

DARIO FO - GJØGLER OG SAMFUNNSREFSER

AV

EVA FALCK

Hovedoppgave ved
Institutt for musikk og teater
Avdeling for teatervitenskap
Universitetet i Oslo

Våren 1992

INNHold

MIN ITALIENSKE HISTORIE	side 3
Møte med Antonio Gramsci	side 6
Møte med Dario Fo	side 8
HVORDAN SKAPE ORDEN I ET ORGANISK KAOS?	side 14
HISTORISK BAKGRUNN	side 17
FENOMENET DARIO FO	side 23
Dario Fo som provokatør og fabulerende forteller .	side 24
DARIO FO 1950-1968	side 27
Møte med Rame-familien	side 30
Dario Fo og fjernsynet	side 32
1968	side 36
KULTURENS OPPRØR	side 38
1968 i teatret	side 39
NUOVA SCENA 1968-1970	side 42
LA COMUNE 1970-1973	side 49
Spenningens strategi	side 51
NYTT BRUDD	side 56
DEN UUNNGÅELIGE INSTITUSJONALISERINGSPROSESSEN.....	side 58
DEN FOLKELIGE TEATERTRADISJON I ITALIA	side 66
HVA ER FOLKELIG TEATER FOR DARIO FO?	side 72
Den skapende skuespiller	side 75
Fortellerteater	side 77
DARIO FO OG COMMEDIA DELL'ARTE	side 80
ANTONIO GRAMSCI: KAMPEN OM DET IDEOLOGISKE HEGEMONIET..	side 83
DARIO FO - EN ORGANISK INTELLEKTUELL?	side 88
Det ideologiske nivået	side 90
Det teaterreteoretiske nivået	side 95
Det teaterpraktiske nivået	side 100
NOTER	side 107
LITTERATUR	side 112

INDICE

LA MIA STORIA ITALIANA.....p.	3
L'incontro con Antonio Gramsci.....p.	6
L'incontro con Dario Fo.....p.	8
COME CREARE ORDINE IN UN CAOS ORGANICO.....p.	14
RIASSUNTO STORICO (1945-1968).....p.	17
IL FENOMENO DARIO FO.....P.	23
Dario Fo come provocatore e affabulatore.....p.	24
DARIO FO 1950-1968.....p.	27
L'incontro con la famiglia Rame.....p.	30
Dario Fo e la televisione.....p.	32
1968.....p.	36
LA RIVOLTA CULTURALE.....p.	38
1968 nel teatro.....p.	39
NUOVA SCENA 1968-1970.....p.	42
LA COMUNE 1970-1973.....p.	49
La strategia della tensione.....p.	51
NUOVA ROTTURA.....p.	56
IL PROCESSO INEVITABILE DI ISTITUZIONALIZZAZIONE.....p.	58
LA TRADIZIONE ITALIANA DEL TEATRO POPOLARE.....P.	66
CHE COS'E IL TEATRO POPOLARE PER DARIO FO?.....p.	72
L'attore creativo.....p.	75
Il teatro epico.....p.	77
DARIO FO E LA COMMEDIA DELL'ARTE.....p.	80
ANTONIO GRAMSCI: LA LOTTA PER L'EGEMONIA IDEOLOGICA...p.	83
DARIO FO - UN INTELLETTUALE ORGANICO?.....p.	88
Al livello ideologico.....p.	90
Al livello teatro/teoria.....p.	95
Al livello teatro/pratica.....p.	100
NOTE DI TESTO.....p.	107
BIBLIOGRAFIA.....p.	112

"KOM HIT, GODTFOLK, KOM HIT, FOR GJØGLEREN ER HER!"

På et tidspunkt da den europeiske skuespiller hadde glemt sin stolte fortid som selvstendig skapende teaterkunstner, kom den italienske skuespilleren, forfatteren og teaterforskeren Dario Fo mot slutten av 1970-tallet feiende inn på den europeiske scene med stort frigjøringspotensiale.

Med røttene godt plantet i egen italiensk teatertradisjon står han selv som prototypen på den skapende skuespiller både i et profesjonelt og yrkesmessig, sosialt/etisk og politisk perspektiv.

I 40 år har han gjort sitt beste for å lage rabalder i det italienske samfunn, og fra slutten av 1970-årene har han invadert norske scener med sitt "morsomme" politiske teater, like populær i Klassekampen som i Morgenbladet.

Fordi han forholdt seg aktivt til helt konkrete situasjoner i sin samtid, kan vi i Fo's teater avlese den spente politiske utvikling i Italia etter 1968. Da brukte skuespilleren Fo sitt teater til å avsløre politikkens teatraliske liv i Italia. Han prøvde å gjennomskue det usynlige nettverk av intriger og korrupsjon, som rører seg bak kulissene i Italia's fantastiske maktunivers. Men selv for en profesjonell løgner som er i slekt med fortidens fabulerende gjøglere - og som i sitt tilsynelatende elleville politiske farseteater omgir seg med flyvende anarkister, fanatiske utopister, gale dommere og senile fascister - overgår den italienske virkeligheten enhver fantasi.

MIN ITALIENSKE HISTORIE

Denne oppgaven begynner den 12. desember 1969 : Jeg går forbi Det norske konsulatet i Firenze - og oppdager plutselig det norske flagget på halv stang. Kongen er død, tenkte jeg automatisk, men ble beroliget av en distingvert italiener og norsk konsul: Kongen var ikke død. Men det var 16 italienere, drept da en bombe eksploderte i Jordbruksbanken på Piazza Fontana i Milano samme ettermiddag. Ikke noe å bry seg om ifølge konsul Steinhau-slin.

Dette attentatet, som snart fikk navnet Blobadet på Piazza Fontana (la strage di Piazza Fontana), var innledningen til et av de blodigste tiår i moderne italiensk historie. Bombene var fascistenes svar på arbeiderkampene denne "varme" høsten (l'autunno caldo), men på dette tidspunkt var det full forvirring og jakten på syndebukken var allerede igang i en helt annen retning. Få timer etter attentatet var han allerede utpekt - anarkisten Pietro Valpreda.

Jeg hadde bodd i Firenze i tre måneder for å lære italiensk. Som student ved Italiensk institutt på Blindern var man lykkelig uvitende om studentokkupasjoner, gatekamper og bombeattentater, som hadde rystet Italia fra 1967. På Blindern levde man med bildet av et idyllisk gammelt kulturland, hvor det ikke hadde skjedd stort av betydning etter Renessansen.

Med Dante og Boccaccio i bakhodet - men med minimale språkkunnskaper, hadde jeg få muligheter til å forstå det som skjedde i Italia denne høsten. Ikke før jeg så det norske flagget på halv stang, oppdaget jeg misforholdet mellom det idylliserende, fortidsrettede italienskstudiet på Blindern og den beinharde sosiale virkeligheten i Italia.

Jeg lærte nok italiensk til å følge med i det som skjedde våren 1970 - på gatene, i avisene og på TV. Det var ikke noe sjeldent syn i begynnelsen av 1970-årene å se tanks og brannbiler strategisk oppstilt i sentrum av gamle, erverdige Firenze. Terrorpoliti med hjelmer og skjold slo løs med køller og skjøt - ikke bare på opprørske studenter og arbeidere, men også på

tilfeldige forbipasserende. Det var krig i de italienske byene. I likhet med vanlige italienere forsøkte jeg å forstå hvilke krefter som skjulte seg bak den voldsbølgen som startet med Piazza Fontana, mens bombene fortsatte å eksplodere.

Siden begynnelsen av dette århundret har sterke høyrekrefter og en sterk arbeiderbevegelse slåss om makten i Italia. Fascistene vant dragkampen etter arbeiderklassens mislykte forsøk på å gjennomføre en sosialistisk revolusjon i 1919-20. Etter krigen har demokratiet flere ganger hengt i en tynn tråd med flere forsøk på statskupp fra fascistene i 1950- og 60-årene. Italia har i hele etterkrigstiden hatt Vest-Europa's største kommunistparti PCI (Paratito Comunista Italiano), som både har motvirket og utfordret de sterke høyrekreftene i Italia. Disse har mektige allierte innen militæret, etterretning, dommerstand, den katolske kirken osv. Fra massakren på Piazza Fontana har skjulte krefter dratt i forskjellige tråder i Italia's hemmelige maktunivers og manøvrert svart og rød terrorisme ut mot hverandre. Dette fenomen har fått navnet Spennings strategien (strategia della tensione) og De motsatte ekstremismer (gli opposti estremismi). Dette er et uoversiktlig terreng, som vi skal bevege oss ut i med Dario Fo (1).

Jeg fikk etterhvert god anledning til å studere det italienske samfunn på nært hold. Etter italiensk mellomfag i Oslo våren 1971 bodde jeg fast i Italia til høsten 1973, og har siden besøkt landet regelmessig. Jeg studerte en tid sosiologi ved universitetet i Firenze, og kom der i kontakt med et motsetningsfylt universitetsmiljø. Her var rester av et autoritært og forstenet professorvelde, som hadde utløst studentopprøret i 1967 - og studentgrupper på ytre venstrefløy, som var tilknyttet avisene Lotta Continua, Il Bolscevico og Potere Operaio, som utgjorde en viktig del av motinformasjonen i Italia i begynnelsen av 1970-årene. Svartkledde nyfascister var organisert i egne universitetsgrupper eller anonymt infiltrert blant de venstreradikale studentene. Blodige sammenstøt var daglig kost.

Jeg fikk også innblikk i et høyborgerlig, reaksjonært og pavevennlig miljø i Firenze, som støttet enten Italia's største parti og regjeringsparti siden krigen - kristeligdemokratene DC

(Democrazia Cristiana) - eller fascistpartiet MSI (Movimento Sociale Italiano). MSI ble ledet av den karismatiske gammel-fascisten Giorgio Almirante, og var direkte innblandet i ny-fascistenes pågående bombeterror.

Den politiske uro med massedemonstrasjoner og gatekamper foregikk mest i de store byene i nord - i Milano, Torino, Genova, Bologna og i Roma, mens livet gikk sin gang relativt uforstyrret på landsbygda. I alle fall i Toscana hvor jeg hver uke dro gjennom bølgende renessanselandskap mellom sypresser og pinjer forbi middelalderbyene San Gimignano, Siena, Arezzo - på vei til Middelhavet.

I det gamle etruskerlandskapet ved kysten klorer landsbyene seg fast på fjelltoppene. Hver landsby er en verden for seg høyt hevet over det fruktbare slettelandet, hvor solsikker, vingårder, mimosa og oliventrær, vannmeloner, fersken og aprikoser står lunt mellom åsene.

Her opplevde jeg fredelig italiensk dagligliv blant fiskere og bønder, som var politisk forankret i det italienske kommunistpartiet PCI og med dype røtter til en arkaisk folkelig kultur. Den eldre generasjon var tilsynelatende upåvirket av det moderne bysamfunn, mens de yngre var tiltrukket av bykulturen og forbrukersamfunnet. Her levde menneskene etter årstidenes vekslingsverden iblandet en folkelig katolisisme med helgendyrkelse og tro på mirakler og magi. Jomfru Maria - La Madonna - er den beskyttende urmoderen som brer sin blå kappe over fiskere og bønder, barn, dyr og landsbyer.

I dette miljøet var det plass for landsbyidioter og originaler. Alle kjente alle i et tett sosialt nettverk, hvor de fleste hadde ironiske klengenavn som Mezzo Metro, Cipolla, Nasolungo osv. (Halv-metern, Løken, Langnese).

I mitt Toscana sitter en knudrete bonde under tusenårgamle oliventrær og passer sine sauer og geiter, mens han forteller historier. En værbarket fisker reparerer sitt garn på bryggekannten

og siterer lange passasjer fra Dante's La Divina Commedia. Her er hver bonde og fisker et oppkomme av fantastiske historier, som krydres med burlesk og grov humor i det fargerike toskanske språket. Her er grensene mellom fantasi og virkelighet utvisket. Historier om kjempefisker, om sauer med to hoder, katter med seks ben og om helgenstatuer som gråter blod, blir oppfattet som en naturlig del av livet.

Møte med Antonio Gramsci

Mitt første møte med Gramsci skjedde på ett av PCI'assemøter våren 1970 på vakre Piazza della Signoria i Firenze. Mellom renessansepalassene valet hundrevis av røde faner og tusenvis av mennesker sang Internasjonalen i mobiliseringen mot nyfascistenes bombeterror. Det ble dødsstille da en av de få gjenlevende gammelkommunistene - Giancarlo Pajetta - mintes Gramsci og deres felles kamp mot fascismen i 1920-årene. Gramsci døde i Mussolini's fengsel i 1937 som politisk fange for troen på de samme idealer, som den italienske arbeiderklassen kjempet for i 1970 - mot vold og fascisme, for demokrati og sosialisme. Gramsci's tanker fikk ny aktualitet rundt 1968 og ble viktige for studenter og intellektuelle på venstresiden i kampen mot profes-sorveldet, kapitalismen og den borgerlige stat (2).

Hans teorier om borgerskapets kulturelle hegemoni som forutsetning for deres politiske makt, om vekten på en alternativ sosialistisk kultur som forutsetning for arbeiderklassens maktovertakelse, og om de intellektuelles rolle i denne prosessen ble viktige modeller for hele venstresiden - fra de utenomparlamentariske gruppene på ytterste venstre fløy til PCI. Kommunistpartiet insisterte på partiets enerett som ideologisk arvtaker etter Gramsci, som var en av partiets grunnleggere i 1921 og partisekretær fra 1924. De hevdet stadig at det gikk en ubrutt ideologisk linje fra Gramsci via Palmiro Togliatti til daværende partisekretær Enrico Berlinguer. PCI skulle få store problemer med å opprettholde sin ideologiske troverdighet utover på 1970-tallet, da partiets politiske akrobatikk resulterte i inngåelsen av samarbeidsstrategien Det historiske kompromiss (Il Compromesso Storico) med erkefienden DC (kristeligdemokratene).

Jeg ble nysgjerrig på denne lille mannen fra Sardinia som under første verdenskrig studerte filologi i Torino på statens regning og ikke hadde råd til vinterfrakk - og som ti år senere ble definert som nasjonens farligste fiende av fascistene. Han var teaterkritiker og politisk journalist i venstrepressen under første verdenskrig. I 1919 grunnla han sosialisttidskriftet *Ordine Nuovo*, som ble ideologisk pådriver under de omfattende fabrikkbesettelsene i 1919-20. Gramsci var den ledende kraft bak dette forsøket på å gjennomføre Revolusjonen i Italia, som han ledet både fra skrivebordet og på barrikadene. Som utsending til Komintern i Moskva i 1925 gjorde han seg bemerket ved sin klarhet og for sitt mot til å tale sovjetledelsen midt imot. Innvalgt i Parlamentet i 1924, var han en av de få kommunistene som ikke flyktet fra fascistenes overgrep. Sammen med flere partifeller ble han arrestert i 1926 tross sin parlamentariske immunitet og dømt til fengsel i 20 år 4 måneder og 5 dager for et påstått kommunistisk komplott mot staten.

Jeg leste Gramsci's gripende Fengselsbrev (*Lettere dal carcere*) til sin russiske kone Giulia og sine to små sønner og ble fascinert av hans moralske mot, klare tankeevne og store arbeidskapasitet under de kummerligste fengselsforhold. Gramsci så på seg selv som en politisk fange, og ville ikke ydmyke seg til å be Mussolini om amnesti tross sin elendige helsetilstand i de 11 år han tilbragte i fengsel: "Jeg er et vanlig menneske, som har sine dype overbevisninger, som jeg ikke fraskriver meg for alt i verden..." (Gramsci 1947:126).

Fascistene som ville "hindre denne hjernen i å fungere i 20 år", klarte ikke å knekke Gramsci. Syk og i lange tider isolert fra sine medfanger, leste, studerte og skrev han under streng sensur det store originale verket, som ble utgitt etter krigen under tittelen *Quaderni del Carcere* (Fengselsnotater). Det besto av 32 håndskrevne kladdebøker, som ble smuglet ut av fengslet ved Gramsci's død og sendt til Togliatti, som var i eksil i Moskva.

Jeg leste Gramsci's artikler fra *Ordine Nuovo*-perioden, leste hans teaterkritikker osv. Og jeg gikk løs på deler av *Fengselsnotatene* - ikke noen lett jobb pga. verkets fragmentariske karakter - og fant spennende analyser av italiensk historie,

politikk og kultur.

Jeg leste biografier og tolkninger av Gramsci's verk. Jeg var på jakt etter hva Gramsci egentlig mente, og prøvde å finne ut av hvem som formidlet Gramsci's tanker "riktigst". Det tok lang tid før jeg skjønnte at det var et håpløst prosjekt. Alle ville bruke Gramsci til inntekt for sine interesser og synspunkter - akkurat som de politiske grupperingene slåss om hvem som forvaltet Gramsci's ideologiske budskap best. Jeg fant ut at Gramsci's tanker bare fantes i hans egne ord, og at den eneste løsningen var å lese ham direkte i originalen med støtte i kunnskaper om italiensk historie, om hans liv og samtid og stole på min egen tolkning. Gramsci er selv den eneste autoritet - og jeg er den fremste tolker av hans teorier - i mitt prosjekt.

Møte med Dario Fo

Jeg har levd med bildet av Dario Fo så lenge at jeg ikke husker i hvilken forbindelse han dukket opp første gang. Det må ha vært et stykke ut på 1970-tallet. Jeg så ham ikke på scenen før i 1980, men jeg ser ham levende for meg i perioden 1969-73, da hans teater var uløselig knyttet til de begivenheter som fikk navnet Spenningens strategi.

At jeg ikke oppdaget Fo's teater da jeg bodde i Italia, skyldes at jeg var mer opptatt av å følge med i det politiske teater som utspant seg i gatene med skyting, tåregass og bomber enn av teater som kulturtilbud. Dessuten har det sammenheng med teatrets egenart; det virker bare her og nå. Teatret kan ikke nå lenger. Det lar seg ikke som andre kunstarter reproducere som seg selv, dvs. som teater, og må derfor satse alt på det flyktige øyeblikket. Befinner vi oss ikke innenfor teatrets lokale radius akkurat der og da, går vi glipp av teateropplevelsen. Dette er teatrets begrensning, men også dets styrke.

Jeg leste etterhvert alle Fo's stykker, som utkom regelmessig i 1970-årene på et lite radikalt forlag, hvor forleggeren, Giorgio Bertani, gikk ut og inn av fengslet anmeldt for å utgi ulovlig "oppviglerlitteratur". Disse tekstene var dristige, avslørende, oppfinnsomme, absurde, groteske og utrolig komiske. Den behandling Fo ga den politiske utvikling i de årene jeg bodde i Italia, hans

engasjement og ukuelige pågangsmot, vekket min begeistring.

Jeg leste kritikker, bøker og artikler om Fo's teater og tente umiddelbart på kombinasjonen Gramsci - Fo. Dario Fo var inkarnasjonen av Gramsci's teoretiske modell "den organiske intellektuelle", der han i sitt teater bevisstgjør den italienske arbeiderklassen og forbereder den sosialistiske revolusjon osv. Fo refererte selv stadig til Gramsci's teorier om de intellektuelle og om kulturens rolle som bevisstgjøring og kritikk. Han siterte ham ved enhver anledning og brukte ham som ideologisk veiviser i sin teaterpraksis. Dette viser Gramsci's sterke posisjon i de venstreintellektuelles bevissthet fra 1968 og hans funksjon som ideologisk inspirator og forankringspunkt for 1968-generasjonens opprørere. Men dette virket bare forstyrrende på den forbindelsen jeg så mellom Gramsci's teori og Fo's praksis. Den forbindelsen måtte påvises med andre midler enn med Fo's egne selvbevisste Gramsci-sitater.

Ikke alle var like begeistret for koblingen Gramsci - Fo. Det fikk jeg erfare på Dokka i 1977 på et SV-seminar, da PCI skulle informere om sitt omdiskuterte samarbeid. Det historiske kompromiss. Jeg presenterte fornøyd den utsendte kommunist Piero Bolchini for idéen om Dario Fo som Gramsci's "organiske intellektuell". Han reiste seg rasende fra frokostbordet. Hvordan kunne klovnen Fo, som i sitt teater nettopp hadde sjikanert PCI på det groveste og påstått at samarbeidet med DC var et svik mot arbeiderklassen - hvordan kunne han ha noe med deres - PCI's Gramsci å gjøre?

Det var ikke bare kommunistene som var rasende på Dario Fo. Da jeg ikke lenge etter spurte etter litteratur om Dario Fo på Det italienske kulturinstitutt i Oslo, ble jeg regelrett kastet på dør av en opphisset italiensk kulturattaché. Hvis de skulle ha denslags - underforstått ekstremistisk - litteratur, da måtte de hatt et enormt bibliotek, var svaret. Selvom Fo på dette tidspunkt var blitt Italia's mest populære eksportartikkel, var han fremdeles farlig for en konservativ italiensk diplomat i Norge. Situasjonen ble snudd opp ned med Giorgio Colombo, kulturattachéen, som i 1990 selv foreslo å invitere Dario Fo til Norge - men i mellomtiden er Fo for lengst akseptert som hele nasjonens flaggskip.

Forventningene var skyhøye da jeg endelig skulle få se Dario

Fo i levende utgave på et seminar i Holstebro i 1980. Da var han blitt stjerne og guru for folk som ville lage "politisk teater" over hele Skandinavia. 500 kultur- og teaterfolk var håndplukket av Odin Teatret for anledningen.

Dario Fo sto på scenen i 20 timer og fortalte om sitt teater, om sin bruk av den folkelige kultur og italienske teatertradisjoner. Han demonstrerte teknikker og spilte flere av sine middelaldermonologer fra forestillingen *Mistero Buffo*. Jeg ble ikke skuffet. Her var en skuespiller som ikke var redd for å stå alene på scenen, som formelig kastet seg utover rampen og nådde hver tilskuer i den store sportshallen med sin enorme gjøglerglede, sin uovertrufne tekniske dyktighet, sin frodige fabuleringsevne og sitt store moralske og politiske engasjement. En unik kombinasjon i europeisk samtidsteater – og en fremmed fugl i nordisk sammenheng.

Jeg fikk såvidt snakket med gurun selv. Noen dager senere skulle jeg holde innlegg om Dario Fo's teater på et seminar ved universitetet i København om moderne italiensk teater. Bent Holm fra Danmark skulle snakke om Dario Fo's anvendelse av den folkelige kultur, og jeg skulle si noe om det ideologiske og politiske aspekt ved hans teater i perioden 1969–73.

På seminaret i Holstebro kom jeg i kontakt med noen unge entusiaster i den nystartede gruppen Grenland Friteater. Lars Steinar Sørbø ville spille monologen Gjøglerens fødsel fra *Mistero Buffo* og trengte en oversettelse.

Siden oversatte jeg flere tekster fra *Mistero Buffo* til Frode Rasmussen på Trøndelag Teater, og stykket *La marijuana della mamma è la più bella*. Dette ble spilt flere steder, og fikk tittelen Mors hasj er best – man spøker ikke med alvorlige ting i Norge.

Dario Fo-bølgen i norsk teater begynte i slutten av 1970-årene og rullet som en flodbølge innover institusjonsteatre, frie grupper og amatører etter Holstebro-seminaret i 1980.

Alle skulle spille Dario Fo. Da Nationaltheatret skulle sette opp Fo's kvinnemonologer -Og resten kan du tenke deg sjæl (*Tutta casa letto e chiesa*), blandet jeg meg i debatten. Foruten andre kritikkverdige forhold som gjaldt oversettelsen, reagerte jeg på at Dario Fo skulle settes opp på Nationaltheatret, den samme type

teaterinstitusjon som Fo og Rame selv hadde forlatt 12 år tidligere med stor besluttomhet. Jeg var opprørt på Fo's vegne – og sikker på at han ikke ville godtatt dette, hvis han hadde visst hva som foregikk. Han uttalte stadig at han nøye overvåket hvilke teatre som fikk opsjon på stykkene hans, og at han ikke ville være "proletariatets gjøgler" i Italia og "borgerskapets" narr i utlandet. Jeg protesterte overfor teatret, skrev brev til Fo's agent i Sverige og spurte hvordan dette hang sammen. Jeg fikk et svevende svar, og det hele gikk opp i røyk. Stykket hadde stor suksess og pressen var i ekstase. Jeg gikk hjem og skrev en sint artikkel i Basar (1/81).

Første gang jeg så Fo's teater i Italia, var noen måneder senere, da jeg dro til Milano for å snakke med Fo selv om affæren på Nationaltheatret – men mer prinsipielt om bruken av hans teater i utlandet. Det var ikke lett. Han var ikke særlig meddelsom. Hans kone og medspiller Franca Rame var mer velvillig, men vi ble stadig avbrutt av folk fra strøket som stakk innom før kveldens forestilling for å diskutere lokale boligaksjoner osv. Ikke mye kom ut av det.

Jeg så samme forestilling to kvelder på rad for å se hvordan Fo's teater fungerte på hjemmebane; hvordan virket samspillet i gruppen, i hvilken grad improviserte skuespillerne og tok situasjoner på sparket i forhold til publikum, hvordan kommenterte de den politiske situasjon, var det debatt etter forestillingen som "i gamle dager" osv.

Stykket var gammelt nytt: Vi betaler ikke! Vi betaler ikke! fra 1974. Fo forsvarte stykkets aktualitet med at den politiske situasjonen bare var forverret og at arbeiderklassen alene betalte prisen for regjeringens økonomiske innstrammingspolitikk. Det ble ingen debatt. Fo sa de var trette. Forståelig nok – klokken var over midnatt, og Franca Rame hadde vært i Torino om formiddagen og spilt for kvinnelige arbeidere på en okkupert fabrikk.

Men det var nok uttrykk for en mer generell tretthet. Forestillingen var skuffende kjedelig. Det var mye mer liv, humor og rytme i stykket, da det gikk på Torshov i 1978 med Espen Skjønberg, Anne-Marit Jakobsen og Liv Thorsen. Men publikum i Milano lo hver gang Fo grep ordet – og det gjorde han ustanselig.

Samspeillet falt pladask. Fo improviserte i det uendelige og slapp ikke de andre til. Tilbake sto den tradisjonelle eksibisjonist, som briljerte i et konvensjonelt stjerneteater. Dario Fo alene på scenen i Holstebro bare noen måneder tidligere var noe helt annet.

Skuffelsen var desto større, fordi den politiske situasjonen var høyeksplosiv. Bare en måned tidligere - august 1980 - var jernbanestasjonen i Bologna sprengt i luften i det verste attentatet i Europa etter krigen. 85 drept og utallige sårede. Nok en gang fascistenes verk. Et enormt bombekrater omgitt av røde faner og visne blomsterkranser åpnet seg, da toget kjørte forbi Bologna på vei til Milano. En sjokkartet uhygge som ble forsterket i Milano av hylende sirener og væpnet politi overalt. I denne situasjonen av sinne og desperasjon hos vanlige italiennere - etter 11 år med bomber kastet inn i intetanende folkemengder - var Fo's svar en syv år gammel farse om "dyrtida".

Det var skjedd mye i Italia på disse årene, som kan forklare at selv en gjøgler kan miste grepet og bli akterutseilt av historien. Det var likevel overraskende mye latter i salen i Fo's eget teater, det okkuperte Palazzina Liberty, men stemningen var trykkende og usikker. Jeg snakket med noen tilskuere, som ikke ville røpe politisk identitet - det var sikkert fascister og spioner i salen, mente de, selvom teatret hadde sine egne vakter ved inngangen. Men de kunne gjerne ordne et møte med Valpreda - den stakkars syndebukken fra Piazza Fontana - som bare halvveis var renvasket til tross for to store rettsaker og flere navngitte fascister og etterretningsfolk, som var funnet skyldige - hvis jeg møtte frem neste kveld på en bar i Milano's nifse utkant osv...

Jeg gjorde ikke det. Jeg dro til solsikkene i Toscana. I 1984 tok jeg mellomfag i teatervitenskap i Oslo som fjerde fag, og tenkte at nå fikk det være slutt med studiene. Til jeg ble lurt bakveien til teatervitenskap igjen via mitt samarbeid med Jon Nygaard i teatertidsskriftet Spillerom. Høsten 1989 skrev jeg en søknad til NAVF om stipend innenfor Kultur og Tradisjonsformidlende forskning - og fikk et ettårig hovedfagstipend.

Slik gikk det altså til at 20 års liv og erfaring, opplevelser, tanker og studier prøves ut på papiret. Det er et

smertefullt og ensomt prosjekt - som all forskning - i et enormt materiale med uendelige kombinasjonsmuligheter. Men mye har gitt seg selv fra jeg i 1969 så det norske flagget på halv stang i Firenze:

- Italia's egen historie
- møte med en liten mann fra Sardinia med klare tanker og stort refleksjonsbehov
- oppdagelsen av en skuespiller med pågangsmot og påtrengende kommunikasjonsbehov
- kjærligheten til dette kontrastfylte, levende gamle landet og til fiskeren som siterte Dante, som var min svigerfar.

HVORDAN SKAPE ORDEN I ET ORGANISK KAOS?

Denne oppgaven tar utgangspunkt i egne opplevelser og erfaringer i et tidsrom, som spenner over 20 år – fra Vest-Europa's siste forsøk på å realisere den sosialistiske revolusjonsutopi i 1968 til Øst-Europa forkastet sin realiserte utgave av den samme utopien i 1989.

Det er et stort sprang – både erfaringsmessig og i tid – fra å være engasjert sekstiåtter som lever med i begivenhetene fra dag til dag – til 20 år senere å være den ordnende intellektuelle instans, som ved skrivebordet beretter sin versjon av 68-generasjonens historie. Dette spranget påvirker selvfølgelig min opplevelse av verden idag og nedskrivningen av "min historie" 20 år etter at den begynte.

