

TEATRO

Il Laboratorio apre ma solo per gli intimi

Dopo un anno di lavoro Luca Ronconi si presenta con una doppia riduzione del « Calderon » di Pasolini e delle « Baccanti » - Alla rappresentazione saranno ammessi gli invitati: guardiamo con quali criteri

DOPO quasi un anno di lavori interni, il « Laboratorio di progettazione teatrale » diretto a Prato da Luca Ronconi debutta con un impegno semi-pubblico. Dal 2 al 10 luglio al teatro Metastasio andrà in scena la riduzione del « Calderon » di Pier Paolo Pasolini; negli stessi giorni all'Istituto Magnolfi di Euripio saranno rappresentate « Le Baccanti » di Euripide: ambedue i testi sono ovviamente diretti da Ronconi, e interpretati dagli attori della cooperativa del Tuscolano (nella « Baccanti » è in scena solo Marisa Fabbri con un lungo monologo).

I dirigenti del Laboratorio fin dall'inizio hanno sottolineato il carattere sperimentale che avevano le loro fatiche. Si costruiscono ipotesi teatrali non spettacoli da mettere in vetrina in « prime » di lusso. In parte per essere coerenti con questi principi, in parte perché c'erano grossi problemi di spazio (la sala dell'Istituto Magnolfi ha posti limitati; al Metastasio per esigenze di regia tutta la platea è stata coperta da un enorme telone ad allargamento dello spazio scenico, e gli spettatori del « Calderon » potranno perciò occupare solo trecento posti palco) è stato deciso di non vendere i biglietti al pubblico normale. Potranno entrare soltanto « gli invitati », che sono poi i vari gruppi di studenti e ricercatori che hanno seguito durante l'anno il Laboratorio, oltre ad alcuni saggi e cri-

tici « amici » ovvero particolarmente vicini agli esercizi di Ronconi.

Ancor più ristretta la rosa degli eletti ammessi alle due giornate (ieri e oggi) di letture sceniche dei due testi, integrate dalle relazioni dei gruppi collaterali sulla attività da loro svolta: « Gruppo S » che, coordinato da Gae Aulenti, ha studiato i problemi dello spazio, sia in rapporto allo specifico teatrale, sia in rapporto al territorio; e il « Gruppo F » che racconterà le esperienze maturate durante un corso delle « 150 ore » all'Istituto San Paolo.

Intanto Miklos Jancso, che partecipò quest'inverno a un dibattito-seminario inquadrato nei vari programmi « esterni » del Laboratorio stesso (il risultato in vero fu poco esaltante; su due giornate di proiezioni-dibattito Jancso si fermò a Firenze poche ore) ha cominciato a girare un documentario sul lavoro di Ronconi e compagni, che sarà presentato al « Festival d'Automne » di Parigi, in una sezione centrata ai filmati sul teatro.

I responsabili del Laboratorio chiariscono in un loro comunicato interno che i costi del filmato saranno coperti dalla RAI e da una cooperativa appositamente creata. Allo stesso modo un altro gruppo « parallelo » che con Luigi Nono al comando ha svolto una ricerca musicale, è stato finanziato direttamente dalla cooperativa del Tuscolano.

Sono precisazioni che si accolgono con piacere. Il che comunque non toglie che il Laboratorio è per il resto sorretto da enti e strutture pubbliche: il Comune di Prato, la Regione Toscana, il Teatro regionale, la Provincia di Firenze, il Teatro comunale Metastasio, l'Azienda autonoma di turismo di Prato (e speriamo che l'elenco sia completo). Il bilancio presentato per il '76 si aggira, salvo errori, sul mezzo miliardo. Insomma, pur con tutte le garanzie di piena autonomia artistica, l'esperienza di Ronconi per avere senso deve avere dei momenti di sbocco pubblico, al di là del progetto di spettacolo conclusivo, da inventare per il '78.

