

KRONIK

# Maskerne

Det store projekt omkring Sartoris pionerarbejde med teatermasken på Husets Teater og Dario Fo's besøg i København

Af KJERSTIN NORÉN

HUSETS TEATER har siden begyndelsen af april været vært for et storslået og inspirerende projekt, hvis hovedemne har været Amleto Sartoris genopdagelse og videreudvikling af Commedia dell'Arte-teatrets maskekunst og hvordan dette arbejde er blevet fulgt op af sønnen Donato efter hans tidlige død som 45-årig i 1962.

Sartoris' arbejde startede ved tiden efter anden verdenskrig i i Padova og han udviklede senere et tæt samarbejde med fremfor alt Giorgio Strehler og Piccolo Teatro di Milano. Amleto Sartori kom også i forbindelse med de kendte franske mimekunstere Etienne Decroux og Jacques Lecoq.

Sønnen Donatos indsats be-

står blandt andet i ekspansionen af maskens fysiognomi, fra kun at referere til menneskets ansigt til også at give udtryk for kroppen og stedet. Han er gået ud af værkstedet og teaterlokalet, og ved hjælp af et edderkopspindlignende akrylmateriale udviklet det han kalder 'bymasken', som er en arkitektonisk 'maske', som kommenterer omgivelser, bygninger og kvarterer som et led i en videregående refleksion over kunstens måde at tale til menneskene i samfundet. Hans kropsmasker - 'gestiske strukturer' som han kalder dem - er præget af en dramatisk og sensuel iagttagelsesevne. De udtrykker en gestus, men også hud, bevægelse, he-

de. De er skulpturer, skønnere end skulpturer, dele af kroppe, som ånder af liv.

RESULTATERNE af dette omfattende projekt, udviklet gennem en mangfoldighed af workshops rundt omkring i verden, har kunnet studeres i Huset og på Charlottenborg (sidste udstillingsdag i Huset 13/5). Senere flyttes udstillingerne til Holstebro Kunstmuseum. Den oprindelige idé-giver til projektet var Bent Holm, teaterforsker og dansk Dario Fo-fortolker, men for realiseringen har Husets Teater og dets leder Christian Clausen ansvar, efter et forberedelsesarbejde som er stået på i to år.

Udstillingen er at betragte som en teaterhistorisk begivenhed, en unik lejlighed til at kunne studere fremvæksten af en håndværkskunst uden sammenligning, opstået i en af efterkrigstidens mest boblende optimistiske og kreative perioder. Parallelt med udstillingen gives der videoforevisninger af centrale teaterforestillinger, arbejdsdemonstrationer og så videre. Til udstillingen er produceret et katalog med eksklusivt billedmateriale og en informativ artikel om baggrund og udvikling i Sartoris' arbejde, forfattet af Alberto Marcia. Bogen kan købes til den ringe sum af 60 kroner.

MASKENS UDTRYK forholder sig til den maske, den eller de attituder, menneskene giver udtryk for i det sociale spil. Som et budskab, et tegn eller et redskab for beskyttelse. Den henter materiale fra naturen, dyrene og ritualerne, alt efter hvilke traditioner de er opstået og udviklet i. De kan forholde sig kritisk/provokativt til samfundet, som i Commedia dell'Arte, eller de kan, som i Nô, eksistere i en bevidst bestræbelse på harmoni og overensstemmelse med det omkringværendes idealer.

Masken er udgangspunktet for den fortsatte aktion, som indbegriber kropsudtrykket, sproget, interaktionen. Alt sammen ting, som forandrer og levendegør masken, gør den meningsfuld og giver den retning og indhold. Storheden i Sartoris-traditionens masker ligger i deres nærhed til de levende forebilleder, hvor de henter deres nerve, hvor de taler, om de så blot ligger udstillet bag et stykke glas. Bemærkel-



Sartoris masker - og Dario Fos.

sesværdig er dog ligheden mellem den neutrale maske (som Amleto Sartori udviklede for at tilfredsstille Jacques Lecoq's ønske om en maske uden udtryk, for at bringe eleverne til fuld opmærksomhed uden lukkede på det kropslige udtryk i undervisningen) og Nô-teatrets unge kvindemaske, *ko-amote*.