Selvom mitt opprinnelige prosjekt står fast – å fortelle historien om Dario Fo, er min motivering for å gjøre det forandret. I 1970-årene var jeg opptatt av å få Fo's teater til å passe inn i en strategi på et tidspunkt, da jeg fremdeles trodde på det europeiske revolusjonsprosjektet. Jeg var mer opptatt av å få Fo's teaterpraksis til skjematisk å stemme med teorien ("Skuespilleren og forfatteren Dario Fo er levendegjørelsen av Gramsci's teoretiske modell for den "organiske intellektuelle", idet han med sitt teater arbeider for å bevisstgjøre det italienske proletariat og bane veien for den sosialistiske revolusjon!") – enn å bruke teorien til å belyse og forklare en praksis, slik jeg prøver idag.

Dessuten skriver jeg ut fra problemer og tendenser jeg ser i dagens norske samfunn og teater og utfra ønsket om å fortelle historien om den italienske Dario Fo som en motvekt til alle de norske utgavene av Dario Fo's teater. Som en motvekt til jublende norske teaterfolk, pressefolk og andre entusiaster, som kastet seg over Dario Fo og uttalte seg bastant om "sydlandsk temperament" og "ekte italienske tilstander" i norsk teater. Og endelig som en motvekt til den ukritiske bruken av Fo's teater i de forskjelligste

ideologiske og teatrale kontekster.

Denne oppgaven er altså en blanding av 20 års "deltakende observasjon", studier og skrivebordsaktivitet, der jeg i ettertid utprøver erfaring mot refleksjon og empiri mot teori. I denne avveiningsprosessen mellom praksis og ettertanke, mellom fortid og nåtid er jeg selv både aktør og regissør.

I denne rollen er det mitt privilegium å velge perspektiver og synspunkter ut fra faglige og personlige vurderinger. Jeg hopper over og stopper opp, fokuserer og forkaster, forstørker og forminsker i forsøket på å skape oversikt og sammenheng i kaoset. Det er det denne oppgaven på et metanivå handler om.

Jeg skal i det følgende behandle Dario Fo's teater i Italia i en historisk og politisk kontekst for å vise hvordan hans teater fungerte i forhold til helt konkrete begivenheter i det italienske samfunn. Jeg skal legge spesiell vekt på perioden 1968-73, da historiske og politiske samfunnsmotsetninger eksplosivt utbrøt i opprør og terrorisme, politiske intriger og massakre. Det var i disse årene Fo etter min mening spilte sin viktigste rolle som opposisjonell gjøgler. For å forstå bakgrunnen for denne eksplosive situasjonen og for å vise den organiske forbindelse som eksisterer mellom Fo's teater og den italienske samfunnsutviklingen i disse årene, blir det nødvendig å forholde seg til italiensk etterkrigshistorie.

For å belyse viktige trekk ved Fo's teatrale praksis, vil jeg i den grad det er nødvendig hoppe tilbake til Fo's tidligere produksjon. Jeg vil også bevege meg oppover på 1970-tallet for å vise den glidende overgangen mellom Fo som provoserende gjøgler og som ufarliggjort rabulist i det postindustrielle italienske underholdningsunivers. Jeg vil her komme inn på noen av grunnene til denne ufarliggjøringen.

Gramsci's teorier vil bli brukt i den grad de belyser Fo som kritisk og samfunnsengasjert intellektuell og teaterkunstner i årene 1968-73. Ved hjelp av tre teoretikere skal jeg plassere Fo i den italienske teatertradisjonen, og se på hvordan Fo selv bruker elementer fra den folkelige italienske kultur i sitt teater.

Når det gjelder bruk av kilder, har jeg gjennom mange år

samlet bøker og kritikker, avis- og tidsskriftartikler på mine reiser i Italia. Alle sitatene i oppgaven er oversatt av meg fra disse primærkildene, når ikke annet er oppgitt. Et par sitater er hentet fra Bent Holm's bok "Den omvendte verden. Dario Fo og den folkelige fantasi".

Denne oppgaven har to berøringspunkter til Bent Holm's bok: Dario Fo's teater sett i forhold til den politiske utvikling i Italia (her har vi brukt noen av de samme kildene) og i forhold til en folkelig kulturtradisjon, hvor vi begge refererer til Paolo Toschi's bok "Le origini del teatro italiano".

Bent Holm har et overordnet etnografisk perspektiv, som nedfeller seg i en næranalyse av Fo's skuespill "Settimo: Ruba un po' meno" fra 1964 ut fra Toschi's teorier. Han beskriver altså Fo's dramatikk i forhold til karnevalistiske trekk i den folkelige kultur.

Mitt tyngdepunkt ligger på skuespilleren Fo's sosiale og politiske funksjon i årene 1968-73 sett i lys av Gramsci's kulturteori. Jeg bruker Toschi til å plassere Fo som skuespiller i en nasjonal og folkelig teatertradisjon, som er knyttet til den italienske karnevalkulturen - i et overordnet Gramsci-perspektiv.

"Ma, andiamo a cominciare!" som Dario Fo sier - la oss sette igang!

HISTORISK BAKGRUNN

I tillegg til den vesteuropeiske venstresidens generelle opprør mot den borgerlige stat og dens institusjoner var 1968 i Italia arbeiderklassens og studentenes opprør mot et repressivt og vaklende regime, styrt av de konservative kristeligdemokratene med støtte fra nyfascistene og Vatikanet – en stat som aldri hadde kvittet seg med fascismen tross 20 års diktatur (3).

For å forstå bakgrunnen for 1968 og det korrupte kristelig-demokratiske styret, må vi tilbake til krigen og det som skjedde i de første årene etter 1945. En slik historisk gjennomgang er nødvendig for å forstå Fo's teater etter 1968. Han forholder seg ikke bare til samtidige begivenheter, men også til historien, slik den blir aktualisert i debatter, særlig på venstresiden.

Krigen hadde vært en slagmark med tildels uklare fronter mellom tyskere og italienere og de allierte, mellom fascister og motstandsfolk. De allierte gikk i land på Sicilia i 1943 godt hjulpet av Mafiaen, som skulle skape aksept blant befolkningen. Langsamt ble Italia befrikk av de allierte, som skjøyv nazister og fascister foran seg mot nord. Det skjedde enorme ødeleggelser også fra de alliertes side.

Partisankampene i nord hadde ført til en politisk bevisstgjøring og en radikaliserings av arbeiderklassen, som sikret kommunistpartiet PCI et solid fotfeste i hele etterkrigstiden. Mens Syd-Italia, som ble befrikk allerede i 1943 og derfor ikke hadde opplevd en militant motstandsbevegelse, ble preget av de konservative partier med sterke innslag av katolisisme og nyfascisme.

Situasjonen etter krigen ble oppfattet som revolusjonær av arbeiderklassen i Nord-Italia. Den hadde deltatt i motstandsbevegelsen – ikke bare for å befri Italia fra nazister og fascister, men for å gjennomføre den sosialistiske revolusjon som hadde feilet i 1920. Like etter befrielsen opprettet arbeiderne egne fabrikkråd, okkuperte fabrikker og fjernet arbeidsgivere og ledere som hadde samarbeidet med fascistene.

Til tross for sin sterke stilling ble arbeiderklassen i nord i

løpet av et par år tvunget til å oppgi sin radikale posisjon både pga. de allierte, kristeligdemokratene – og faktisk pga. kommunistpartiet selv med PCI's egenrådige partisekretær Palmiro Togliatti i spissen. Han var kommet tilbake til Italia i 1944 fra Moskva, hvor han hadde oppholdt seg under hele fascismen. Her hadde han vært siden han frivillig forlot Italia i 1920-årene som Stalin's høyre hånd og Komintern's leder fra 1935. Han overlevde både fascisme, stalinisme og avstalinisering takket være utrolig politisk "tilpasningsevne". Han hyllet Stalin under Moskva-prosessene i taler og rapporter til sitt italienske parti.

I 1930-årene beordret Togliatti i kraft av sin stilling i Komintern utrenskninger av medlemmer i det polske og tsjekkiske kommunistparti for å ha protestert mot Stalin's parole om "sosialfascismen" i 1928. En ordre til alle nasjonale partier om å vende oppmerksomheten innad i partienes egne rekker, hvor hovedfienden nå ikke lenger var fascistene, men sosialister og sosialdemokrater. Dette som følge av Stalin's kamp mot trotskistene og hans begynnende likvidering av partiopposisjonen i forbindelse med tvangskollektiviseringen. Italienske kommunister som flyktet til Sovjet fra fascismens diktatur og som med stor entusiasme tilbød sin hjelp for å bygge opp verdens første arbeiderstat, ble etter parolen om "sosialfascismen" sett på som fiender av Sovjetstaten og sendt rett til Sibir – uten at Togliatti løftet en finger. De kom aldri tilbake til Italia.

En kjetter som ikke kunne kalles til Moskva, fordi han allerede satt "trygt" i Mussolini's fengsel, var Togliatti's forgjenger som partisekretær, Antonio Gramsci. Han hadde allerede i 1926 advart mot den politikk som førte til parolen om "sosialfascismen" i et modig brev til det russiske kommunistpartiet. Gramsci, som fra 1924 var deputert for Veneto-regionen, valgte å bli i Italia og kjempe mot det fascistiske diktaturet i det som var igjen av parlamentet til han ble arrestert i 1926. Togliatti overtok rollen som partiets leder til sin død i 1964. Og slik ble Gramsci fjernet fra den politiske arena i 1926 til han dør i fengslet i 1937, hvor han var avskåret fra å opponere offentlig både mot fascismen og mot Stalin's og Togliatti's politikk. Togliatti brukte Gramsci's popularitet hos arbeider-

klassen til å øke sin egen popularitet etter krigen. Han fremstilte seg som Gramsci's åndelige arvtaker både ideologisk og politisk, og sensurerte vekk de deler av Fengselsnotatene (*Quaderni del Carcere*) som kompromitterte ham selv ved publiseringen av dette monumentale verk i årene 1948-51.

Det var Togliatti som ga partiet ordre mot dets vilje til å samarbeide med de allierte etter krigen. Han ga de kommunistiske partisangruppene, som i flere år hadde kjempet - ikke bare mot tyskere og fascister, men også for revolusjonen, ordre om å levere fra seg våpnene til de allierte.

PCI ga de alliertes militære og økonomiske nærvær skylden for revolusjonen som uteble. I virkeligheten var Togliatti's politikk dirigert av Stalin og hans hemmelige avtale med de allierte på Yalta i 1944 om å dele Europa i en vestlig og en østlig interessesfære. Noe som selvsagt utelukket enhver plan om revolusjon i Vest-Europa.

Som justisminister i en samlingsregjering med DC og de allierte slapp Togliatti de fengslede fascistene ut i et generøst amnisti i 1947 - 11 000 med stort og smått - for å vise PCI's "gode vilje og demokratiske sinnelag". Motstandsbevegelsens folk ble fjernet fra sine stillinger i statsadministrasjonen og erstattet av de samme personer som under fascismen hadde vært ansatt i politi, domstol, militæret osv.

Fascistpartiet ble aldri forbudt i Italia, og gjenoppsto allerede i 1946 som MSI (*Movimento Sociale Italiano*). PCI og Togliatti må ta sin del av skylden for at fascismen fortsatt fikk gode levevilkår etter krigen.

Togliatti gikk partiet midt imot også da han i 1948 stemte for å beholde Konkordatet - avtalen som regulerer forholdet mellom den katolske kirken og den italienske stat og som var inngått som ren hestehandel mellom Mussolini og paven i 1929. Konkordatet sikret kirken stor ideologisk innflytelse over undervisning, helsevesen og på den italienske familielovgivning foruten gunstige skattevilkår og store eiendommer over hele landet. Kirkens sterke posisjon ideologisk, politisk og økonomisk sikret i praksis det kristeligdemokratiske parti med dets nære forbindelser til Vatikanet stor politisk innflytelse.

Etter at DC i 1947 hadde fått lån av USA på 100 millioner dollar, ble sosialister og kommunister manøvrert ut av den lovlig valgte regjeringen. Ved valget i 1948 skjerpes antikommunismen og vi ser begynnelsen til Den kalde krigen. Vatikanet og DC's høyrefløy ville gjøre kommunistpartiet ulovlig, og kirken fremsatte trusler mot de katolikker som stemte kommunistisk og bannlyste i 1949 kommunistpartiet. DC vant en stor seier ved valget. Borgerskapet hadde igjen latt seg skremme av en kommunistisk revolusjon - kirkens og DC's skremselspropaganda hadde virket.

Det kom til store arbeiderdemonstrasjoner, som ble slått hardt ned i 1948 av innenriksminister Scelba's fascistinfiltrerte spesialpoliti. Under Scelba ble 77 arbeidere og bønder drept av politiet.

I Syd-Italia hadde en bondebevegelse av fattige bønder gjort opprør og krevet jord, frihet og arbeid - og var likeledes blitt slått ned av politiet i 1949. For å avverge en bonderevolusjon i Syd, ble Cassa del Mezzogiorno (Fond for Syden) opprettet i 1950 for å utvikle industri, arbeidsplasser og bedre eiendomsforholdene.

Men det skjedde aldri noe som virkelig kom samfunnets fattige til gode. Tiltak ble igangsatt som favoriserte de store enhetene i jordbruket, slik at de som hadde mye fra før, fikk mer. Indirekte ble dette også en støtte til den ekspanderende industrien i nord, som opprettet underavdelinger i Syd. Mafiaen fikk tak i pengene og styrte de fleste store prosjektene. Dette bare uthevet den store forskjellen mellom Syd og Nord, og denne utviklingstendensen ble forsterket etter at Italia ble medlem av EF i 1957.

Fra 1940-årenes nasjonale gjenoppbyggingsfase ble 1950-årene den økonomiske ekspansjons periode. Vi fikk det såkalte økonomiske mirakel med 250% stigning i industriproduksjonen fra 1952-1963 i forhold til forrige tiår (selv miraklet regnes fra 1958-63).

En forutsetning for denne sterke utviklingen var økonomisk hjelp fra USA, som ønsket et sterkt økonomisk Vest-Europa som et bolverk mot Sovjetunionen og kommunismen i Italia. En annen forutsetning var arbeidsløsheten i syd, som førte til en massiv emigrasjon til Nord-Italia og andre land i Europa; Tyskland, Belgia, Sveits. I

perioden 1945-70 utvandret seks millioner syd-italienere, som muliggjorde økonomiske mirakler der hvor de kom.

1950-årene karakteriseres av stor produktivitet og profitt, men liten andel av velstandsutviklingen for dem som hadde skapt den. Svake fagpolitiske organisasjoner undertrykkes med hård hånd. Først med 1960-årene kom en økende bevisstgjøring av arbeiderklassen og dens fagorganisasjoner med krav om sosiale og økonomiske reformer. Man fikk blodige sammenstøt mellom politi og arbeidere under DC's Tambroni-regjering, som var støttet av fascistene.

Utviklingen førte til økende krav om at DC, som hadde sittet med regjeringsmakten alene siden krigen, måtte slippe sosialistene inn i regjeringen. Dette førte til det som kalles Åpningen mot venstre (l'Apertura a sinistra) i 1963 - sosialistene fikk bli med i regjeringen etter at de hadde oppgitt sitt valgsamarbeid med kommunistene og sin motstand mot Italia's medlemskap i Nato. En viktig grunn til at åpningen mot venstre ble mulig, var pave Johannes den 23. - en radikal pave som støttet venstrefløyen i DC. Lederen for denne regjeringen var Aldo Moro, som var en av de få modige DC-politikere, som tross sterke advarsler og direkte trusler fra USA hele tiden var åpen for samarbeid til venstre. I 1973 åpnet han for et uunngåelig samarbeid med kommunistene, ikke på regjeringsplan, men i parlamentet. Vi skal se at det kommer til å koste ham dyrt, da han ble bortført og drept av Brigade rosse (De Røde Brigader) i 1978 - eller av dem som gjemte seg bak dette navnet.

Til denne sentrum-venstre regjeringen knyttet det seg håp om reformer i retning av en velferdstat etter skandinavisk mønster. I høyrepressen beskrev man situasjonen som om Den røde hær sto ved Brennerpasset.

Denne kommunistangsten fremkalte økonomisk krise, stor kapitalflukt og økende arbeidsledighet etter 1963. Arbeidsgiverne innførte rasjonaliseringer, økt arbeidstempo, reduserte lønninger og oppsigelser i industrien. Arbeiderne svarte med fabrikkbesetninger og demonstrasjoner og Il Messaggero (DC-avis) oppfordret politiet til å skyte på mengden. Det ladet seg opp til en av de største arbeiderkampene i italiensk historie, som kulminerte i

hendelsene den "varme" høsten 1969.

FENOMENET DARIO FO

Fenomenet Dario Fo er blitt applaudert, trakassert, arrestert og sensurert av det italienske borgerskap, den katolske kirken, kommunistpartiet, politiet og myndighetene fra han begynte med teater først på 1950-tallet. Han har alltid vært en rabulist som har provosert både til høyre og til venstre. Han lar seg ikke presse inn i noen bås, tross kritikernes forsøk på å inndeles hans teater i en borgerlig fase før 1968 - og i en politisk fase etter 1968. Da spasserte Dario Fo og hans like berømte skuespillerkone Franca Rame rett ut av det offentlige institusjonsteater på toppen av en briljant karriere. De forlot det borgerlige teater etter mange års kamp mot politisk sensur og stivbeint byråkrati.

Det er her ikke tale om en plutselig politisk omvendelse, som kritiske røster hevdet, men snarere en logisk konsekvens av sosialt engasjement og all offentlig forfølgelse med studentopprøret som utløsende faktor. Vi skal se at bruddet blir et tilbakevendende fenomen for Fo i begynnelsen av 1970-årene, og at det paradoksalt nok er uttrykk for trofasthet mot politiske idealer og ikke minst, mot det publikum han etter 1968 ønsket å henvende seg til, nemlig arbeiderklassen. Ikke bare den organiserte og bevisstgjorte del av arbeiderklassen, men også de stadig større grupper av arbeidsløse, studenter osv.

Det finnes ikke noe absolutt skille mellom før og etter 1968 når det gjelder Fo's fundamentale syn på teatret og på skuespilleren. Heller ikke når det gjelder hans dramatiske teknikk - å snu verden på hodet for å bekjempe overmakten med skarp satire, rungende latter og kritikk. Det som er forskjellig, er de ideologiske og politiske rammene hans teater virker innenfor og graden av involvering i de politiske begivenhetene både i Italia og internasjonalt.

Fo avviser den kritikken som stempler hans teater før 1968 som harmløs og passiviserende underholdning. Han mener selv han aldri har laget borgerlig teater i en slik forstand, men et satirisk og politisk teater innenfor borgerlige strukturer.

Om grunnen til bruddet med borgerskapets teater sier Fo:

"Vi var leie av å være borgerskapets narr. Vår kritikk gjorde ikke det minste inntrykk på dem, derfor bestemte vi oss for å bli proletarietets gjøglere istedet...Borgerskapet godtok vår kritikk, selvom den var skarp og satirisk, men på betingelse av at vi kritiserte dem innenfor deres egne strukturer...For borgerskapet var det en måte å vise seg selv hvor demokratiske de var. Kongene...har til alle tider betalt hoffnarren for å drive gjøn med seg" (Paese Sera, 18.nov.1977).

Så lenge man holder seg innenfor maktens egne strukturer, kan man altså kritisere den. Men med en gang man bryter ut og gjør det samme overfor de undertrykte, tolereres det ikke lenger, da blir man farlig. Som eksempel bruker Fo Piccolo Teatro (4) i Milano, som i 1971 ustraffet kunne sette opp Brecht's Den hellige Johanna fra slakterhusene med subsidier fra Staten, og som fra scenen kan oppfordre til væpnet opprør mot den samme Staten - uten at myndighetene blunker engang. Men det var ikke få venstreradikale som ble fengslet i 1970-årene for i skrift eller tale å ha oppmuntret til det samme (5).

Dario Fo som provokatør og fabulerende forteller

At provokasjonen har vært et grunntrekk ved Dario Fo's teatervirksomhet og nærmest et dramatisk instinkt, kan vi se av historien om den falske Picasso, som han iscenesatte som en studentspøk, mens han studerte arkitektur og scenografi ved Kunstakademiet i Milano like etter krigen. Her viser Fo allerede sitt spesielle dramatiske talent og en teknikk, som han siden utvikler i sitt profesjonelle teater:

"Sammen med en gruppe kammerater hadde Fo hyret en halv-gammel pedel (vaktmester, EF) ved Kunstakademiet, Otello, der svagt mindede om Picasso, på det tidspunkt europæisk malerkunsts mest strålende navn. På en station uden for Milano blev Otello sat i toget, og på selve hovedbanegården blev der arrangeret en stor modtagelse med fotografer, journalister, intellektuelle, kunst-kendere m.v. Arrangementet fortsattes om aftenen med middag og stor fest til mesterens ære, finansieret af en velhavende kunstsamler. Men Picasso kom aldrig til festen, der forvandlede til en satirisk happening til stor forargelse for borgerskabet: en

scooter drønede ud og ind mellom bordene, kollossale statuer bragtes til at eksplodere etc. I dette kaos gav Fo rollen som beruset gamling, som hadde kendt Picasso i Paris i 1911. Skandalen blev dysset ned" (Holm 1980:46).

Dario Fo's oppvekst ved Lago Maggiore like ved den sveitsiske grensen fikk avgjørende betydning for hans fabulerende fantasi og episke fortellerteknikk. I dette miljøet blant fiskere og omvandrende kremmere fantes det fremdeles historiefortellere – som han kaller *fabulatori* – med røtter tilbake til en gammel folkelig fortellertradisjon. Disse *fabulatori* fortalte fantastiske historier til lydhøre landsbyboere, mens de fisket ved bryggekanter eller solgte varer på torget. De fremstilte flere personer på en gang og mimet og gestikulerte, mens de hoppet fra den ene personen til den andre. Fo's bestefar var selv en grønnsakselgende *fabulatore*, som tok med seg gutten Dario på sine vandringer fra gård til gård, hvor det ble fortalt mange historier. Fo utvikler denne teknikken i sitt episke teater – spesielt i forestillingen *Mistero Buffo*.

Fo forteller om en av disse *fabulatori*, en omreisende gryteselger – en ekte *cassarol*:

"Han reiste rundt med en svær vogn, enorm, hvor alt var stablet i høyden; fra kosten og salmiakken til hundrevis av kjeler, gryter, kasseroller og sinkfat. Han så ut som et monument, der han kom kjørende, som en enorm konstruksjon i to etasjer...som et røvet krigsbytte fra en middelalderhær, der han selv tronet øverst. Mens han viste frem varene og diskuterte med kvinnfolkene, blandet han inn ordspråk, sentenser og de utroligste anekdoter. Men han sa aldri: "Kjøp!" Han viste frem en gryte og sa: "Denne ligner på rompa til den og den", og begynte så å beskrive personen" (Fo 1990:25).

Fo sier om i *fabulatori*, at de alltid talte i første person, som om de selv hadde opplevd begivenhetene, enten de nå snudde opp ned på Bibelens historier eller fortalte vandrehistorier knyttet til livet på sjøen. De fortalte om et sunket land, hvor folk levde i en omvendt verden. Om kvinner som gikk på vertshus, kom fulle hjem og tvang mennene til sengers. Om prester som gikk til skrifte hos barna og godseiere som ble sparket i ræva av bøndene.

Grunntonen i disse historiene var alltid paradokset og kontrasten.

Men dette at de snudde alt på hodet, sier Fo, var aldri et poeng i seg selv. Det var en måte å protestere mot vedtatte normer og konvensjoner, et opprør mot den herskende moral og logikk. Han sier:

"Men der er også den store glæde ved at profanere, at omstyrte traditionens urørlige og hellige monument. Alt det, de hellige tekster har fastslået, kodifiseret, velsignet og glorificeret. Ned med det i guds navn! Midt i en kəmpe latter!" (Holm 1980:45).

Dette er, sier Bent Holm, en direkte beskrivelse av Fo's egen dramatiske teknikk. Det fantastiske, det obskone, paradokset, profaneringen og det å vende opp ned på den etablerte orden, er gjennomgående teknikker og temaer i Fo's teater – og i den folkelige kultur.

Mange av historiene til i fabulatori handlet om galskap, om det vanvittige, absurde, uforutsigbare, overdrevne osv. Fo forteller om barndommens glassblåsere, som ofte ble syke og gale av det vanskelige arbeidet, og mente at han vokste opp med Italia's største konsentrasjon av gale personer:

"Jeg begynte å se på den gale som noe kjent og familiært. Dette er et fenomen jeg senere har oppdaget i full utfoldelse i det folkelige teater, hvor den gale er en fundamental skikkelse" (Valentini 1977:21).

Den gale er en gjennomgangsfigur i Fo's teater, en som nettopp pga. sin anderledeshet stiller spørsmål ved de andres normalitet.

DARIO FO 1950-1968

Da Dario Fo 18 år gammel kom til Milano i 1945 for å studere arkitektur, hadde han ingen planer om å bli skuespiller. Som arkitektstudent kom han inn i et miljø av kunstnere og intellektuelle, hvor man ivrig studerte Marx, Gramsci og Brecht. Denne intellektuelle etterkrigsgenerasjonen sympatiserte sterkt med kommunistpartiet. PCI hadde vært den bærende kraft i motstandsbevegelsen mot tyskere og fascister, og ble dermed etter krigen sentrum i kampen for et nytt og demokratisk Italia. Fo ble i motsetning til mange av sine venner aldri medlem av kommunistpartiet.

Fo gled nærmest umerkelig inn i teatret etter en krise i arkitektstudiene. Han hadde utfoldet sin teatrale oppfinnsomhet i studentmiljøet i Milano, men det var først i 1950 at han begynte å arbeide profesjonelt med teater, og avbrøt derfor studiene for godt. Han slo seg sammen med Franco Parenti ved Piccolo Teatro og fremførte her sine fabulatore-historier om fiskernes liv ved Lago Maggiore med surrealistiske og eventyraktige innslag. Det ble en rekke sparsomt utstyrte revynumre med sang, sketsjer og monologer på turné i provinsen for et middel- og underklassepublikum.

I 1951-52 nådde Fo et større publikum gjennom sine ukentlige radioprogrammer Poer Nano (Stakkars fyr) i samme genre. Etter atten uker ble sendingen plutselig stoppet uten varsel til tross for stor suksess. Sensuren, som var utbredt og grep inn overfor den minste kontroversielle uttalelse, hadde plutselig fått øye på Fo's forkastelige prosjekt: Å snu opp ned på det offisielle historiesyn, på Bibelen og på mytene, slik de ble presentert for italienske skolebarn. Fo hadde oppnådd å forarge myndighetene, noe som etterhvert skulle bli en vane. Men han hadde også fått prøvet og utviklet sitt imponerende stemmeregister.

Revyen var etter krigen en meget populær genre. Fire av fem teatre i Milano spilte revy. Da det politiske klima ble skjerpet og man mot slutten av 1940-tallet så konturene av Den kalde krigen,

vokste tendensen til lett og uforpliktende underholdning for middelklassen etter modell av de amerikanske utstyr-showene.

Fo laget i årene 1952-54 tre revyer som vakte berettiget oppsikt. De var alle inspirert av den folkelige italienske *avanspettacolo*-tradisjonen med populære variété-numre og komiske innslag som ble fremført før, under og etter filmfremvisninger i 1930-årene. En annen inspirasjonskilde var Brecht og tysk 1920-talls revy.

Sammen med skuespilleren og forfatteren Giustino Durano laget han revyen *Cocoricò*, hvor de harselerte over den amerikanske show-formen. Tross den strenge sensuren, klarte de å lage en forestilling om den amerikanske rasismen.

Samme år slo Fo seg sammen med Parenti og Durano i revy-kompaniet *I Dritti* (De uredde). Sammen skrev de, iscenesatte og spilte revyen *Il dito nell'occhio* (Fingeren i øyet) på *Piccolo Teatro*. De ville stikke "en finger i øyet" på den tradisjonelle historiefremstillingen og punktere de nasjonale mytene som blomstret under fascismen; heltedyrkelsen, Fedrelandet, nasjonalismen, elitekulturen osv.

Forestillingen ble banebrytende på flere måter. For det første pga. den skarpe politiske og satiriske tonen, som gjorde revyen til noe radikalt nytt i italiensk teater. Høyrepressen var i harnisk, men kommunistene applauderte høylydt og sammenlignet resultatet med Piscator's røde revyer. For det andre pga. formen; en fysisk og anti-naturalistisk spillestil med marionettaktige bevegelser som var tilpasset musikken. Det hele i en fart og en rytme som både sjokkerte og begeistret det kresne Milano-publikum, som var vant til imponerende urstyrsrevyer i kjempeformat. Og sist men ikke minst, pga. det sterke samarbeidsteamet, som foruten flere skuespillere besto av: Giorgio Strehler som lyssetter, Franca Rame som skuespiller, Fiorenzo Carpi som komponist og Jacques Lecoq som koreograf.

Møtet med mimekunstneren, instruktøren og pedagogen Lecoq kom til å bety mye for utviklingen av Dario Fo som skuespiller. Sin eneste profesjonelle skuespillerutdannelse fikk Fo gjennom samarbeidet med Lecoq, som på denne tiden drev en mimeskole ved *Piccolo Teatro* (6).