E poi, se va benissimo il principio della priorità a chi ha seguito direttamente i lavori, meno convince il criterio degli « invita » agli studiosi « amici », più o meno intimi. Ripassa dalla stretta finestra l'idea di un'Arte, forse per iniziati, che i ribaditi slogan di « apertura sul territorio » parevano smentire. Insomma questi primi bagliori d'estate, rinforzano i dubbi e alimentano le perplessità anche in chi non aveva accettato il bombardamento preconcetto « alzo zero » contro la « scommessa Ronconi ». Volevamo lavorare fra di noi, senza elementi di disturbo, rispondono gli interessati. Ma, ahimè, la discrezione non è sempre una virtù.

Claudio Carabba



« Gatto in cantina » a Poggio Caiano

DA VENERDI' 1. luglio a domenica 3 alle ore 21.30 in scena nel piazzale della villa medicea di Poggio a Caiano, il « Gatto in cantina » di Nando Vitali, nella realizzazione della « Compagnia di prosa Città di Firenze - Cooperativa dell'Ortiuolo » con regia di Ginio Susini e musiche di Salvatore Allegra.

Lo spettacolo, presentato nell'ambito del « Giugno poggese 1977 », vuole essere omaggio alla memoria di Vitali, recentemente scomparso, ed anche occasione di apprezzare in una cornice insolita una classica commedia in versu-

CINEMA

ARISTON - Piazza Ottaviani, Tel. 287.834

(Aria cond. e retring.)
Due ore di risate, di provocazioni, chini erotici condotti oltre i con-

lecitol CARA, DOLCE NIPOTE, A con Femy Benussi, Ursula Heinle, sco Parisi, Lucio Flauro. (VM 18) (15,30, 17,20, 19,10, 20,55, 22,40)

ARLECCHINO - Via dei Bardi Tel. 284.332

(Aria cond. e retring.)
Tratto dal più scabroso e spregio romanzo del nostro tempo « L'univ e la studentessa » il film più aud ha trionfato all'ultimo festival di BONNY E LA MOGLIE DEL PROFE Technicolor, con Jack Thompson, Gibin e Jacky Weaver. Rigorosamente ai minori di 18 anni. (15,30, 17,20, 19,10, 20,55, 22,40)

CAPITOL - Via Castellani - fono 212.320

Ritorna il più famoso giallo terro di Dario Argento, che va visto Quando il topo esce dalla fogna nero ti attraversa le strade e la luna da di sangue, odì uno sbatter d'at grido. E' il canto lugubre de L'UC DALLE PIUME DI CRISTALLO. Technicolor, con Tony Musante, Suzy H. Enrico Maria Salerno, Mario Ador Renzi. Regia di Dario Argento, di Ennio Morricone. (VM 14) (15,30, 17,15, 19, 20,45, 22,45)

CORSO - Borgo Albizi - fono 282.687

(Ap. 15,30)
Un classico del « thriller » mai dime COSA AVETE FATTO A SOLANO colori, con Fabio Testi, Karin Baal, Fuchsberger. (VM 18). (Ried.) (16, 18,10, 20,25, 22,40)

EDISON - Piazza Repubblica Tel. 23.110

(Ap. 15,30)
(Aria cond. e retring.)
I due popolarissimi personaggi d reschi che hanno dato vita al pri compromesso storico » nella to ma divertente avventura: IL RITOR DON CAMILLO con Fernaldo e Gi vi. (Ried.) (16, 18,15, 20,30, 22,45) Ried. AGIS

EXCELSIOR - Via Cerretani, Tel. 212.798

(Aria cond. e retring.)
Ap. 15,30
Un divertentissimo scherzoso erotico « lui » troppo emotivo e una « lei » inibital SI, SI... PER ORA. A color Elliott Gould, Diane Keaton, Paul S (VM 14) (16, 18, 20,10, 22,40)

GAMBRINUS - Via Brunellesco Tel. 215.112

(Aria cond. e retring.)
Ap. 15,30
Sfidarono chi il comandaval Sacrifica loro giovani vite salvando il mond occupazione e dalla triennial IL NU IL MORTO. A colori, con Cliff Rob Raymond Massey. (Ried.) (16, 18,15, 20,30, 22,45)

