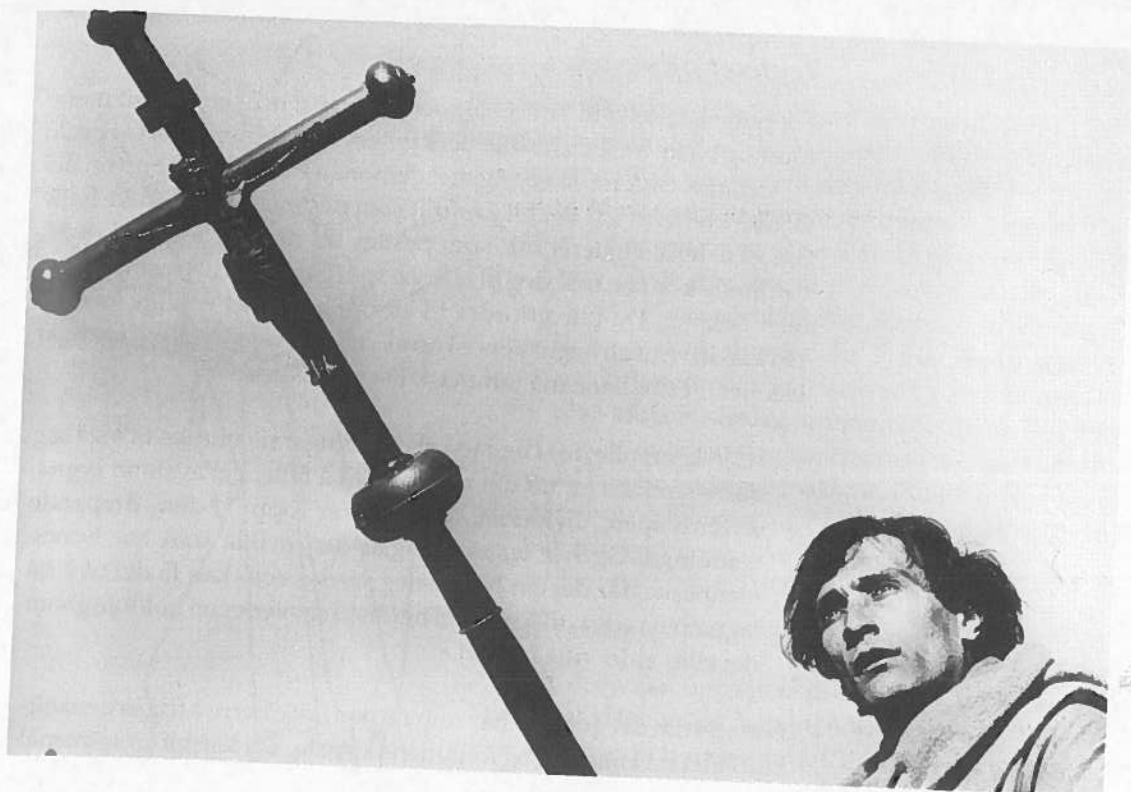
Det er ikkje tilfeldig at teoriane til Antonin Artaud kom i slutten av mellomkrigstida. Dei var ei vidareføring av dei sterke verkemidla frå ekspresjonismen og av Pirandellos jakt på identitet. I *Le Théâtre et son Double* (Teateret og skuggen av det) frå 1938 tok Artaud eit endeleg oppgjær med naturalistisk teater.

Tankane hans var så revolusjonære og altomstøytande at dei ikkje fann gjenklang i samtida. Først etter den andre verdskrigen med sitt ragnarok, då stadig fleire menneske kjende seg fremmendgjorde i sin eigen eksistens, først da var tida inne til å sjå på den forferdelege medisinen som Artaud skreiv ut.

Artaud forkasta teateret i samtida:

Slik teateret er hos oss, skulle ein tru det viktigaste her i livet er å få vite om vi skal bli gode elskarar, om vi skal gå i krig eller er feige nok til å halde fred, om korleis vi skal komme ut av det med våre små moralske suter ... Å, alle desse historiene om pengar, sosialt strev, egoistiske kjærleikskvalar spekka med erotikk utan mysterium, all denne pine, dette hemningslause, denne brunst, med tilskodarane som lystige tittarar.

Artaud hevdar at vi har lite å hente frå den vesteuropeiske kulturen. Denne kulturen er døyande, innestengd i musea og biblioteka. Sidan 1700-talet har vesteuropearane vedkjent seg fornuft, forstand og intellekt. Men mennesket er skapt av ånd og materie, som er



Antonin Artaud i rolla som Jean Massieu i Carl Th. Dreyers film *Jeanne d'Arc*, ei intens skildring av menneskeleg lidning.
Foto: Norsk Filminstitutt

uløyselig knytte saman. Ingen kunstverk har verdi dersom dei berre framstiller den røyndommen som kan sansast; dei må også formidle «son double», ein skugge eller ei utstråling av noko oversanseleg.

Får ikkje menneska metta behovet for å komme i kontakt med dei egentlege kreftene som styrer oss, blir vi forkrøpla. Vi blir døde i levande live. Andre kulturar erkjenner dette, dei har kontakt med røtene sine, dei dyrkar det primitive, det opphavlege. Dei har ritual som skal føre menneska saman med maktene.

Artaud var gjennom heile livet plaga av nerver. Han kjende seg fremmend i livet, gjekk på sida av seg sjølv, opplevde tilværet som inkje, som fråvær, opplevde ein mangel på eksistens og identitet. Som vern mot kritikk frå andre og mot eiga sjølvforakt «har eg skapt heile den avstanden som skil meg frå meg sjølv». Han kjende vonde krefter herje i sinn og kropp, og dei kunne i periodar ta makta over han og fjerne han heilt frå samfunnsverda. Han kjende at det var skjulte avgrunnar i han, demonar som reiv og sleit for å få manifestere seg. Desse urkreftene som menneska ikkje tør sleppe fri, er dei naturen, lagnaden, djevelen eller Gud?

Teateret må hjelpe det fortrengde fram i lyset.

Teateret og pesten

I opningskapitlet til *Teateret og skuggen av det* bruker Artaud metaforar og bilete for å framstille dei kreftene som teateret må ta i bruk:

Dersom teateret skal frigjere demonane og opne opp for dei skjulte kreftene, må det bli grufullt som pesten. Det må skake heile din eksistens. Teateret må, som pesten, slå ned på deg med overveldande kraft og føre deg til ei krise som berre kan løysast ved død eller lækjing. Du blir utfordra til eit oppgjør med veldige krefter. Du må drive ut all latent vondskap av deg og erkjenne alle irrgangar i sinnet. Pestbyllane må tømmast. Da kan teateret bli

«... velgjerande, for i og med at det tvingar menneska til å sjå seg sjølv som dei er, får det maskene til å falle, det avslører lygna, dovenskapen, hykleriet; det skakar opp i den drepende lamminga. Og når teateret frigjer den makta som har bunde menneska, får dei ein hemmeleg styrke, som kan få dei til å sjå lagnaden i auga, til å innta ei heroisk og overlegen holdning som dei elles aldri ville ha hatt.»

Teateret om det grufulle har som misjon ikkje berre å frigjere enkeltindividet frå lamming og fremmendkjensle. Det kan bli eit spørsmål om å vere eller ikkje vere for heile kloden. Med profetisk klarsyn sluttar Artaud kapitlet om pesten og teateret slik:

Og det spørsmålet som melder seg, er om det i denne verda som glir ut og gjer sjølv mord utan å leggje merke til det, finst ein kjerne av menneske som er i stand til å realisere den høge ideen om eit teater som skal skake oss tilbake til den opphavlege og magiske sanninga om livet, menneska og maktene.

Kva slags verkemiddel kan teateret ta i bruk?

Artaud refererer til tre kunstytringar som har gjort inntrykk på han.

Den eine er eit nederlandsk måleri frå 1500-talet. Det viser Lot og døtrene hans ved øydelegginga av Sodoma. Måleriet blir ein parallell til pesten: Lengst framme ser vi bilete av den totale oppløysinga av moralen, i bakgrunnen dei fysiske øydeleggingane av samfunnet med skipsvrak og ruinar under eit kraftig lysskjær frå himmelen der «dramaet begynte». Målaren gir uttrykk for Guds heilage vreide i sterke og kontrastfylte figurar, fargar og lysverknader. Slike motiv og verkemiddel må teateret ha, seier Artaud.

På reiser til Mexico opplevde han eit indiansk teater med ei omsynslaus, dynamisk, barbarisk og primitiv kraft. Meksikanarane vil fange inn «manas», dei kreftene som søv i alle former, og som ein ikkje kan utløyse ved berre å sjå, men gjennom magisk identifikasjon.



Teikning av ein balinesisk dansar. Balinesisk dans var ei viktig inspirasjonskjelde for teateret til Artaud

Viktigast for Artaud blei møtet med eit balinesisk teater i Paris. Han opplevde eit magisk dansedrama med manande, rituelle handlingar som er ein del av det religiøse livet til folk. Handlingane i Bali-teateret er henta frå legender og mytar, historia har faste figurar, og dansarane gjer rørsler og gestar som er nøye instruerte og følgjer eit nedarva mønster. «Tvers gjennom dette virvaret av gestar, attitydar, trommer og skrik oppstår eit fysisk språk som er basert på teikn, ikkje ord.» Instruktøren er blitt ein «heilag seremonimeister». Gjennom dansen kjem skodespelarane i transe og blir eitt med dei høgare åndelege maktene. Publikum opplever både redsel og reinsing, og dei blir delaktige. Slik må også teateret om det grufulle bli!

Kast tekstene!