I motsetning til den mer abstrakte mimeretningen som Etienne Decroux er talsmann for - den såkalte "rene mime" (mime pure) - legger Lecoq også vekt på lyd, tale, sang og dans i sin trening. Fra å være en slags naturkraft som stolte på egne usystematiske innfall underveis, ble Fo gjennom arbeidet med Lecoq en uhyre bevisst scenekunstner, som legger stor vekt på disiplin og teknikk. Lecoq hjalp ham til å finne sin personlige komiske stil - sin klovn - ved å snu Fo's ulenkelige fysikk til egen fordel. Fo lærte også grammelot av Lecoq, en lydmalende språkteknikk, som stammer fra gjøglerne og Commedia dell'Arte-skuespillernes uttrykksregister.

Fo underslår ikke den store betydningen Lecoq har hatt for hans utvikling, men legger heller ikke skjul på deres fundamentale uenighet når det gjelder mimens ideologiske funksjon. Fo kritiserer Lecoq spesielt etter 1968 for å være opptatt av ren teknikk uten å ta stilling til den moralske kontekst den inngår i (7).

Men noe de er enige om, er at det er mimen og ikke litteraturen eller dramatikken som er grunnlaget for skuespillerkunsten og teatret.

Det vellykkede samarbeidet fra *Il dito nell'occhio* fortsatte med revyen *I sani da legare* (Bind de friske). Opplegget var om mulig enda dristigere politisk sett. I en presset politisk situasjon, der den amerikanske ambassadøren erklærte nødvendigheten av å bruke alle midler mot den italienske kommunismen, beveget de seg farlig nær forbudt område ved å harselere over sensuren og pressens manipulering av opinionen. De angrep det private og religiøse veldedighetsarbeid som botemiddel mot arbeidsløsheten og parodierte i en bitter satire det monotone arbeidet ved samlebandet.

Og de unnslopp da heller ikke sensuren. De måtte holde en prøveforestilling bare for sensurerende statsfunksjonærer, hvor manus ble massakrert. Franca Rame forteller at salen under premièren var full av byråkrater og politifolk, som i lyset fra små lommelykter strevde med å kontrollere at replikker og mimikk fulgte rettelsene i manus.

Fo sier selv at de i arbeidet med disse revyene var opptatt av "å bryte totalt med naturalismen og Stanislavskij's teori om den 4.

vegg...Vi ville derimot være et situasjonsteater, røft og pågående, uten psykologisering, hvor vi fokuserte på klassekonfliktene" (Valentini 1977:49).

Uttalelsen, som ble gitt i 1977, er nok en slags etterrasjonalisering preget av tidens klassekamp-perspektiv, som neppe var så klart formulert i begynnelsen av 1950-årene. Men uttalelsen sier likevel mye om viljen til å skape noe nytt og radikalt både i innhold og form i en tid da revy var ensbetydende med glitrende show-effekter.

Stykket som hadde hatt stor suksess i Milano, møtte store vanskeligheter på sin turnéreise i provinsen. De ble stoppet av politiet, nektet spilletillatelse og lokaler i siste øyeblikk, prester slo opp forbud mot stykket på kirkedøren osv. Etter krav fra konservativt pressehold ble forestillingen tatt opp til høring i parlamentet, og delte slik skjebne med de første Brechtoppsetningene i Italia på denne tiden.

Dette kan neppe sies å være ufarlig og passiviserende underholdning, og vi ser hvordan Fo helt fra begynnelsen av sin karrière inntar sin rolle som provokatør - og får unngjelde for dette.

Møte med Rame-familien

Møte med Franca Rame har nok vært den viktigste begivenhet i Fo's teaterliv. Hun var et av Italia's siste ekte teaterbarn - *figlia d'arte* - oppvokst og utdannet på scenegulvet, hvor hun debuterte 8 dager gammel på morens arm. Det eksisterte private teaterselskaper som turnerte i Italia helt opp til 1950-tallet, som var etterlevninger fra den omreisende Commedia dell'Arte-tradisjonen. Rame-familien var en av de siste omreisende teaterfamilier som "masseproduserte" stykker på gammel måte. De fulgte scenarier de selv komponerte eller de omskrev kjente dramaer og tragedier, som f.eks. Hamlet. De tok forestillingene på sparket etter spillested, begivenheter og publikum.

Franca Rame forteller om sin oppvekst i det lille familieteatret:

"Vi hadde et flott sammenleggbart teater i tre, som ble beslaglagt under krigen og brukt som militærhospital. Vi hadde

alltid stor suksess med 365 forestillinger i året. Vinduene var av papir, så vi kunne spjære dem når teatret var stappfullt og publikum ikke lenger fikk puste...Vi tråklet Italia på kryss og tvers. Vi hvilte bare når presten eller borgermesteren var død...Og forestillingene som vi improviserte! Det som for andre var utrolig og fantastisk, var hverdagskost for oss. Det episke teaters store profeter får meg til å le; for faren min praktiserte Verfremdungs-teknikker med den største selvfølge uten å lage noe oppstyr av den grunn...Vi dro rundt og samlet opplysninger fra folk, historier og minner...Og foruten "Romeo og Julie" og "Kristi lidelseshistorie" iscenesatte vi også "den grufulle hendelsen", som hadde skjedd dagen før eller hundre år tidligere; f.eks. historien om faren som dreper sin vanære datter, men som angrer - og så blir datteren levende igjen..."

(Valentini 1977:38).

Gjennom Franca Rame, som han giftet seg med i 1954, kom Fo i kontakt med de siste rester av en gammel folkelig teatertradisjon i Italia. Mye av Fo's produksjon av farser og komedier bygger i årene fremover på Rame-familiens egne farser og scenarier og på Franca Rame's praktiske erfaringer med denne teaterformen. Hun behersker som få italienske skuespillere idag kunsten å improvisere og å samtale direkte med publikum. Siden 1953 har hun nesten utelukkende spilt i Fo's forestillinger og har i 40 år vært en uunnværlig organisator og drivkraft bak alle Fo's teaterinitiativ.

I 1959 dannet de teaterselskapet *Compagnia Dario Fo - Franca Rame*. Fo laget i årene frem til 1968 gjennomsnittlig en komedie i året, som var komponert med dem selv i hovedrollene: Franca Rame som primadonna og administrator, Fo som forfatter, scenograf, instruktør og skuespiller. Kompaniet bygget på den tradisjonelle familieteater-modellen og inkluderte foruten andre skuespillere, også Franca Rame's søster og bror, Pia og Enrico Rame som skuespillere og organisator. I tråd med tradisjonen hadde gruppen en klar leder - *Capocomico* - som var Dario Fo selv. Til tross for den tilsynelatende lette lystspillgenren hadde disse komediene ofte en satirisk brodd mot byråkrati og korrupsjon, mafia, moralsk forfall i kirken osv. (8).

Dario Fo og fjernsynet

Jeg skal ikke gå nærmere inn på Fo's produksjon i denne perioden. Men jeg vil fokusere på hans første erfaring med fjernsynsmediet i 1962 - for å vise nok et eksempel på den sensur og forfølgelse Dario Fo og Franca Rame har vært utsatt for i hele sin teaterkarrière. Eksemplet viser også kristeligdemokratenes og Kirkens lammende innflytelse på kulturliv og politikk i 1960-årene, og kan gi et innblikk i den kulturpolitiske bakgrunn for det italienske 1968-opprøret.

Franco Quadri vier i sin bok om teatersensuren i Italia *Il teatro del regime* (Regimets teater, 1976) et helt kapittel til de systematiske maktovergrep Fo's teater har vært utsatt for etter 1970. Vi mangler en tilsvarende fremstilling for perioden før 1970, men de eksemplene som Chiara Valentini gir i sin bok *La storia di Dario Fo* viser klart sammenhengen i forfølgelsen fra begynnelsen av 1950-årene. I 1962 åpnet det seg en mulighet for Fo i fjernsynet, da kristeligdemokratene måtte slippe sosialistene inn i regjeringen i forbindelse med den såkalte Åpningen mot venstre. Han fikk i oppdrag å lede Italia's mest populære underholdningsprogram - *Canzonissima* - en slags hitparade på den nasjonale Tv-kanalen (RAI 1). Her fikk Fo anledning til å prøve seg overfor et massepublikum - 15 millioner seere den første kvelden. Sammen med Franca Rame fremførte han sketsjer, sanger og improviserte opptrinn i den tilsynelatende lette underholdningsgenren. Men under lå en skarp politisk satire og kritikk av graverende samfunnsforhold, som provoserte myndighetene i den grad, at han etter syv ukers kamp mot kristeligdemokratene, Kirken, høyrepressen og TV-ledelsen, forlot arenaen like før sending. Han fikk ikke vise seg på TV-skjermen igjen før i 1977 - og da på kanal 2 som var blitt sosialistenes område.

Hva hadde Fo gjort som var så galt? Han hadde stukket hull på velferdsmyten og angrepet selve "Det økonomiske mirakel". Dette "mirakel" førte riktignok til flere biler, TV-apparater og vaskemaskiner for noen, men også til større sosial urettferdighet for de fleste - og til større gap mellom det rike Nord-Italia og det fattige Syd-Italia. Fo angrep den sløvende underholdnings-

industrien – som nettopp Canzonissima var uttrykk for – som passiviserer folk foran TV-skjermen og hindrer dem i å se hva som foregår ute i samfunnet, og dermed i å gjøre noe med forholdene.

Fo harselerte over forholdene i fengslene, over mafiaen og over alle arbeidsulykkene i den ekspanderende industrien; som var tabuområder i offentlige medier. Fo gikk kraftig over streken allerede første kvelden med en absurd, grotesk sketsj om en arbeider i en hermetikkfabrikk, som får besøk av sin omfangsrike tante. Hun havner i klørne på en pølsemaskin, og siden man ikke kan stoppe produksjonen uten store tap, ender det med at arbeideren får henne med seg hjem på 140 bokser.

Her gikk grensen for hva den kristeligdemokratiske TV-ledelsen tross liberaliseringsprosessen kunne tåle. Fo fikk reprimander og advarsler, og programmene ble nå forhåndssensurert. Manus ble saumfart linje for linje av hele tre sensurinstanser. Ord som f.eks. "barnehjem, veldedighet, seng, ben, frihet" ble strøket pga. de assosiasjoner de kunne vekke. Og han måtte videre kutte ut en sketsj om Kain og Abel, som han hadde fremført 10 år tidligere i radioprogrammet *Poer Nano* – for ikke å forstyrre det arbeidende Økumener-Konsilet som på dette tidspunkt diskuterte Bibel-fortolkninger! Han måtte også stryke alle banneord, selv de vanligste som man knapt la merke til i dagligspråket, og aldri hentyde til aktuelle hendelser.

Fo manøvrerte så godt han kunne og overrumplet TV-ledelsen med stadig nye spilopper under direktesending: Han kneblet seg selv og viste frem plakater med teksten "Forbudt å snakke om politikk" og "Forbudt å lage satire". Han improviserte sin egen arrestasjon ved hjelp av to utkledd politifolk, som skulle "overvåke og kontrollere sendingen".

Dermed fikk han vist for hele Italia den trakassering han ble utsatt for i kulissene. Teknikken minner om Picasso-happeningen og den senere fingerte arrestasjon i stykket om Chile i 1973 og foregriper også hans virkelige arrestasjon i Sassari i 1973.

Fo og Rame's utkastelse fra TV vekker nasjonalt oppstyr. Det blir høringer i parlamentet, rettsaker mellom RAI (det nasjonale TV-selskapet) og skuespillerparet, utskjelling fra høyrepressen og forsvar i venstrepressen. Skuespillerforbundet støtter dem og

boikotter RAI - og Fo går seirende ut av kampen, selvom den koster ham 14 års spilleforbud i fjernsynet. Samtidig blir han venstrepressens symbol på uttrykksfriheten og på kampen mot sensuren. Han har i løpet av disse syv ukene nådd et massepublikum - det "ikke-publikum" som aldri fant veien til den italienske teaterinstitusjonen - som i 1960-årene var synonymt med det borgerlige byteater - og som Fo brøt med i 1968, nettopp for å nå dette store, uoppdagete "ikke-publikum".

Den siste forestillingen Fo laget innenfor institusjons-teatrets rammer, var *La signora è da buttare* (Fruen må kasseres) i 1967. *La signora* (fremstilt av Franca Rame) er en døende gammel klovnedame som symboliserer USA og imperialismen. Stykket var inspirert av den voksende motstanden mot Vietnam-krigen, og var en sterk kritikk av den amerikanske rasismen og av forbrukersamfunnet.

Rammen om stykket er sirkusmanesjen med klovner - både profesjonelle og vanlige skuespillere - som svingte seg i trapesen. Det hele foregår i et forrykende tempo og i en surrealistisk montasjeform, der publikum bombarderes fra alle kanter av musikk, sang, akrobatikk og klovnetriks. Klovnen Dario gir en virtuos demonstrasjon av den amerikanske teknologiske utvikling i sin uovertrufne grammelot-teknikk.

Fo ble pga. denne forestillingen anmeldt av en dommer i Siena for å ha forulempet et utenlandsk statsoverhode - selveste president Johnson. Selvom teatersensuren i Italia ble offisielt opphevet i 1962, fantes det nok av virksomme sensurlover fra fascismens tid i det uoversiktlige italienske lovverket, som ivrige dommere kunne grave frem og anvende mot brysomme klovner (9).

En av disse lovene innebærer forbud mot å fornærme paven, regjeringens leder, ministre, statsinstitusjoner og andre lands statsledere og representanter. For en skuespiller som har gjort det til en livsoppgave å kjempe mot maktmisbruk og korrupsjon, var det selvfølgelig umulig ikke å ramme nettopp ministre, paver, statsledere og mafiabosser. PCI mottar stykket med begeistring, og Franca Rame blir medlem av partiet.

Anklagen mot Fo for å ha fornærmet presidenten for verdens største Supermakt, var en verdig avskjed med borgerskapets trange

ideologiske underholdningsunivers for en klovn med samfunns-
kritiske pretensjoner.

1 9 6 8

Det som gjorde 1968-opprøret så sterkt i Italia, var alliansen mellom studenter og arbeidere. Studentene protesterte mot et autoritært og gammeldags utdanningssystem og enorm akademisk arbeidsløshet. Arbeiderne nøyde seg ikke lenger med krav om sosiale reformer og bedre arbeids- og lønnsforhold som tidligere på 1960-tallet, men krevde total avskaffelse av et råttent statsapparat og rettsvesen med en fascistinspirert lovgivning.

Sammen slåss studenter og arbeidere mot kristeligdemokratenes maktmonopol i alle deler av samfunnslivet - regjeringen, domstolen, militærvesen og politi, skoler, universitet og helsevesen, presse og massemedia. Et føydalt maktsystem basert på klientelisme og nepotisme, der politikerne kjøper seg stemmer og innflytelse gjennom personlige løfter om arbeid og forfremmelser - og fordeler anbefalinger og posisjoner til familie, venner og trofaste tilhengere i arbeidslivet, utdannelsessystem og byråkrati. Nepotisme, klientelisme og korrupsjon er en del av den italienske maktstruktur, og preger derfor i stor grad også italiensk mentalitet. Denne mentalitet og praksis gjennomsyrrer institusjoner, politiske partier og den katolske kirken - med Mafiaen som det mest rendyrkede eksempel.

Sammen med en gryende kvinnebevegelse, som vokser seg meget sterk utover 1970-tallet, slåss studenter og arbeidere mot Kirkens reaksjonære innflytelse i italiensk samfunnsliv og politikk, mot dobbeltmoral og sensur. Gjennom sine masse-demonstrasjoner fikk kvinnebevegelsen igjennom skilsmiselloven ved folkeavstemning i 1973 og abortloven i 1978; store seire i et patriarkalsk katolsk land (10).

1968 i Italia har altså sin bakgrunn i landets egne historiske og politiske forutsetninger. Men opprøret har også en internasjonal dimensjon; det var en klassepolitisk protest i den vestlige verden mot borgerskapet og kapitalismen, mot velstands- og forbrukersamfunnet (*la società del benessere e del consumo*). Den nasjonale kampen næres også av internasjonale begivenheter som USA's krigføring i Vietnam, den kinesiske kulturrevolusjonen og

mordet på Che Guevara i 1967.

Våren 1968 slåss politi og studenter i Warszawa og Praha, studentopprøret i Frankrike begynner i mars i Nanterre, Black Panthers slåss i USA og Martin Luther King blir myrdet. Den vesttyske studentlederen Rudi Dutschke blir alvorlig såret i et attentat.

Urolighetene begynner i Roma med gatekamper mellom politi og studenter. Opprøret sprer seg til universiteter og gymnas over hele landet, etter at en rektor i Roma har utvist 20 elever pga. for langt hår.

Fascistene med MSI i spissen angriper på skoler og universiteter med køller og kjettinger, infiltrerer studentbevegelsen og kaller seg nazimaoisti. De tenner på biler, kaster stein og molotov cocktails mot politiet for å gi studenter og "venstre-ekstremister" skylden. Noen tenner på Boston Chemical, som lager napalm til USA's bomber i Vietnam.

Unge katolikker danner basisgrupper (*comunità di base*) og okkuperer kirker og katedraler for å protestere mot "Kirkens forbindelse med kapitalismens krefter". Det oppstår basisgrupper i mange byer. Den mest kjente ledes av presten Lorenzo Mazzo, som blir avsatt av biskopen for sin provoserende virksomhet i Isolotto, Firenze's eldste arbeiderkvarter.

KULTURENS OPPRØR

Teatret spiller en viktig rolle i 1968 – både som formidlingsinstans for opprørskreftene og som skyteskive for selve opprøret. 15. mai okkuperer franske studenter, forfattere og teaterfolk det tradisjonsrike Odéon-Teatret i Paris, hvor de diskuterer politikk, kultur og praktiske aksjoner i flere uker. Med appeller bl.a. fra The Living Theatre, som oppfordret til en ikke-voldelig revolusjon gjennom teatret og kunsten.

Også i Italia mobiliserer de intellektuelle seg mot Systemet. Nesten alle skuespillerne har allerede kastet seg ut i italiensk teaters første generalstreik. Studentgrupper som kaller seg Spøkefuglene (Gli Uccelli), gjør narr av kjente intellektuelle i improviserte opptrekk. Den konsekvente "kjer- ringa mot strømmen" i italiensk kulturliv – Pier Paolo Pasolini – angriper studentene med ordene: "Jeg hater dere, kjære studenter", fordi de er "borgerskapets sønner". Og han forsvarer i sin omvendte logikk politiet som skyter, fordi de er "politifolk fra Syd-Italia's proletariat".

Men det er Il maggio francese (Den franske mai) med Odéon-okkupasjonen som for alvor utløser kulturens opprør i Italia. Gramsci's teorier om kulturen som våpen i kampen for å endre samfunnsforholdene, fikk fornyet aktualitet i 1968. Hans tanker om kulturens bevisstgjørende funksjon og hans påstand om at kunsten aldri er nøytral og upolitisk – og hverken kan eller skal være det – fikk intellektuelle og kunstnere til å fokusere på sin egen rolle; skulle de engasjere seg aktivt i den pågående samfunnsdebatten eller påberope seg kunstens tradisjonelle rett til opphøyet isolasjon? Ettersom konfliktene tilspisser seg i det italienske samfunn, blir de tvunget til å velge.

På åpningen av en nasjonal kunstutstilling i Roma tar kunstnerne bildene ned fra veggen i protest mot la repressione (maktovergrep), som fra 1968 og utover på 1970-tallet blir venstresidens betegnelse på Maktens undertrykkelse på alle nivåer i samfunnet; politisk, kulturelt, økonomisk, seksuelt og religiøst.

Liknende aksjoner sprer seg til film-miljøet, hvor det blir sammenstøt med politi og filmfolk på flere festivaler. På Biennalen i Venezia i juni saboterer malere og musikere åpningsseremonien. Bildene trekkes tilbake eller stilles ut med baksiden frem, og slagord på veggene fastslår av "Biennalen er fascistisk" (*La Biennale è fascista*) (11).

Forfatterne protesterer på sin måte. Kjente forfattere, bl.a. Pasolini, trekker seg fra den prestisjetunge konkurransen om Premio Strega, og Moravia trekker seg som president for juryen. Calvino nekter å ta imot Premio Viareggio. Psykiateren Franco Basaglia, som ble premiert i Viareggio for sin avhandling med den betegnende tittel *L'istituzione negata* (Den negerte institusjon), sier han ikke har bedt om noen premie og gir pengene til Gorizia-hospitalet, hvor han i noen måneder har praktisert *Il manicomio aperto* (Det åpne asylet).

En av de aksjoner som vakte størst oppsikt, var studentenes "historiske" angrep på La Scala Operaens premièrerepublikum i Milano 7. desember. Her er det publikum som er hovedperson, og Verdi's Don Carlo er bare rammen om den italienske overklassens årlige kulturelle innvielsesrituale, hvor de fremviser og bekrefter status og rikdom overfor hverandre og "de andre", dvs. resten av det italienske samfunn. Studentene protesterte mot det politiske systemet som finansierer La Scala's enorme underskudd for et minimalt elitepublikum – med råtne egg og rødmaling på gallakjoler og smokinger. Selvom aksjonens eneste synlige resultat var at de studenter og arbeidere som måtte ønske det, oppnådde adgang til La Scala i vanlige hverdagsklær – hadde den en viktig symbolverdi. Aksjonen rettet oppmerksomheten mot den rike italienske overklassen og dens kostbare representasjonsritualer – og på de store klasseforskjellene i Italia.

1968 i teatret

Når Dario Fo og Franca Rame forlater den borgerlige teater-salong, er det altså som deltakere i et bredt kulturpolitisk opprør, der man på alle områder bekjemper Institusjonen og Systemet, Tradisjonen og Konvensjonene. Det dreier seg om en deologisk og kunstnerisk krise, der man setter spørsmålstegn ved

teatrets funksjon og berettigelse, styringsmekanismer og fysiske rammebetingelser, kommunikasjonspotensiale og publikumsgrunnlag.

Strehler forlater Piccolo Teatro etter 21 år som kunstnerisk leder og danner sin egen gruppe (12).

Peter Brook skriver i 1968 sin opprørske lille bok *The Empty Space* som en protest mot "the deadly theatre", som karakteriseres av rutine, kommersielle suksesser, ufarlige klassikere osv. Det er forutsigbarheten og kjedsomheten som preger "the deadly theatre", og som Brook mener gjelder det meste av det teater som produseres i Vest-Europa.

Som Brook uttrykker det:

"Deadliness always brings us back to repetition: the deadly director uses old formulae, old methods, old jokes, old effects." (Brook 1968:44).

Italienske teaterfolk med Dario Fo i spissen gjør opprør mot institusjonsteatret - *Teatri Stabili* - som i 1968 omfattet åtte faste teatre med offentlig støtte og styring. Disse teatrene, som dominerte italiensk teaterliv, var grunnlagt på 1950- og 60-tallet (med unntak av Piccolo Teatro fra 1947) og var ment som teatertilbud for befolkningen på linje med andre "offentlige tjenester". Men de var nå blitt tungroddede byråkratiske maskiner, styrt av politiske hensyn og interesser, hvor ledelsen brukte politisk og økonomisk makt til å styre repertoar, utøve sensur osv.

Her var det hverken rom for kunstnerisk frihet, eksperimenter, kritiske tanker eller åpenhet for nye impulser fra utlandet. Dette var Brook's "deadly theatre", som ikke var istand til å fornye seg. Det var et kommersielt underholdningsteater i et moderne forbrukersamfunn, hvor

"..."teater" betyr "produkt". Og istedenfor repertoar kan man snakke om "regnskap", mens publikum er redusert til "en kunde", som skal overtales med markedsføringsteknikker" (Quadri, 1976:10).

De teaterfolk som i 1968 forlater borgerskapets kulturghetto, starter egne teatergrupper ut fra ønsket om igjen å gjøre teatret nødvendig. De vil bringe teatret tilbake til livspraksis, og bruke det som et instrument i de pågående samfunnskonfliktene. De gjenoppdager teatrets kommunikasjonspotensialer,

og bruker teatret til å nå nye publikumsgrupper, som hittil har falt utenfor Kulturens allfarvei. Sammen med dette "ikke-publikum" vil de utforske sin egen samtid kritisk. De legger vekt på teater som kommunikasjon og prosess i protest mot teater som Kunst og produkt.

NUOVA SCENA 1968-1970

I 1968 dannet Dario Fo og Franca Rame teatergruppen **Associazione Nuova Scena**, som bygget på kollektivtankens likhetsprinsipper, der skuespillere og teknikere skulle ha samme status. De definerte seg som "et kollektiv av militante kunstnere", som "ville stille seg i klassekampens og sosialismens tjeneste" (Nuova Scena 1970:9). Det betød at de i den aktuelle konflikt-situasjonen ville stille seg solidarisk med arbeiderklassen i dens kamp mot det kristeligdemokratiske regime.

Nuova Scena ville være et kulturelt alternativ til det borgerlige teater, og så det som en viktig oppgave å støtte andre grupper som prøvde på det samme.

Nuova Scena knyttet seg til kommunistpartiets kulturorganisasjon ARCI (**Associazione Ricreativa Culturale Italiana**), og fikk dermed adgang til å spille for et stort og uoppdaget publikum på venstresiden innenfor et etablert kulturnettverk av fagforeninger og Folkets hus (**Casa del Popolo**), som var spredd over hele Italia. Dette åpnet nye muligheter for å nå folk selv i de mest bortgjemte landsbyer. Disse hus var bygget av bønder og arbeidere i slutten av forrige århundre under mottoet: "Når du gir almisser til de fattige, så gi dem to lire til brød og tre til kultur".

For å unngå den utbredte politiske sensuren og innblanding fra politiet, ble Nuova Scena - som mange andre teatergrupper - organisert som en privat forening med adgang bare for dem som kjøpte medlemskort. I en situasjon der myndighetene gir politiet stadig større fullmakter for å garantere "ro og orden", blir dette en viktig strategi på venstresiden for å forsvare møte- og ytringsfriheten i Italia. Politiet har ifølge den italienske grunnloven ikke adgang til private møter.

Men i de følgende fem år lar hverken myndigheter eller politi seg stoppe av bagateller som den italienske grunnloven i sin kamp mot Dario Fo og hans truende teatervirksomhet. I disse årene da han spiller sin viktigste rolle som opposisjonell gjøgler, blir han Italia's farligste og mest forfulgte skuespiller (13).

Nuova Scena's ønske om å kommunisere direkte med sitt nye

publikum utfra deres eget ståsted og aktivisere dem, kom konkret til uttrykk i den frie debatten, som hver kveld ble arrangert som en integrert del av forestillingen istedenfor den tradisjonelle tredje akt. Her ble stykkene diskutert og korrigert i forhold til publikums reaksjoner i en kontinuerlig bevisstgjøringsprosess, så lenge gruppen eksisterte. Her fikk de også idéer til flere av sine stykker (14).

Dette var kanskje Nuova Scena's viktigste funksjon, at de fikk vanlige kvinner og menn blant bønder, håndverkere og arbeidere i Italia's kulturneglisjerte provins til selv å ta ordet. De diskuterte italiensk historie, motstandskampen og partipolitikk ut fra egne personlige erfaringer. De satte for første gang ord på egen avmaktsfølelse og kulturell undertrykkelse i et land hvor Kunsten, Kulturen og Historien alltid har vært et annet sted.

Dette fikk mange steder ringvirkninger i lokalmiljøet i form av et øket politisk og sosialt engasjement. Men ikke alle var like begeistret for grunnplanets nyvakte interesse for lokalpolitikken. Selv kommunistene kunne reagere negativt. Dario Fo forteller:

"Vi forårsaket mye bråk, og derfor begynte partifunksjonærer og byråkrater ganske fort å betrakte oss med skepsis. Jeg husker en partifunksjonær som i vårt andre år uten den minste ironi i stemmen, sa følgende: "Inntil ifjor kom det toppen ti personer på møtene våre, nå kommer det hver gang minst femti. Og så har de alle noe de vil ha sagt"" (Valentini 1977:108).

Kritikeren Roberto Mazzucco forteller om den mottakelse Nuova Scena ofte fikk:

"Gruppens ankomst i landsbyen er i seg selv en fest som ingen vil unnvære...Familier med gamle og unge kommer til "teatret" en time før forestillingen begynner. Folk følger intenst med...På spørsmålet like før debatten - som noen ganger varer til tre om morgenen - om hvor mange av dem som har vært på teater før, rekker noen titalls tilskuere hendene i været. Diskusjonen er alltid meget livlig, klart kritisk og dreier seg oftest om stykkets svake sider..." (Valentini 1977:108).

Nuova Scena's første forestilling var Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi (Stor

pantomime med flagg og små og mellomstore dukker). Stykket var en løst sammensatt montage over Italia's etterkrigshistorie. I en burlesk satire retter Fo skarpe skyts mot den kristelig-demokratiske staten, som han fremstiller som en fortsettelse av fascismen og dens byråkrati. Kritikken gjelder like mye PCI og Togliatti, som lot dette skje. Som vi husker, slapp han løs alle fascistene bare to år etter krigen, og kommunistene protesterte heller ikke, da fascistpartiet gjenoppsto allerede i 1946.

Fascismen ble fremstilt av en tre meter høy dukke, som er gravid og i rask rekkefølge føder Borgerskapet, Kapitalen, Kongemakten og Hæren. Bruken av masker og dukker kan spores tilbake til siciliansk dukketeatertradisjon og det amerikanske eksperimentteater Bread and Puppet.

Fo's kritikk rammet altså ikke bare borgerskapet, men allerede fra begynnelsen av også kommunistpartiet selv. Fo gjorde PCI medskyldig i den hensynsløse utnyttelsen av arbeiderklassen, fordi partiet ikke opponerte mot kapitalismen som system. Hans intensjoner var på dette tidspunkt å kritisere PCI innenfra og lage debatt i partikretser. Han hadde fremdeles tro på at grunnplanet kunne påvirke partiet i riktig retning.