METROPOLITAN - Piazza Bec

Una storia d'amore, tenera, crudele, matica: QUELLA STRANA VOGLI « Prima » (Ap. 15,30)
La verità dietro le sbarre? I seg deviazioni sessuali, i vizi nascosti di che vivono in catene: PENITENZA FEMMINILE PER REATI SESSUA colori, con Lina Romay, Pat Mulie (VM 18). (15,40, 17,25, 19,10, 21, 22,45)

MODERNISSIMO - Via Cavo Tel. 215.954

Ritorna con successo il film: PROF NE ASSASSINO. Ha la regolarità macchina... la precisione di un con Technicolor, con Charles Bronson e Michael Vincent. Per tutti! (16, 18,25, 20,25, 22,40)

ODEON - Via dei Sassetti - fono 24.068

(Aria cond. e retring.)
(Ap. 15,30)
Uno psico thriller allucinante dove ginazione, realtà e amore si fondono clima di massima suspense! A VENE UN DICEMBRE ROSSO SHOCKING. lori, con Julie Christie, Donald Sutte (VM 18). (Ried.) (16, 18,15, 20,30, 22,45)

PRINCIPE - Via Cavour, 184 Tel. 575.891

(Aria cond. e retring.)
Ritorna il capolavoro nero di Roger C in un classico di Edgard Allan Po cast eccezionale per un film eccez Jack Nicholson, Vincent Price, Boris loff, Peter Lorre in: I MAGHI DEL RORE. Technicolor. Per tutti!

SUPERCINEMA - Via Cimato Tel. 272.474

Eccezionalmente per la prima volta

Paese Sera

Corriere della sera

3 luglio 1977, Roberto de Monticelli

Nel «Laboratorio di progettazione» a Prato

Ronconi inventore di teatro

Inserimento nel «territorio» - Il «Calderón» di Pasolini in uno spazio che unifica scena e platea

DAL NOSTRO INVIATO SPECIALE

PRATO -- C'è un modello anomalo di lavoro teatrale, al centro d'Italia, in questa città di grossa grana mercantile e produttiva che da almeno quindici anni, tramite la politica culturale del suo teatro, il «Metastasio» (le grandi «prime» degli Stabili, per esempio; e altre manifestazioni), riesce a collocarsi periodicamente sotto il raggio dell'attenzione, nel campo dello spettacolo.

Questo modello è il Laboratorio di progettazione teatrale guidato da Luca Ronconi con la «Cooperativa Tuscolano». È un modello senza precedenti: un tentativo, a mio parere utopico, di unire alle esigenze della pura ricerca teatrale quello che oggi si chiama, con una formula abusata e anche abbastanza generica, il «radicamento nel territorio».

Che significa questo? Dun-

que, abbiamo cercato di capirlo durante una specie di incontro-seminario, che s'è tenuto qui a Prato fra i responsabili del Laboratorio e un esiguo gruppo di specialisti e di studiosi (non esclusivamente teatrali, questi ultimi). Il Laboratorio, dopo una serie di travagliate vicende (il finanziamento, il rapporto con gli enti locali), ha ora assicurata la propria sopravvivenza attraverso vari canali, il più importante dei quali è il Teatro Regionale Toscano. Da questo punto di vista, composti i soliti attriti partitici (e anche municipali), non ci dovrebbero essere più problemi. La crisi (o almeno il ripensamento continuo, la ricorrente riflessione teorica alla ricerca di un'identità totalizzante) nasce, come già s'è fatto intendere, da un dualismo difficilmente componibile: la spinta verso l'interno (lo speci-

fico del lavoro teatrale) è quella verso l'esterno (l'attività nel territorio).