Artaud drøymmer om eit teater frigjort frå tekstene. Teateret skal fange inn det som ikkje kan seiast, det som ikkje kan uttrykkjast med ord. Kast tekstene, seier han. Somme kan brukast; han har sans for det grufulle og lidenskapelege i det elisabetanske teateret, for den primitive, blinde valden hos Voyzeck, for jakta på identifikasjon hos Calderón og Pirandello. Men tekstene må omarbeidast så berre det essensielle er igjen; orda kan i stor grad erstattast av symbol og teikn, rytme og dans, uarticulert stemmeføring og forvridde rørsler, kontrastar og sjokkarta forandringar. Teateret må fange inn det kraftfulle språket frå draumen.

Instruktøren skal ha stor makt. Skodespelaren skal ha total kontroll over kroppen. Pusten skal styre alle rørslene hans. Artaud trur ikkje på den fremmengjorde, kjølige skodespelaren til Diderot og Brecht, han som kan tenkje på kylling og kjøttkaker mens han presenterer rollefiguren sin. Skodespelaren til Artaud skal identifisere seg så totalt at han går i transe.

Artaud vil ikkje nytte vanlege *teaterlokale*. Alle store rom kan innrettast til teateret om det grufulle. Veggene skal vere kvitkalka, galleri skal plasserast rundt heile lokalet. Den sceniske handlinga skal gå føre seg overalt i rommet. Handlinga skal «spreie seg frå etasje til etasje, frå stad til stad. Kulminasjonar skal plutselig utløysast og tennast som brannar rundt om i salen». Publikum skal vere midt i handlinga i skodespelet, dei skal kunne snu stolane sine så dei kan følgje med i alle retningar. Slik blir dei deltakarar i den heilage, lutrande handlinga.

Valdsteater? Katarsis? Psykodrama?

Artauds bok kom ut i engelsk omsetjing i 1958. Vi skal seinare sjå korleis tankane hans blir verkeleggjorde av store teaterpionerar i etterkrigstida som Peter Brook, Jerzy Grotowski og Eugenio Barba. Påverknaden frå Artaud kan også sporast hos dei fleste instruktørar i moderne teater.

For mange vil «teateret om det grufulle» verke som eit skadeleg og opprivande valdsteater. Dei vil hevde at teateret kan vekkje til liv ein latent trong til det grufulle i staden for å frigjere gjennom eir reinsande katarsis-verknad. Somme hevdar at teateret til Artaud er hans eige psykodrama.

Ville Artaud ha akseptert den valden og alt det grufulle som møter publikum i 1990-åra? Både frå teaterscene, filmberret og video-skjermer blir vi skaka av tortur og vald, drap og perversjonar.

– Har det nokon lækjande verknad? Gjer det fortrenge kjensler uskadelege? Vekkjer det oss opp av den lamma tilstanden? Fører det oss til liv og engasjement?

– Eller er teateret i dag spekulativt og skadeleg? Kan det vekkje til liv latent vondskap? Kan det bryte ned trua på det gode og på kjærleiken? Kan det ta frå oss eit framtidshåp?

Norsk teater: «Gå inn i din tid»

Det er fleire grunnar til at norsk teater markerte seg så sterkt mellomkrigstida, trass i vanskelege forhold og dårleg økonomi.

Skodespelarane frå gullalderen var framleis i full aktivitet og fekk verdifull nyrekruttering av fleire unge krefter som Tore Segelcke, Gerd Grieg, Aase Bye, Per Aabel og Alfred og Tordis Maurstad.

Instruktørfaget fekk også tilført nytt blod. Norsk teater gjekk «inn i si tid» under leiing av Agnes Mowinckel og Hans Jacob Nilsen, som begge hadde blitt inspirerte av tysk og russisk ekspressionisme. Dramatikkarar som Nordahl Grieg og Helge Krog tok opp spørsmål samtida var oppteken av.

Teateret i økonomisk krise

Norsk økonomi hadde hatt eit oppsving under den første verds krigen, da handelsflåten sigla inn milliardar. Jamvel om vanleg folk fekk lite av utbyttet, hadde reiarane og aksjeeigarane i jobbetida ten seg rike. Men det tok brått slutt. I mellomkrigstida var landet permanent økonomisk krise. Båtar i opplag, tvangsauksjonar og



SCENETREFF

TIP

EINAR BJØRGE (RED.), LISE MARTENS,
PREBEN FAYE-SCHJØLL

TEATER I PERSPEKTIV

1 og 2



TELL FORLAG
BOKMÅL

© Tell forlag as 2009

Grafisk formgivning: Milla;Design
Billedredaktør: Helge Reistad
Omslag: Fra Peer Gynt, Det Norske Teatret 2005.
Foto: Lesley Leslie-Spinks

Alle henvendelser om denne boka rettes til
Tell forlag a.s, Nilsemarka 5C, 1390 Vollen,
tlf. 66 78 09 18
e-post: post@tell.no
www.tell.no

ISBN: 978-82-7522-345-4
Bokmålsutgave

Det må ikke kopieres fra denne boka i strid
med åndsverksloven eller i strid med avtaler
om kopiering inngått med KOPINOR,
interesseorgan for rettighetshavere til åndsverk.
Kopiering i strid med lov eller avtale
kan medføre erstatningsansvar og inndraging,
og kan straffes med bøter eller fengsel.

Boka er utgitt med støtte fra Utdanningsdirektoratet.

14

MELLOMKRIGS-
TIDEN 1915–1945

Symbolistene og pionerene innen reateatraliseringen hadde hatt en usvikelig tro på kunstens egenverdi og dens betydning for det moderne samfunnet. Under 1. verdenskrig får troen på kunstens autonome funksjon en alvorlig knekk. I løpet av en intens periode med eksperimentering fra 1915 til 1925 blir kunstens status og funksjon revaluert. Anførere i revalueringen er en ny generasjon kunstnere, ekspresjonister, futurister og dadaister – den såkalte *historiske avantgarde*.

I Italia kaster *fururistene* (1915–1920) tradisjonen på skraphaugen og fremmer et teater basert på provokasjon, overraskelse og dyrking av *det nye*, maskinalderen og krigen. I Sveits og Tyskland går *dadaistene* til frontalangrep på den autonome kunst-institusjonen og skaper forestillinger basert på tilfeldighet og nonsens. Størst gjennomslagskraft får avantgarden i Russland, hvor den trer inn i oktoberrevolusjonens tjeneste, og ønsker å gjøre livet selv til kunst.

Økonomisk krakk skaper i løpet av 1930-årene et politisk og kulturelt klimaskifte. Usikkerheten resulterer i økt oppslutning om totalitære massebevegelser. Enkelte teaterarbeidere svarer på ensrettingen med dyp pessimisme og tilbaketrekking. Andre teaterarbeidere mobiliserer. Den franske skuespilleren *Antonin Artaud* vil omgjøre teatret til et terapirom, et sted hvor de mørke og primitive sidene ved oss kan eksponeres, og hvor vi kan tømme oss for de indre spenninger som sivilisasjonen påfører oss. Den tyske dramatiker *Bertolt Brecht* arbeider for å gjøre teatret til et mer effektivt pedagogisk instrument og et laboratorium for politisk handling. Både Brechts og Artauds arbeid ble avbrutt av 2. verdenskrig og ble ikke fullt ut realisert før etter krigen.

Teaterfornyeren Artaud

Artaud (1896–1948) ble født i Marseille blant byens velstående borgerskap. Han led tidlig av meningitt, en sykdom som skulle prege hans liv. Etter flere sanatorieopphold begynte han



Antoine Artaud

å ta nervemedisin, som etter hvert skapte avhengighet. I 1920 reiste han til Paris og kom i kontakt med forfattere og teaterarbeidere. Han arbeidet som skuespiller under Lugné-Poë, Dullin, Pitoëff og i en rekke filmer. Artaud var i en periode direktør for surrealistenes «forsøksbyrå» og redaktør for deres tidsskrift. I 1926 brøt han med den surrealistiske bevegelse fordi Breton i et forsøk på å gjøre bevegelsen mer militant ble medlem av det franske kommunistpartiet. Artaud åpnet samme år, i samarbeid med Roger Vitrac, Robert Aron og Mme. Allendy, prosjektteatret *Alfred Jarry-teatret*. I sin kortvarige levetid produserte teatret tekster av Artaud, Vitrac, Paul Claudel og Strindberg. I Artauds teoretiske arbeider inngår teatret som et verktøy i kritikken av det moderne, vestlige samfunn. Artaud hevdet at Vesten lider av tapet av sammenbindende myter og ritualer. Han mente at menneskene gjennom teatret kan tømmes for indre spenninger, bli helbredet for de sykdommer som sivilisasjonen hadde påført dem, og finne uttrykk for de gleder som sivilisasjonen har berøvet dem. Men betingelsen var at teatret ble mer direkte. Teatret måtte oppsøke de mørke, irrasjonelle og primitive sidene av mennesket og vise oss «det grusomme». Artaud skisserte i sine skrifter et totalteater preget av sterke attraksjoner, ritualer, musikk og rytme som er fri for tekstens og den logiske handlings tvangstrøye. Han anbefalte å spille teater i låver, hangarer og fabrikkbygg og plassere publikum i midten av handlingen. Alfred Jarry-teatret ble en økonomisk og kunstnerisk fiasko, og teatret måtte stenge kort tid etter åpningen. Et lignende forsøk, kalt Grusomhetens Teater, ble også nedlagt. Artauds ideer ble likevel en av de viktigste kildene til teaterfornyelsen etter 2. verdenskrig, særlig gjennom hans teoretiske skrifter, blant annet *Teatret og dets dobbeltgjenger* (1938). (Den norske teatermannen Lars Øyno har siden 1992 drevet sitt kompani Grusomhetens Teater i Oslo ut fra Artauds ideer.) Artauds skjebne kan også stå som en metafor på teateravantgardens skjebne like før 2. verdenskrig. I 1936, etter sine mislykkede teaterprosjekter, reiste Artaud til Mexico og Tarahumara-indianerne. Ute i ørkenen studerte han indianernes peyote-tradisjoner og magiske ritualer. Artaud reiste deretter til Irland med en stakk som han mente tilhørte St. Patrick, Irlands helgen. Han ble arrestert og lagt i tvangstrøye på båten hjem. Deretter ble han internert på sinnssykehus i Rodez, hvor han ble behandlet med opium og nervemedisin og elektrosjokk. Artaud fikk sitt gjennombrudd som teaterfornyer først etter 2. verdenskrig, gjennom teaterfornyere som Peter Brook og Jerzy Grotowski.