I stykket Il telaio (Vevstolen) tok han opp tekstilindustriens utstrakte bruk av kvinners underbetalte hjemmearbeid, som PCI ikke engasjerte seg i. Det gjaldt jo bare kvinner og skjult arbeid i hjemmene, et tema som ikke interesserte det mannsdominerte kommunistpartiet. Vevstolen må gå uavbrutt 16 timer i døgnet for å lønne seg, og ødelegger selvfølgelig familielivet. Dette var en kraftig kritikk mot alle som trodde det var nok å ha vært med i motstandskampen og ha partiboka i orden, for å være en god kommunist. Stykket oppfordrer til selvkritikk i partiets rekke i avslutningsreplikken:

"Vi må ha mot til å kritisere og bli kritisert! Kritikken er partiets virkelige styrke...bare Kirken kritiserer man ikke...dette er et revolusjonært parti, ikke en Kirke!"

I Il funerale del padrone (Arbeidsgiverens begravelse) tok Fo opp de mange arbeidsulykkene i industrien, forårsaket av stadige krav om øket tempo og mangel på sikkerhetstiltak (15). En arbeider faller i en pølsemaskin og kommer ut som 25

mortadella-pølser, som blir overrakt enken. Vi kjenner igjen temaet fra tanten som havnet på hermetikkboksene i TV-sketsjen i 1962, som dengang vakte stor bestyrtelse. Men i stykket reagerer ingen, derfor lar Fo arbeidsgiveren dø i stedet. Det vil nok gjøre inntrykk på folk, mener arbeiderne.

Fo tok her utgangspunkt i en autentisk episode, der noen arbeidere hadde iscenesatt fabrikkelierens død på gaten for å protestere mot alle arbeidsulykkene. Dette viser at arbeiderne selv laget oppfinnsomme aksjoner. De brukte satire og grotesk fantasi fra den folkelige kultur - som en parallell til Dario Fo's bruk av de samme elementer i sitt profesjonelle teater.

Fo benyttet i dette stykket en meget uortodoks metode for å anskueliggjøre på scenen alle arbeidsulykkene, som bare ender som abstrakte tall i statistikken. Fo vil først drepe en arbeider på scenen, men frafaller dette og drar inn en levende geit istedet - den stakkars sydebukken. En slakter sto klar med kniven og geita ble bundet fast.

Dette førte som ventet til oppstyr i salen. Publikum, som trodde dette var alvorlig ment, protesterte kraftig. Og de diskuterte fortsatt opphisset, da forestillingen var over og mente Fo hadde gått for langt. Dario Fo hadde oppnådd det han ville; provosere og vekke publikum gjennom en sterk opplevelse. Han iscenesetter en situasjon som publikum tror er virkelig, men som inngår som en nøy planlagt del av forestillingen. Dette minner om Picasso-episoden, og vi skal se et annet drastisk eksempel på samme metode i 1973 i et stykke om kuppet i Chile.

Høsten 1969 fremfører Dario Fo for første gang **Mistero Buffo**, forestillingen som er blitt Fo's "varemerke", og som han har spilt og utviklet helt til idag.

Mistero Buffo er en fri bearbeidelse av gjøglertekster fra middelalderen, og er et originalt forsøk på å synliggjøre en rik folkelig kultur, som ifølge Fo er blitt undertrykket og forfalsket opp gjennom historien.

Utforskningen av den folkelige kultur begynte i Italia blant venstreintellektuelle på 1950-tallet, men skjøt fart i 1960-årene, da denne debatten ble en del av den kulturpolitiske kampen.

Fo hadde i flere år samarbeidet med antropologer for å lete

frem den tapte folkekulturen, dens sanger og ritualer. De oppdaget hvordan den folkelige kultur sto i et direkte forhold til det daglige arbeid; hvordan de gamle bondesangene ble bestemt av arbeidsrytmen for å lette og koordinere felles anstrengelser. Og de oppdaget hvordan metrikken i den italienske poesi bygger på disse arbeidssangenes rytmeinndeling.

Dette arbeidet resulterte i 1966 i forestillingen *Ci ragiono e canto* (Jeg tenker over forholdene og synger om dem) – et samarbeid med medlemmer av den kjente folkesangergruppen Nuovo Canzoniere italiano. Sangerne, som ofte var bønder og arbeidere og manglet scenisk erfaring, ble uenige med Fo, som ville forandre gester og rytme for å gi sangene en teatral dimensjon på scenen.

I *Mistero Buffo* står Fo alene på scenen med en mikrofon som eneste rekvisitt. Fo binder tekstene sammen av egne kommentarer, som representerer det ideologiske moment, der Fo gjennom aktuelle eksempler setter arbeiderklassens kamp mot kapitalismen i sammenheng med folkets opprør mot Kirken og føydaladel i middelalderen. Fo finner bl.a. spiren til en primitiv kommunisme i de forfulgte kjetterbevegelsene Catàri og Patàri. Han varierer tekster og kommentarer hver kveld etter sted og publikum og dagsaktuelle hendelser.

Språket er en arkaisk blanding av flere norditalienske dialekter, delvis oppfunnet av Fo selv etter mønster av gjøgglernes fantasifulle språk. Det er et forsøk på å gjenskape en folkelig uttrykksform i protest mot det offisielle litterære språk, som han ser som en del av borgerskapets ideologiske undertrykkelsesapparat.

Fo spiller flere roller på en gang, og hopper ustanselig mellom middelalder og nåtid. Han forteller, kommenterer og fremstiller prester, korgutter, paver, ministre, Kristus, disiplene, Madonnaen, Døden, den halte og den blinde. Han er en hel folkemengde, som venter på at Jesus skal gjøre miraklet med Lasarus som gjenoppstår. Han er bonden som fødes med et kjempe-smell fra en eselrompe. Han er Jesus-barnet som lager levende fugler av leire og får skjenn av Maria, fordi han ikke kan la være å vise barna at han er Guds sønn; han må gjøre noen mirakler. Fo er Kristus, som kysser en fattig bonde og gjør ham

til gjøgler, så han kan dra rundt og latterliggjøre makthaverne. Han er den gale kvinnen, som bærer et lam i armene og tror det er barnet hennes – som Herodes drepte. Han er fylliken og engelen, som slåss om å fortelle hver sin versjon av bryllupet i Kanan. Fylliken vinner og forteller folkets versjon om den vidunderlige rusen han og de andre gjestene fikk, da en som kalte seg Guds sønn forvandlet vann til vin for at alle skulle glede seg...

Fo siterer i innledende samtaler med publikum Gramsci's ord om hvor viktig det er å kjenne sin egen historie. For å vite hvor man vil gå, må man vite hvor man kommer fra:

"Å kjenne seg selv, betyr å være seg selv,...være herre over seg selv, utskille seg, tre ut av kaos, være et element av en orden, men av ens egen orden og ens egen disiplin overfor et ideal. Og det oppnår man ikke, hvis man ikke også kjenner de andre, deres historie, hele den rekke av anstrengelser de har gjort for å bli det de er, for å skape den sivilisasjon de har skapt og som vi vil avløse med vår egen" (Gramsci, SG, 1975:25).

Mistero Buffo fikk overveldende respons, og har i over 20 år fortsatt å fascinere et skiftende publikum (16).

I stykket *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000; per questo lui è il padrone* (Arbeideren kan 300 ord, arbeidsgiveren 1000; derfor er han arbeidsgiver) diskuterer Fo kulturens betydning for arbeiderklassen, kunst, teater og partisensur med sitater fra Mao, Lenin og Gramsci. Noen arbeidere har fått beskjed om å rydde vekk et nedstøvet bibliotek i et Casa del Popolo for å gi plass til et biljardspill. Ut av hyllene spretter bøkernes hovedpersoner og forfattere; Slansky, Majakowskij, Gramsci osv. som diskuterer med arbeiderne og hverandre.

Dette var et krasst angrep på PCI for å ha redusert Gramsci's bud om en bevisstgjørende kulturpolitikk til biljard og kortspill i Folkets hus. Dessuten hadde Fo her vist sin til tider manglende sans for taktikk, da han i stykket utstyrte en sovjetisk politimann med fascistuniform.

Dette ble for mye for PCI, og partiavisen *l'Unità* (grunnlagt av Gramsci i 1924) anklaget Fo for "provokasjon og opportunisme". Fo's kritikk hadde lenge irritert PCI, først på lokalplanet i ARCI

og etterhvert på topp-plan i partiet. De så hans kritikk som utidig innblanding og moralisme, som bare kunne skade partiet utad. Partiet nektet dem spillelokaler, og det oppsto uenighet i gruppen om deres forhold til ARCI.

Dette berørte en diskusjon mellom gruppens medlemmer som ikke var ny, og som dreide seg om forholdet mellom kunst og politikk. Skulle de underlegge seg en partipolitisk linje og la politikken styre kunsten, eller omvendt?

Fo karakteriserer det syn på kunstneren som lå bak PCI's årlige sommerfestival - La Festa dell'Unità - som eksempel på hva denne konflikten egentlig handlet om: Kunstneren brukes som trekkplaster og staffasje for den profesjonelle politiker, som holder propagandataler og gir de ideologiske direktivene. I en slik tankegang hører ikke kultur og politikk sammen. Men hvordan får partiet dette til å stemme med sin ideologiske far Gramsci og hans tanker om kunstnerens utøvende politiske funksjon?

Til tross for endeløse interne debatter, ble de ikke enige om hva det betyr å lage politisk teater. Det var til slutt dette og gruppens vanskelige forhold til PCI, som førte til Nuova Scena's oppløsning sommeren 1970.

De hadde også hatt store vanskeligheter med politiet, som så med mistenksomhet på det store antall tilskuere, som var medlemmer av Nuova Scena. De prøvde stadig å trenge seg inn i salen for å kontrollere at "det ikke foregikk noe kriminelt", og respekterte ikke grunnlovens bestemmelser om private møter. Flere ganger avlyste gruppen forestillingen for å protestere mot politiets ulovlige tilstedeværelse i salen.

Men det hadde vært en viktig erfaring for alle med mye krancling og ytre problemer, men også mye entusiasme. De hadde gjort en iherdig innsats. I perioder hadde de delt seg i tre grupper for å spre teatertilbudet mest mulig.

I løpet av disse to årene hadde Nuova Scena spilt for et publikum, hvorav 80% aldri før hadde vært på teater. Over halvparten av dem som deltok i debattene, hadde heller aldri før tatt ordet i en forsamling. I sesongen 1969-70 besøkte gruppen 100 steder og holdt 411 forestillinger for 250.000 tilskuere. Og her var det ikke snakk om subsidier fra staten!

LA COMUNE 1970-1973

Bare en måned etter bruddet grunnla Dario Fo og Franca Rame teatergruppen La Comune. De henvendte seg nå til et publikum til venstre for kommunistpartiet, ideologisk forankret i de utenom-parlamentariske gruppene Lotta Continua, Avanguardia Operaia og marxist-leninistene i PCd'I. Felles for disse gruppene var deres kritikk av PCI's manglende revolusjonære praksis. Klok av skade ville Fo ikke lenger la seg binde av noen organisert ideologisk linje, men ville fungere som et uavhengig kulturelt samlepunkt for hele Det nye venstre i Italia.

For å sikre seg et nytt publikumsgrunnlag på sine turnéer, dannet de et landsomfattende nett av kultursirkler, som skulle fungere som støttegrupper for kollektivet i Milano, og samtidig være aktive kulturformidlere i lokalsamfunnet. Selv leiet de et nedlagt mekanisk verksted i Milano's gamle arbeiderstrøk med plass til 800 tilskuere og en 18 meter lang scene.

For å forsvare sin egen uttrykksfrihet og utelukke politi og fascistere, beholdt La Comune den private organisasjonsformen basert på medlemsskap. Men denne retten ble ettertrykkelig sabotert, da politiet intensiverte sin forfølgelse av Dario Fo og Franca Rame i årene 1970-73.

De var en erfaring rikere etter Nuova Scena, hvor likhet-sideologien mellom medlemmene ble praktisert helt bokstavelig uten hensyn til evner og kompetanse. Derfor hadde Dario Fo og Franca Rame i flere stykker bare hatt småroller eller ikke deltatt i det hele tatt. Og resultatet ble ofte deretter. Dario Fo sier selv:

"I den første begeistringsfasen virket det som om alle kunne gjøre alt. Men så oppdaget vi at det å spille også er avhengig av teknikk. For hvis du ikke kan bevege deg eller snakke, hører ikke folk hva du sier" (Valentini 1977:106).

Det er altså ikke tvil om at Fo mener teatret må drives av profesjonelle skuespillere, og heretter inntar Fo og Rame igjen sine selvfølgelige hovedroller.

Men selve arbeidsprosessen var kollektiv - fra idéer som fremkom i diskusjoner med publikum og skuespillerne seg imellom -

til innsamling av materiale, ofte gjennom grundig politisk analyse og dokumentasjon. Men nedskrivningen av teksten var det alltid Dario Fo som sto for. Etter første utkast ble det nye diskusjoner og prøver med publikum. Stykkene justeres også underveis i forhold til sted og spillesituasjoner.

Det ble i denne mest intense perioden i Fo's karrière spilt og skrevet på løpende bånd. Det var den politiske utviklingen fra dag til dag – både i Italia og internasjonalt, som bestemte La Comune's program. Denne type forestillinger, som ofte ble satt opp i løpet av noen dager – eller endog timer, går under navnet "intervensjonsteater" (teatro d'intervento) og "nyhets-teater" (teatro cronaca).

Dette blir en av La Comune's aksjonsformer, som de i årene fremover praktiserer i et heseblesende tempo – på okkuperte fabrikker, i store fredsdemonstrasjoner og ved spontane folkeaksjoner mot fascistenes bomber. Skuespillerne ankommer på stedet og setter seg inn i forhistorien og problemene. Etter noen timer har de satt sammen montasjer av egne eksisterende tekster og improviserte replikker, sanger osv. etter et slags dramaturgisk Commedia dell'Arte-prinsipp. Her kom Franca Rame's improvisasjonskunnskaper fra familieteatret godt med og Dario Fo's unike evne til å ta ting på sparket og kombinere gags, bitende satire og sosialt engasjement.

Et eksempel på dette "intervensjonsteatret" er La Comune's første forestilling *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente* (Jeg ville dø nå i kveld hvis jeg trodde at dette hendte til ingen nytte). Stykket ble utløst av et attentat mot palestinere i Amman og handler om deres frigjøringskamp. Fo introduserte ti ekte fedayn på scenen, som fortalte sin egen historie. Samtidig trekker han paralleller til italienernes egen motstandskamp under krigen. Som i *Mistero Buffo* opptrer skuespillerne på en naken scene uten sminke og kostymer. Teatraliteten baserer seg på den rytmiske forbindelsen mellom tekst og sang, og på Fo's komisk-groteske monologer på dialekt.

De spilte også stykker om sosialistenes reformistiske politikk, som førte til opprettelsen av kommunistpartiet som det store revolusjonspartiet i 1921. Dette ble sett på som PCI's

gullalder av ytre venstre i 1970-årene, da kravet om et nytt revolusjonært parti sto sentralt i deres sterke protest mot kommunistenes kompromisspolitikk.

Dette var et teater som i stigende grad var knyttet til diskusjoner og interesser i de utenomparlamentariske gruppene. Det vakte oppsikt og fikk publikum til å strømme til - etter bare én måned hadde gruppen fått 18.000 medlemmer!

Spennings strategien

Ofte krevde begivenhetene en øyeblikkelig kommentar. Det gjaldt først og fremst de begivenheter som fikk navnet Spennings strategien (17), og som ble innledet av nyfascistenes bombeattentat i Milano. Begrepet Spennings strategien oppsto på venstresiden og betegner den nyfascistiske bombeterror, som begynner med attentatet på Piazza Fontana i 1969.

Vold har alltid vært en del av det politiske liv i Italia, men med bombeattentatet i Milano fikk volden nye dimensjoner og terrorismen oppsto for alvor.

Spennings strategien gikk i korthet ut på å kaste bomber inn i store folkemengder for å drepe tilfeldige mennesker og skape panikk i befolkningen. Målet var å gi skylden til "venstre-ekstremister" og anarkister og fremkalle en politisk situasjon som favoriserte kristeligdemokratene og høyresiden i italiensk politikk. Strategene bak den svarte bombeterror hadde støtte fra sterke reaksjonære krefter innenfor militærvesen, domstol, politi og etterretning, kirke og næringsliv.

Bare få timer etter bombene sprang på Piazza Fontana, hadde politiet utpekt den skyldige; anarkisten og variété-danseren Pietro Valpreda, en latterlig figur, som egnet seg ypperlig som syndebukk i det maskulinfikserte Italia. I løpet av 1969 var det innledet klappjakt på anarkistene (la caccia all'anarchico), det svakeste leddet på venstresiden. Mange var blitt dømt til flere års fengsel for bombeattentater på den internasjonale Milano-messen og på åtte forskjellige tog samme år. Heksejakten mot anarkistene trappes nå ytterligere opp fra politi, rettsvesen og en nesten enstemmig presse - inklusiv kommunistenes l'Unità!

Få dager senere faller anarkisten Giuseppe Pinelli ut av

vinduet i 4. etasje og blir drept på politistasjonen i Milano, hvor han har sittet tre dager i ulovlige forhør for å vitne mot Valpreda. Bare ganske få aviser på venstresiden tror ikke på den offisielle versjonen om selvmord, blant dem Lotta Continua og L'Espresso, som lanserer det nye verbet "å bli selvmordet". De hevdet at Pinelli ble myrdet og at bombene var fascistenes svar på arbeiderkampene i 1969. Ti år senere viste den store rettsaken i Catanzaro at ikke bare fascistene, men også deler av etterretningstjenesten – og dermed den kristeligdemokratiske regjering – var innblandet.

Høsten 1970 skrev Fo stykket *Morte accidentale di un anarchico* (En anarkists tilfældige død) på rekordtid. Det ble oppført i en sportshall i Roma ikke langt unna stedet, der rettssaken mot de politifolk som hadde forhørt Pinelli, da han falt ut av vinduet – foregikk (18).

Fo var i retten om formiddagen, og om kvelden spilte han stykket og mimet og kommenterte sin versjon av dagens groteske rettskomedie foran tusenvis av tilskuere. Han fulgte rettssaken så lenge den varte, og spilte og kommenterte det som skjedde fra dag til dag.

Handlingen i stykket foregår på politistasjonen i Milano, og er en farsepreget rekonstruksjon av forhøret av Pinelli. Fo velger – som han ofte gjør – å fremstille en dramatisk begivenhet i en grotesk, satirisk form, fordi han mener – og håper – at den bitre latteren vil sitte igjen og bli et konstruktivt sinne å ta med seg ut i samfunnet. Han snur den offisielle politiversjonen på hodet ved hjelp av en gal figur – spilt av Fo selv – som nettopp har rømt fra sinnssykehuset. Han lider av histriomani, sier Fo – manien å spille roller – med en klar parallell til skuespilleren Dario Fo og hans slektskap med gjøglerne i middelalderen, som nedsettende ble kalt histrioni. Den gale befinner seg på politihuset anmeldt for å ha utgitt seg for en annen, og får selvfølgelig et nytt anfall. Han utgir seg for å være forhørsdommeren, som skulle komme for å undersøke omstendighetene rundt Pinelli's dødsfall, og igangsetter en falsk rettsak, hvor Fo avslører politiets utrolige selvmotsigelser. Dermed kommer han til å gi den korrekte versjon av begivenhetene rundt

Pinelli's død. Men dette ble først erkjent offentlig mange år senere. Ved hjelp av denne omvendte synsvinkel blir skuespillet et politisk stykke virkelighet. I et samfunn preget av massiv politisk sensur, kan den frie mening bare realiseres gjennom fiksjonen, som er teatrets virkelighet.

Det er et typisk kunstgrep hos Fo å innføre en person fra underklassen, ofte en gal person, som ved hjelp av falsk identitet skaper en kaotisk situasjon, hvor samfunnsautoritetene avslører seg. Vi så teknikken allerede i Picasso-episoden og i fabulatorehistoriene fra Lago Maggiore. Å snu verden på hodet, er selve det dramaturgiske prinsipp som karnevalstradisjonen og det folkelige teater bygger på. Og galskapens omvendte logikk åpner for utopien og muliggjør dermed ny innsikt og forandring. Fo sier innledningsvis, mens han blunker intenst til publikum, at handlingen i stykket er basert på en sann hendelse i New York i 1921 - og har ingenting med dagens Italia å gjøre. Ved hjelp av denne dobbelte avstandsteknikk i tid og rom, etablerer Fo allerede i prologen en felles referanseramme, hvor identifikasjonen som oppstår mellom skuespiller og publikum, mellom fiksjon og virkelighet, bare forsterker det alle "vet", men som offentligheten panisk fortier.

Dette stykket viser Fo på sitt beste; form og innhold uttrykkes i en organisk forbindelse mellom farse og politikk. De komiske høydepunktene i tekst, gags og mimikk spiller direkte på fakta fra et konkret materiale - f.eks. referat fra forhørsprotokoller, aviser og venstresidens egen motinformasjon publisert i boken La strage di Stato (Statsmassakre) våren 1970. Bare stykkets tittel er en gedigen provokasjon på et tidspunkt, da man risikerte fengsel for å antyde at Pinelli var myrdet.

Etterhvert som fascistenes bombeterror grep om seg og krevde nye dødsofre, ajourførte Fo skuespillet i takt med den politiske utvikling. I stykket Pum, pum! Chi è? La polizia! (Pum, pum! Hvem er det? Politiet!) underforstått; hvem er det som skyter? Politiet, dvs. Staten - avslører Fo kreftene bak Spenningsens strategi og fører dem helt opp i kristeligdemokratenes innenriksdepartement. Spenningsens strategi og den svarte terrorismen ble nå oppfattet som "Statsmassakre" (Strage di Stato) av hele ytre

venstre, unntatt PCI. Myndighetene prøvde iherdig å stoppe forestillingen. Det ble anlagt sak mot Fo pga. plakaten - som han selv hadde tegnet - og som viste en familie oversprøytet med blod, fordi politiet skyter. Fo ble her anklaget for å ha "fornærmet de væpnede styrker", noe som er meget alvorlig ifølge den før omtalte fascistloven fra 1931.

I en tid da lynsjestemning og mistenkeliggjøring av venstre-radikale var daglig kost, der selv PCI ropte på Ro og Orden og stilte seg på linje med Statens stadig mer repressive politikk, og massemedia og presse bevisst dekket over konspiratoriske politiske sammenhenger - var Fo's teater en viktig del av Det nye venstres motinformasjon, og en viktig del av kampen for å få Valpreda ut av fengslet. Over én million mennesker rakk han i løpet av fire år å opplyse om hva som skjulte seg bak Piazza Fontana-massakren - flere år før dette ble avslørt i rettsaken i Catanzaro.

La Comune engasjerte seg også på andre måter sterkt i kampen mot statens repressive virksomhet. De hjalp politiske fanger - som i overveiende grad var anarkister og opposisjonelle venstre-intellektuelle - gjennom hjelpeorganisasjonen Soccorso Rosso (Rød Hjelp), som ble grunnlagt av Franca Rame og medlemmer av La Comune i 1972. Denne virksomheten er flere ganger blitt brukt mot Fo og Rame i et forsøk på å stoppe deres provoserende arbeid. Første gang var i 1972, da de ble anklaget for samarbeid med terroristene i Brigade Rosse. Franca Rame ble selv i 1973 kidnappet og mishandlet av nyfascistene som ledd i denne skrem-selspropaganda.

Etter drapet på Aldo Moro i 1978 ble medlemmer av Soccorso Rosso stadig mistenkt for å støtte og forsvare terrorismen. Samme grunn lå bak avslaget på Fo og Rame's søknad om visum til USA i 1980. Først i 1984 fikk de innvilget knappe 6 dagers opphold i USA.

La Comune ga også økonomisk støtte til streikende arbeidere, sentre for narkomane, frie radiostasjoner på venstresiden, kvinnehus og abortreiser til England. De spilte på okkuperte fabrikker og i sportshaller, og Dario Fo alene kunne samle opptil 30.000 mennesker på én forestilling i friluft.

En hovedinnvending mot Fo's teater i disse årene fra en del

venstreintellektuelle, var at hans teater er en "intellektualistisk venstrefløyklisjé"; dvs. at han bare forteller folk hva de vet fra før i et vanskelig tilgjengelig språk (19). Denne kritikken faller på sin egen urimelighet, når det gjelder hans aktivitet på begynnelsen av 1970-tallet.

NYTT BRUDD

Sommeren 1973 ble det nok en gang striden om politisk tilhørighet, som førte til enda et brudd i Fo's karrière. Fo og Rame følte seg utmanøvrert av den utenomparlamentariske gruppen *Avanguardia operaia*, som de mente ville overta de 80 kultur-sirklene til egne politiske og økonomiske formål – og hele kulturnettet brøt sammen. Medvirkende årsak til bruddet var også anklager mot Fo fra andre i gruppen om at han "kveler de andres kreativitet", en kritikk som med jevne mellomrom har vært rettet mot Fo etter 1968 (20).

I løpet av fem år gikk Fo gjennom tre avgjørende brudd, som alle var uttrykk for protest mot en sensurerende virksomhet, enten den kom fra kristeligdemokratene, PCI eller fra ytre venstre. På bakgrunn av disse erfaringene innså Fo at det var helt avgjørende å kontrollere sin egen kulturvirksomhet.

Ut fra denne erkjennelsen okkuperte La Comune i 1974 en falleferdig lagerbygning, La Palazzina Liberty, i et arbeiderstrøk i Milano's utkant. Takket være overveldende støtte fra inn- og utland, lyktes det ikke Milano's kommune å kaste kollektivet på dør før i 1980.

Sommeren 1973 dannet Fo og Rame et tredje teaterkollektiv, men denne gangen, som navnet viser, med Fo som ubestridelig leder: *Il collettivo teatrale La Comune diretto da Dario Fo*".

Kuppet i Chile høsten 1973 førte til at Fo skrev stykket *Guerra di popolo in Cile (Folkets kamp i Chile)* på få dager, en montasje av tekster og sanger basert på autentisk materiale fra kampene i Chile. Fo iscenesatte her en meget drastisk situasjon: Han arrangerte et "autentisk" statskupp med politi og arrestasjoner i salen for å peke på den reelle fare for et liknende høyrekupp i Italia.

Fo bruker her samme provokasjonsstrategi som i sin aller første Picasso-forestilling, og som da han ville drepe en levende geit på scenen. Han involverer publikum i en ekstremt følelsesladet situasjon, hvor de ikke vet at skuespillerne spiller, og derfor tror at det som skjer er virkelig. Nettopp for å provosere

til ettertanke og årvåkenhet i en spent politisk situasjon. Forestillingen ble fulgt av voldsomme debatter, og mange mente Fo hadde gått langt over streken.

At Fo selv ble arrestert på Sardinia i 1973 for å ha nektet politiet adgang til en **Mistero Buffo**-forestilling, får være skjebnens egen ironi.

Ettertiden har flere ganger vist at skuespilleren Fo har en spesiell dramatisk og visjonær intuisjon, som gjør at han ser skjulte sammenhenger og foregriper virkelige hendelser. En slik skuespiller kan selvfølgelig ikke underordne seg dogmatisk partipolitikk eller misforstått gruppedemokrati, uten å forråde sin indre stemme. Og det er utvilsomt de gangene han standhaftig har fulgt intuisjonen og vært "kjerringa mot strømmen", at han har laget sitt beste og viktigste teater.

Det skulle vise seg at han også denne gangen hadde rett. Det var i 1973 konkrete planer om et høyrekupp i Italia, og fangeleirer for venstrepolitikere og intellektuelle var allerede opprettet på Sardinia!

Høsten 1990 avslørte statsminister Andreotti - Italia's mektigste politiker med europeisk rekord i maktposisjoner, som Fo ofte har parodiert på scenen - eksistensen av et hemmelig militært nettverk med baser over hele landet. Organisasjonen, som gikk under dekknavnet **Gladio**, ble opprettet i begynnelsen av 1950-årene av CIA og den italienske regjering, med den begrunnelse å skulle hindre en eventuell sovjetisk invasjon i Italia (21). En meget usannsynlig hypotese selv i Den kalde krigens dager. Alt tyder på at **Gladio** skulle brukes - og ble brukt - til å bekjempe en intern fiende: Et lovlig valgt kommunistparti og en militant arbeiderbevegelse på fremmarsj fra begynnelsen av 1960-årene.

En sensasjonell avsløring som kan gi oss svaret på hvem som egentlig sto bak statskuppforsøkene, Spenningens strategi, de store bombeattentatene og terrorismens herjinger i Italia - både den svarte og den røde.

DEN UUNNGÅELIGE INSTITUSJONALISERINGSPROSESSEN

Den svarte bombeterroreren klarte ikke å skyve velgermassen mot høyre, slik strategene bak Spenningens strategi hadde håpet. Kristeligdemokratene så med stigende uro på det voksende kommunistpartiet og dets krav om øket politisk innflytelse. Et samarbeid var ikke til å unngå, og fra midten av 1970-årene var Det historiske kompromiss et faktum. Ytre venstre raste mot PCI's svik, og det oppsto splittelse og indre konflikter i de utenomparlamentariske gruppene med hensyn til egne politiske strategier.

