

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).

Begynde 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 såkaldt »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 Algier, 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. Planchons 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.

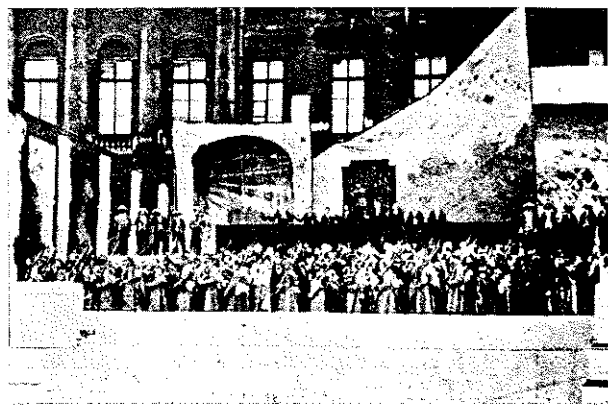
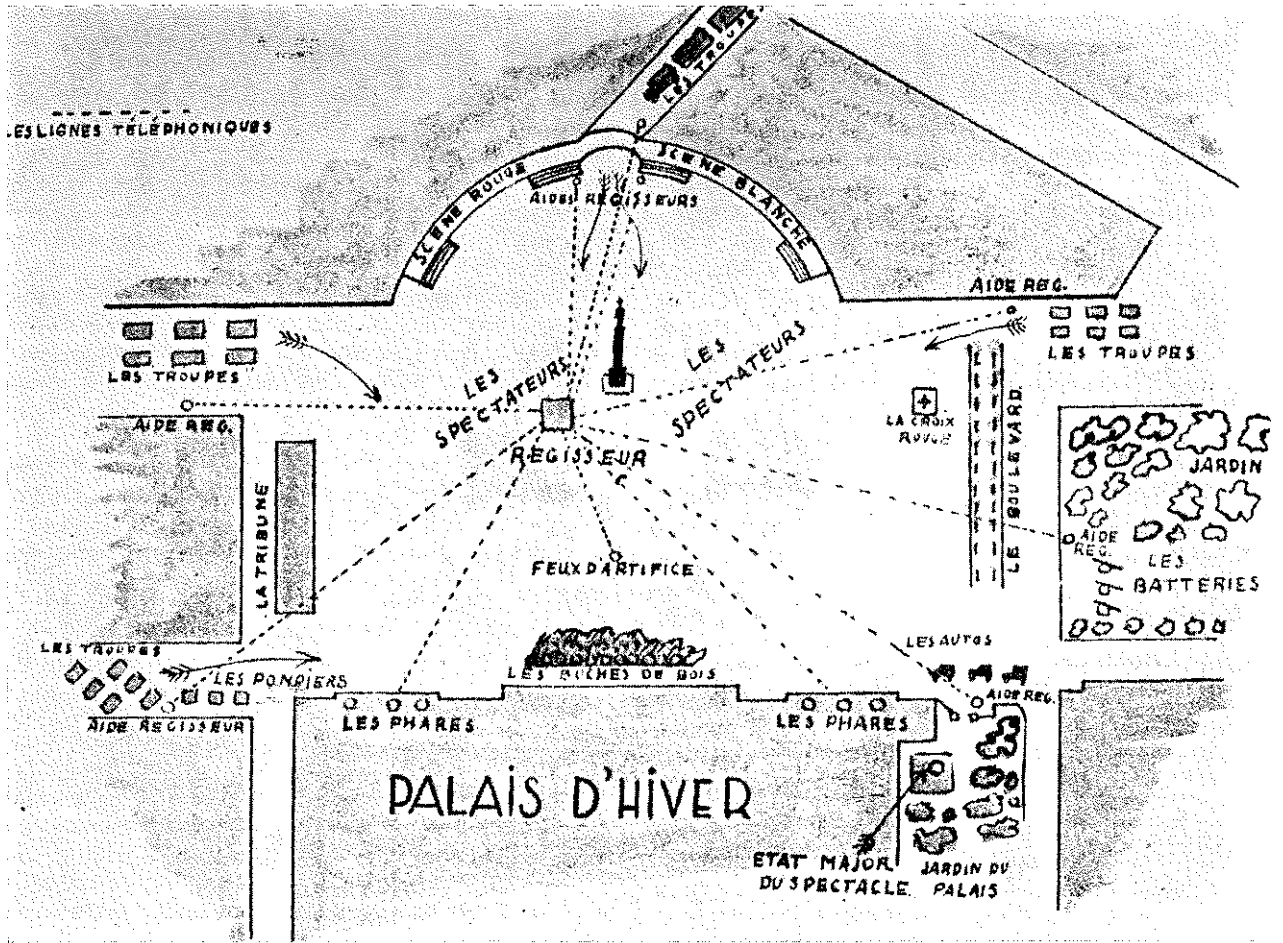
Dort: Sålunda är för Er, sättet att presentera pjäser ur den traditionella repertoaren - även om man presenterar dem förnyade, på något sätt igenrostat (som var fallet med Le Cid) - kommet från ett verkligt företag av folk-teater?

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, oivillkorligen, 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 maktøvertagelsen i Russland 1917 oppsto et proletar - amatørteater som ble kalt samodeiateliny («selv-aktiv»). Denne formen var inspirert av gatedemonstrasjonene og karnevalsopptogene, de folkelige sportsarrangementer, pantomimiske og dramatiske 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 dramatiske 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 gjenopplive 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 Marsellaise. 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 barrikaderte den Hvite regjering seg i Vinterpalasset, bare beskyttet av kadettene og den kvinnelige bataljon. De Røde samlet seg; marinesoldatene ved havnen, panserkjøretøyene 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, geværnes 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 lyd Internasjonalen. Alle de 8000 aktører sang, tusener av tilskuere stemte også i. På toppen av Vinterpalasset vaiet den røde fane. Proletariatet hadde seiret. Forrestillingen 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.

Såtunda 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 teatrar 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 själy. 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, välögonblicket, 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 förlo-rad 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 mäs på vägen. 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 verkliga 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 verkliga 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.