Bertolt Brecht
Bundesarchive, Koblenz,
Tyskland.



Teaterfornyeren Bertolt Brecht

Bertolt Brecht (1898–1956) er en av de mest innflytelsesrike teaterfornyerne på 1900-tallet. Hans omfangsrike produksjon, som inneholder skuespill, prosa, dikt, politisk og estetisk teori samt regi- og arbeidsbøker, har gitt ham klassikerstatus. Brecht satte seg som mål å gjøre teatret nyttig i den moderne verden. Hans motto var at «verden må forandres, den trenger det». Teatret skulle trene oss til å leve

i vår egen tid og å oppøve publikums kritiske og intellektuelle potensial. Brecht så svært negativt på agitasjon og belæring. Teatret må ikke servere konklusjonene, men trene oss opp til å kritisere, vurdere og treffe tiltak selv. Hovedproblemet med vårt teknologiske og industrielle samfunn er at årsak-og-virknings-forholdene er tilslørt. Våre liv styres av skjulte sosioøkonomiske og sosiale strukturer som det er vanskelig å få øye på. Samfunnsforhold og samfunnsinstitusjoner har også den egenskapen at de etter en tid virker naturgitte og uforanderlige. Det var dette Brecht ønsket å avsløre. Teatret måtte fremstille menneskene og samfunnsforholdene som noe foranderlig og motsigelsesfylt. Det er menneskene som har skapt de sosiale forhold, derfor er det også bare menneskene som kan forandre dem.

Brechts metode for å skape bevissthet om samfunnsforholdene på var å skape forundring. Publikum skal i stedet for å identifisere seg med helten lære å forundre seg over de forhold som helten



Den døende brudgom 1970. Den kaukasiske krittningen av Bertolt Brecht. Transit Theatre, London 1970.

Regi: Philip McGouff og Helge Reistad. Skuespill: videregående teaterstudenter ved Central School of Speech and Drama, London.

Den fattige kvinnen tar vare på et lite forlatt barn, og må gifte seg med en døende mann for å redde barnet. Den døende mannen friskner til, og forlanger ekteskapet «fullbyrdet».

beveger seg innenfor. Teatret skulle gjøre det hverdagslige merkelig, slik at vi begynner å stille spørsmål ved hverdagslig atferd, som for eksempel det å handle på torget, og ved de små forandringene i våre omgivelser og ritualene i våre mest intime relasjoner. For å oppnå avstand utviklet Brecht en rekke dramaturgiske, skuespiller- og regitekniske grep – såkalte *verfremdungsteknikker*. Brechts teater bygger på en inngående kritikk av eldre teaterformer. Han kritiserte det borgerlige teater og drama (Sofokles, Hugo, Ibsen ofl.) for å befestet forestillingen om en uforanderlig, tidløs virkelighet og en naiv tro på individets muligheter i kampen mellom samfunnets krefter. Han var også sterkt kritisk til ekspresjonistenes hjemløse og asosiale helter. I *Baal* kritiserte han deres idealisme og naive pasifisme. Også venstre-ekspresjonistene kritiserte han, særlig for deres idealistiske oppfatning av dikteren som proletariets talerør og deres mangelfulle politiske analyse. Brecht var heller ikke villig til å innordne seg under den sosialistiske realisme, som han mente kun var en form. Den marxistiske litteraturviteren George Lukács, som var den sosialistiske realismens fremste talsmann, beskyldte Brecht for formalisme.

I ettertid beskrev Brecht denne første perioden i sitt forfatterskap, som han tidfestet til da «New York ble ferdigbygd og Moskva ødelagt», på følgende måte:

Det borgerlige teater, som var like lite i stand til å oppføre de eldste som de nyeste stykkene, trodde naturligvis at muligheten for å overleve var et spørsmål om stil. Teatret, som holdt på å gå under, beskjefteget seg – akkurat som et dampskip som holder på å synke – med det muligens vanskelige, men likevel i bunn og grunn uviktige spørsmål: Er det best å synke til venstre eller til høyre?

Brecht ble en farsfigur i den kommunistiske bevegelsen. De østtyske myndighetene hyllet Brecht i 1951 med DDRs nasjonalpris og gav Berliner Ensemble kort etter sitt eget teaterbygg – Theater-am-Schiffbauerdamm. I 1954 fikk Brecht Stalins fredspris og ensemblet sitt internasjonale gjennombrudd da *Mutter Courage* vant førsteprisen ved den internasjonale teaterfestivalen i Paris. Da Stalin døde i 1953, utløste det et opprør i Berlin blant misfornøyde arbeidere og funksjonærer, og Brecht ble kritisert for passivitet og regimestøtte.

Etter Brechts død i 1956 viet Berliner Ensemble seg, under ledelse av hans enke Helene Weigel, i hovedsak til å presentere Brechts verker og formidle hans ideer. Teatret fikk i løpet av 1960-årene ord på seg å være et Brecht-museum, som trakk hærskarer av turister til sine gjenopptagelser av Brechts egne oppsetninger, men som manglet fornyelse. Etter Weigels død ble teatret ført videre av Brechts elever, som Ruth Berghaus, Manfred Wekwerth, Peter Palitsch og Fritz Marquart. I forbindelse med Berlin-murens fall 1989 opplevde Berliner Ensemble en ny identitetskrise. Teatret ble til slutt privatisert, og ledelsen bestod etter det av blant andre regissøren Peter Zadek og dramatikeren Heiner Müller. Fornyselsen av Brechts teater etter hans død har i stor grad funnet sted utenfor Berliner Ensemble. En av de mest sentrale fornyerne var den italienske regissøren Giorgio Strehler (1921–2000), som i 1947 opprettet Teatro Piccolo i Milano sammen med Paolo Grassi (1919–1981). Teatro Piccolo var den første frittstående teatergruppen med statsstøtte i Italia. Strehler skapte en rekke visuelle og commedia dell'arte-inspirerte oppsetninger av Shakespeare, Goldoni og Brecht. Han tilførte Brechts teaterform et mer teatralt og folkelig scenespråk.

TEKSTER OG TEATERFORMER

Brechts ekspresjonistiske drama

I sin tidligste dramatik kommenterer Brecht tidens politiske utvikling i Tyskland. *Trommer i natten* er en studie av en hjemvendt soldat og hans idealistiske forhold til arbeiderrevolusjonen i 1919. *Mann er Mann* er en studie i individets foranderlighet. Stykket skildrer pakkhusarbeideren Galy Gays forandring til en kampmaskin. I den første versjonen blir forandringen tolket positivt, i den andre versjonen (1931) negativt på grunn av den fascistiske faren.

Tolvskillingsoperaen

I *Tolvskillingsoperaen* møter vi den karismatiske og handlekraftige gangsterhelten Mackie Kniven som går over lik for å oppnå sine drømmer i en korrupt og barbarisk storbyverden. På samme måte som han lurer andre i den kapitalistiske jungel,

blir han til slutt selv lurt av noen som er smartere og mer skruppelløse enn han selv. På galgetrappen blir han benådet og opphøyet i adelsstanden av kongen, et dramaturgisk grep på linje med antikkens «deus ex machina». I stedet for å bli provosert av innholdet trykket det borgerlige publikummet dette synspillet til sitt bryst, og sangene ble populære slagere.

Vrengbildet

I syngespillene *Toluskillingsoperaen* og *Mahagonny* skapte Brecht *vrengbilder* av det borgerlig-kapitalistiske samfunn. I begge spillene blir det borgerlige samfunn skildret som et forbrytersamfunn. *Toluskillingsoperaen* ble en av de største kassasuksessene på 1900-tallet. Suksessen ble for Brecht et tankekors:

«Suksessen var stor og beviste naturlignis at jeg var havnet ved feil adresse. (...) Jeg hadde en uklar følelse av at de menneskene som entusiastisk forsøkte å omfavne meg, nettopp var det pakket som jeg ønsket å slå i hodet med noe hardt ...»

Lærestykker

I 1929 fikk Brecht en forespørsel fra festspillene i Baden-Baden om å skrive et hørespill for radio. Oppdraget brakte Brecht vekk fra det profesjonelle teater mot arbeiderbevegelsens amatørteater. For arbeiderbevegelsen skapte han en rekke *lærestykker*, som var ment som øvelser for folk flest i å tenke og handle politisk. Forsøkene med lærestykkene ble kortvarig. Brecht fikk liten sendetid i radioen, og han klarte ikke å oppdrive lokaler utenfor de tradisjonelle teatrene. Hans lærestykker var også svært «smale» og klarte aldri å berøre massepublikummet. I lærestykkene forkastet Brecht den tradisjonelle teaterforestillingens struktur og distribusjonsmåte. Selve fremføringen var sekundær. Det primære var prøvetiden, hvor stykket ble utforsket, diskutert og korrigert. I fremføringene av lærestykkene var aktørene og tilhørerne like aktive. Tilhørerne kunne for eksempel delta som kor. Lærestykket *Lindbergs overflygning* (1927) var formet som et oratorium for teknikkens seier over naturen. Mest kjent er *Lærestykket fra Baden* (1930), *Unntaket og regelen* (1931), *Ja-sieren og Nei-sieren* (1930) og *Tiltaket* (1930). Komponistene Paul Hindemith, Kurt Weill og Hans Eisler satte musikk til Brechts lærestykker.