Det var i denne situasjonen den røde terrorismen oppsto i 1973 med Brigade Rosse i spissen. I tre år nøyer de seg med å stille "arbeiderfiendtlige elementer" for en folkedomstol". I 1976 begynner drapene på politikere, dommere, journalister, industrifolk og fagforeningsledere, som symboliserer den borgerlige stat de vil til livs.

I den massepsykose som oppsto i Italia under terrorismen og som resulterte i en stadig utvidelse av politiets fullmakter, skulle det ikke mye til før man ble stemplet som terroristsympatisør. Det fikk Fo og Rame erfare i sitt arbeid for de politiske fangene.

Mot denne bakgrunn av massepsykose skrev og oppførte Fo stykket *Il Fanfani rapito* (Kidnappingen av Fanfani) i 1975, som viser Fo's uhyggelige evne til å foregripe begivenheter som virkelig skjer...nemlig kidnappingen og drapet på DC's president Aldo Moro tre år senere.

Fo skrev stykket på åtte dager i forbindelse med valgkampen i 1975, for å fokusere på kristeligdemokratenes korrupte regime og maktmisbruk. Han fremstilte en av Italia's mektigste menn, kristeligdemokraten Amintore Fanfani, æressenator og forhen-
værende fascist, som dverg på scenen. Han er meget liten og kjent som en forfengelig person, som må stå på krakk for å virke høyere på TV.

Fanfani tror han er kidnappet av Brigade Rosse, men det viser seg at det er Andreotti som står bak bortføringen for å skaffe DC

sympati og større velgeroppslutning før valget. Andreotti har imidlertid også latt seg kidnappe - han er blitt sjalu på all oppmerksomheten rundt Fanfani - og har sendt både øre og pukkel (han er litt krumbøyd) til presidenten i parlamentet for å vise at kidnapperne mener alvor. Begge deler skal balsameres og bli partiets nye valgsymbol. Fanfani sender også et øre for ikke å være noe dårligere; en hentydning til Mafiaens kidnapping av barnebarnet til Paul Getty, en av verdens rikeste menn, som nettopp har sendt et øre til bestefaren for å få gamlingen til å betale.

En tilsynelatende vanvittig farse, men som Dario Fo selv sier, overgår den italienske virkeligheten selv den villeste fantasi. Derfor blir Fo's farser, hvor han overdriver grassat og snur alt på hodet, ofte meget realistiske. Men farsen skulle vise seg å bli tragedie for Moro.

I stykket viser bortføringen seg å være en drøm, hvor Fanfani blir gravid og føder en sønn - en dukke som symboliserer fascismen - et klart hint til Fanfani både som forhen-værende fascist og til DC, som har nære forbindelser med ny-fascismen. Han dør under fødselen og stevnes for en himmelsk domstol foran Gud, som fremstilles som en autoritær gamling, Jesus som en fattig bonde fra Syd-Italia og Madonnaen som en vanlig bondekone. Han blir sendt rett til helvete for alle sine misgjerninger, men han våkner - heldigvis. Da ringer det på døren og drømmen gjentar seg; men denne gangen står det virkelige kidnappere utenfor døren...

Denne forestillingen viser at politisk satire i Italia kan gå utrolig langt. Til tross for en total latterliggjøring av navngitte samtidige politikere og påståtte forbindelser mellom DC, nyfascistene, Mafiaen og narkotikatrafikken, ble stykket ikke anmeldt. Enda den omtalte sensurloven fra 1931 med forbud mot fornærmelser på høyere hold fremdeles var høyst virksom.

Det kan være flere grunner til at anmeldelsen uteble. Kanskje regnet Fanfani og Andreotti med at det kunne komme frem verre ting i en eventuell rettssak... Men vanligvis er det ikke de fornærmede selv som anmelder saken. Det er opp til enhver dommer å bestemme hvor grensene går. At ingen anmeldte Dario Fo denne gang, kan tyde på et massivt nasjonalt samtykke. Disse politikerne og deres

korrupte maktarroganse er vel kjent, selv blant kristeligdemokratene.

Men det kan også hende at man tross de eksisterende sensurlovene, har en høyere toleransegrense for sosial satire i Italia enn hos oss pga. karnevaltradisjonen og den folkelige profanering av autoriteter og alt som er hellig. En tilsvarende situasjon ville være utenkelig i Norge: Willoch kidnappet av Syse før valget høsten 1989, sender blomkålører og flintskalle til Stortinget for å skaffe Høyre større oppslutning! I Norge latterliggjør man ikke politikere ustraffet, man bretter heller ut deres uinteressante privatliv i Se og Hør. For et par år siden ble en 20-åring anmeldt for å ha utgitt seg for Willoch! Humor er en alvorlig sak i den norske offentligheten.

Politikerne i Italia må nok tåle langt hardere skyts. Det viser f.eks. en karikaturtegning i L'Espresso: Andreotti med kjempefallos, som slynger seg over skulderen og er forklaringen på pukkelen - danser med Thatcher. Han flirter altså med hennes reaksjonære politikk. Fallosen og det obskøne er knyttet til eldgamle fruktbarhetsritualer. Dette viser at satiren paret med det obskøne, er høyst levende i Italia og har dype røtter i en folkelig kultur. Fo's bruk av farsen, satiren, latterliggjøring og det obskøne må sees på denne bakgrunn.

Og i et land hvor maktovergrepene, skandalene og korrupsjonen er så utbredt, må det hardt skyts til for å ramme synderne. Dette er noe av grunnen til at det blir absurd å overføre Fo's politiske satire til norske forhold ved å erstatte navn på italienske politikere med Bondevik, Gro, Willoch og Syse - som er blitt gjort flere ganger. Trauste norske politikertyper lar seg dårlig karikere i en italiensk satirisk tradisjon. Noe annet hadde det vært å karikere dem i en norsk kontekst for et norsk publikum.

At Fo ikke blir anmeldt, kan også ha sammenheng med at det ikke lenger er så truende for makten med en obsternasig gjøgler. Det kan være første tegn på at ufarliggjøringen av Fo og den kritiske motkulturen er igang.

Den massive undertrykkelsen av opposisjonen som startet i 1969 på Piazza Fontana, gjør sin virkning på hele 1970-tallet: Med heksejakten på anarkister, studentledere og venstreintellek-

tuelle, Spennings strategien, den svarte bombeterrorismen, Det historiske kompromiss og den røde terrorismen er 1968-opprørets utopiske frigjøringsprosjekt iferd med å dø ut.

De historiske og politiske betingelser som fra 1968 gjorde en alternativ motkultur mulig og som gjorde Fo så farlig, er altså fra midten av 1970-tallet ikke lenger tilstede.

Når det politiske opprør ikke lenger er mulig, kan kunsten ikke lenger ha noen opprørsfunksjon. Den blir selv institusjonalisert og ufarliggjort.

Det blir etterhvert et stort gap mellom intensjonell og faktisk funksjon hos Fo. Det er flere grunner til dette. Vi skal se litt på hvilke muligheter som levnes en kritisk gjøgler i dette politiske klima. Følgende eksempel viser hvordan Fo blir utmanøvrert av historien selv.

I 1978 skjer bortføringen av Moro og drapet på hans fem livvakter. Etter 55 dager i fangenskap ble Moro's lik funnet i bagasjerommet på en rød Renault - som var plassert midt mellom DC's og PCI's hovedkvarter i Roma. Det var klar tale fra Brigade Rosse eller de krefter som sto bak og trakk i trådene. Det var Det historiske kompromiss de ville til livs ved å ramme Moro - kristeligdemokratenes president og varme talsmann for samarbeidspolitikken. Tross gjentatte advarsler og trusler fra USA hadde Moro helt siden 1963 vært åpen for et samarbeid med den sterke venstresiden - først sosialistene og så kommunistene.

Etter drapet på Moro ble det igjen drevet klappjakt på venstreintellektuelle over hele Italia. Blant alle de som ble fengslet, var universitetslektor i statsvitenskap i Padova, Toni Negri, den viktigste. Negri ble anklaget for å være strategen bak mordet på Moro og hovedhjernen bak BR - med sine bøker om vold som legitimt middel i kampen mot en voldelig stat - som eneste indisier. Anklagen ble siden frafalt, da man antok at man hadde funnet Moro's drapsmenn, men han ble holdt fengslet i lengre tid for "oppfordring til vold mot staten". Han klarte å rømme til Frankrike, hvor han antakelig fremdeles befinner seg.

Hva gjør så Dario Fo i denne situasjonen? Han skriver for første gang en tragedie - Moro-tragedien - hvor han fletter inn hele passasjer fra greske tragedier. Han forestiller seg Moro i en

rettssal ansikt til ansikt med Makten; ministrene med Andreotti i spissen, som avsier dødsdommen over Moro – slik de i virkeligheten gjorde, da de nektet å utveksle Moro med fengslede terrorister etter Moro's egen anmodning: "Vi forhandler ikke med kriminelle terrorister". Staten blir hellig og Moro syndebukken, som må ofres for å redde Staten. Fo sier de italienske politikerne nesten ordrett "kopierer" makthavernes ord i de greske tragediene (f.eks. Menelaos og Agamemnon). Tilsvarende minner Moro's mange brev til Paven og politikerne om Filoktets bønner eller Klytemnestras forsøk på å redde sin datters liv.

Fo hadde tenkt å sette opp stykket parallelt med en høring i parlamentet om Moro's død som kommentar og motinformasjon, som var hans strategi i stykket om Pinelli i 1970. Men så kom arrestasjonen av Toni Negri, og offentlighetens oppmerksomhet ble plutselig vendt i en annen retning. Moro-saken og undersøkelsen rundt hans død ble fullstendig glemt. Fo og mange med ham mener dette var en taktisk avledningsmanøver iscenesatt av myndighetene.

Dario Fo satt altså tilbake med en tekst som ikke lenger hadde noen forbindelse med den aktuelle situasjon, og som dermed ikke lenger hadde folks interesse. All oppmerksomhet var blitt skjøvet over mot heksejakten på de venstreintellektuelle, som skulle avsløre hjernen bak BR og den røde terrorismen. Dette viser hvor nært knyttet Fo's teater var til den konkrete politiske situasjon, og hvor avhengig han var av offentlighetens interesse.

Fo blir faktisk tvunget tilbake til sin gamle farseform. Men han vil ikke forlate terrorismen og skriver i 1981 – bare få måneder etter det store smellet på jernbanestasjonen i Bologna – **Clacson, trombette e pernacchie** (Tut, bært og promp). Det er en absurd og intrikat farse med oppkonstruerte og anstrengende gags, som handler om Fiat-direktøren Agnelli, som etter en bilulykke forbytter identitet med en fabrikkarbeider, og havner ved samlebåndet i sin egen fabrikk. Men hvor ble det av terrorismen? I en situasjon der 85 mennesker sprenges i luften, kan selv en gjøgler bli maktesløs og miste fotfestet.

Kritikeren A.A. (Antonio Attisani) i teatertidsskriftet **Scena**

er nådeløs og peker på hvor galt det kan gå, når man mister taket på virkeligheten, uten selv å forstå det – og fortsetter å lage politisk teater som om publikum og verden ikke har forandret seg på de siste ti årene. Han ser "...en Fo som ligger langt under sitt eget dyktighetsnivå, og et teaterkompani bestående av skrikhalser som har mistet pusten, underbrukt og fornedret i en karusell rundt de to hovedrollene" (Scena: 1/1981).

Ikke desto mindre er det fulle hus og Fo blir nok en gang anklaget i høyrepressen for å forsvare terrorismen, fordi han etter forestillingen ga ordet til en slektning av en terrorist.

Fordi det stadig ble tydeligere at det var høyrekreftene som tjente på terrorismens eksistens, var det etterhvert mange i Italia som trodde at all terror hadde samme utspring. Spørsmålet var om det var utenlandske eller nasjonale krefter som trakk i trådene. Andreotti's sensasjonelle opplysninger i 1990 om Gladio's eksistens har gitt oss svaret – så langt.

En medvirkende årsak til motkulturens institusjonalisering i Italia, er den økende kommersialisering, som preger italienske massemedia mot slutten av 1970-tallet; en tendens som bare er blitt sterkere på 1980-tallet. Det offentlige rom monopoliseres av sterke politiske og kommersielle krefter; og forlag, presse og TV-kanaler konsentreres på stadig færre hender. Reklame og underholdning strømmer ut døgnet rundt i et virvar av privatiserte TV-stasjoner.

I et altetende mediasamfunn blir også krig, katastrofer og skandaler underholdning. Og når alt er blitt underholdning, blir også all underholdning lov: TV oversvømmes av komikere og satirikere som parodierer og harselerer om kapp, mens kritikken preller av som vann på gåsa (22).

I 1977 fikk Dario Fo etter 15 års fravær slippe til på sosialistenes TV-kanal i forbindelse med en pågående liberaliseringsreform (23).

Denne gangen får Fo full frihet til å vise utvalgte farser og komedier fra sin lange produksjon uten innblanding og sensur. Men bruduljer ble det likevel, utløst av Fo's fremføring av *Mistero Buffo*. Fo's groteske karikatur av pave Bonifacio VIII, kjent for sin grådighet, krigslyst og seksuelle appetitt, som på 1300-tallet

spikret fast kjettere og oppsetsige gjøglere på kirkedøren - ble selv i 1977 for sterk kost for kirken, som reagerte voldsomt. Vatikanet overveide til og med å bryte sine diplomatiske forbindelser med Italia, hvis Dario Fo ikke ble fjernet øyeblikkelig.

Det ble stor ståhei i TV og i pressen. Fo var henrykt over alt oppstyret, som skaffet ham millioner av seere. Men ingen rørte Dario Fo, som var blitt sosialistenes flaggskip i den nye reformpolitikken. Han var ikke lenger farlig; han representerte bare seg selv og ikke lenger en massiv opprørsbevegelse i det italienske samfunn.

Institusjonaliseringsprossessen er fullført med Fo's iscenesettelse av *La storia di un soldato* (Historien om en soldat) av Stravinskij på selveste La Scala i 1978 - nøyaktig ti år etter at studentene begynte teateropprøret med råtne egg og rødmaling nettopp her.

Ringene er sluttet og vi er tilbake til utgangspunktet i 1968, da Fo brøt ut av borgerskapets underholdningsghetto, fordi hans kritikk "ikke gjorde det minste inntrykk på dem,... Borger-skapet godtok vår kritikk, selvom den var skarp og satirisk, men på betingelse av at vi kritiserte dem innenfor deres egne strukturer... For borgerskapet var det en måte å vise seg selv hvor demokratiske de var. Kongene har til alle tider betalt hoffnarren for å drive gjøn med seg" (Paese sera, 18.nov.1977).

Fra begynnelsen av 1980-årene har Fo med uforminsket styrke skrevet og spilt komedier, farser og monologer til seg selv og Franca Rame. Skuespillerne skifter fra produksjon til produksjon. Onde tunger sier de igjen er blitt stjerner i sitt eget teater, og bare bruker medspillere som nødvendig staffasje.

Fo's teater spilles verden over. Selv holder han seminarer om skuespillerkunst og folkelig teater både i inn- og utland. Både Fo og Rame reiser rundt med hvert sitt soloteater - *Mistero Buffo* og de mange kvinnemonologene, som Fo etterhvert har skrevet til Franca Rame. De har vært flere ganger i USA, i Kina, Syd-Amerika og Sovjet (1990).

Fo er idag blitt en institusjon, en *grande maestro*, som i Italia nyter stor respekt som skuespiller, men som ikke lenger taes

alvorlig som samfunnsrefser. Han er blitt en kronisk opprører, en slags yrkesrabulist, som fortsetter å provosere så godt han kan. Han angriper konsekvent paven og politikerne og lager intrikate farser om narkotika og Aids. Men underholdningsindustri og massemedia har forlengst ufarliggjort en ensom opprører. Jeg tror han er den eneste som ikke ser det...

DEN FOLKELIGE TEATERTRADISJON I ITALIA

I sin søken etter egen profesjonell identitet vender Dario Fo blikket bakover i sin egen italienske teaterhistorie. Her finner han inspirasjon til sin fabulerende gjøgler-skikkelse i middelalderens folkelige teaterformer - og i barndommens fabulatore-historier.

De folkelige teaterformer er i middelalderen bundet til to teatrale tradisjoner; karnevalkulturen og gjøglertradisjonen som glir over i hverandre og befrukter hverandre gjensidig.

Jeg har valgt å trekke frem tre teoretikere - Mikhail Bakhtin, Paolo Toschi og Luigi Allegrì - som fra hvert sitt ståsted belyser trekk ved disse teatrale tradisjoner, som er relevante for en undersøkelse av Dario Fo's teatrale røtter.

På denne bakgrunn kan vi beskrive Dario Fo's bruk av den folkelige teatertradisjon i et estetisk, kulturelt, sosialt og politisk perspektiv.

Karnevalets fester inntok en stor plass i middelaldermenneskets liv. Det hadde røtter tilbake til fruktbarhets- og innvielsesritualer i det gamle Hellas, og til Saturnaliene i det gamle Roma. Nettopp pga. karnevalets hedenske opprinnelse gjorde Kirken iherdige forsøk gjennom hele middelalderen på å forby denne kulturens "teatrale manifestasjoner". Men fenomenet lot seg ikke stoppe, og trengte seg tross gjentatte forbud like inn i Kirken.

Disse festene har mange navn; eselfester, narremesse, narrenes fest, festum stoltorum, festum subdiakones, Bacchus fest og i italiensk terminologi; festa dei pazzi, festa dei folli, festa degli innocenti, festa dei fanciulli (de gales fest, de uskyldiges fest, barnas fest).

Det fortelles om esler, hestemøkk og brente skosåler i Kirken, drikking og etegilder, eselraut og kaudervelsk i respektløs karikering av messe og preken (se Dirckinck-Holmfeld og Winther 1975:113). Disse festene ble ofte iscenesatt av de som sto lavest i det geistlige hierarkiet - korgutter og seminarister - som selv skulle bli prester. Kirken ble til en viss grad nødt til å tolerere fenomenet, noe følgende uttalelse fra det

teologiske fakultetet i Paris i 1414 tyder på:

"Hva vi foretager os er ikke alvorligt ment, det er for vor adspredelse og morskab; vi gør det efter gammel skik og brug, for at den dårskab, der er os i kødet båret, dog i det mindste en gang om året kan få luft. Dersom man ikke nu og da åbnede spunsen på tøn timerne hvori vinen gærer, måtte de sprænge, de skal nødvendigvis have luft. Vi er tøn timer... Derfor overlader vi dårskaben og legen nogle dage, for at vi med større iver og glæde atter kan vende tilbage til de alvorlige studier og den kirkelige gudstjeneste" (Dirckinck-Holmfeld & Winther 1975:113).

Disse Kirkens menn så altså på de folkelige utskielser som nødvendige utløp for innestengt frustrasjon, som en form for kontrollmekanisme og sikkerhetsventil, som skulle forhindre opprør.

I sin bok om Rabelais og hans verden (skrevet i 1930-årene) fokuserer Mikhail Bakhtin (1895-1975) på den folkelige latterkulturen, og på latterens funksjon i middelaldersamfunnet. I motsetning til de prestene som aksepterte karnevalet pga. katharsisfunksjonen, er Bakhtin opptatt av det utopiske opprørspotensialet. Han ser karnevalet som folkets opprør mot Kirken og føydaladelens makt - og som uttrykk for kollektive håp og erfaringer.

Ifølge Bakhtin hadde karnevalet sin store oppblomstring i senmiddelalderen, da det kunne vare i mer enn tre måneder i vinterhalvåret - f.eks. i Roma, Napoli, Venezia, Paris, Lyon, Nürnberg og Köln. I denne perioden brøt samfunnets makt-hierarkier sammen - både de kirkelige og de verdslig/føydale. Den etablerte verdensorden, moral og verdier ble snudd på hodet. Fornøyelse, opprør og forandring var stikkord, og markedsplassens lover og kultur fikk dominere en stund, før alt igjen falt tilbake på plass.

På 1600-tallet, sier Bakhtin, mister karnevalet sin karakter av hele folkets fest. Festen spesialiseres og forgrenes ut i overklassens lukkede maskerader og i markedsgjøglerier og sirkus for folket (24).

Bakhtin mener at den komiske folkelige kulturen preges av en spesiell estetisk oppfatning av livet, som han kaller grotesk realisme. Her er det kosmiske, det sosiale og det fysisk/kroppss-

lige forenet i et organisk hele. Kroppen blir et universelt prinsipp, som omfatter hele folket som en kollektiv ur-kropp. En kropp som syder av liv, som stadig vokser og fornyes, og som er knyttet til fruktbarhet, vekst, overflod og overdrivelse. Overfloden og universaliteten bestemmer gleden og det utopiske element i festen.

Det viktigste kjennetegn ved den groteske realismen er **degraderingen**. Alt som er opphøyet, abstrakt, åndelig og idealisert, rives ned til et materielt og kroppslig plan.

Degradering av det opphøyde er forbundet med klare forestillinger om **oppe og nede**. Oppe er himmelen, nede er jorden. Jorden sluker og begraver, men gir samtidig liv og føder.

Det er folkets latter som degraderer og materialiserer, sier Bakhtin. Gjennom degraderingen begraver man på samme tid som man sår, man dreper for å frembringe nytt og bedre liv.

Å degradere gjennom latteren betyr at man erkjenner kroppens eget liv, og derfor ofte fokuserer på fødsel og samleie, eting, drikking og fordøyelsesprosess. Dette er en ambivalent kultur, som har både fødsel og død i seg.

Paolo Toschi (1893–1974), som i mange år var professor i Tradisjonshistorie (*Storia delle tradizioni*) i Roma, skrev i 1955 boken *Le origini del teatro italiano* (Det italienske teaters opprinnelse). Her setter han utviklingen av det italienske teater – både komedien og tragedien – i forbindelse med teatrele elementer i karnevalfeiringen; som opptog, sang og musikk, dans og rituelle opptrinn med personer, dukker, masker og dyr.

Karnevalet skjer i vinterhalvåret, når sæden og såkornet ligger i jorden og er betrodd i de døde – demonenes og forfedrenes – varetekt. Menneskene må opprette kontakt med de døde i underverdenen for å sikre seg at kornet spirer, og gjør dette gjennom sine riter og fester.

Karnevalskikkelsen – som i den italienske tradisjon er fremstilt som menneske, dukke, gris, esel eller kalkun – er syndebukken, som må ofres for at det nye liv (kornet, våren og samfunnet) skal gjenfødres og fornye seg. Han er bærer av samfunnets negativitet – og må utslettes.

Toschi viser at karnevalfeiringen innebærer episoder, hvor

følgende teatrale opptrinn som regel inngår: Kroning av karneval, rettssak mot Karneval som dømmes til døden, opplesing av Karnevals testament i satirisk form, som fungerer som kollektivets og samfunnets offentlige syndsbekjennelse, klagesang når Karneval dømmes til døden, kamp mellom Karneval og Fasten, som vinner – og til slutt eliminasjon av Karneval ved eksplosjon, brenning, saging, henging, utdrivelse osv. (25).

I riten inngår også et profetisk element; et opptog av årets tolv måneder eller en sigøynerkvinnens spådommer for det nye året. Det hele kan avsluttes med bryllup for å sikre fruktbarhet og velstand.

Toschi poengterer karnevalets karakter av kollektiv fest, hvor tilskuere og deltakere skifter ustanselig. Han ser karnevalet som en sosial hendelse (*evento*), og bare i siste instans omtaler han det som "teater" og "forestilling" i moderne betydning. Han understreker at det her dreier seg om teatrale elementer, opptrinn og situasjoner, som utvikler seg til teater som forestilling på et senere stadium.

Paolo Toschi ser altså ikke på italiensk teater – eller på teater overhodet – som et autonomt fenomen, som har utviklet seg uavhengig av samfunnet og innenfor en dramatisk litterær tradisjon – som går fra de greske tragedier og komedier via romersk teater med Plautus og Terens – til det plutselig igjen dukker opp i renessansen. I en slik akademisk tradisjon, som mye av teaterhistorien er skrevet i, blir middelalderen oppfattet som et svart hull med litt gjøglerier på markedsplassen. Her betrakter man kulturen ovenfra, bare ut fra den offisielle kulturs og teaters synsvinkel. Toschi's perspektiv viser oss tydelig hvordan teaterviterens eget teaterbegrep blir bestemmende for det teater han/hun får øye på – og for hvilken teaterhistorie man da får.

Toschi forklarer også *Commedia dell'Arte* på bakgrunn av karnevalkulturens masker og figurer. Disse har forbindelser bakover til djevler og underjordiske demoner, som forvalter sæden og kornet i jorden og de dødes verden. *Arlecchino* er egentlig en slik ånd fra underverdenen (26).

Vi skal nå se på den andre uoffisielle teatertradisjonen i middelalderen, som omfatter gjøglerne, slik Luigi Allegri behandler

temaet i sin bok *Teatro e spettacolo nel Medioevo*.

Gjøgleren er en av de viktigste formidlere av den muntlige kultur i middelalderen. Han bruker seg selv og sin kropp som sitt teatrale uttrykk, og gjør dette til et yrke i den grad han klarer å leve av det.

En gjøgler var en person som utførte mange aktiviteter. Han var sanger, danser, musiker, dikter, akrobat, linedanser, klovn, narr, omstreifer, ildsluker, knivkaster osv. Han optrådte på gatehjørner og torv, i byer og landsbyer – og senere også hos konger og adelsmenn.

Gjøgleren omtales særlig på 1300-tallet med mange betegnelser. Jeg nevner noen få: *mimi, histriones, ludiones, gladiatores, funamboli, saltatores, jaculatores, circulatores* (27). Alle disse navn på middelalderens omreisende gjøglere viser at de utgjorde en sammensatt og variert gruppe.

Det finnes også en mengde nedsettende tilnavn: *pauperes, delibes, saltatores, hystriones, gesticulatores, parasiti, scurre, adulatores, traditores* osv. (Allegri 1988:61). Disse innebar en klar sosial fordømmelse – både fra Kirken og fra de sivile myndigheter.

Allegri mener at i det klart definerte middelaldersamfunnet, hvor alle hadde sin plass og funksjon og en tilsvarende betegnelse, viser nettopp dette høye antall navn mangel på plassering og funksjon. Gjøglerne befant seg nederst i samfunnet i bås med tiggere og kvakksalvere – noe de selv ofte måtte være for å overleve. Slik falt de utenfor den sosiale sammenheng i føydalsamfunnet.

Gjøglerfiguren gjennomgår en utvikling, sier Allegri, fra markedsgjøgleren i tidlig middelalder, som lever fra hånd til munn uten sosial status – til senmiddelalderens gjøgler, som både yrkesmessig, estetisk og sosialt er blitt en mer bevisst type.

Først i senmiddelalderen får gjøgleren en funksjon, når han blir innlemmet i det sosiale hierarkiet. Den føydale samfunnsstruktur er da i ferd med å oppløses med fremveksten av byer, laugsvesen og et nytt handelsborgerskap. Gjøglerne ble nå engasjert, ofte mot betaling, i de store religiøse markedsspillene, som kunne vare i månedsvis. Kirken hadde da i realiteten

mistet kontrollen over disse spillene, selvom de fremdeles hadde et religiøst innhold. De ble nå organisert og ledet av laugene, av byens håndverkere og borgere. Med verdsliggjøringen av disse spillene - og av samfunnet generelt - kunne gjøgleren slippe til.

Men det fantes et rolle-hierarki, som gjenspeilet det sosiale hierarki, hvor gjøgleren fremdeles befandt seg på nederste trinn. Han fikk spille de verdslige rollene - de komiske og djevlene - men aldri religiøse personer. Dette var likevel et trinn opp på den sosiale stigen for gjøgleren, som hadde vært helt isolert i føydalsamfunnet.

Fra tidlig middelalder hadde Kirken gjort alt for å stoppe gjøglerens aktiviteter. De utallige forbud og fordømmelser vitner om hvor vanskelig det var å holde dem borte fra Kirken og fra kirketrappen, hvor det på festdager var samlet mye folk.

Fra total fordømmelse, avvisning og forbud skjer det en gradvis aksept - med forbehold riktignok - av gjøglerens aktiviteter med Thomas av Aquino's berømte uttalelse på 1300-tallet, om at man må vurdere gjøglerne etter moralske og sosiale normer, og ikke skjære alle over én kam. Jeg oversetter fritt: "Skuespilleryrket er ikke i seg selv ulovlig eller syndig, forutsatt at skuespillerne opptrer moderat og ikke med ord eller handlinger utfordrer moralen..." (Allegri 1988:67).

Vi finner på 12-1300-tallet i Italia en stor gruppe gjøglere, som er opptatt av Bibelens historier, av miraklene og helgenenes liv - og synger og forteller om dem. Det finnes et utall tekster, som vitner om dette. Mange av gjøglerne utgikk fra munkeordener - særlig fransiskanere - og ble sett på som frafalne og kjettere av Kirken. De bruker ofte Kristus-figuren og Madonna-skikkelsen og gir sin egen og folkets versjon av kristendommen, som står i sterk motsetning til Kirkens offisielle syn og praksis.

HVA ER FOLKELIG TEATER FOR DARIO FO?

Gjennom hele sin karrière bruker Fo latter og satire, spott og obscenitet for å degradere Makten og samfunnets støtter.

Han bruker det folkelige teaters egen uttrykksform, som han sier er farsen og den groteske fantasi:

"Det folkelige teater har alltid brukt den groteske fantasi og farsen. Farsen er en folkelig oppfinnelse for å beskrive de mest dramatiske situasjoner. For latteren blir sittende igjen som et raseri, som ikke forsvinner, og forhindrer en av de største farene, nemlig katharsis" (Binni 1975:310).

Fo mener her å finne en av hovedforskjellene mellom det folkelige og det aristokratiske teater – det første bygger på latter og satire – det andre på gravalvoret.