I FORBINDELSE med projektet har der på Husets Teater været vist en række forestillinger. Man har kunnet se Torben Jetsmark, Molliogruppen fra Silkeborg, Tukak Teater og Pierre Byland & Mareike Schnitker. De senere har tidligere optrådt i København (på Sorte Hest) og deres forestilling «Confusion» er en koncentreret demonstration, hvis det går højt en rammende morsom demonstration, af det kropslige udtryks struktur og dets konsekvenser for de maskers udtryk de bruger i dele af forestillingen. En forestilling med basis i ironien, overfor misforståelser af udtryk, over det mulige sammenbrud i den normale sammenhæng.

I nogle dage havde byen også besøg af Dario Fo, som dels lavede lukkede maskedemonstrationer, dels havde en of-fentlig optræden i Cirkusbygningen - det perfekte lokale for en aften hvor mesteren var i betydeligt bedre humør end da han for to år siden spillede i Falkonercentret.

At se Dario Fo gentage sine Mistero Buffo-spil med Harlekins eller Zannis maske har in-

gen dybere mening, eftersom han ikke tilpasser spillet masken. Det hænger selvfølgelig sammen med, at en stor del af hans kunst ligger i at kunne bruge sit eget ansigt ækvivalent med maskerne (se billederne). Uden dette hans eget ansigt i forvandling bliver hans kunst halv. Lidt absurd bliver det også som svar på for eksempel et spørgsmål om maskens forandring at høre ordret samme fortælling som udgør indledningen til spillet om den sultne Zanni. Darios tale om maskerne var et spil som man kunne vælge at indgå i eller ej, oplysende var det ikke.

HANS FORESTILLING bestod af «Tigeren» og «Jesu første Mirakel», to Buffo-spil som er en del forskellige fra de tidligere, klassiske, som «Goglorens fødsel» eller «Bonifacio VIII». De har to budskaber: ikke at delegere sin modstandskraft til et parti men beholde 'tigeren' inden, til at tage i brug da man har behov for den; ikke at dræbe barnenes fantasifulde leg.

Præsentationen af «Tigeren» er noget af et kup. Under et månedlangt ophold i Kina fandt Dario Fo til slut en folkelig teaterform som fuldkommen svarede til hans egen! «Tigeren» siges at være historien en kineser fortalte på Shanghai-dialekt, hvilket den officielle tolk ikke forstod. De måtte lynhurtigt finde sig en lokal tolk og i en trelede-kommunikation forstyrre de omkringstående mennesker som en-

skede at beholde opmærksomheden på gæleren.

Fortællingen tjener to formål: dels giver den et parallelbillede til Darios egen situation da han spiller udenlands, dels kniber han et par nemme pointer omkring den officielt uddannede, folkekulturelt dumme og uvidende.

Men i spillet viste Fo sin fulde virtuositet frem - i etableringen af tigerens fysiske tilstedeværelse, i gengivelsen af dens vræl, som han orkestrerede mesterligt, i skildringen af tigerbarnet, i en rablende gentagelse af hele det lange forløb, da han er stukket af fra tigerens hule og for en gruppe landsbymennesker skal fortælle, hvordan tigerkonen reddede ham fra en sikker død - skudt i benet som har var under Den Lange March.

«Jesu første mirakel» er historien om hvordan Jesus befinder sig i Ægypten med status som en fremmedarbejder. I denne besværlige og isolerede position fristes han til at udføre et mirakel. Maria beder ham om at lade være - Herodes kunne jo få det at vide og så ville deres skjulested være opdaget! Men han gør det alligevel, han forvandler fugle af ler til levende, flyvende væsener, og vinder derved barnenes sympati. En rigmands søn ødelægger imidlertid det hele, da han ikke får lov til at «være med» og moralen er ikke vanskelig at fange. Spillet er en satire over de mekaniske leges magt over de naturlige (Fo ironiserer i præsentationen blandt andet over videospillets rædsler) og bliver med frisk mod rubriceret som en folkelig bibelfortælling som er censureret væk fra de nuværende evangelietekster.