Det episke drama

I forbindelse med 2. verdenskrig flyktet Brecht via Praha, Wien og Zürich til Svendborg i Danmark. Senere flyktet han via Sverige, Finland og Sovjet til USA og bosatte seg i Hollywood. Under eksilperioden blir Brecht fratatt muligheten for en teaterscene hvor han kunne oppføre dramatik. Tiden benyttet han i stedet til

Brechts *Messingkauf* med
Berliner Ensemble 1963.

Foto: Willy Saeger/teaterns
arkiv.



å skrive blant annet *Galileo Galilei*, *Mor Courage og hennes barn* og *Det gode mennesket fra Sezuan*. Han opplevde kun sporadiske oppsetninger av sine stykker i de områdene av verden som fremdeles var uberørt av krigen. I 1948 bosatte Brecht seg i Øst-Berlin. Her etablerte han Berliner Ensemble. Året etter, da DDR (Øst-Tyskland) ble opprettet som svar på opprettelsen av BDR (Vest-Tyskland), utvikler Brecht sitt *episke teater* med skuespillene *Mor Courage* og *Herr Puntila og hans knekt Matti*.

Det nasjonalsosialistiske teater

Allerede i 1933 gjorde Adolf Hitler statskupp i Tyskland og overtok kontrollen over tysk teater. Nazistene foretrakk stykker bygd over germanske myter og germansk historie. Som et ledd i førerkulten rundt Hitler ble det arrangert spektakulære utendørsshow. Mest kjent er de kvasireligjose massemønstringene under riksdagene i Nürnberg. Kunst og teater som ikke viste nasjonalbegeistring og regimetroskap, ble fordømt, og den modernistiske kunsten ble betegnet som «degenerert».

Maja Lise Rønneberg Rygg

FRA HELLAS TIL HAPPENING

TEATERHISTORIE

Gyldendal



© Gyldendal Norsk Forlag A/S 1988
Billedredaksjon, formgivning og omslagsdesign: Sissel Biong
Omslagsfoto: Svein Erik Dahl/Samfoto
Redaktør: Mette Molland

Brødtekst: 11° Bembo
Papir: 100 g, matt Hunsblade

Printed in Norway
a.s Joh. Nordahls Trykkeri 1988

ISBN 82-05-17185-8

Bildene er hentet fra:

Billedsentralen: 20, 22, 26, 36, 102, 111, 156, 160 (Inge Morath) 164 (Jon Blau), 169 (Ivar Aaserud/Børretzen) 173, 185 (Sølve Harm)

Det norske Teatret: 18, 48, 51 (Morten Krogvold), 125, 130, 134, 139 (Leif Gabrielsen), 155, 156

NRK Fjernsynsteateret: 105, 153, 163 (Tom Sørensen), 166 (Sverre Bergli) 176

Hålogaland Teater: 168

Nationalteatret: 13, 25, 30, 65 (Frits Solvang), 66, 84, 107, 109, 135 (Jan Schwarzott), 146

Norema Film: 70

Oslo Nye Teater: 131, 149, 164

Samfoto: 118 (Rune Lislrud), 118 og 169 (Svein Erik Dahl), 171 og 173 (Olagarhus), 175 (Trygve Bølstad), 180, 181 (Per Anders Rosenkvist), 181 (Helge Sunde), 183 (Arild Normann)

Teater-Laboratorium: 170

Telemark Teater: 24

Øvrige bilder er hentet fra Gyldendal Norsk Forlags billedarkiv.

Tekster:

Aristofanes: Lysistrata (Gyldendal 1977)

Leif Sletsjøe: Tre middelalderspill (Gyldendal 1961)

Shakespeare: En sommernattsdrøm (Aschehoug 1958)

Molière: Tartuffe (Aschehoug 1963)

Wessel: Kjærlighet uten strømper

Ibsen: Et Dukkehjem

Bertolt Brecht: Det tredje rikets vekst og fall
(Manuskript fra Nationalteatret)

Beckett: Skuespill (Gyldendal 1968)

Weiss: Ransakingen (Pax 1967)

«Det må ikke kopieres fra denne bok i strid med åndsverkloven og fotografloven eller i strid med avtaler om kopiering inngått med KOPINOR, interesseorgan for rettighetshavere til åndsverk. Kopiering i strid med lov eller avtale kan medføre erstatningsansvar og inndraging, og kan straffes med bøter eller fengsel.»

Grusomhetens teater

Artaud Franskmannen Artaud fikk stor innflytelse på det moderne teater da han i 1932 gav ut sitt manifest om «Grusomhetens teater». Her hevdet han at vi ikke trenger et teater som bare avspeiler virkeligheten. Vi går til grunne dersom vi ikke ryster opp. Beretninger om svartedauden og ville Dionysos-fester ryster oss så vi får slippe løs vår fortrenkte, forpinte underbevissthet. Slik skal teatret virke: befriende gjennom grusomhet. Tanken må være dristig, kropps-språket sterkt. Og språket må ha den viktighet og styrke det har i drømmen.

Det politiske teater

Noen dramatikere trakk en annen lærdom av erfaringene fra den første verdenskrig. Unge engelskmenn, franskmenn og tyskere brakk geværet i to og avla ed på aldri mer å løfte hånden for å forsvare sitt fedreland. De hadde gjennomskuet krigen: Vanlige mennesker taper på den. Generaler, industri og kapital alene profiterer. De suget inn lærdom fra den store russiske revolusjon. Står vi sammen, kan vi få slutt på ulikhet, nød og krig.

Mellomkrigstidens arbeidsløshet skjerpet frontene. Hitler marsjerte. Den spanske borgerkrig brøt løs, bombingene av Guernica spådde en dyster framtid.....

Sovjet

Den første fasen av den russiske revolusjon var radikal. Og teatret var i sannhet i støpeskjeen. Det skulle være for folket, ikke finkultur lenger. Alt de første revolusjonsdagene strømmet folkemassene inn i operaer og teatre og okkuperte og omorganiserte dem. Teatrene skulle ledes demokratisk; vaskekone og sjef skulle ha like stor makt over repertoaret.

**Demokrati,
gateteater og
happenings**

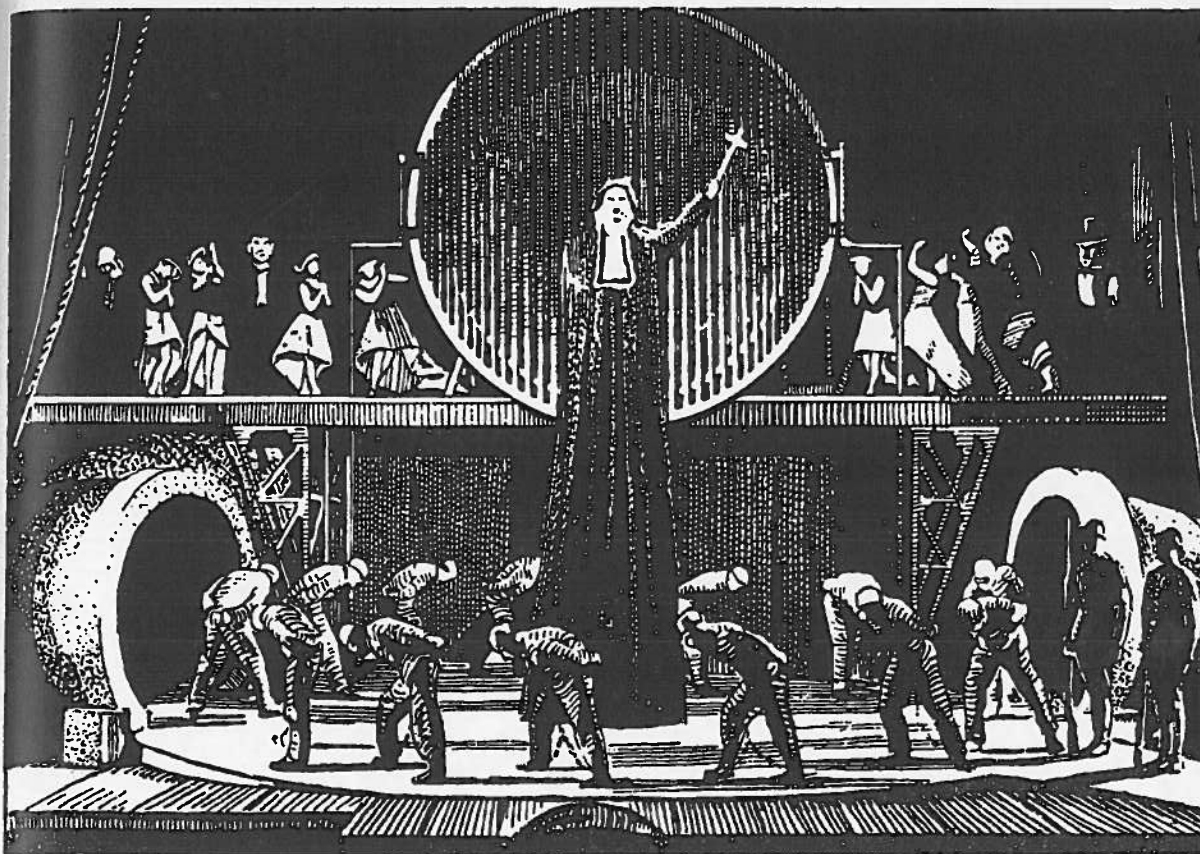
Gateteatre ble daglig spilt. På tre-års dagen for revolusjonen spiltes **Vinterpalasset blir tatt**, det var en ekte happening der publikum fikk delta i stormen. (Først 7 år etterpå kom Eisensteins berømte film **Ti dager som rystet verden**.)