Degraderingsmekanismen er – som i Bakhtin's groteske realisme – et overordnet prinsipp hos Fo, og kan illustreres med Kristi ord i monologen Gjøglerens fødsel (*La nascita del giullare*). Kristus innvier en fattig bonde til gjøgler, for at han skal knuse Makten. Han kysser ham og sier:

"Som en syl skal denne tungen ramme de oppblåste herrene...for det er når vi ler, at vi avvæpner de mektige" (Basar 1/1981:50).

Fo profanerer det hellige og snur opp ned på den etablerte verden, dens normer og verdier. Han snur forholdene konstant på hodet, og bruker dette som en bevisst metode til å avsløre Makten – dens misbruk og overgrep. Han bruker gjøgleren, den gale, klovnen og Kristus – for å synliggjøre sitt eget ståsted og peke på skjulte sammenhenger. Alt dette paret med et radikalt politisk standpunkt i en konkret politisk situasjon i Italia etter 1968.

Toschi peker på satirens betydning i opplesningen av Karnevals testament på torget, hvor han refser landsbyens beboere for årets begåtte synder. Dette er samfunnets kollektive syndsbe-kjennelse ved inngangen til det nye året (28).

Vi kan se Dario Fo's skarpe politiske satire i et slikt perspektiv, der satiren har en utdrivende og rensende funksjon: Bort med gamle, korrupte og undertrykkende maktmekanismer, slik at samfunnet kan fornye seg og ikke gå til grunne i selvdestruk-

sjon. I satiren ligger et befriende, utopisk element, som bærer i seg kimen til forandring.

Toschi uthever også sigøynerkvinnens spådommer for det nye året, som en del av den kollektive fornyelsesprosess. Her kan vi trekke en parallell til Fo som seende og visjonær skuespiller, som i stykkene om Pinelli, Cile og Fanfani oppdager sammenhenger som ingen andre ser.

Drømmen har en slik spådomsfunksjon i stykket om Fanfani; ikke som en positiv indikasjon på hvordan verden kan forandres, men som et varsel for å vekke og sjokkere publikum, så de kan se hva som foregår bak kulissene - en nødvendig forutsetning for å fornye det italienske samfunnet.

Det folkelige teater, som Fo etter 1968 kaller det politiske teater - og omvendt - innebærer som vi har sett, et moralsk og personlig engasjement.

Når Fo etter 1968 sier han vil være "proletariatets gjøgler" og ikke lenger "borgerskapets narr", betyr dette at han vil sette sitt teater og sin rolle som skuespiller i en bestemt teaterhistorisk og politisk sammenheng. Det er den sosialt bevisste, kritiske gjøgleren fra senmiddelalderen Dario Fo binder seg til i sitt teater. Gjøgleren var, sier Fo, sin tids muntlige avis og middelalderens kritiske og våkne samvittighet.

Fo levendegjør og gir nytt liv til denne kontroversielle sosiale figur. Han uthever gjøglerens kollektive funksjon, som i tillegg til å være opprører, var å uttrykke folkets drømmer og håp - vise utopien som gjør forandring mulig.

Fo velger ståsted, solidariserer seg med arbeiderklassen i den aktuelle konfliktsituasjon, og velger samtidig å identifisere seg med den opprørske middelaldergjøgleren, som fordi han falt utenfor det sosiale fellesskap og ikke hadde noe å miste - kunne kritisere og latterliggjøre Kirkens og føydaladelens undertrykkelse av befolkningen.

At gjøglerne ble fryktet for sin skarpe tunge, viser straffen de fikk. De ble fengslet, torturert og brent. Pave Bonifacio VIII straffet opprørske munk og kjettere på samme måte. Kritikken mot Kirken var sterk, ikke bare fra munk, gjøgler og kjettere - som ofte var det samme - men også fra Bonifacio's samtidige, dikteren

Dante Alighieri. Han var en nådeløs refser av Kirkens jordiske maktbegjær i sin *Divina Commedia*, hvor han like godt plasserte Bonifacio på hodet i et brennende hull i helvete, mens han ennå var i levende live!

I over 20 år har Dario Fo forsket i den folkelige kultur og holdt seminarer om det folkelige teater, utvikling og teknikker – i Italia og i utlandet (29). Teaterfolk fra hele Norden fikk i 1980 oppleve Fo som gjøgler, teaterforsker og pedagog i Holstebro. I det følgende vil jeg trekke inn materiale fra Holstebro for å illustrere Fo's teatersyn og bruk av teknikker fra en folkelig teatertradisjon.

Fo kaller sitt teater for episk i tråd med den folkelige fortellertradisjon. I det folkelige episke teater er det nettopp den kollektive dimensjon som står i sentrum i motsetning til det borgerlige teater, som fokuserer på individuelle enkeltskjebner. For Fo er det nettopp her den ideologiske forskjell mellom de to teatertradisjonene ligger. I det folkelige teater er det ikke enkeltmenneskets private drama som interesserer, men kollektivets følelser og behov. Det episke i denne teaterformen oppstår i samspillet mellom skuespiller og publikum. Det opprettes et fellesskap, der skuespilleren, som gjøgleren i middelalderen, blir fellesskapets og samfunnets korale uttrykk. Han kanaliserer de undertryktes hat og avmaktsfølelse i en rasjonell, kritisk retning, som gjør opprør og forandring mulig, mener Fo.

I dette teatret blir den offisielle kultur betraktet kritisk nedenfra – fra folkets og underklassens synsvinkel. Folket har en rik kultur, som opp gjennom historien er blitt undertrykket og forfalsket av den herskende kultur.

En viktig oppgave for det politiske/folkelige teater blir derfor å grave frem denne skjulte kulturarven; ikke som arkeologi eller folkløse, men for at folket igjen skal bli bevisst sin egen kultur og historie.

Fo fant selv et rikt materiale av folkelige religiøse tekster, som han bygger på i *Mistero Buffo*. Han sier selv i et intervju i *Panorama* 1977:

"Da jeg for meget lenge siden begynte å studere teatrets historie, å undersøke dets opprinnelse, ble jeg klar over at

størsteparten av dets tekster er basert på religiøse historier... Tenk bare på, at inntil slutten av tusentallet var lesing av evangeliet forbudt for folket... Men folket aksepterte ikke denne utelukkelsen og ga liv til mange apokryfe evangelier. Derav utsprang en anderledes Kristus, mer menneskelig, alltid på de svakestes side. Som i seg bærer en hedensk glede, nesten dionysisk, over kjærligheten, festene, skjønnheten, de jordiske ting. Og som på samme tid er fylt av hat, av voldsomhet mot de hykleriske prestene, mot den triumferende Kirke og dens verdslige makt. Det er sannsynligvis ikke den historiske Kristus, men den Kristus folkets store kulturtradisjon har skapt" .

I *Mistero Buffo* setter Fo denne folkelige religiøsiteten med dens opprørske Kristus-skikkelse opp mot pavemakten i middelalderen og synliggjør paralleller mellom middelalder og nåtid i sin krasse kritikk av Kirken som verdslig, politisk og økonomisk maktfaktor. Vi ser her hvordan Fo binder seg til den opprørske kjetterbevegelsen og gjøglerne, som kjempet mot pavemakten.

Den skapende skuespiller

For Fo er teatret basert på **skuespillerkunsten**. Han fokuserer både i sin praksis og teori på skuespillerkunsten som en selvstendig **skapende** kunstart, som har sitt utspring i en muntlig fortellertradisjon og i **mimen**.

I det folkelige teater, som i *Commedia dell'Arte*-teatret, står den aktive og **skapende** skuespiller i fokus i motsetning til skuespilleren i et hierarkisk institusjonsteater – den **instrumentelle** skuespiller – som mottar ordrer ovenfra (30).

Det folkelige teater er et skuespillerteater, der skuespilleren – som Dario Fo – innehar alle teatrets funksjoner. Han styrer sin egen virksomhet, velger spillested, publikum og ideologiske strukturer.

Fordi dette teater ikke primært er knyttet til et bestemt spillested, er det fleksibelt og mobilt. Til forskjell fra institusjonsskuespilleren, som stort sett spiller i en realistisk spillestil i en fast teatersalong under stabile, kjente forhold, må den skapende skuespiller lære å forstørre og forminske det sceniske uttrykk i forhold til spillested og antall publikum. Fo sier:

"For en skuespiller gjelder det å overskride rampen, men likevel beholde rompa på scenen" (Holstebro 1980). Skuespilleren må lære å projisere seg selv til publikum, som kan befinne seg på 100 meters avstand. Derfor må han ha evnen til å betrakte seg selv fra hvert punkt i salen og avpasse sine sceniske virkemidler etter situasjonen.

Samarbeid og samspill er stikkord her. Dette teatret er organisert som et kollektiv av likestilte skuespillere. I Fo's lange teaterliv er det *Nuova Scena* som kommer nærmest dette idealet. Skuespilleren skaper, velger og fremfører sitt stoff - alene, som i *Mistero Buffo* - eller sammen med sine medspillere ut fra en felles idé, engasjement og kommunikasjonsbehov. Skuespilleren er ikke fortolker av et litterært dramatisk verk, men skaper selv teksten i en kollektiv arbeidsprosess og utprøving "på gulvet". Forestillingen utformes på bakgrunn av diskusjoner mellom skuespillerne, i forhold til publikums reaksjoner og til den politiske situasjon, tid og sted.

Dette er et teater som bruker improvisasjon som arbeidsmetode under produksjonsprosessen - og under selve forestillingen. I den grad man i arbeidsprosessen skriver ned teksten, skrives handlingen bare ned i grove trekk - som i et *canovaccio* i *Commedia dell'Arte*. Resten utformes underveis, og lagres i skuespillerens hukommelse som tekstbrokker, gester og gags. Den ferdige teksten skrives altså ned som et resultat av en lang arbeidsprosess - og ikke omvendt. Forestillingen om tigrene (*La storia della tigre*) fra 1979, som oppsto etter en reise i Kina og etter *Mistero Buffo*'s monologiserende fortellerprinsipp, kan illustrere denne fremgangsmåten. Fo utprøvde stykket på publikum, forandret og bearbeidet forestillingen uten å skrive ned ett ord før halvannet år senere.

Fo's folkelige teater er teatralt i en grunnleggende betydning av ordet. Teatret er alltid den fantastiske gjenoppdagelse av virkeligheten og ingen etterligning av denne, sier han, og avviser enhver oppfatning av teater som litteratur og psykologi. Det er skuespilleren som med sin kropp skaper den sceniske virkelighet. Han er ikke, som i det tradisjonelle teater avhengig av scenografi, kostymer og rekvisitter, for det er skuespilleren selv som er

vinden, regnet og stormen. Det er ikke stolen som gjør en skuespiller til keiser, men måten han setter seg på, tonefallet i stemmen osv., sier Fo og refererer til Molière.

Fortellerteater

I et samfunnskritisk folkelig teater må skuespilleren ha en kritisk holdning til det stoffet han skal formidle. Utvelgelsen av visse momenter og elimineringen av andre krever en analytisk holdning og en ironisk distanse, som er helt nødvendig, og som det borgerlige dramas krav om innlevelse og identifikasjon umuliggjør. Det gjelder altså for skuespilleren å ikke identifisere seg med rollen eller prøve å imitere virkeligheten.

Skuespilleren i det folkelige teater er først og fremst forteller, en som både fremstiller og kommenterer en rekke situasjoner. Fortellerteknisk og spilleteknisk er Fo påvirket av gjøgleren i middelalderen og av i fabulatori. Dette kommer best frem i *Mistero Buffo*, hvor Fo som disse bare har sin egen kropp og stemme å spille på – han er sitt eget teater.

I fabulatori understreket poengene i sine paradoksale historier med gester og mime. Fo bruker barndommens omreisende *cassarol* for å illustrere dette slektskapet:

"Gryteselgeren...som satt på toppen av vogna og fortalte, mens han fektet med gryter og panner, beveget seg i ett kjøer... Mens han fortalte ble plassen foran Kirken eller den lille markedsplassen, til teater. Alle vinduene åpnet seg og folk så på som i teatret. Og han beveget seg opp og ned, fremover mot tilskuerne,...hoppet, spratt og spilte med armer og hender... Her lå fortellingens tyngdepunkt og støtte. Da jeg første gang sto på scenen, husker jeg publikums forbausede reaksjon: "Han der har jo fjærer i rompa". For meg var det som om jeg satt på den vogna... Jeg følte at jeg måtte bevege hele kroppen. Jeg godtok absolutt ikke idéen om et stillestående teater..."

(Fo 1990:48).

Fo kaller også sin spillestil for episk – en spillestil som er antydende – og hverken realistisk eller beskrivende. Han kritiserer mange ikke-italienske skuespillere for ikke å beherske den episke spillestilen, når de spiller hans teater. "Gestenes

syntese mangler", sier han.

Fo snakket mye om syntesen i Holstebro. Det dreier seg om å studere og bevisstgjøre det sceniske uttrykk, lære å avpasse bevegelser, mimikk og stemme til hverandre og til situasjonen, for med minimal anstrengelse å oppnå maksimal effekt. Fo illustrerer dette med historien om tigrene, som hjalp det kinesiske folk under Den lange marsjen.

Fo spiller, stopper, forklarer, begynner forfra. Først kavende og geberdende i scenen der den sårede soldaten, som har søkt ly i en hule, blir overrasket av en tigermor og ungen hennes. Så fjerner han overflødige bevegelser, og står tilbake med et presist, forenklet uttrykk. Det samme eksemplet bruker han til å demonstrere forskjellige stemmeteknikker. Med forskjellige tonehøyder indikerer han overgangen fra tigermor til tigerunge, fra soldat til forteller.

Fo illustrerer denne syntesen av skiftende rytme og tempo, av ansiktsuttrykk og blikkretninger, stemmeleie og kroppsbeve-
gelser - tilsynelatende uanstrengt og improvisert. Vi begynner imidlertid å ane hvilken uhyre kroppsbeherskelse og hvilke hårfine beregninger, som ligger bak denne eksplosjonsartede utfoldelse.

Syntesen krever arbeid og disiplin, og utprøves direkte på publikum. Publikum er skuespillerens speil, sier Dario Fo. Skuespilleren øver seg altså ikke foran speilet, som mange skuespillere gjør, men foran publikum. Publikums reaksjoner bestemmer syntesen, rytme og tempo; hva som virker og ikke virker.

I det folkelige teater kommuniserer skuespilleren direkte med publikum. Det gjelder derfor å bryte den 4. vegg, som opprettholder illusjonen i det borgerlige titteskapsteatret - og avstanden mellom scene og sal. Ved bevisst å bryte de borgerlige teaterkonvensjoner, skal skuespilleren få publikum til aldri å glemme at de er i teatret. Hvordan gjør Fo dette? Han benytter kontaktskapende teknikker fra gjøglertradisjonen og fra Commedia dell'Arte.

Fo oppretter kontakt med publikum allerede før forestillingen. Han viser folk på plass, lager komiske situasjoner, forklarer hva stykket handler om og hvorfor han spiller det. Han

griper fatt i dagens avis kommentarer, og benytter anledningen til å karikere aktuelle politikere osv. Folk ler, forstår og teatersituasjonen er etablert. I *Morte accidentale di un anarchico* fra 1970 så vi hvordan Fo brukte ironisk distanse som kontaktskapende middel.

Dette er et teater, som ikke skjuler sin egen teatralitet, men spiller på den som en bevisstgjørende faktor. Under forestillingen bryter Fo ofte ut av spillet og kommenterer handlingen med direkte-replikker til publikum (l' *aparte*). Eller han avslører sine skuespillertriks; som f.eks. hvordan han spiller dverg i stykket om Fanfani.

Han snapper opp spontane avbrytelser - *incidenti* - som påskudd til å fange publikums oppmerksomhet; noen nyser, en flue surrer, et barn gråter. Eller han skaper dem selv - også drastiske; som den levende geita og statskuppet i salen. Fo sier: "Hvis et barn gråter, gjør vi det til en del av forestillingen. Hvis teatret bryter sammen, spiller vi teatrets sammenbrudd. Vi lar oss ikke stoppe, selv ikke av en død mann på scenen. Stykket blir da stykket om den døde mannen på scenen" (Holstebro 1980). Og Fo forteller om da han ble overrasket av regnet i Venezia, og måtte spille tiger en hel kveld med paraply i poten.

DARIO FO OG COMMEDIA DELL'ARTE

Ofte nevnes kombinasjonen Dario Fo - Commedia dell'Arte med den største selvfølge av teaterfolk, kritikere og teatervitere. Men når man nærmer seg Commedia dell'Arte, skal man være på vakt.

Commedia dell'Arte er en av de mest mytebelagte teaterformer i teaterhistorien, sier Ferdinando Taviani, en av Italia's fremste Commedia dell'Arte-eksperter (31). I Italia har det de siste 20 årene vært gjort en stor forskningsinnsats for å rydde opp i forvirringen, som bl.a. skyldes at begrepet Commedia dell'Arte, som først dukker opp i 1750 - 150 år etter at det første profesjonelle skuespillerkompani ble grunnlagt - dekker et altfor vidt og sammensatt teaterfenomen - både i forhold til tidsperiode, sted, genre, publikum, skuespillernes sosiale tilhørighet, tekniske og kulturelle nivå.

Dario Fo har i sin lange karriere hatt et varierende forhold til Commedia dell'Arte; fra han i 1968 tok avstand fra denne teaterformen på et ideologisk grunnlag, og så på den som den offisielle kulturs institusjonalisering av middelalderens folkelige gjøglerteater. Dette syn gjenspeilet den generelle polarisering i Italia på 1960- og 70-tallet av en "folkelig" kontra en "borgerlig" kultur.

Men når han senere refererer til Commedia dell'Arte, sier han at det er den tidligste utgaven han er opptatt av:

"Den Commedia dell'Arte-formen jeg er opptatt av, er den som finnes før Motreformasjonen - den hvor Zanni i ren desperasjon sier han vil spise Gud" (Scena 1/1981).

I en telefonsamtale med Ferdinando Taviani høsten 1990 ga han uttrykk for at Commedia dell'Arte og Dario Fo var to fenomener, som overhodet ikke hørte sammen. Jeg fikk dessverre ikke høre begrunnelsen.

Dario Fo har på 1980-tallet holdt seminarer om maskebruk og Commedia dell'Arte - og laget i 1985 en forestilling bygget på Harlekin-figuren; *Hellequin, Harlekin, Arlecchino* (publisert i *Cacao Alcatraz*, Perugia 1985).

Uten å bli så kategorisk som Taviani, kan det bare fastslås

at problemet er komplekst og må behandles i et bredt spekter av ideologiske, kulturelle, skuespillertekniske og dramaturgiske synsvinkler. Dessuten i et vertikalt tidsperspektiv, som omfatter de forskjellige perioder i Fo's lange teaterpraksis.

I et kulturideologisk perspektiv har det ingen mening å plassere Fo's teater i årene 1968-73 - da han var opptatt av den uoffisielle gjøglertradisjonen fra middelalderen - i bås med Commedia dell'Arte, som er en offisiell og ikke-folkelig teatertradisjon fra renessansen (31).

A.R. Sogliuzzo's ord i artikkelen *Puppets for a proletarian Revolution* gir uttrykk for samme synspunkt:

"Pga. den utstrakte bruk av mime, masker og dukker har man feilaktig påpekt Commedia dell'Arte som det primære opphav til Dario Fo's teater. Men denne teaterform var basert på satire av stereotype sosiale masker, mens Fo's politiske satire har sin opprinnelse i perioden etter føydalismen mellom år 1000 og 1200-tallet, da Italia var preget av en eksplosjonsartet politisk frigjøring; gjøglerne fór rundt i landet med et repertoir av gags og skurkestreker, som feiret slutten på føydalismen og latterliggjorde Kirken og de begredelige restene av føydalsamfunnet" (Artese 1977:12).

Når det gjelder Fo's bruk av kommunikasjonsteknikker og dramaturgiske prinsipper - som direkte replikker til publikum, improvisasjon og montasjeteknikker - særlig i hans "intervensjonsteater" etter 1968, kan man peke på en viss forbindelse med Commedia dell'Arte. Men disse teknikkene stammer ikke opprinnelig fra Commedia dell'Arte - det er teknikker fra en folkelig teater- og fortellertradisjon, som Commedia dell'Arte bygger på. Også når det gjelder Fo som "total teatermann", som er skuespiller, forfatter, teaterleder, instruktør, scenograf, sanger, danser, klovn, plakat- og kostymetegner i samme person - skuespilleren som innehar alle teatrets funksjoner og er sentrum og drivkraft i sitt eget profesjonelle skuespillerteater, kan man trekke paralleller. Men disse trekk kan også føres tilbake til et tidligere gjøglerteater.

En slik omfattende analyse faller utenfor rammen av denne

oppgaven - både når det gjelder omfang, perspektiv og interesse, da jeg nettopp fokuserer på Fo's teater i en periode, da han forlater det offisielle teater for å bli "proletariatets gjøgler". Da er hans oppmerksomhet vendt mot den folkelige kultur og den opprørske gjøglerskikkelsen fra middelalderen.

ANTONIO GRAMSCI: KAMPEN OM DET IDEOLOGISKE HEGEMONIET

Gramsci stilte seg tidlig spørsmålet om hvorfor den russiske revolusjonens kuppstrategi ikke lot seg overføre til Italia til tross for en klassebevisst og militant arbeiderbevegelse i et kapitalistisk samfunn, som etter første verdenskrig var på randen av oppløsning.

Svaret var ifølge Gramsci at det borgerlige demokrati i Vest-Europa gjennom århundrer hadde sikret seg et solid herredømme; ikke bare økonomisk og politisk, men også kulturelt. Det har gjennomsyret hele samfunnet med sin ideologi og baserer sin politiske makt på en bred folkelig aksept. Arbeiderklassen har ubevisst overtatt borgerskapets ideologi og kultur som sin egen, og den har derfor mistet sin klassetilhørighet og kulturelle identitet. På denne måten kan borgerskapet opprettholde sitt politiske og kulturelle hegemoni, og de grunnleggende klassemotsetninger kommer ikke til syne. Revolusjonen blir derfor et langsiktig prosjekt, som i realiteten vil foregå forut for selve revolusjonen i kampen om det ideologiske hegemoniet mellom borgerskapet og arbeiderklassen.

Det blir da vesentlig for Gramsci å påvise den ideologiske undertrykkelsen som ligger i borgerskapets kulturelle institusjoner. En klasses ideologi er ifølge Gramsci en verdensanskuelse som ytrer seg implisitt i kunsten, jussen, den økonomiske aktivitet, i alle livets individuelle og kollektive manifestasjoner. Ideologi er alt som influerer på den offentlige opinion direkte eller indirekte; dagspresse og ukepresse, alle slags tidsskrift innen vitenskap, litteratur og politikk, forlag, biblioteker, skoler, klubber og foreninger, til og med arkitekturen, gatenes navn og plassering. Ikke minst den katolske kirken har vært og er en viktig ideologiformidler for det italienske borgerskap (Gramsci, PP 1975:226).

Hvordan skaper så borgerskapet grunnlaget for sitt hegemoni, og hvordan sikrer det seg de undertrykte klassers aksept? Gramsci hevder at den herskende klasse opprettholder makten ikke bare gjennom tvang med politi og militærvesen og et effektivt

statsapparat, men gjennom undersåttenes overtakelse av dens moralske og politiske verdier.

Gjennom en forenkling av den herskende klasses filosofi, er denne blitt massenes egen filosofi. Den borgerlige ideologi manifesterer seg nedover i de sosiale lag etter et kvalitativt graderingsprinsipp – som filosofi, *senso comune* (generell folkemening) og folkløse, og blir assimilert og bearbeidet etter det bevissthetsnivå som råder der.

Il *senso comune* og folkløsen utgjør hos Gramsci den folkelige kultur. Den folkelige kulturen, som har sin rot i bondesamfunnet, er ifølge Gramsci ikke homogen, men består av et konglomerat av subkulturer. Rester av historiske tradisjoner, religiøse forestillinger, overtro osv. har nedfelt seg i underklassens bevissthet, og manifesterer seg i folkløsen (Gramsci, LVN 75:269).

Den folkelige kultur inneholder en "folkelig moral" (*morale del popolo*) som har et negativt og et positivt element i seg. Det negative utgjøres av stivnede livsmønstre og konservative ytringsformer, mens det positive element er de normer og verdier som er skapende og progressive, og som representerer fornyelse.

Begrepet folkløse er et omdiskutert begrep hos Gramsci. Han tar avstand fra sin tids oppfatning av folkløsen som noe pittoresk og merkelig. Gramsci på sin side er blitt kritisert av antropologer for å undervurdere folkløsens betydning som uttrykk for sosial og kulturell identitet (33). Gramsci er tvert imot klar over folkløsens betydning, men den kan ifølge ham bare forstås ut fra folkets undertrykte stilling, som en ubevisst refleks av den herskende kultur, og må følgelig analyseres i et slikt maktperspektiv.

Det blir viktig for Gramsci å finne ut hvordan arbeiderklassen kan velte dette systemet og erstatte det med sine egne verdier. Utgangspunktet må være en utarbeidelse av arbeiderklassens egen verdensanskuelse, og må nettopp begynne med en kritikk av il *senso comune*; som hindrer dem i å forstå sin stilling som utbyttet klasse i et kapitalistisk samfunn.

Denne nye samfunnsfilosofien eksisterer allerede; det er "praksisfilosofien" (*la filosofia della prassi*), som Gramsci

kaller sin fortolkning av marxismen. Den må bygge på det positive element i folkekulturen. Filosofisk innsikt, sier han, betyr kritisk tankevirksomhet, og "praksisfilosofien" er nettopp arbeiderklassens filosofi, fordi den primært er en kritisk teori av kapitalismen (Gramsci, MS 1975:10-11).

Det finnes ikke ett filosofisk system, men flere konkurrerende verdensanskuelser, og man må foreta et valg ifølge Gramsci. "Filosofien" er altså ingen upolitisk forklaringsmodell med universell gyldighet: "Alt er politisk, også filosofien og filosofiene " (Gramsci, MS 1975:6).

For å rokke borgerskapets ideologiske dominans, må det skapes en "intellektuell og moralsk reform", sier Gramsci, som må være like gjennomgripende som Reformasjonen i de protestantiske land, der arbeiderklassen må sette sine egne kulturelle og moralske verdier opp mot borgerskapets og oppnå aksept for disse i store deler av befolkningen, før de kan erobre den politiske makten.

Hvem er det som skal fremme denne intellektuelle og moralske reformen, som "praksisfilosofien" innebærer? Det er de intellektuelles oppgave, sier Gramsci.

Gramsci utvider den tradisjonelle kategori av intellektuelle fra kunstnere, litterater, filosofer, osv. - til å omfatte alle som utfører arbeid av organisatorisk, teknisk, utdannings- og forskningsmessig art. Han inkluderer også partimedlemmer og statsfunksjonærer. Han er opptatt av de intellektuelles funksjon og tilhørighet og betoner sterkt deres moralske ansvar og personlige engasjement.

Enhver sosial gruppe/klasse/institusjon skaper sine egne intellektuelle, sier Gramsci; f.eks. har borgerskapet, arbeiderklassen og kirken produsert sine egne intellektuelle. Bare bondeklassen har ikke greid dette. De har tvert imot avgitt intellektuelle til andre sosiale grupper, f.eks. som lærere, prester osv. Dette har utarmet bondekulturen, som er selve jordsmonnet i den folkelige kultur - og forklarer ifølge Gramsci, hvorfor bøndene ikke har hatt sterke politiske ledere i Italia.

I en historisk analyse av de intellektuelles rolle i Italia kritiserer Gramsci de intellektuelle for ikke å ha solidarisert seg med de undertrykte i samfunnet. Han anklager dem for å ha vært

"kosmopolitiske" i sin orientering og gir dem ansvaret for at det "nasjonale og folkelige" element i italiensk kunst og kultur, så å si er forsvunnet etter Renessansen.

En viktig grunn til de intellektuelles kosmopolitiske orientering, er ifølge Gramsci Kirkens sterke stilling i Italia fra middelalderen og kirkens internasjonale posisjon som politisk, religiøs verdensmakt. I kraft av sitt århundrelange ideologiske og kulturelle monopol har kirken absorbert de fleste av samfunnets intellektuelle. Bruken av latin forstørret avstanden mellom de intellektuelle og folket.

Denne avstanden er Italia's historiske problem, sier Gramsci, og mener dette er grunnen til at Italia ikke ble samlet til én nasjon før i 1870.

I mange språk, sier han, henger begrepene "nasjonal" og "folkelig" tett sammen (f.eks. på tysk og russisk), mens det i Italia ikke er slik:

"I Italia har begrepet "nasjonal" en meget begrenset ideologisk betydning, og sammenfaller i alle fall ikke med "folkelig", fordi de intellektuelle i Italia befinner seg fjernt fra folket, dvs. fra "nasjonen", og er tvertimot bundet til en kaste-tradisjon, som aldri har blitt brutt av en sterk folkelig og nasjonal politisk bevegelse nedenfra. Tradisjonen er "akademisk" og abstrakt" (Gramsci, LVN 1975:137).

De intellektuelle føler seg altså ikke bundet til folket og dets behov, problemer eller interesser; de har ingen organisk funksjon. Dette problemet gjelder innenfor alle områder av den nasjonale kulturen; litteraturen, teatret, vitenskapen, historien osv.

For å fremme en nasjonal og folkelig kultur, må de intellektuelle forlate sine elfenbenstårn, binde seg "organisk" til arbeiderklassen og bli et uunnværlig redskap i en nødvendig bevisstgjøringsprosess (34).