Den store komiske gevinst i Jesus-stykket ligger imidlertid i skildringen af de Hellige Tre Kongers ridt mod Betlehem. Een af dem synger livligt og naivt og det kan de andre to ikke bære. Færden bliver til eet langt skænderi og Fo brillerer. Scenesættelsen af Herrens engel er heller ikke dårlig; udrustet med et tydeligt skilt: 'Angelo' er han uniformeret som en politibetjent og skræmmer således vid og sans fra både hyrder og får.

Begge spillene har betydeligt mere nutidige tematikker end de tidligere og sporene tilbage til det gamle ligger kun på det overfladiske plan. Derimod havde han krydret sin fremstilling med et rigere mål af «karnevaleske» anale løjer, som aldrig på en sådan selvstændiggjort måde - hvilket

betyder at de virker leflende og rykket ud af enhver sammenhæng - var tilstede i de ældre spil. En tendentielt sadisme i beskrivelsen af den kinesiske soldats sætten tigerbarnet på plads og en streg af racisme i beskrivelsen af den sorte Konge (med 45 tænder i kæften) var også jing jeg stedsede en smule over. Ligesom måden at bringe oversættelser af stykkerne som en tegneserietekst over hovedet på skuespilleren. Både Dario Fo og Franca Rame har valgt formen i stedet for den mundtlige simultanoversættelse. Det gør indholdet nemt og eksakt tilgængeligt og bryder ikke rytmen i spillet men det er til stor skade for opmærksomheden på det særlige i deres kunst. Overraskelserne i Darios hurtige skift fra person til person, fra den ene situation til den anden, forsvinder, mulighederne for studiet af hans fysiske udfoldelse ligesådan. Det burde, efter en nøgagtig gennemgang af indholdet i disse spil, ikke være nødvendigt med nogen oversættelse over hovedet. Associationerne ville blive flere, morskaben større, hvis de fik lov til at leve deres eget liv, vilkårløst.

DEN KUNST Dario Fo repræsenterer er helt og holdent hans egen. Han har aldrig villet opdrage nogen efterfølger til at tage mantelen op når han

lægger den fra sig. Og det er sandsynligt at det ikke kunne lade sig gøre at overtage den meget personlige udtryksform han har skabt. Hans kunstneriskhed har ham selv som nødvendigt udgangspunkt. Hidtil er det ikke lykkedes nogen at gøre ham efter andet end som netop en «gøren-efter». Bedre eller dårligere, men uden egentlig originalitet.

Giorgio Strehler beskriver i bogen «Per un teatro umano» (For et menneskeligt teater), hvordan Marcello Moretti, hans første Harlekin, gav den smukkeste erindring af hvem han havde været, da han så ham give sin kunst videre til Ferruccio Soleri. Det var Morettis sidste gestus, hvor han gav noget grundlæggende fra sig selv, til en anden. Det blev for Strehler sindbilledet af, «hvordan teatret i denne mørke epoke» fortsat hjælper mennesket med at forblive menneske. Man kunne sige at Dario Fo har gjort noget af det samme, ikke for en «ny Dario», men for hele sit store publikum, verden over. Har vist vægten af, at være fri.

Indenfor projektet «Sartoris masker» holder Donato Sartori i øjeblikket et kursus på Kunstakademiet, hvis kulmination bliver en stor udendørs manifestation på Rådhuspladsen. Til dette vender vi tilbage i en kommende artikel.



Zanni-maske.



## Dario Fo og maskerne

Husets Teater i København har siden april været ramme om et storslået og inspirerende projekt, hvis hovedemne er maskekunsten i Commedia dell'Arte-teatrets tradition. Donato Sartori har videreudviklet maskerne, så de i deres dramatik og sensualisme er blevet til skulpturer, skønnere end skulpturer, skønnere end skulpturer. Kerstin Norén fortæller i kronikken om Sartoris arbejde og udstillingen, der er at betragte som en teaterhistorisk begivenhed, samt Dario Fo's besøg i København.

Side 6.

8-05-1984