Per quanto concerne il laboratorio vero e proprio non esistono dubbi. Ronconi ha impostato una ricerca che passa attraverso lo smontaggio del mezzo teatrale, la distruzione dei personaggi come entità soggettive e distinte, un nuovo impiego degli spazi, un nuovo rapporto tra l'interprete e lo spettatore. Il principio di base non è più quello della rappresentazione ma della comunicazione. Lo scopo non è lo spettacolo, il prodotto finito, ma il processo di ricerca. Da ciò deriva una serie di affascinanti conseguenze stilistiche: una recitazione, per esempio, che abbandona ogni verosimiglianza psicologica e diventa atonale, astratta; una gestualità sciolta dalla logica e dalla consequenzialità e anche da qualsiasi ri-

chiamo simbolico; i personaggi che in qualche modo si identificano con gli spazi, vivendoli e percorrendoli secondo traiettorie che non esprimono linee di tensione del testo ma momenti comportamentali degli interpreti, dinamiche artificiali intese a tracciare figure geometriche immaginate «a priori».

Alcuni esempi di questi materiali di ricerca ci sono stati mostrati negli scampoli di spettacolo che il Laboratorio ha preparato durante questo anno di attività: il «Calderón» di Pier Paolo Pasolini, al «Metastasio», in uno spazio che unifica — una enorme pedana — il palcoscenico e la platea; gli spettatori assisteranno dai palchi; «Le Baccanti» di Euripide per una sola voce recitante, quella di Marisa Fabbri, che interpreta tutti i personaggi, cioè l'annulla nel flusso della sua dizione, mentre vaga, fantasma inquietante perduto in un labirinto, per stanze e corridoi di un edificio, l'Istituto Magnolfi, che è uno dei nuovi spazi teatrali inventati dal Laboratorio nella città, insieme con il Fabbicone, quando sarà riadattato.

Il piano di studi dell'iniziativa prevede, come si sa, anche l'analisi interpretativa di «La vita è sogno» di Calderón De La Barca (che è anzi il testo da cui tutto il programma del Laboratorio è nato) e della «Torre» di Ugo Von Hoffmannstahl. A queste opere, per una esterna analogia di temi, si ricollega il «Calderón» di Pasolini; mentre «Le Baccanti», come mi disse Ronconi, in un altro incontro d'un paio di mesi fa, qui a Prato, rimane prevalentemente come «momento tecnico» (e invece, per ora, da quel che se n'è visto, è il risultato espressivo più completo).

Emana comunque da tutto ciò l'immagine d'un sistema di lavoro coerente, rigorosissimo e bloccato, a mio parere, nella sua vera finalità: che è quella della ricerca d'un nuovo specifico teatrale. Non so — e non lo può sapere nessuno, neanche Ronconi che è un geniale empirico circoscritto di teorizzazioni un po' nebbiose — quali saranno i dati finali dell'esperimento. Ma basta assistere a qualche spezzone di prova o di spettacolo per capire che ci troviamo di fronte a un fatto abbastanza eccezionale nella vita del teatro in Italia: un tentativo di riforma tramite la ricerca d'uno specifico diverso, del suo processo di comunicazione col pubblico.

Sul versante esterno dell'esperimento, nei suoi rapporti con la città e con il territorio, le cose risultano invece assai meno chiare. Si è parlato molto, in questi due giorni a Prato, dell'attività svolta dai vari gruppi di lavoro: il Gruppo S (spazio) diretto da Gae Aulenti, che ha realizzato fra l'altro un censimento e insieme una reinvenzione drammaturgica dei luoghi; il Gruppo L (linguaggio) che faceva capo a Dacia Maraini e che ha condotto nel territorio un'indagine linguistica, per altro presto interrotta; il Gruppo F (fabbrica) per cui, nell'ambito delle centocinquanta ore, ha tenuto un corso di divulgazione teatrale Ettore Capriolo (e pare che sia stata l'unica iniziativa veramente recepita).

Il fatto è che le esigenze del territorio sono devianti, come è stato ripetutamente notato nei dibattiti di questi giorni. Il territorio chiede servizi e questa, del Laboratorio di progettazione teatrale, non è un'iniziativa di servizio pubblico tradizionalmente intesa. Non è un Teatro Stabile. Non produce spettacoli da consumare, come si è detto, ma frammenti di esperienze da analizzare. Può impostare, avendo questa natura particolarissima, una vera dialettica con un territorio, con dei quartieri di città? Può continuare ad offrire salmone, come ha detto qualcuno, quando gli chiedono sardine?