Det blir nødvendig å forme nye intellektuelle grupper, som forkaster det borgerlige livssyn og sin tradisjonelle tilbaketrukne rolle. Det blir arbeiderklassens egne intellektuelle som får i oppgave å vinne de tradisjonelle intellektuelle for sosialismen, slik Gramsci forsøkte; ikke med tvang, men ved å

overbevise dem om sin historiske rolle - og sammen med dem gi arbeiderklassen kulturell og politisk innsikt, så de blir i stand til å bekjempe kapitalismen og forandre sin egen situasjon. Slik skjer overgangen fra borgerskapets hegemoni til arbeiderklassens.

Partiet skal også spille en viktig rolle her som en type "kollektiv intellektuell" og organisatorisk leder. Det skal lede samfunnet frem til en ny sivilisasjon gjennom moralske og intellektuelle reformer og gjennom å utvikle et nasjonalt og folkelig fellesskap.

Gramsci viser tydelig at kunnskap og forskning ikke er nøytrale begreper. Formidling av kunnskap løsrevet fra enhver samfunnsmessig og historisk sammenheng, registrering av "objektive fakta" og påstand om at slik er verden, er den borgerlige vitenskapstradisjons store bedrag. Et vitenskapsideal som forfekter forskningens nøytrale posisjon, skjuler sitt ideologiske verdigrunnlag og lyver, sier Gramsci. Ved å opphøye kunnskap til en verdi i seg selv og samtidig mystifisere innholdet i et akademisk kodespråk, kan bedraget opprettholdes.

Borgerskapets uorganiske syn på verden skjuler en effektiv herskerteknikk, som hindrer undertrykte klasser og grupper i å gjennomskue maktmekanismene. Gramsci uthevet derfor viktigheten av å kjenne ikke bare sin egen historie, men også motpartens historie for å lære av den, se sammenhengen i undertrykkelsen og dermed bli istand til å bekjempe den.

FO - EN ORGANISK INTELLEKTUELL ?

Betingelsen for at en revolusjon kunne finne sted i Italia var ifølge Gramsci en gigantisk kulturell snuoperasjon som forutsatte de intellektuelles oppvåkning og aktive deltakelse.

1968 i Italia var nettopp et slikt historisk øyeblikk, da intellektuelle og kunstnere "en masse" oppga sine tradisjonelle posisjoner som tilbaketrukne, "nøytrale" intellektuelle. Samfunnsmotsetningene var så store og situasjonen så tilspisset, at de ble tvunget til å velge side. De forlot borgerskapets kulturbastioner for å skape en kritisk motkultur-bevegelse, da hele det italienske samfunn var i opprør og venstrekreftene - som i årene like etter 1. og 2. verdenskrig - nok en gang oppfattet situasjonen som revolusjonær.

Kunstnere og intellektuelle prøvde på hvert sitt felt mer eller mindre bevisst å realisere Gramsci's oppfordring om å binde seg "organisk" til arbeiderklassen, som i praksis betød å identifisere seg med og kjempe for dens politiske og kulturelle mål og behov.

En av dem er Dario Fo som innleder sin periode som "proletariatets gjøgler" - først innenfor PCI's ideologiske strukturer, så i allianse med den frodige flora av utenomparlamentariske grupper til venstre for PCI.

Men opprørsfasen og muligheten for reelle maktforskyvninger i det italienske samfunn ble kortvarig. Den varte som vi så bare til 1973, da PCI med sin nye samarbeidspolitikk oppga sin rolle som ledende opposisjonsparti, og etterlater seg et skjebnesvangert tomrom, der ytre venstre går i oppløsning og den "røde" terrorismen fullfører venstresidens sammenbrudd innenfra. Reaksjonen med DC i spissen vinner - godt hjulpet av fascistene, bombene, de hemmelige tjenester, Vatikanet og CIA.

I løpet av disse fem årene har den politiske situasjonen endret seg totalt, og venstresidens opprørere opplevde at de historiske mulighetene for å forandre verden var over for denne gang. Det kulturpolitiske kraftfeltet Fo opererte innenfor er gått i oppløsning og publikumsgrunnlaget er feid vekk. Vi kan derfor

bare konstatere at en endret politisk situasjon gir endret politisk og kunstnerisk funksjon, når det gjelder Fo's teatervirksomhet etter 1973.

Mitt primære siktemål i denne oppgaven har ikke vært å forklare hvorfor Fo falt av lasset og kom i utakt med den videre historiske utvikling, selvom jeg kommer inn på dette i det jeg har kalt institusjonaliseringsprosessen - men å undersøke og beskrive Fo's teater i de årene det fungerte som et seismografisk orienteringspunkt for den opprørske venstresiden, som slo igjennom i 1968.

I perioden 1968-73 kan vi ved å anvende Gramsci's perspektiv, betrakte Fo som en "organisk intellektuell". I disse årene arbeider Fo bevisst for å konkretisere Gramsci's teori om en nasjonal og folkelig kultur. Han prøver også å oppfylle de krav Gramsci stilte til de intellektuelle som ideologiske pådrivere i den politiske bevisstgjøringsprosessen i en før-revolusjonær fase.

Gramsci stilte krav til kunstneren som et selvstendig skapende individ, som politisk og moralsk tar ansvar for sitt arbeid. De intellektuelle må på hver sin måte bruke sin kunst som middel i kampen for å endre samfunnsforholdene. Men kunsten må ikke styres av propagandahensyn eller av partipolitiske direktiver, da har den ingen verdi. Gramsci sier:

"Kunsten virker oppdragende i kraft av sin egenart, og ikke i kraft av å være "oppdragende kunst", da er den verdiløs, og det som er verdiløst, har ingen oppdragende virkning" (Gramsci, LVN 1977:25).

I 1968 tar Fo sin rolle som teaterkunstner opp til kritisk vurdering, og bestemmer seg for å forlate rollen som "tradisjonell intellektuell" - som klovn for det italienske borgerskap - og prøver å binde seg "organisk" til arbeiderklassen som deres kritiske gjøgler. En slik kulturpolitisk snuoperasjon berører Fo's virksomhet på alle plan; som skuespiller, forfatter, teaterforsker, pedagog og politisk engasjert intellektuell.

Vi kan plassere denne virksomheten på tre nivåer, et ideologisk, et teaterteoretisk og et teaterpraktisk. Disse nivåene kan i praksis ikke skilles fra hverandre, fordi det ideologiske, det teoretiske og det praktiske henger sammen. Det er vanskelig å

dele opp noe som er organisk, men jeg har likevel funnet det hensiktsmessig å foreta en analytisk inndeling i et forsøk på å skape en oversikt.

Det ideologiske nivået

Gramsci's oppfordring til arbeiderne under arbeiderkampene i 1919 uttrykker kjernen i hans revolusjonsteori:

"Utdann dere, for vi får bruk for alle våre kunnskaper. Lag opprør, for vi får bruk for all vår entusiasme. Organiser dere, for vi får bruk for all vår styrke" (min utheving; motto fra *Ordine Nuovo*, sosialistavisen, der Gramsci var redaktør).

Sitatet kan også betraktes som et handlingsprogram for de organisk intellektuelle og inneholder følgende momenter: Bevisstgjøringsaspektet (utdann dere), revolusjonsaspektet (lag opprør) og den politiske dimensjon (organiser dere).

Opprørsaspektet er fundamentalt både for Gramsci og for Fo og ligger under hele det politiske og ideologiske prosjektet. Det kan også uttrykkes mer dialektisk; ideologien fødes av opprøret og omvendt.

Dario Fo har alltid vært en opprører, det er en del av hans temperament, både som teaterkunstner og som engasjert intellektuell. Hans politiske opprør må sees på bakgrunn av det generelle samfunnsopprør i 1968 med studentopprør og arbeiderkamper som utløsende faktorer. Her retter hans opprør seg mot den borgerlige stat og dens kristeligdemokratiske utgave med sine fascistinfiltrerte overlevninger - i det italienske statsapparat; i lovverk, byråkrati, politi og militære. Og ikke minst er Fo i et konstant opprør mot Kirken, som han i likhet med Gramsci, ser som en av borgerskapets viktigste ideologiformidlere og undertrykkelsesmekanismer fra middelalderen til idag.

Fo ville rokke ved borgerskapets kulturelle hegemoni, som ifølge Gramsci var grunnlaget for dets politiske makt, og gjorde derfor opprør mot det offentlige institusjonsteater og dets dominerende posisjon i italiensk teaterliv. Pga. sin status som en av borgerskapets viktigste verdiformidlere, hadde dette teatret statens fulle støtte både repertoirmessig, økonomisk og politisk.

Fo forlot den borgerlige teatersalong med tanker om å ta teatermonopolet fra borgerskapet. Han ville gi teatret tilbake til folket, det teatret som overklassen opp gjennom historien hadde undertrykket og gjort til sitt eget kulturelle uttrykk. Fo ville skape et alternativt teater, hvor arbeiderklassen kunne sette sine egne kulturelle og moralske verdier opp mot borgerskapets, noe Gramsci mente var nødvendig for å bygge opp et alternativt sosialistisk kulturhegemoni. Fo prøvde å realisere dette på sine mange turnéer med Nuova Scena og La Comune i provinsen, hvor han fant et nytt "folkelig" publikum å forholde seg til.

Om overgangen fra å være klovn i det borgerlige underholdnignsteater til å bli organisk intellektuell i en revolusjonær kulturstrategi, sier Fo:

"Det er ikke nok å skifte spillested, ... og bytte ut Det Kongelige Teaters gull og plysj med Casa del Popolo og tro at du av den grunn har utført en revolusjonær handling... Det viktigste er å være en militant intellektuell, som skifter holdning til og syn på sitt eget yrke" (Binni 1975:148).

Fo mente at det var av avgjørende betydning for arbeiderklassen å styre sin egen kulturvirksomhet, og binder dette til sin oppgave som organisk intellektuell i bevisstgjøringsprosessen:

"Vår oppgave er først og fremst å få særlig yngre kunstnere til å forstå... at det viktigste er å vite hvem som styrer det vi gjør, ... og være klar over at den som styrer vår virksomhet politisk, bestemmer kvaliteten på vårt arbeid. Hvis det er overklassen som styrer ditt arbeid, kan du være sikker på at det blir overklassens verk. Hvis det er arbeiderklassen som styrer arbeidet, selvom det ikke blir perfekt, da er det proletariatets verk. Det er derfor vi definerer oss som militante intellektuelle, for vi vil tjene klassekampen, ikke bare av og til, men hver dag, i hvert øyeblikk av våre liv" (Binni 1975:225).

Fo's nye rolle som organisk intellektuell med moralsk og ideologisk lederfunksjon innebar for Fo et nytt forhold til publikum. Dette forholdet beskriver Macciocchi slik:

"Den organiske bindingen forandrer forholdet mellom de intellektuelle - forstått i videste forstand som ledende på hvert

sitt felt – og folket, slik at det oppstår et nært dialektisk forhold" (Macciocchi 1974:277).

Dette betød for Fo at teatret måtte bli folkets eget talerør og behandle temaer og spørsmål som publikum selv var opptatt av. Dette skulle skje konkret ved å gi ordet til publikum i debattene, som i de første par årene fungerte som en integrert del av forestillingen. Men Fo's egen tolkning av den intellektuelles ledende funksjon gjorde, at han ikke godkjente publikum som en absolutt autoritet:

"...la det være klart, denne dialektiske prosessen må ikke overkjøre forfatterens eller kollektivets egen skapende virksomhet" (Nuova Scena 1970:9).

I denne fasen ble innholdet prioritert og de estetiske formproblemer skjøvet i bakgrunnen, delvis p.g.a. arbeidspress og tidsnød, men også som en protest mot estetismen i det borgerlige teater. Fo uttrykte La Comune's holdning til dette spørsmålet slik:

"Valg av metode og fremstillingsform er for oss av underordnet betydning. Vi lager politisk teater. Ikke et teater med innlagte politiske synspunkter. Derfor velger vi de teknikker som passer best til det vi vil uttrykke" (La Comune 1973:112). Men dette betyr ikke at teateruttrykket og språket er uviktig. I et politisk teater som vil fremme en nasjonal og folkelig kultur, mener Fo man må prøve å styrke arbeiderklassens historiske og kulturelle identitet. Fo gjør dette i *Mistero Buffo* bl.a. ved å bruke dialekt. Han konstruerer en blanding av flere norditalienske dialekter etter mønster av gjøglernes fantasifulle språk. Dette er et forsøk på å gjenskape en folkelig uttrykksform i protest mot det offisielle litterære språk, som ifølge Gramsci er en del av borgerskapets effektive herskerteknikk og en forutsetning for opprettholdelsen av det ideologiske hegemoniet.

Fo vil rehabilitere den folkelige kulturs historiske uttrykksformer som et redskap og en metode for arbeiderklassen til å ta sin egen historie og kultur tilbake.

I et slikt frigjøringsperspektiv kan vi se Fo's anvendelse av karnevalsideologiens folkelige prinsipper: Snu verden på hodet for å degradere og ufarliggjøre Makten.

Fo's ønsker om å skape et teater for folket, viser seg altså ikke bare i formidlingen av et nytt ideologisk innhold, men også i formen.

Fo plasserer gjøgleren med sitt sosiale og politiske opprørspotensiale i sitt episke teater, for å fokusere på kollektive følelser og behov som en motvekt til det psykologiserende borgerlige teater, som fokuserer på enkeltskjebner. Fo sier om gjøgleren at han

"... fødes av folket, og fra folket tar han raseriet for å gi det tilbake igjen til folket, bearbeidet av den groteske fantasi og av fornuften, for at folket skal bli bevisst sin egen situasjon" (Artese 1977:51).

Det episke teater er altså ifølge Fo pga. sin kollektive og didaktiske dimensjon egnet til å utbre og anskueliggjøre arbeiderklassens egen visjon om det klasseløse samfunn, og kan derfor bidra til å fremme den totale endring i samfunnsbevisstheten, som Gramsci mente var en forutsetning for revolusjonens gjennomslag i Vest-Europa.

Kultur er ifølge Gramsci kritikk, bevisstgjøring og stillingtagen. Kultur er sammenhengende kunnskap om en helhetlig verden.

Gramsci sier arbeiderklassen må beherske språket – også borgerskapets – for å forstå den verden de lever i og gjennomskue kapitalismens undertrykkelsesmekanismer. Det er de intellektuelles oppgave gjennom kulturen å påvise sammenhengen i den politiske, økonomiske og kulturelle undertrykkelsen for at arbeiderklassen selv skal kunne bekjempe den og forandre sin egen situasjon. Dette er nettopp Fo's ideologiske prosjekt i *Mistero Buffo*.

Fo henviser selv ustanselig til et kjent sitat av Gramsci om å kjenne seg selv og motpartens historie for å lære av den. Han omskriver det på sin måte for å si hvordan han oppfatter sin egen rolle i denne bevisstgjøringsprosessen. Sitatet viser også Fo's organiske forhold til Gramsci som ideologisk veiviser og hvordan han bruker ham (se side 45 i oppgaven):

"Dere får unnskyld meg hvis jeg igjen refererer til Gramsci, men han sier noe fundamentalt: "Hvis vi ikke vet hvor vi kommer fra, kan vi vanskelig vite hvor vi skal gå videre". Dette vil for

den undertrykte si å forstå sin egen historie, hvordan han ble undertrykket, hvorfor, hvilke midler overklassen har benyttet for å undertrykke, dette er av avgjørende betydning for en klasse som kjemper" (Nuova Scena 1970:78). Når det

gjelder Gramsci's oppfordring til arbeiderne i 1919 om å organisere seg, mente Gramsci at arbeidere og intellektuelle skulle slutte opp om kommunistpartiet, enten som medlemmer eller som velgere. Men han mente også at de skulle organisere seg i fagforeninger, kooperativer, interesseorganisasjoner med PCI som politisk veiviser.

Her bryter Fo delvis med Gramsci. Han klarte aldri å innordne seg partipolitisk, organisatorisk eller ideologisk - hverken under PCI eller i forhold til grupperingene på ytre venstre. For å oppfylle Gramsci's bud om kunstnerens utøvende politiske funksjon, måtte en kunstner ifølge Fo være uavhengig og styre sin egen kulturvirksomhet. Å være "organisk" betød for Fo å stå i et direkte og nært forhold til arbeiderklassen og publikum uten regulerende ideologiske mellomledd. Dessuten kritiserte Fo og det ytre venstre nettopp PCI for ikke å følge Gramsci's ideologiske linje på flere punkter, bl.a. når det gjaldt kulturpolitikken og opposisjonspolitikken. De mente at PCI på 1970-tallet fjernet seg mer og mer fra Gramsci's idéer om kommunistpartiet som et revolusjonært parti. Derfor følte de seg heller ikke forpliktet til ukritisk å applaudere PCI's parti-politiske direktiver.

Fo organiserte seg på sin måte som teaterkunstner i kollektiver og grupper av skuespillere og teknikere med ambisjoner om likestilling innad og ideologisk tilhørighet utad. Men han kritiseres nettopp for å dirigere de andre i kraft av sine mange roller som forfatter, instruktør, ideolog osv. En stadig tilbakevendende kritikk mot Fo som skuespiller, er at han dominerer og utmanøvrerer sine medspillere på scenen. Her blir det kollisjon mellom Fo som medlem av en demokratisk gruppestruktur og hans tydelige behov for å utøve en lederfunksjon. Fra 1973 tar han konsekvensen av dette og utroper seg selv til La Comune's ubestridelige leder, et skritt som betyr at institusjonaliseringsprosessen er igang.

Det teaterteoretiske nivået

Fo's opprør mot det etablerte teater var ikke bare et ideologisk opprør mot borgerskapets teaterdominans, men også et estetisk opprør – mot den psykologiserende realismen, som først og fremst var borgerskapets uttrykk.

Hans leting i teaterhistorien etter folkelige teaterformer inngår som en del av oppgjøret med realismen etter 1968, og kan i denne sammenheng betegnes som Fo's reteatralisering; dvs. en søken etter og eksperimentering med teatrale former for å utvikle et nytt adekvat formspråk, som kunne uttrykke et nytt "ideologisk" innhold. Et nytt folkelig teater krevde nye folkelige teaterformer.

Fordi teaterkunsten for Fo er basert på skuespillerkunsten, er reteatraliseringsprosessen først og fremst knyttet til skuespilleren. Resultatet av denne prosessen, som har foregått i 20 år, kan vi se i *Mistero Buffo*. Her utvikler Fo sin versjon av middelalderens teatrale gjøglerfigur.

Han projiserer sine egne politiske opprørsidealer inn i denne skikkelsen, og kaller seg altså "proletariatets gjøgler" for å distansere seg fra sin fortid som "borgerskapets narr". Men gjøgleren som en marginalisert og fryktet opprører i det føydale middelaldersamfunn, er også godt dokumentert i den italiensk teaterhistorien.

Fo utstyrrer sin gjøgler med trekk fra den selvopplevde *fabulatore*-tradisjonen – som mime, gester, fabuleringsteknikker og dialekt – og skaper sitt episke enmannsteater. Den episke skuespiller som helt alene kan sjonglere med et stort antall roller, fyller scenen med et mylder av høyst tilstedeværende imaginære skikkelser.

Men Fo har, som vi har sett tidligere, brukt dramatiske teknikker fra en teatral og folkelig tradisjon så lenge han har spilt teater, nemlig farse, satire, overdrivelser, paradokser osv. Det er altså ikke noe nytt, men etter 1968 setter han disse formene inn i en ny ideologisk kontekst, og fyller dem med nytt innhold.

Dario Fo, som i mer enn 40 år har laget teater på skuespillerens egne premisser, formulerer også som teaterforsker sine egne teorier om teatret og skuespillerkunsten. Han er dermed et

klart unntak fra regelen i vårt århundre, hvor vi i overveiende grad har hatt teaterregissører, som har skrevet skuespillerteori for skuespilleren.

Fo har i mange år – særlig etter 1968 – uttrykt sine teoretiske synspunkter på seminarer, i intervjuer, i forord til skuespill, publiserte debattinnlegg, programerklæringer osv. Først i 1987 debuterte han som teaterforsker i bokform med *Manuale minimo dell'attore*. Boken består av redigerte opptak fra forskjellige seminarer han har holdt over flere år, og er selv blitt nok et inspirerende teaterseminar.

Her undersøker Fo den offisielle teatertradisjonen kritisk, dens teknikker, ideologi og teatersyn, som er opphøyet til selve Tradisjonen i det borgerlige teaterunivers. Her er skuespilleren blitt et instrument i et regiteater, hvis holdninger og praksis videreføres via et undertrykkende akademisk teaterskolesystem.

Grunnene til at skuespilleren har mistet sin selvstendighet som skapende skuespiller, skyldes ifølge Fo foruten regiteatrets og teaterskolesystemets umyndiggjøring av skuespilleren – også hans egen historieløshet og mangel på kunnskaper. Han har mistet sine tradisjonelle yrkesferdigheter, som innebar at skuespilleren hadde sitt eget hukommelseslager av ord og gester, og som gjorde ham istand til å takle enhver dramatisk situasjon.

"Idag er skuespilleren helt blottet for denne dimensjon. Når han går på scenen, er han en stakkar som må lære seg alt forfra, fordi skolene ikke lærer ham opp, fordi regissøren har fratatt ham muligheten til å tenke selv... Og fremfor alt finnes det ikke hos skuespilleren – og dette er det viktigste – noen interesse for å gjenfinne denne muligheten til selv å være kreativ, hvis det da ikke dreier seg om en skuespiller som selv er regissør" (Fo 1990:56).

Fordi skuespilleren har mistet forbindelsen med sin egen folkelige teatertradisjon, tror han at den instrumentelle skuespillertypen er et universelt fenomen som ikke kan forandres, og ser ikke at det er et produkt av et moderne regi- og institusjonsteatersystem. Fo påtar seg her rollen som refser og bevisstgjører i Gramsci's forstand, og avslører den ideologiske undertrykkelsen som ligger i dette synet på skuespilleren. Han vil

selvstendiggjøre skuespilleren som en bevisst og skapende kunstner, som engasjerer seg både politisk og moralsk. Han gjør dette som teaterforsker og teoretiker gjennom sin pedagogiske virksomhet, og ikke minst gjennom sin egen skuespillerpraksis.

Fo understreker også hvor viktig det er for en skuespiller ikke å skille teknikk fra ideologi og moral. Han sier:

"Å skille teknikken fra den ideologiske, moralske, dramaturgiske konteksten, er en alvorlig feil" (Fo 1987:234). Og videre:

"Bak denne oppvisning (av teknikk, EF) ligger et valg, en moralsk dimensjon ...Det er dette valget som betinger måten å tilrettelegge gestikken, syntesen, rytmen og tonefallet. Det er farlig å lære seg teknikken pedantisk, hvis man ikke først har bestemt hvilken moralske sammenheng den skal inngå i. Det er som å lære å bygge et hus... uten å bry seg om hvor man skal plassere det... i en steinrøys eller på en myr" (Fo 1987:235).

I *Manuale minimo dell'attore* polemiserer Fo mot en populistisk holdning hos mange teaterfolk; teatret bør legge seg på publikums eget nivå og gi dem det de forventer utfra den kommersialiserte TV- og underholdningskulturen, som omgir dem. Denne holdningen ligger bak moderne teaters store vekt på markedsføring, som skal kartlegge publikums smak og ønsker utfra økonomiske motiver.

Disse synspunktene har Fo ingen sans for, og han gir publikum en nokså røff behandling under overskriften: "Spark den apatiske tilskueren i trynet":

"...pass på å ikke logre for publikum. Ofte avslører publikum seg som redselsfullt. De er ikke alltid aktivt tilstede. De er ofte passive og apatiske. Det hender at publikum er alt annet enn innstilt på det som er nytt; du oppdager at du har en gjeng reaksjonære individer foran deg. Publikum er ofte smiskende og fulle av beundring, de kommer som oftest til teatret med dumme fordommer..., de har allerede sine faste overbevisninger, og det er selvsagt vanskelig å rokke ved disse i løpet av en forestilling" (Fo 1987:164).

For å forandre denne situasjonen, mener Fo man må forandre publikum, oppdra dem:

"Jeg er mer enn overbevist om at man i tillegg til skuespil-

lerne, også må oppdra publikum, slik at de blir istand til å se dristige forestillinger, som tar opp en anderledes og provoserende tematikk, som inspirerer til nysgjerrighet og debatt og gir dem lyst til å diskutere og handle" (Fo 1987:161).

Når Fo vil oppdra publikum til å ønske seg et teater de må anstrenge seg for å forstå, er han på linje med Gramsci. Han mener de intellektuelle skal utdanne og oppdra arbeiderklassen ved å heve dem opp på et kunnskapsplan, hvor de kan gjennomskue borgerskapets maktstrategier. De skal ikke heise seg ned på deres kunnskapsnivå og prøve å fremstille problemene lettere enn de er:

"Et innhold som i seg selv er vanskelig, kan ikke forenkles i uttrykket uten at det forandres til noe møl". (Gramsci, SG 1975:230).

Det viktigste med boken *Manuale minimo dell'attore* er kanskje at Fo her gir det folkelige teater status ved å gi det et skikkelig faglig og teknisk fundament, samtidig som han plasserer det og synliggjør det i en teaterhistorisk sammenheng.

Boken fungerer som en slags alternativ teaterskole i sin grundige fremstilling av praktiske/folkelige teaterteknikker. Fo kommenterer og demonstrerer maskebruk, situasjonsteater, forteller-teknikk, grammelot, syntesen, kroppsspråk, mime, gags, tempo, rytme osv. Felles for disse teknikkene er at de alle går ut på å bryte den fjerde vegg, som opprettholder illusjonen og avstanden mellom scene og sal i borgerskapets titteskapsteater.

Dario Fo behandler også – på sin springende måte – det vi kan kalle det folkelige teaters "fenomenologi", og hva som ifølge ham skiller det folkelige teater fra det borgerlige teater. Jeg skal ikke gjenta hans teoretiske synspunkter her, da jeg har behandlet disse i kapitlet "Hva er folkelig teater for Dario Fo?" – men bare nevne noen momenter i stikkordsform:

Teater som et eget teatralt univers kontra teater som imitasjon av virkeligheten, direkte og åpen kommunikasjon kontra innadvendthet og lukkethet, episk og teatral fremstillingsform kontra innlevelse og realisme, kollektiv og didaktisk dimensjon kontra katharsis, latter og farse kontra dramatisk og tragisk fremstillingsform osv.

Dario Fo gir i denne boken en personlig og inspirerende

fortolkning av teaterhistorien; av det greske teater, gjøgler-teatret og Commedia dell'Arte blandet med anekdoter og arbeidsdemonstrasjoner. Men boken kan ikke brukes som et vanlig teaterhistorisk oppslagsverk; til det er den for upresis og springende. Det er den heller ikke ment som. Dette skyldes delvis bokens muntlige og improviserte form, hans mange assosiasjoner og innfall underveis, men også selve prosjektets karakter. Fo vil nettopp behandle skuespillerkunsten fra en antiakademisk og folkelig synsvinkel, hvor han er mer opptatt av perspektiver og sammenhenger enn av korrekte detaljkunnskaper. Fo har i den anledning allerede provosert italienske teaterhistorikere og kritikere, som har stemplet ham som demagog: Skuespilleren skal stå på scenen og underholde publikum, og overlate forskningen til seriøse akademikere. Denne reaksjonen er nettopp uttrykk for et tradisjonelt akademisk og undertrykkende syn på skuespilleren, som Fo alltid har slåss mot, og tilsvarende Gramsci's beskrivelse av de tradisjonelle intellektuelles ikke-organiske syn på verden; oppfatningen av teori og praksis som atskilte kategorier, som ikke må blandes. Kunnskaps-monopol og formidling, som for Gramsci er en del av borgerskapets maktstrategi, er også akademikerens middel til å utøve makt over praktikerne.

Teaterkunsten er for Fo hverken borgerskapets eksklusive Kunstprivilegium eller ekspertenes urørlige forskningsobjekt. Den er et middel til å undersøke verden kritisk og et effektivt og mektig kommunikasjonsmiddel, som skal provosere og utdype samfunnskonfliktene. Fo sier at teatret er som et "djevelsk spill som forstørrer og tydeliggjør det som du med egne øyne ikke greier å se" (La Comune 1973:216).

Grunnlaget for Fo's aktivitet som teaterforsker er hans egen teaterpraksis; det er ut fra tekniske, kulturelle og ideologiske problemstillinger i egen praksis, at han søker til teaterhistorien. Og det han finner her av materiale og kunnskaper fører han tilbake til sin egen praksis. Vi ser her en organisk og dialektisk forskningsprosess i spennet mellom tradisjon og fornyelse og mellom skuespilleren/praktikeren Fo og teaterforskeren/den intellektuelle Fo.

Det teaterpraktiske nivået

Fo, som forholdt seg aktivt til Gramsci's teorier, kom ofte med egne uttalelser om hva det betyr å være en organisk intellektuell. Her er en av dem:

"Når Gramsci sier at kunstneren - forstått som arbeiderklassens intellektuell - må være organisk i forhold til arbeiderklassen, betyr det at han må bli et organ. Og hva betyr det? Det betyr at han må bli uunnværlig... Hvis du fjerner ham, fungerer ikke organismen, og arbeiderklassen mangler noe, for de trenger ham til å bygge opp en klassebevissthet, som et våpen i kampen. De trenger ham for å konstruere et nytt språk, en ny revolusjonær kultur" (Artese 1977:66).