Meyerhold var den begavete instruktør som introduserte folkets teater. Bort med det realistiske illusjonsjugl. Bort med innlevelses-hysteri. Vær ærlige. Vi er på teater, for fanden. Innbill aldri publikum noe annet. Ta gjerne akrobatikk i



*Klassekampen inn
i klassisk dramatik!
Her scenebilde
fra Molières
«Tartuffe» i
Leningrad 1930.*

Sosialrea



Klassekampen inn
i klassisk dramatikk.
Her scenebilde
fra Molières
«Tartuffe» i
Leningrad 1930.

bruk. Bygg bro mellom sal og scene. Begynn krigen på scenen alt før publikum kommer inn, så blir de i stemning med en gang; kanskje de deltar?

Ikke rart det tar litt tid for Stanislavski å ta alt dette inn over seg. Men han klarer virkelig å spenne bro mellom gammelt og nytt på sitt «Moskva kunsterteater».

I krig mot indre og ytre fiender spiltes nye opprørs-stykker og gamle klassikere med ny vri. Etter hvert ble det russiske samfunnet mindre revolusjonært og demokratisk. Nå gjaldt det å festne og stabilisere samfunnet, å få alle til å solidarisere seg med det.

Sosialrealisme

Sovjethelten kaster geværet og tar opp hammer og sigd. Maxim Gorki formet slagordet for diktningen i 1934: den skulle være *sosial-realistisk*. Også teatret viste nå hverdagsheltene i fabrikk og på traktoren.

Under Stalin ble det slutt på all eksperimentering, farlige tanker og vill form ble luket ut. Også i dag hemmes russisk teater av dette. Samtidsdramatikken er stort sett kjedelig, og scenografien tradisjonell.

«Glasnost»
(åpenhet)

Men en kan se de praktfulleste forestillinger av verdens klassikere. Sovjet satser enorme summer på kunstscoler og teater. Alle byer helt ut mot grensen til Kina, har mange og store teatre. Og billettprisene er latterlig lave.

Hva vil Gorbatsjovs åpenhetspolitikk bringe? Det ser ut som man nå tolererer større frihet og dristighet både i film og teater. **Sarkofagen**, et kritisk skuespill om Tsjernobyl-ulykken i 1986, ble framført på 35 sovjetiske scener kort tid etter katastrofen i atomkraftverket.

Bertolt Brecht

Piscator hadde debutert under Max Reinhardt, og han ble Brechts (1898–1956) læremester både i politikk og teatersyn. Vi konsentrerer oss likevel om Brechts innsats. Han var en stor dramatiker og lever videre i dag fordi hans skuespill spilles over hele verden. Som Stanislavski har han dessuten også nedtegnet sine teorier om teatrets funksjon og om skuespillkunsten.

I 1928 kom **Tolvskillingsoperaen** i samarbeid med komponisten Kurt Weill. Som kommunist og jøde måtte Brecht og konen, skuespillerinnen, Helene Weigel, rømme etter Hitlers maktøvertakelse i 1933. I Danmark, Sverige og Finland oppholdt han seg før han slo seg ned i USA. En rekke av hans mest kjente skuespill ble til i denne perioden: **Mor Courage, Puntilla og drengen hans, Det gode menneske fra Sezuan, Den kaukasiske kritttringen**. Han skrev også lærestykker til bruk av arbeidere, skoleelever og amatører: «Man lærer av å gjøre, ikke av å lese.»

Etter krigen slo Brecht seg ned i Øst-Berlin der han skapte sitt verdensberømte «Berliner-ensemble» i 1953.

Brecht var først og fremst kommunist. Han ønsket å gjøre sitt publikum til bevisste og troende sosialister.

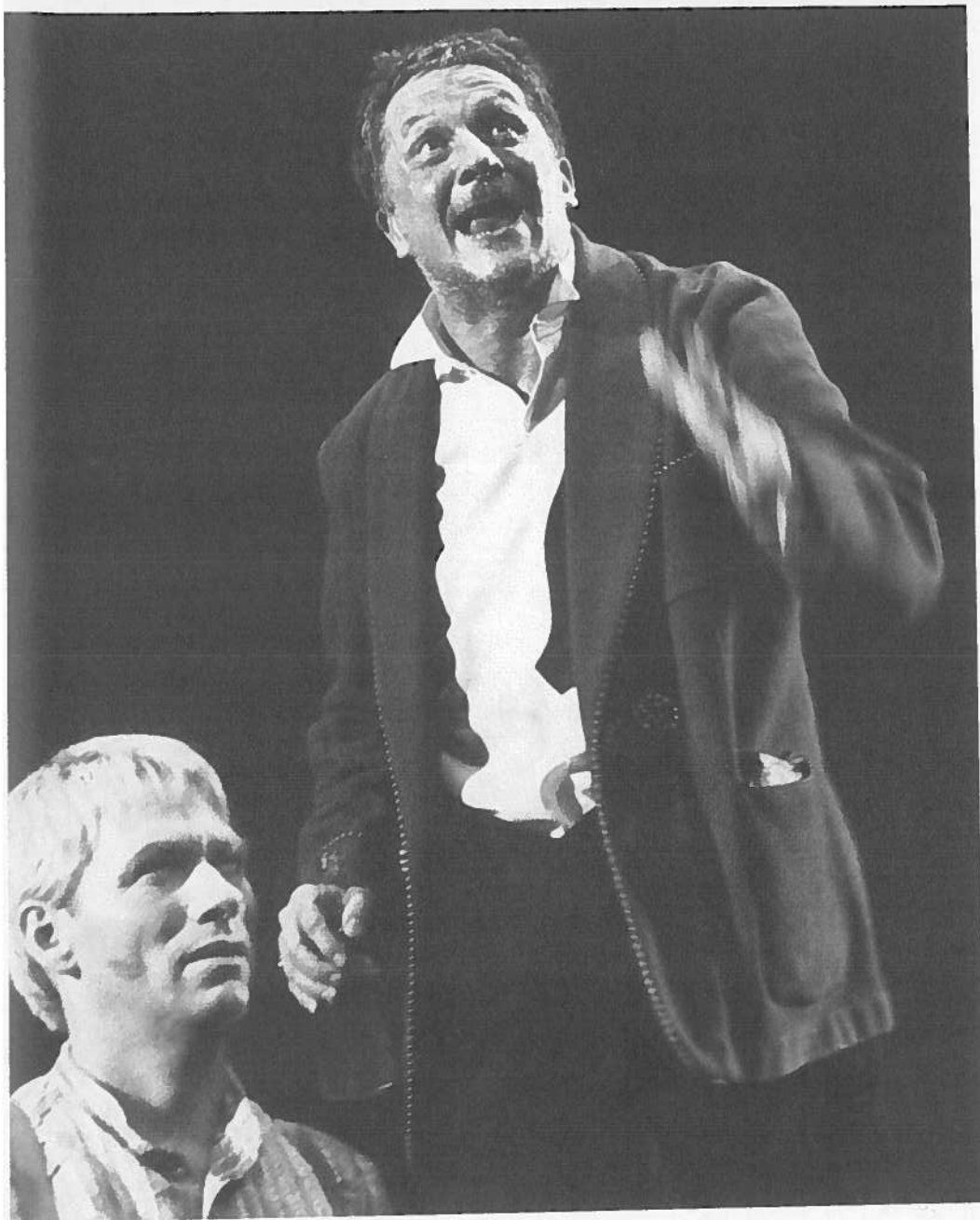
Et revolusjonært
teater

Hvordan kan teatret oppnå det? Først og fremst må det more og engasjere. Dernest må det bevisstgjøre, opplyse og gi mot og krefter til kamp. Det realistiske tendensteater hadde tidligere vist de undertrykte, de lidende. Og skuespillerne hadde identifisert seg med de undertrykte, de gråt og følte. Publikum snufset også, og tenkte: «Du så flinke skuespillerne er!» og «Dette var jo leit og urettferdig.» Så gikk de ut i natten og glemte det hele. Brecht forkastet dette teatret.

Hans mennesker er ikke lidende. De er sterke mennesker med beina plantet i virkeligheten. Mac med kniven i **Tolvskillingsoperaen** hører til Londons underverden, han horer, stjeler og myrder. Men hvorfor?



«Herr Puntilla
og drengen
hans Matti».
Jon Eikemo
og Vidar Sandem.
Det Norske Teatret 1985



Herr Puntila
og drengen
i «Matti».
av Eikemo
og Vidar Sandem.
Det Norske Teatret 1985.

Mor Courage er krigsprofitør. I trettiårs-krigen drar hun rundt med sin kjerre i krigens fotspor. Hun selger levnetsmidler, øl og ungene sine til soldatene. Men hvorfor?
«Det gode mennesket fra Sezuan» er gatejente. Av og til kler hun seg ut som sin «fetter». Han kuster sine fabrikkarbeidere med piskene som den verste slavedriver. Men hvorfor?
Brecht vil ha oss til å se årsakene til proletariatets lidelser. Han vil ha oss til å forstå kapitalens beveggrunner og virkemidler. Han vil ha oss til å se hvordan de undertrykte selv kan endre sine livsforhold; bli ledende, ikke lidende.

Det episke teater

Brecht forteller en historie. Som Shakespeare stjal han dem ofte, fra sagn, eventyr eller andre dramatikere som John Gay og vår egen Nordahl Grieg. (Hans **Nederlaget** ble til Brechts **Kommunens dager**.)

«Teater er ikke virkelighet»

Brecht spiller med åpne kort. Vi skal ikke la oss lure til å tro at teater er virkelighet. Derfor lar han lyskastere stå midt på scenen og scenearbeiderne skifter dekorasjoner for åpen scene. Med transparenter forteller han oss hva vi skal få se. «Fabrikkarbeideren Anna skal nå sies opp.» Vi skal ikke overraskes, men bruke hjernen, ikke bare hjertet.

Midt i en gripende scene avbryter han handlingen og lar en av de opptredende komme fram på rampen, fortelle om seg selv eller syngende en sang. Ikke noe illusjonsjugl. Se og forstå og forandre!