Poenget er ikke her å sammenligne Fo's egen tolkning med hva Gramsci "egentlig" mente. Det finnes ingen fasitsvar på det. Begrepet er kun en teoretisk modell for politisk handling oppstått i en bestemt historisk og ideologisk kontekst. Slik sett er kanskje Gramsci selv den eneste fysiske realiserte utgaven av sin egen modell, som krever overensstemmelse mellom teori og praksis, tanke og handling både politisk og moralsk innenfor en sosialistisk verdensanskuelse (*concezione del mondo*).

Vi kunne kanskje spørre: Oppfyller Fo kravene i sin egen tolkning? Et retorisk spørsmål når vi allerede har plassert ham som organisk intellektuell i forhold til Gramsci's egen teori. Men vi kan se på sitatet som uttrykk for det nære forhold Fo hadde til Gramsci i disse årene, og ha det i bakhodet under denne avsluttende gjennomgangen av Fo's teaterpraktiske virksomhet.

I 1968 forlater Fo sin posisjon som tradisjonell intellektuell og går inn i rollen som militant/organisk intellektuell. Han solidariserer seg med arbeiderklassens kamp på alle fronter. Han oppretter et alternativt teater for et massepublikum, som falt utenfor borgerskapets kulturnett, et teater som fungerte som det eneste virkelige kulturpolitiske alternativ i disse årene.

Fo bruker teatret til å opplyse og bevisstgjøre publikum om det maktspeillet som ligger bak kulissene i italiensk politikk. Publikum trekkes inn i diskusjoner og debatter som en aktiv

motpart, og Fo forholder seg til problemstillinger og temaer, som oppstår i spenningsfeltet mellom PCI og de utenomparlamentariske gruppene.

I sitt teatro cronaca kommenterer Fo den nasjonale og internasjonale politikken fra dag til dag, og i sitt teatro d'intervento går han inn i konkrete kampsituasjoner og blir en vital del av venstresidens kulturpolitiske engasjement.

Fo spiller for arbeidere, studenter, streikende, for folk som aldri har vært på teater og for skolerte venstreintellektuelle. Han spiller på okkuperte fabrikker og i Folkets Hus, foran fengsler og rettslokaler, på torg og i parker foran tusenvis av tilskuere. Han spiller alene, med Franca Rame eller med resten av gruppen, han slipper til folkesangere, arbeidere, palestinere og gamle motstandsfolk. De improviserer og monterer forestillinger ut fra den konkrete situasjon.

Fo stiller opp på kort varsel, er der hvor det skjer, som en del av venstresidens massedemonstrasjoner mot fascistene, arbeidsløshet, la repressione osv. Han skriver og spiller, deltar i endeløse politiske debatter og turnerer Italia rundt - i et forrykende tempo.

Som en politisk solidaritetsgest gir La Comune økonomisk støtte til streikefond, kvinnegrupper, abortreiser, radiostasjoner osv. Fra 1972 begynner et omfattende arbeid i Franca Rame's regi med Soccorso Rosso, hvor de gir økonomisk og juridisk hjelp til politiske fanger; som betyr venstreintellektuelle som arresteres "en masse" i det hysteri som oppstår i kjølvannet av den "røde" terrorismen.

De støtter også andre teatergrupper økonomisk, gir råd om hvordan man organiserer nye publikumsstrukturer, politiske nettverk osv.

Med opprettelsen av La Comune organiserer Dario Fo og Franca Rame i samarbeid med de utenomparlamentariske venstregruppene et landsomfattende kulturnett for sin egen virksomhet, som også skal fungere uavhengig. Dette viser at Fo ikke ser sitt arbeid isolert, men tenker kultur i en større sammenheng, som del av en kritisk motkultur og som ledd i et gigantisk opplysningsprosjekt, som Gramsci uttrykker slik:

"En ideologisk forberedelse av massene er nødvendig for den revolusjonære kamp; den er en av seierens viktigste forutsetninger" (Gramsci, CPS 1971:53).

Fo oppfyller her Gramsci's parole:

"Utdann dere, for vi får bruk for alle våre kunnskaper. Lag opprør, for vi får bruk for all vår entusiasme. Organiser dere, for vi får bruk for all vår styrke" (min utheving).

Fo mobiliserer kunnskaper, entusiasme og styrke hos seg selv, sine medspillere, publikum og politiske kampheller. Hans teater fungerer som magnet og katalysator for en enorm oppladning av sosial energi. Med sin dramatiske intuisjon fanger han opp energien og bearbeider den med de midler han som "proletariatets gjøgler" har til rådighet; sin egen kropp, språk, gester - og gir den tilbake i folkets eget språk; latter, farse og skarp satire.

Gramsci's hovedinnvending mot de italienske intellektuelle var, som vi har sett, at de opp gjennom historien hadde vært kosmopolitisk innstilt, og derfor ikke hadde identifisert seg med en nasjonal og folkelig kultur.

Fo's teaterarbeid kan i perioden 1968-73 sees som et forsøk på å videreføre og fornye de folkelige teatertradisjoner i en nasjonal italiensk kontekst. Dette gjelder både i innhold, formspråk og teknikker, og kommer klarest frem i **Mistero Buffo**.

Mistero Buffo kan stå som et syntetisk uttrykk for Fo's totale teaterprosjekt, som en kombinasjon av teaterkunstnerens politiske engasjement og ønsket om å synliggjøre, levendegjøre og rehabilitere den undertrykte nasjonale og folkelige kultur.

Fo henter frem glemte gjøglertekster fra middelalderen, som han selv bearbeider og monterer i fri kombinasjon etter tid og sted. Han binder tekstene sammen med ideologiske kommentarer, og mener å påvise paralleller mellom dagens undertrykkelse av arbeiderklassen og de undertryktes opprør mot Kirken og føydaladelen i middelalderen.

Han er gjøgleren, som står alene på scenen eller i friluft med en mikrofon, og målbinder tusenvis av mennesker med sitt enorme kommunikasjonspotensiale.

Fo identifiserer seg med den forfulgte kristne middelaldergjøgleren og hans bruk av Kristus-skikkelsen og Madonna'en. Han

gjenskaper denne folkelige Kristus, som alltid står på de svakes side, og bruker ham i sin flengende kritikk av Kirkens og pavemaktens jordiske og politiske makt.

Vi ser her hvordan Fo velger å solidarisere seg med den folkelige kultur, ved å hente frem og aktualisere bilder og skikkelser fra sin egen teatreale og nasjonale arv. Sammen med Gramsci tar han avstand fra den intellektuelles tradisjonelle kosmopolitisme.

I sitt oppgjør med realismen anvender Fo flere typer teknikker fra den folkelige teatertradisjon; spille- og fortellerteknikker, kommunikasjonsteknikker og detroniserings-teknikker.

Spille- og fortellerteknisk er Fo, som vi har sett, påvirket av barndommens historiefortellere, i *fabulatori*. Dette ser vi tydeligst i *Mistero Buffo*, hvor han oppretter et stort persongalleri, går ubesværet ut og inn av rollene, hopper frem og tilbake i historien, avbryter, forteller og kommenterer. Han identifiserer seg ikke med rollen, og markerer overganger fra en person til en annen med skift i gester, blikkretning, stemmebruk, tonehøyde, rytme osv.

Fo bruker improvisasjon som arbeidsmetode, dvs. at de fleste tekstene er improvisert frem overfor et publikum og skrevet ned senere. Ellers improviserer han i situasjonen med kommentarer om den politiske situasjon og i forhold til hendelser og avbrytelser i salen.

Fo har hentet frem skuespillerens glømte yrkestriks; bl.a. hukommelsesteknikker fra en folkelig fortellertradisjon, som dagens skuespillere har mistet forbindelsen med. Han har gjennom lang øvelse lagret et stort forråd av gester og ord, tekstbrokker, osv., som gir ham store kombinasjonsmuligheter og sikkerhet til å kommunisere fritt med publikum i enhver situasjon. Slik kan han ta forestillinger på sparket ved hjelp av gamle improvisasjonsteknikker, som forutsetter praksis og profesjonell fagkunnskap, og som ikke har noe med dagens anvendelse av begrepet "fri improvisasjon" å gjøre.

Fo benytter folkelige kommunikasjonsteknikker i sitt teater, som påskudd til å kommunisere direkte med publikum både før og

under spillet, for å aktivisere dem, og holde oppmerksomheten fanget.

Han viser folk på plass, mens han spøker og lager komiske situasjoner, og bryter ofte ut av spillet med direkte-replikker, l'aparte, til publikum. Han fanger opp små avbrytelser, de såkalte incidenti, i salen, eller skaper dem selv. Og som en del av teaterleken avslører Fo ofte spilletriक्सene.

Dette er et anti-akademisk, folkelig teater, som i prologen forklarer hva stykket handler om, gir politiske kommentarer til stykket og bringer inn dagsaktuelle hendelser for å illustrere poenger og trekke paralleller.

Ved hjelp av karnevalkulturens folkelige detroniserings-teknikker snur Fo verden på hodet og profanerer samfunns-autoriteter, institusjoner, tradisjoner, myter og verdier. Latter og bitende satire er fremdeles effektive degrade-ringsmidler i kampen for å demaskere og ufarliggjøre Makten. Og det er et mektig våpen for en militant teaterkunstner, som vil følge Gramsci's bud om å torpedere borgerskapets ideologiske herredømme.

Vi har her sett hvordan Gramsci's teori om det nasjonale og det folkelige element i kulturen, når helt ned på gulvplanet hos Fo og manifesterer seg i teknikken. Teorien nedfeller seg i praksis, og det estetiske og det ideologiske, form og innhold, inngår en organisk forbindelse i Fo's teaterarbeid.

Om forholdet mellom teori og praksis uttrykker Fo seg slik:

"... vi (La Comune, EF) er ikke interessert i teori uten praksis" (Binni, 1975:136). og videre:

"Nei, vi er opptatt av erfaringer, det betyr at vi interesserer oss for praksis, praksis som basis for teorien" (Binni, 1975:134).

Den franske historikeren Jean Chesneaux sier om Dario Fo's innsats i *Mistero Buffo*, at han er

"... en historiker ... som istedenfor - som så mange andre - å søke tilflukt i en lærd akademisk tradisjon, vil bruke fortiden i arbeiderklassens tjeneste. En historiker, som istedenfor å registrere spesialistisk informasjon... vil "vurdere fortiden politisk og nåtiden historisk"..." (Mazzotta, 1977:6).

I **Mistero Buffo** skriver Fo historie i praksis - på gulvet. Når han hopper mellom nåtid og fortid, gir politiske kommentarer og påviser paralleller og sammenhenger, praktiserer og utvikler han en organisk og dialektisk historisk metode, hvor han ser historien fra arbeiderklassens og folkets ståsted.

I dette perspektivet er **Mistero Buffo** som kulturpolitisk operasjon en protest mot borgerskapets historieforfalskning og undertrykkelse av den folkelige kultur. Det er også en protest mot borgerskapets oppfatning av kultur som oppsamling av spredte kunnskaper og "encyklopedisk viten", som ifølge Gramsci

"ikke er kultur, men pedanteri, ikke intelligens, men intellekt" (Gramsci SG, 1975:23).

Fo skriver også teaterhistorie med **Mistero Buffo**. Han fornyer teater- og skuespillerkunsten gjennom tradisjonen. Han levendegjør, bearbeider og viderefører de nasjonale og folkelige teatertradisjoner i sitt eget teater - på sin egen originale måte.

Med basis i Dario Fo's egen definisjon av en organisk intellektuell, kan vi spørre: Var han selv et uunnværlig redskap for arbeiderklassen i disse årene? Det er det umulig å svare på.

Men ett er sikkert: Uten Dario Fo's høyst merkbare tilstedeværelse i italiensk teater og politikk i årene 1968-73, ville vi fått en annen historie - og ikke minst - en annen teaterhistorie.

"Organisk, uorganisk, aorganisk; dette er definisjoner som irriterer meg kraftig. De får meg til å tenke på gjødsel. På organisk gjødsel... den organisk intellektuelle er en slags gjødsel for den politiske planten. Jeg ville heller være planten enn gjødselen, som får den til å gro".

Leonardo Sciascia (1921-1989)

La Sicilia come Metafora, Italia 1979

NOTER

1. For et nærmere innblikk i problemet, se Falck, Eva: "Sammenhengen i Italia's fantastiske maktunivers", Basar 4/1981.
2. Et internasjonalt seminar i 1967 på Sardinia var en viktig opptakt til den fornyede interesse for Gramsci i Italia. Her var bl.a. forskere tilstede fra Jugoslavia, Tsjekkoslovakia og Sovjet. Til forskjell fra Danmark og Sverige finnes det ingen oversettelser av Gramsci's verker på norsk. I Norge er det skrevet en hovedoppgave på idéhistorie i 1986 av Oona Solberg: "Undersøke for å forandre. En undersøkelse av Antonio Gramsci's Fengselsnotatbøker". Jon Bingen har behandlet Gramsci blant flere teoretikere i sin magistergradsoppgave på 1980-tallet: "Den moderne tids metafysikk. En drøftelse av europeisk sosialfilosofi fra restaurasjon til revolusjon".
3. Framstillingen baserer seg på bøkene: Mammarella, Giuseppe: "L'Italia dopo il fascismo: 1943-1973"1, Bologna 1974 og Del Carria, Renzo: "Proletari senza rivoluzione" (1860-1975), 5 bind, Roma 1977.
4. Piccolo Teatro er Italia's første institusjonsteater, opprettet i 1947 av Giorgio Strehler og Paolo Grassi, som Milano's eget byteater. De ville ikke være noe ekskludende eliteteater for de få, men "et kunstnerteater for alle".
5. De politiske fangene i Italia var ikke, som mange tror, bare noen få ekstreme og farlige terrorister, men omfattet hundrevis av militante og intellektuelle på venstresiden - anklaget for terrorisme, men arrestert bare på mistanke.
6. Fra 1956 har Lecoq drevet sin berømte mimeskole i Paris; Ecole Internationale de Mime et de Théâtre", hvor Fo underviser Lecoq's elever, når han besøker Paris. Se også om Lecoq i Spillerom 4/1989 og Frost, Anthony & Yarrow, Ralph: "Improvisation in drama", London 1990.

7. Se Dario Fo: "Lille håndbog for teaterfolk", Danmark 1989, s.184-85.
8. Se Bent Holm's bok: "Den omvendte verden. Dario Fo og den folkelige fantasi", Danmark 1980, for en inngående analyse av en av disse komediene: "Settimo: ruba un po' meno" (Det syvende bud: stjel litt mindre).
9. Se sensurlovens tekst i Quadri, Franco: "Il teatro del regime", Milano 1976, s.71.
10. Se nærmere om den italienske kvinnekampen på 1970-tallet: Falck, Eva: "Jeg skulle ønske mine kvinnetårer ble forvandlet til kuler", Kjerringråd 3-4/1982.
11. Det er interessant å merke seg hvordan ordet "fascista" etter 1968 får betydningen "undertrykkende, arrogant, reaksjonær" og ikke lenger bare betegner et historisk fenomen, som Mario Perniola påpeker i sin artikkel: "Tre postpolitiske stilarter" fra 1986, publisert i boken "Modernitet-Postmodernitet", Res Publica, Lund 1987.
12. Opprøret varer ikke så lenge for Strehler's vedkommende; i 1972 er han tilbake på Piccolo Teatro, hvor han til dags dato har vært enehersker som direktør og regissør, etter at Paolo Grassi i mellomtiden var flyttet til La Scala.
13. Se Quadri, Franco, 1976, s.53-59 om sensur og forfølgelse av Dario Fo's teater i perioden 1970-1973.
14. Deler av disse debattene er gjengitt i boken "Compagni senza censura", Milano 1970.
15. "Il telaio" og "Il funerale del padrone" er to enaktere som ble presentert under tittelen "Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso" (Bare bind meg for jeg ødelegger alt likevel).
16. Se debatten med publikums reaksjoner i 1969 i "Compagni senza censura", Milano 1970.
17. Se forøvrig "La strage di stato" (Statsmassakre), Samonà e Savelli, Roma 1970 og Bergmark, Birgitta og Torsten: "Det svarta spåret", Stockholm 1975, s.52-57.
18. Egentlig var det en rettssak mot Pio Baldelli, Lotta Continua's redaktør, for å ha påstått at Pinelli ble myrdet. Men Baldelli's advokat klarte å snu saken til en anklage

mot politifolkene.

19. Se nærmere om denne debatten i "Kunst er våpen", red. Olav Hersløf, Kbh. 1976 i artikkelen: "Italiensk gruppeteater - en samtale med Ferdinando Taviani" og mitt svar på denne, holdt som innlegg ved seminar ved Romansk Institut, Universitetet i Kbh. 1980, publisert i "Italiensk teater idag", Kbh. 1980: Falck, Eva: "Dario Fo - borgerskapets narr eller proletariatets gjøgler?"
Angående samme type kritikk med utgangspunkt i Fo's forestilling "Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa quello non è il padrone?" fra 1971, se artikkelen til Puppa, Paolo: "Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa quello non è Dario Fo?", gjengitt i Binni, Lanfranco: "Attento te...!", 1975, s.29-49 med svar fra Fo punkt for punkt.
20. For nærmere opplysninger om omstendighetene rundt bruddet se Binni, L. 1975, s.376 og utover.
21. For nærmere informasjon om Gladio, se Bellu, Giovanni Maria og D'Avanzo, Giuseppe: "I giorni di Gladio", Milano 1991.
22. Se Neil Postman: "Vi morer oss til døde", Gyldendal 1991, om et slikt underholdningsperspektiv på det amerikanske samfunn.
23. Fo hadde hatt en kort gjesteopptreden i TV før valgkampen i 1975 for det lille venstrepartiet PDIUP, hvor han hadde prøvet å vise utdrag fra stykket om Fanfani, men var blitt stoppet.
24. Peter Burke har det samme perspektiv i sin bok "Popular culture in early modern Europe", England 1978, hvor han peker på at den folkelige kultur og overklassens kultur skiller lag på 1600-tallet.
25. I sin bok "Den omvendte verden. Dario Fo og den folkelige fantasi, 1980, bruker Bent Holm bl.a. Toschi til å påvise karnevalistiske trekk ved Fo's teater.
26. Se Bent Holm's bok: "Solkonge og månekeiser", Kbh. 1991, hvor han analyserer Arlecchino-skikkelsen i et slikt etnografisk perspektiv.
27. Poenget er ikke her å forstå betydningen av hver betegnelse, det er antall betegnelser som er viktig.

28. Se Toschi, Paolo: "Le origini del teatro italiano", Torino 1955, s.243 og utover.
29. Se Dario Fo's bok: "Manuale minimo dell'attore", Torino 1987 - oversatt til dansk: "Lille håndbog for teaterfolk", Danmark 1989. Boken viser Fo som original teaterforsker, som tar utgangspunkt i egen praksis og ikke i akademiske teorier. Boken utkommer på norsk april 1992, medoversetter Eva Falck.
30. For et nærmere innblikk i begrepene skapende skuespiller og instrumentell skuespiller, se Gran, Anne-Britt og Falck, Eva: "Vår tids fornyelse av skuespillerkunsten" i boken "Skuespillerkunst", Oslo 1991.
31. Se Taviani, Ferdinando. "La fleur et le guerrier: Les actrices de la Commedia dell'Arte", Bouffonneries 15/16, 1986.
32. Se Taviani, Ferdinando og Schino, Mirella: "Il segreto della Commedia dell'Arte", Firenze 1982.
33. Se Di Tota, Mia: "Helgendyrkelse og politisk tilknytning i Syd-Italia" i Tidsskrift for samfunnsforskning, 3/1979.
- 34.. Det hevet seg røster i Gramsci-debatten på 1970-tallet, som hevdet at Gramsci's "organiske intellektuell" kun refererer til partimedlemmer. Denne oppfatningen var først og fremst knyttet til PCI, og må sees i sammenheng med deres syn på Gramsci som partiets egen ideologiske eiendom. At Gramsci regner partimedlemmer, statsfunksjonærer og byråkrater som intellektuelle med moralsk og politisk ansvar for sine handlinger, betyr ikke at alle kunstnere og intellektuelle er eller må være partimedlemmer. Gramsci tar avstand fra all politisk dirigering av kunsten, og sier: "Kunst er kunst og ikke "bestemt" eller foreslått politisk propaganda" (Gramsci, LVN, Einaudi, 1956:11). Gramsci sier klart at kunstnere og intellektuelle er "organiske", når de identifiserer seg med arbeiderklassen/de undertrykte og påtar seg en ledende, dvs. oppdragende og bevisstgjørende funksjon. M.A. Macciocchi er i sin bok "Per Gramsci" fra 1974 talskvinne for kunstneren som er ansvarlig først og fremst overfor arbeiderklassen, og ikke underlagt noen form

for partikontroll. En annen sak er at Gramsci mente partiet ville tiltrekke seg samfunnets ledende kunstnere og intellektuelle som en magnet, hvis det oppfylte sin rolle som ledende, revolusjonær kraft i samfunnet.

LITTERATUR

- Allegri, Luigi: "Teatro e spettacolo nel medioevo", Bari 1988
- Artese, Erminia: "Dario Fo parla di Dario Fo", Cosenza 1977
- Bachtin, Michail: "Rabelais and his world", England 1965
- Bachtin, Michail: "Rabelais och skrattets historia, Sverige 1986
- Barsotti, Carlo: "Gycklarens teater", Sverige 1984
- Bellu, Giovanni Maria og D'Avanzo, Giuseppe: "I giorni di Gladio", Milano 1991
- Bergmark, Birgitta og Torsten: "Det svarta spåret", Stockholm 1975
- Binni, Lanfranco: "Dario Fo", Il Castoro, marzo 1977
- Binni, Lanfranco: "Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo", Verona 1975
- Bocca, Giorgio: "Moro: una tragedia all'italiana", Milano 1978
- Brook, Peter: "The Empty Space", England 1968
- Burke, Peter: "Popular culture in early modern Europe", England 1978
- Cantore, Romano; Rosella, Carlo og Valentini, Chiara: "Dall'interno della guerriglia", Milano 1978
- Cederna, Camilla: "Pinelli. Una finestra sulla strage", Milano 1971
- Colombo, Cesare: "Gramsci e il suo tempo", Milano 1977
- Compagni senza censura, Nuova Scena, Milano 1970
- Compagni senza censura, La Comune, Milano 1973
- Del Carria, Renzo: "Proletari senza rivoluzione" (1860-1973), 5 bind, Roma 1977
- Dirckinck-Holmfeld, Kim og Winther, Inge Lise: "Middelalder. Aktionsteater, Danmark 1975
- Fini, Marco og Barberi, Andrea: "Valpreda. Processo al processo, Milano 1972
- Fiori Giuseppe: "Vita di Antonio Gramsci", Bari 1976
- Flamigni, Sergio: "La tela del ragno. Il delitto Moro", Roma 1988
- Fo, Dario: "Manuale minimo dell'attore", Torino 1987
- Fo, Dario: "Lille håndbog for teaterfolk", Danmark 1989

- Fo, Dario: "Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione", Italia 1990
- Frost, Anthony & Yarrow, Ralph: "Improvisation in drama", London 1990
- Gramsci, Antonio: "L'Ordine Nuovo 1919-1920" (ON), Torino 1975
- Gramsci, Antonio: "La costruzione del partito comunista 1923-1926" (CPC), Torino 1978
- Gramsci, Antonio: "Scritti giovanili 1914-1918" (SG), Torino 1975
- Gramsci, Antonio: "Gli intellettuali" (I), Italia 1975
- Gramsci, Antonio: "Il materialismo storico" (MS), Italia 1975
- Gramsci, Antonio: "Letteratura e vita nazionale" (LVN), Italia 1975
- Gramsci, Antonio: "Passato e presente" (PP), Italia 1975
- Gramsci, Antonio: "Lettere dal carcere", Torino 1974
- Gramsci, Antonio: "Politikk og kultur", red. Kjeld Østerling Nielsen, Danmark 1972
- Gramsci, Antonio: "En kollektiv intellektuell", red. René Coeckelberghs, Sverie 1967
- Grisoni, Dominique og Maggiori, Robert: "Guida a Gramsci", Milano 1977
- Holm, Bent: "Solkonge og månekejser, Kbh. 1991
- Holm, Bent: "Den omvendte verden. Dario Fo og den folkelige fantasi", Danmark 1980
- "Il teatro politico di Dario Fo", Mazzotta, Milano 1977
- "Italiensk teater idag", Romansk Institut, Universitetet i Kbh. 1980
- Jocteau, Gian Carlo: "Leggere Gramsci", Milano 1977
- "Kunst er våpen, red. Olav Harsløf, Kbh. 1976
- La nuova sinistra: "La strage di stato", Roma 1970
- Macciocchi, Maria Antonietta: "Per Gramsci", Bologna 1974
- Mammarella, Giuseppe: "L'Italia dopo il fascismo: 1943-1973", Bologna 1974
- Meldolesi, Claudio: "Su un comico in rivolta", Roma 1978
- Postman, Neil: "Vi morer oss til døde", Oslo 1991
- Pozzolini, A.: "Che cosa ha veramente dette Gramsci", Roma 1968

Puppa, Paolo: "Il teatro di Dario Fo", Venezia 1978
 Quadri, Franco: "Il teatro del regime", Milano 1976
 Quercioli, Mimma Paulesu: "Gramsci vivo", Milano 1977
 Salvemini, Gaetano: "Le origini del fascismo in Italia", Milano 1975
 Sciascia, Leonardo: "La Sicilia come metafora", Italia 1979
 "Skuespillerkunst", red. Helge Reistad, Oslo 1991
 Taviani, Ferdinando og Schino, Miralla: "Il segreto della Commedia dell'Arte", Firenze 1982
 Toschi, Paolo: "Le origini del Teatro italiano", Torino 1979
 Valentini, Chiara: "La storia di Dario Fo", Milano 1977

ARTIKLER

Ajello, Nello: "Quell'abile trovata di Togliatti", La Repubblica 1991
 A.A. (Antonio Attisani): "Fo, solo contro tutti", Scena 1/1981
 Di Tota, Mia: "Helgendyrkelse og politisk tilknytning i syd-Italia", Tidsskrift for samfunnsforskning 3/1979
 Fo, Dario: "Epistola ai Romani", l'Espresso 17/1977
 Fo, Dario, intervju, Paese Sera 18. nov. 1977
 Fo, Dario, intervju, Panorama 1977
 Pensa, Carlo Maria: "26 pollici di rivoluzione", Epoca høst 1977
 Rame, Franca: "Carcerati, che passione", La Domenica del Corriere 41/1981
 Riva, Valerio: "Un paio di occhiali marca Gramsci", L'Espresso 1974
 Taviani, Ferdinando: "La fleur et le guerrier: Les actrices de la Commedia dell'Arte", Bouffonneries 15/16 1986
 Villari, Lucio: "Nell'infuocato carcere di Turi", La Repubblica 1991

DARIO FO - PUBLISERTE SKUESPILL

Le commedie di Dario Fo, 1960-1969, Torino, 1966-1977
 Skuespill fra 1968-70, publisert i Compagni senza censura, Nuova Scena, Milano 1970
 Skuespill fra 1970-72, publisert i Compagni senza censura, La Comune, Milano 1973

*lista di produzioni teatrali
 (/testi pubblicati - trattati
 qui)*

Morte e resurrezione di un pupazzo, Milano 1971
 Guerra di popolo in Cile, Verona 1973
 Morte accidentale di un anarchico, Torino 1974
 Mistero Buffo, Verona 1974
 Mistero Buffo, Verona 1977
 La giullarata, Verona 1975
 Non si paga! Non si paga! Milano 1974
 Pum, Pum! Chi è? La polizia!, Verona 1974
 Il Fanfani rapito, Verona 1975
 La signora è da buttare, Torino 1976
 La marijuana della mamma è la più bella, Verona 1976
 Poer Nano, Milano 1976
 Tutta casa letto e chiesa, Verona 1978
 Storia della tigre e altre storie, Milano 1980
 Clacson, trombette e pernacchie", Milano 1980
 Storia vera di Piero d'Angera, che alla crociata non c'era, Milano 1981
 L'Opera dello sghignazzo, Milano 1982
 Fabulazzo osceno, Milano 1982
 Hellequin, Harlekin, Arlecchino, Italia 1983
 Il ratto della Francesca, Milano 1986
 Parti femminili, Milano 1987
 Il papa e la strega, Italia 1989

PUBLISERTE ARTIKLER av EVA FALCK

I boken "Italiensk teater idag", Kbh. Universitet 1980:

"Dario Fo - borgerskapets narr eller proletariatets gjøgler"?

Basar 1/1981:

1. "Gjøgleren og massepartiet. Dario Fo, Antonio Gramsci og den organiske intellektuelle"
2. "Dario Fo - proletariatets gjøgler i Italia, borgerskapets narr i Norge?"
3. "Gjøglerens fødsel", oversettelse av "La nascita del giullare", Mistero Buffo

Basar 4/1981:

"Sammenhengen i Italia's fantastiske maktunivers"

Kjerringråd 3-4/1982:

"Jeg skulle ønske mine kvinnetårer ble forvandlet til kuler.
Om kvinnen som offer og terrorist i det italienske samfunn"

Spillerom 4/1988:

1. "Teatret trenger den våkne, ansvarsbevisste skuespiller.
Om Antonio Gramsci og kulturens rolle i en politisk og
historisk sammenheng"
2. "Skuespillerens kollektive dimensjon - og Commedia
dell'Arte"

Spillerom 4/1989:

"Skuespilleren - en ustoppelig provokatør"

I boken "Skuespillerkunst", Oslo 1991:

1. "Historien om Dario Fo - en skapende skuespiller mellom
tradisjon og fornyelse"
2. "Vår tids fornyelse av skuespillerkunsten", Anne-Britt
Gran og Eva Falck