Verfremdungsteknikk

Skuespilleren må ikke identifisere seg med rollen. Han skal vise den. Han skal ta et skritt utenfor rollen og kjølig beregne sine virkemidler.

Brecht er blitt satt opp som Stanislavskis motmann. Men de har også likhetspunkter. Begge elsket teatret og fordret uendelig lang prøvetid på sine stykker.

Brecht mente også at første fase av innstuderingen kunne være identifiserende: hva ville du gjort hvis du var i den situasjonen.... Men så skulle *fremmedgjøringsteknikken* settes inn.

Han brukte revyens og stumfilmens klovneteknikker. En kapitalist er ingen intellektuell dresskledd japp. Nei, han har bredstripete bukser over den utstoppede magen, han har flosshatt på hodet og sigar i kjeften.

En del instruktører har forlest seg på Brechts teorier, og forestillingene kan bli for abstrakte og uengasjerende. Slik har det dessverre også gått med Stanislavskis elskede Tsjekhov. Pausene mellom replikkene kan bli som år, skuespillerne kramper seg til følelser og identifikasjon. Dette er synd, for både Stanislavski og Brecht var ekte teatermenn. Det siste de ville, var å kjede sitt publikum.

Brecht var ikke bare pasifist og sosialist. Han var også en heftig antinazist som tidlig så faren i Hitlers virksomhet. **Frykt og elendighet i det Tredje Rike** og **Arturo Ui** fikk Hitler til å skumme av raseri og sette Brecht øverst på listen over folk



«Ordet». Joachim Calme
Den Nationale Scene 197

García Lorca

Kaj Munk

som skulle utryddes. Der stod han sammen med Chaplin og den engelske skuespiller Leslie Howard som med filmen **Pimpernel Smith** satte Den røde Pimpernells bedrifter over i et moderne Hitler-Tyskland.

Antinazistisk teater



«Ordet». Joachim Calmeyer og Rolf Berntzen.
Den Nationale Scene 1973.



Silkeborg. Jørn Ording og Lars Nordrum.
Nationaltheatret 1946.

García Lorca Fascistene utryddet også en del andre dramatikere. García Lorca fikk et nakkeskudd av Francos soldater tidlig i den spanske borgerkrigen. Han var musiker, poet og frihetskjemper. I hans skuespill **Blodbryllupet**, **Yerma** og **Bernarda Albas hus** møter vi et innestengt og lukket Spania; med hat og lidenskap, kors og roser, kalkhvite murer og mørkkledde kvinner, rød jord og vrinskende hester. Hans diktning var ikke direkte politisk. Likevel kunne frihetslengselen til de unge kvinnene i Bernarda Albas innestengte autoritære hus få symbolsk mening.

Kaj Munk Den danske dramatiker Kaj Munk ble henrettet av tyskerne under krigen. Han var dikter og prest. Hans spennende skuespill **Ordet** er fylt av skinnende barnetro. Miraklet skjer på scenen: Døde kan gjenoppvekkes bare troen er sterk, naiv og hellig. Tidlig forstod Munk hva som var i ferd med å skje i Tyskland. Under okkupasjonen lød hans modige antinazistiske budskap både fra prekestol og scene. I det historiske

REN POIRIER
SEEHUSENSGATE 50
4024 STAVANGER
N77 11

THE FICTION FILM:
My Life and Times with Antonin Artaud

ARTAUD

THE DOCUMENTARY:
The True Story of Artaud the Momo

FACETS
VIDEO

arte
VIDEO

DVD
VIDEO

THE TRUE STORY OF ARTAUD THE MOMO



Directors: Gérard Mordillat and Jérôme Prieur

Music: Jean-Claude Petit

Cinematography: François Catonné

Sound: Pierre Lorrain

Editor: Sophie Rouffio

A co-production of LAURA PRODUCTIONS / LES FILMS D'ICI / LA SEPT / ARCANAL /

CENTRE GEORGES POMPIDOU

With the Participation of: Centre National des Lettres, Ministère de la Culture (Direction du Théâtre et des Spectacles, Direction du Livre et de la Lecture), Ministère des Affaires Étrangères (Direction de la Communication), Conseil Général du Val de Marne, Ville de Marseille, INA – Phonothèque, Commission TV de la Proctrep.

Texts excerpted from:

Antonin Artaud: *Artaud le Momo, Suppôts et supplications, Le Visage humain* (Gallimard) and

Lettres à Arle Besnard (Le Nouveau Commerce)

Arthur Adamov: *L'homme et l'enfant* (Gallimard)

Jacques Prevel: *En compagnie d'Antonin Artaud* (Flammarion)

Henri Pichetta: *Poèmes offerts* (Grant)

Henri Thomas: *Sous le lien du temps* (Gallimard)

Radio recordings of Antonin Artaud's poems and voice excerpted from:

Les malades et les médecins, Alienation et magie noire, Pour en finir avec le jugement de Dieu (INA – Phonothèque)

Photographs:

Denise Colomb and Georges Pastier (D. R.)

Drawings by Antonin Artaud (D. R.)

2 hours 50 minutes, Color, 1993 – Documentary

Antonin Artaud (1896-1948), poet and man of the theatre, is the author of an immense body of work that includes *Le Théâtre et son double*, *L'Ombilic des limbes*, *Le pése-nerfs*, *Les Tarahumaras*, *Van Gogh le suicidé de la société*, *Artaud le Momo*

In May 1946, a small group of faithful followers managed to get Artaud out of the asylum at Rodez, where he had been an inmate for more than nine years following an incident never fully explained. Artaud returned to Paris and embarked on an extraordinary creative period until his death.

Nearly a half century later, the circle of poets long gone, his family, his closest friends, and his lovers bring back to life Antonin Artaud, the genius artist who had swept through and transformed their lives.

ANTONIN ARTAUD: A BIOGRAPHY



- 1896:** Antonin Artaud is born on September 4 in Marseille, France. He was the youngest of nine children of whom only three survived.
- 1920-1922:** Arrives in Paris and makes his theater debut. He meets Gémier, and then Charles Dullin who hires him for the Atelier Theatre Company.
- 1923:** Works as an actor at Pitoëff's at the Comédie des Champs-Élysées.
- 1924:** Joins the surrealist movement.
- 1925:** Publishes *Le pèse-Nerfs* and *l'Ombilic des Limbes*. Stars as Marat in the film *Napoleon* by Abel Gance.
- 1926-1927:** Breaks with the surrealists. Artaud founds the Alfred Jarry Theatre and acts in Dreyer's *La Passion de Jeanne d'Arc*. His correspondence with Jacques Riviere is published by N.R.F. press.
- 1936:** Journeys to Mexico. He discovers the Tarahumaras Indians.
- 1937:** Publication of *Les Nouvelles révélations de l'Étre*. Leaves for Ireland. Immediately upon his return, Artaud is committed to an obligatory confinement at the mental hospitals in Le Havre, Sotteville-les-Rouen, Sainte-Anne, Ville-Evrard...
- 1938:** During his internment, his book *Le Théâtre et Son Double* is published.
- 1943:** Thanks to the intervention of Robert Desnos, Artaud is transferred to the psychiatric hospital at Rodez under the supervision of Dr. Ferrière.
- 1945:** Jean Dubuffet visits Artaud. Publication of *Les Tarahumaras*.
- 1946:** Marthe Robert and Arthur Adamov visit in February. Colette and Henri Thomas visit in March. *Lettres de Rodez* is published in April.
- 1946:** In May, Artaud leaves Rodez, returns to Paris, and settles in with Dr. Delmas at Ivry. The "Committee of the Friends of Artaud" is headed by Jean Paulhan. In June, a benefit sale at the Galerie Pierre and a gala tribute at the Sarah Bernhardt Theatre take place.
- 1947:** "Tête à Tête" conference occurs at the Théâtre du Vieux Colombier. Artaud visits the Van Gogh exhibition at the Orangerie.
- 1947:** Exhibition of drawings by Artaud at the Galerie Pierre in July. *Artaud le Mâmo* and *Van Gogh, Le suicide de la société* are published in December.
- 1948:** His radio broadcast, *Pour en Finir avec le Jugement de Dieu*, is banned in February.
- 1948:** Antonin Artaud dies in Ivry on March 4.

ARTAUD BIBLIOGRAPHY

The Theater and Its Double (Grove Press)

Heliogabalus: Or, the Crowned Anarchist (Creation Modern Classics)

The Monk by Antonin Artaud, Matthew Lewis (The Modern Classics Series)

Artaud Anthology by Antonin Artaud

THE FILMMAKERS

The writers/filmmakers Gérard MORDILLAT and Jérôme PRIEUR are known for their work together on early Christian texts and the origins of Christianity. They directed the *Corpus Christi* and *Origin of Christianity* series broadcast by Arte. The success and impact of both were considerable. Their work has been honored with two History Clic awards, as well as by the Yedi Friends Medal (Jerusalem) and the Cambridge Historical Film Festival's Golden Rainbow (Great Britain).

Jérôme PRIEUR and Gérard MORDILLAT have also published together:

- *Jacques Prevel, En compagnie d'Antonin Artaud*. (Flammarion, 1994)
- *Corpus Christi, enquête sur les évangiles*. (Millie et une Nuits / Arte, 1997-1998)
- *Jésus contre Jésus*. (Seuil, 1999 and paperback : "Points" n° 800, 2000)
- *Jésus, illustre et inconnu*. (Desclée de Brouwer, 2001 and paperback Albin Michel, 2004)
- *Jésus après Jésus, essai sur l'origine du Christianisme*. (Seuil, 2004 and "Points essais", 2005)

"There were the long evenings spent with Antonin Artaud. He'd walk quickly in the night and it was always quite late when I left to accompany him to the Jussieu metro station. He'd stop, swear out loud, and stamp the ground with his right foot with a force that stupefied me. It would last several minutes. He'd expel his breath, while at the same time his right hand would seize his nostrils and pull them back. He'd walk quickly, head high, relaxed, or else be steeped in an intense meditation. He'd write for a long time, standing, by the glow of a streetlight. But most often we'd stop at the Relais de l'Odeon, where he'd buy cigarettes, or in a café on the Boulevard St. Michel. He wrote tirelessly and he seemed to have forgotten everything, the time and me as well. I tried to write, but most often I could not. I pondered how strange my destiny was that had brought me together with the greatest of the *poètes maudits* and how something was happening in my life—a pause—for how long?—close to a man of genius who'd given me his friendship. Why did I not write down his every word, his every gesture? But I would have, had I had an inkling of what was to happen. I imagined Artaud living for many many years. I couldn't believe in his end, that was so near and yet I wondered if he'd live. But I'd quickly dismiss my worries. The nights with him had a bitter and violent flavor. The intensity of his life let me access an absolute his. I was in the throes of a whirlwind. I followed him like a sleepwalker. And when I left him, at Jussieu or somewhere in the night, I would come back intoxicated, strangely obsessed with his words, his songs that he'd psalmody, his unique face, his poignant gaze. I walked through Paris without thinking or rather, I thought only of him. My life was transformed, illuminated. There was Antonin Artaud. I was living."

Jacques Prevel's diary
August 22, 1950

Translation: Dorna Khazeni

Graphic Design: Based on original design by Joachim Roncin & Laetitia Langlois

Photos (booklet):

• Gérard Mordillat / Archipel 33 / Georges Pastier – BNF

ARTE
VIDEO ARCHPEL 33



© 2005 – ARTE France Développement
Discs not to be sold separately.

Svein Gladsø, Ellen K. Gjervan,
Lise Hovik og Annabella Skagen

Dramaturgi

Forestillinger om teater



UNIVERSITETSFORLAGET

© Universitetsforlaget 2005

2. opplag 2007

ISBN 978-82-15-00616-1

Materialet i denne publikasjonen er omfattet av åndsverklovens bestemmelser. Uten særskilt avtale med rettighetshaverne er enhver eksemplarframstilling og tilgjengeliggjøring bare tillatt i den utstrekning det er hjemlet i lov eller tillatt gjennom avtale med Kopinor, interesseorgan for rettighetshavere til åndsverk. Utnyttelse i strid med lov eller avtale kan medføre erstatningsansvar og inndragning, og kan straffes med bøter eller fengsel.

Henvendelser om denne utgivelsen kan rettes til:

Universitetsforlaget AS

Postboks 508 Sentrum

0105 Oslo

www.universitetsforlaget.no

Omslag: Nina Lykke

Foto: Lise Hovik

Sats: Rusaanes Bokproduksjon AS

Trykk og innbinding: AIT Trykk Otta AS

Boken er satt med: Adobe Garamond 11/13

Papir: 80 g Munken Print Cream 1,5

Drømmespill og stasjonsdramaturgi hos Strindberg og Artaud

Den svenske dramatiker og teatermannen August Strindberg var tidlig ute med nye tanker om en modernistisk dramaturgi. Han var inspirert av symbolismens ideer om et slags kroppsløst, immaterielt teater der de indre bildene og ideene var styrende. «Théâtre de declamation» var under symbolismen en sjanger der ordene utgjorde dekorasjonen og skuespillerne framførte teksten med stiliserte bevegelser og langsom, høytidelig stil. Dikternes teater tålte ikke den konkrete fysiske handlingen, men skapte istedet en poetisk distanse til det fysiske ved hjelp av tynne, florlette slør og dus belysning som kom til å kjennetegne symbolistenes stileksperimenter rundt århundreskiftet.

I symbolismen ser vi en avvisning av realismen som illusjonskunst, men samtidig en ambivalent holdning til det teatrale. August Strindbergs uttalelse i et brev til Harriet Bosse i 1906, «Teatern avskyr jag. Pose! Ytlighet! Beräkning!»,⁸ er berømt. Hans avsky gjenspeiler modernismens konflikt mellom de gamle teaterkonvensjonene samt realismens ideer om å speile en sosial virkelighet og symbolismens ideer om en dypere, mer besjelet virkelighet. August Strindberg er et godt eksempel på symbolistenes søken etter et teater som kunne gi en poetisk ramme for det talte ord, og som en følge av dette måtte forkaste den klassiske dramaturgien. I forordet til sitt stykke *Ett Drömspel* (1907) skriver han at han har søkt å etterlikne «drømmens usammenhengende, men tilsynelatende logiske form. Alt kan skje, alt er mulig og sannsynlig. Tid og rom eksisterer ikke; på en ubetydelig virkelighetsgrunn spinner innbildningen seg ut og vever nye mønster, en blanding av minner, opplevelser, frie påfunn, urimeligheter og improvisasjoner».⁹

Vi ser at dette sitatet, i tillegg til å være et forsvar for symbolismen, også er et programskrift som vender seg mot den klassiske dramaturgien og formulerer et modernistisk standpunkt. Strindbergs drømmespillteknikk bygger forestillingen på en rekke «bilder» som beskriver hovedpersonens indre reise i en form for stasjonsdramaturgi. I de symbolistiske stykkene *Ett Drömspel* og *Till Damaskus* videreutviklet Strindberg også 1700-tallssjangeren *monodrama*. I monodramaet blir alt fortalt utfra hovedpersonens perspektiv, slik at publikum skal oppleve alt som skjer på scenen som fra «innsiden» av jeg-personen. Alt samles i ett fokus. Som i en katedralinse ser vi verden gjennom hovedpersonens øyne; fantasier, drømmer og andre karakterer formes av dette blikket. Indras datter vandrer i *Ett Drömspel* gjennom livet og betrakter det fra et slags himmelperspektiv der livet fremstår som et fangenskap i strev og trivialiteter: «Det er synd om människan.» Dramaturgien i Strindbergs monodramaer peker mot et teaterspråk som er mer basert på indre, subjektive opplevelser enn på ytre, fremdrivende handlinger. Her står drømmene, det ubevisste og språkets poetiske kvaliteter i sentrum. Strindberg strevet uopphørlig med å finne et teatralt og visuelt scenisk uttrykk for sine dramaer, og var hele tiden på leting etter modernismen i teatret.

Som teaterkunstner, poet og mystiker hadde franskmannen Antonin Artaud (1869–1948) stor sans for symbolismen og surrealismens poetiske undersøkelser av sinnets underbevissthet. Surrealismen var en bevegelse som sprang ut fra dadaismen

og søkte det frie, spontane og ubearbeidede uttrykket. De mente at kunst skulle gi rom for det «over-virkelige», hvilket for dem betydde å hente inspirasjon fra det ubevisste, fra drømmene og fantasien. Artaud sluttet seg tidlig til surrealistene i Paris på 1920-tallet, og begynte i dette miljøet å utvikle sine ideer om teater.

I stedet for å etterlikne en hverdagslig og realistisk virkelighet skulle teatret åpne dørene til den andre siden av virkeligheten, der hvor alle de dypeste og skjulte kreftene i tilværelsen befinner seg. Teatrets hensikt skulle være å gi uttrykk for dette skjulte som vi ikke oppfatter umiddelbart med sansene, men som styrer våre liv og besjeler enhver handling. Dette teatret kunne ikke være ordets teater, slik symbolistene mente. Artauds visjon var et teater som vekker oss opp av vår åndelige søvn og taler direkte til våre nerver, hjerter og fysiske følsomhet.

I 1938 kom boka *Det dobbelte teater* – et verk som senere skulle bli en viktig impuls for neo-avantgarden i europeisk og amerikansk teater i 1960-årene (Living Theatre, Théâtre de Soleil, Peter Brook, Jerzy Grotowski m.fl.). Artaud utvikler her sine grunnleggende betraktninger om det moderne teatrets dramaturgi: gjennom teatrets sceniske og fysiske virkemidler skulle den åndelige dimensjonen manifestere seg og gripe tak i publikum. Artaud avviser bestemt den realistiske dialogens betydning i teatret:

Dialogen – en skrevet og talt ting – hører ikke spesielt hjemme på scenen, den hører hjemme i bøker; det fremgår da også av alle håndbøker i litteraturhistorie, hvor man reserverer en plass til teatret og betrakter det som en underordnet gren av det talte språks historie. Jeg hevder at scenen er et konkret fysisk sted som ber om å bli fylt, og få lov til å tale sitt eget konkrete språk. Jeg hevder at dette konkrete språk, bestemt for sansene og uavhengig av ordet, først og fremst bør tilfredstille sansene, at det finnes en poesi for sansene som det finnes en for språket, og at det konkrete fysiske språket som jeg henryder til kun er virkelig teatralisk i den utstrekning hvor de tanker de uttrykker unndrar seg det talte språk.¹⁰

Hans endelige avvisning av teksten som teatrets omdreiningspunkt er en radikal bevegelse mot det teatrale teatret der skuespillerens kropp og stemme blir satt i fokus og er overordnet teksten i det teatrale uttrykket. Tradisjonelle teatertekster måtte vike for å gi plass til tekster som løste opp dialogene i et mer spesifikt teatralt uttrykk.

Den unge mannen: Vi er intense! Å, som verden er fint innrettet!
(Pause. Man hører bråk som av et kjempestort snurrende hjul som frigjør vind. En virvelvind skiller de to (unge elskende). I samme øyeblikk ser man to stjerner som støter mot hverandre og en rekke levende bein som faller sammen med føtter, hender, håroppsatser, masker, søyler, portaler, templer, destillasjonsapparat, som faller, men mer og mer sakte som om de falt i det tomme rom, deretter tre skorpioner (den ene etter den andre), og til slutt en frosk, og en tordivel som slår seg ned med en desperat langsomhet, en langsomhet til å spy av.)

Den unge mannen: (idet han skriker alt han makter):
Himmelen er blitt gal!¹¹

Hos Artaud skulle skuespillerne bruke stemmen og kroppen svært dynamisk, følsomt og presist. Han kunne gi eksakte stemmeanvisninger i manus: «med en intens skjjelving i stemmen», «i en enda lavere tone enn ham», «med eksaltert og kvasst tonefall» etc. Artaud var også opptatt av teaterrommet og av forholdet til publikum. Han ønsket å flytte spillet ned fra scenen og sette publikum i sentrum for forestillingen, slik at man fikk et slags stasjonsteater der spillet skulle utføres på ulike steder langs veggene i teaterrommet. Virkemidler som lys, lyd og dekor vies stor oppmerksomhet, og her sparer ikke Artaud på effektene! Vann, vind, brytende bølger, torden, orgel, kirkeklodder og maskinlyder samt blendende hvitt og grønt lys som plutselig kommer og forsvinner er blant ingrediensene i hans regiplan for *Spöksonaten* av Strindberg (1934).

Artauds teorier om teatrets dobbelthet gir også et dramaturgisk perspektiv. Han påpeker det magiske i teatrets evne til å skape doble virkeligheter. Doble i den forstand at det finnes et fysisk og et metafysisk språk i teatret, men begge er for Artaud like virkelige. Den metafysiske virkeligheten skapes gjennom teatrets eget språk; et språk i rommet, et språk i bevegelse, et sanselig, kroppslig språk. Det dobbelte teater gjenspeiler det gjensidige forholdet mellom ånd og materie, det usynlige og det sanselige. I dette spennet skapes teatret, og Artaud har en brennende visjon om at teatret er stedet der disse virkelighetene møtes og utløser katharsis. Artauds visjon er at teatret, gjennom et totalt og ekstremt uttrykk, skal rense og helbrede en syk europeisk sivilisasjon. Denne visjonens virkemidler er rituelle, ekstatisk, grusomme og sanselige, og den bryter anarkistisk ned hele det borgerlige litterære teatret «i en virvelvind av overordnede krefter».¹²

Episk dramaturgi hos Piscator og Brecht

Bertolt Brecht (1898–1956) var en av Artauds samtidige i Tyskland. Begge tok dypt avstand fra det borgerlige realistiske teatret og søkte etter nye (og gamle) teatral virkemidler. Likevel er det fristende å betrakte Brecht og Artaud som motsetninger. De går hver sin vei både estetisk og politisk.

Brecht er blitt stående som den som skapte det episke teatret, og hans oppgjør med aristotelisk dramaturgi står sentralt. Brecht skrev både episk dramatik, var sceneinstruktør og skrev teoretiske, politiske og teaterpedagogiske skrifter. Brechts poetikk og hans teaterpolitiske manifest er viktige fokuspunkt i dramaturgihistorien, fordi han så tydelig formulerer en dramaturgi for et nytt politisk og pedagogisk teater. Alt dette til tross: Brecht har ikke monopol på episk dramaturgi, verken som teori eller som teaterpraksis. Det eksisterer for eksempel mye episk teater som ikke er politisk, og det eksisterer mye politisk teater som ikke er episk. Men når Brecht snakker om episk dramaturgi, mener han en form for teater som bruker det episke som bevisstgjørende politisk virkemiddel. Brechts marxistiske ståsted og hans syn på hvilken rolle teater kan og bør spille i

den pågående klassekampen – både i Tyskland og ellers i verden – var helt avgjørende i hans dramaturgiske arbeid.

Begrepet episk teater hentet Brecht fra Erwin Piscator (1893–1966), som arbeidet for å skape et proletarisk og politisk teater i Tyskland på 1920-tallet. Han mente at det realistiske teateret i for stor grad henvendte seg til borgerklassen og at det ikke ga rom for arbeiderklassens livserfaringer. Piscator ville frigjøre teaterkunsten fra borgerlige konvensjoner, og oppsøkte folket ute på østuer og torg. Teateret skulle gis et nytt innhold, ny spillestil og nye virkemidler. I stedet for ytre følelser, henrykkelse og entusiasme skulle publikum få opplysning, kunnskap og innsikt. For å nå dette målet utviklet og prøvde Piscator ut ulike teknikker: projeksjon av bilder og tekster, dreiescene, akrobatikk, musikk, simultant spill i etasjer og stillaser – alt framført med en avkledd og konkret spillestil uten virkelighetsillusjon eller spill på følelser.

De aller fleste av disse teknikkene tok Brecht med seg, og han lot seg også inspirere av Piscators evne til å se stykkets kontekst i forhold til samtidens sosiale, politiske og økonomiske forhold. Så hvorfor er det da Brecht som først og fremst forbindes med denne versjonen av episk teater, og ikke Piscator? Årsaken er nok å finne i at Brecht ikke bare var dramatiker og regissør, men også teoretiker. Han bygget ut Piscators ideer og praksiser til en komplett teori, og presenterte den som det tidsriktige alternativet til tradisjonell dramaturgi.

Et nøkkelbegrep i Brechts dramaturgi og teater er *Verfremdung* – underliggjøring eller distansering.¹³ Dette begrepet står i klar motsetning til det aristoteliske teatrets idé om innlevelse og katharsis. Verfremdung-effekten (eller V-effekten) skal benyttes for å oppnå en distanse til velkjente hendelser og situasjoner i teateret. Gjennom å peke på og kommentere teatrale situasjoner vil publikum oppleve det påfallende, fremmede eller underlige i situasjonen. Målet er å vekke publikum til ettertanke og diskusjon.

Brecht bruker V-effekten på flere måter i forestillingsarbeidet. Et område for distansering er *sceneframføringen*. Ved at man åpent viser teatermekanismer som lyskastere, scenskift og lignende blir det lettere å påpeke teatrets teatralitet og dermed bevisstgjøre publikum. Videre kunne f.eks. plakater benyttes for å angi scenens sted eller tid.

Et annet distanseringsområde er den dramatiske *teksten*. Her kan det legges inn episke brudd i den dramatiske handlingsgangen. Slik kan den episke delen av teksten kommentere den dramatiske delen av teksten. I stedet for å la seg rive med i en følelsemessig «karuselleffekt» skal tilskueren bevisstgjøres og betrakte det hele som i et «planetarium». Hos Brecht er det gjerne sang og musikk som fungerer som det kommenterende fiksjonslaget. Musikken underbygger ikke følelsene, men bryter kommenterende inn i en handling eller situasjon.

Det siste distanseringsområdet som Brecht snakker om, ligger hos *skuespilleren*. Brecht hevder at skuespilleren både skal framstille og kommentere rollen ved å henvende seg direkte til publikum for å kommentere handlinger, valgmuligheter, løsninger og konsekvenser av rollens aktiviteter.

I *Der gute Mensch von Sezuan* (*Det gode mennesket fra Sezuan*, 1955) ser vi en scene foran Shui Ta's tobakksfabrikk der den forhenværende flyveren Yang Sun nettopp har fått arbeid. Moren, Fru Yang, sier til sønnen Sun:

Fru Yang: Du har vandret på gale veier. Prøv å komme på rett kjøp, så du kan se din mor i øynene igjen.

(Sun går med Shui Ta inn i fabrikk. Fru Yang går fram til publikum igjen)

Fru Yang: De første ukene var temmelig harde for Sun. Han likte ikke arbeidet, og klarte ikke å gjøre seg bemerket på noe vis. Men den tredje uken fikk han sjansen. Han og den forhenværende snekkeren Lin To, gikk og dro på noen tobakksballer.

(Sun og Lin To sleper på to tobakksballer hver)

Lin To: (Stønner og stopper opp. Setter seg på en av sekken): Jeg orker ikke mer. Jeg er for gammel til denne jobben.

Sun: (Ser Shui Ta komme) Hit med den ene sekken, ditt kadaver! (Sun tar den ene av Lin To's sekker) (Shui Ta kommer inn)

Fru Yang: (Til publikum) Og herr Shui Ta så naturligvis med et eneste blikk at Sun var en god arbeider som ikke sparte seg.¹⁴

Her fyller Fru Yang både rollen som mor og som forteller, idet hun henvender seg direkte til publikum og forklarer situasjonen som spilles ut på scenen. I denne kommenterende rollen ligger det mange muligheter til å peke på forhold som ellers ville forbli skjult eller implisitt i den dramatiske handlingen. Slik fungerer den både episk og pedagogisk, idet den tydeliggjør intensjonen i handlingene. Publikum blir ikke bare oppmerksom på *hva* som skjer, men også *hvorfor* det skjer, noe som for Brecht er et viktig skille mellom den episke og den aristoteliske dramaturgien.

For Brecht skulle det episke teatret gi en åpning mot publikum gjennom en episodisk dramaturgi. *Det gode mennesket fra Sezuan* er for eksempel delt inn i 10 bilder pluss forspill, mellomspill og epilog. I tillegg kommer fire utarbeidede sanger med flere vers, og mange små sangsnutter innimellom dialogene. I epilogen trer en skuespiller fram foran mellomteppet og unnskylder seg overfor publikum at stykket kunne ende så fatalt. Og epilogen slutter med en appell til publikum:

Hvorfor kan aldri de gode *selv* få det bra? Vi er fullstendig forvirret. Nå tigger og ber vi dere vårt kloke og ærede publikum: Ser De ikke en utvei? Kjære – hjelp oss! Pass på! Det *må* da finnes en løsning! Det *må*! Det *må*!¹⁵

Vi ser hos Brecht en oppmerksomhet som er utadrettet. Ut mot samfunnet, ut mot publikum og ut av den tradisjonelle borgerlige kunstens lukkede univers. På denne måten har Brecht hatt stor betydning for utviklingen av moderne teater, moderne dramapedagogikk og ikke minst for moderne dramaturgi.