C'è insomma al centro d'Italia, in una città di grossa grana produttiva e mercantile, questo problema culturale appassionante. Esso ha il merito fra l'altro, con la sua sola presenza, di porre in una luce inedita, cruda, che non consentirà equivoci, il rapporto fra ricerca pura e istituzioni (cioè amministrazioni regionali, comunali e via dicendo, alle quali, come ha fatto notare in un intervento Renzo Tian, una legge per il teatro delegherà sempre più ampi poteri decisionali). Il Laboratorio di Prato prospetta inoltre in termini nuovi il rapporto drammaturgico teatro-territorio e da qui nasce forse la sua crisi nell'apertura al mondo esterno, a tutto ciò che viene definito partecipazione. Il rapporto è in direzione opposta a quella praticata dai gruppi di base: l'itinerario va cioè dalla realtà al teatro, attraverso strumenti stilistici sofisticati, anziché dal teatro alla realtà, attraverso l'animazione o lo spettacolo in piazza. Bisognerà vedere se ce la farà (qui sta a mio parere l'alone utopico dell'impresa ronconiana), con quello spettacolo che su materiali raccolti nel territorio, dovrebbe concludere l'anno prossimo l'esperimento e il cui titolo sarebbe: «Il segno della croce».

Roberto De Monticelli

CORRIERE
DELLA
SERA

3/7/77

Luca Ronconi le sardine e il salmone

di Edoardo Sanguineti

LA PALAZZO Novellino, il 29 e il 30 giugno, il «Laboratorio di Progettazione Teatrale» di Prato fa un primo bilancio globale, con un po' di amici intorno, della sua esperienza di un anno: si notano dosi generose di auto-critica, larghi lacerti da «cahiers de doléances» a uso di enti pubblici vari, che si suppongono benevoli e perplessi. Il rapporto con il Territorio, si sa, è il sogno e il mito di tutti gli Operatori Culturali, ed è la grande pietra di inciampo e di paragone. Il gruppo «S», che significa Spazio, gestito da Gae Aulenti, questo Territorio lo ha incontrato nei modi più spazialmente concreti, come «sistema antropologico», puntando sopra il «segno della croce» (molto archetipico, ovviamente, ma non simbolicamente sacro di necessità: due linee che si incontrano, che si incrociano, per intanto). Ma il gruppo «L», che significa Linguaggio, il Territorio se l'è visto dinanzi, con gli occhi di Dacia Maraini, come esperienza sensibile: un «sistema antropologico» che mangia, beve, veste panni, che respira e lavora, e parla, in figura di casalinghe e di operai, di quartiere e di valata. Così, ha gettato la spugna sull'interrogativo: «che cosa è primario?». Per un po', nel dibattito, si ruota intorno a un'opposizione metaforica, buttata lì da Franco Ruffini, tra le sardine e il salmone. Le sardine sono il primario, se abbondanti, perché tolgono la fame. Il salmone è l'allegoria dei bisogni culturali secondari.

Il Territorio, non c'è dubbio, chiede sardine, e l'appetito non gli manca. Quello che il «Laboratorio» offre, invece, al Territorio, a torto o a ragione, ha gusto di salmone: buono, si capisce, ma dove sardine maggiori e più elementari premono, in forma di fogne e di occupazione e di cose di questo genere, riesce un po' sospetto, certamente scarso, e di lussuosa apparenza. Adriano Seroni insiste sulla necessità della Ricerca, e sopra l'opportunità di un'autopresentazione leale dei Ricercatori stessi: un Laboratorio è un Laboratorio, e non è, non vuole, non può essere altro. I Ricercatori non sono qui per rispondere a tutti i vostri legittimi assilli. Se mai, ci sarà una catena di mediazioni, come sempre, a dimostrare come il salmone sia giovevole al mercato delle sardine.

A questo punto, si accantonano tutte le metafore ittiche, ma la spaccatura radicale persiste: o leggo il territorio come un sistema di segni antropologici, il che permette, anzi in certo modo esige, una qualche distanza ottica, un minimo di scarto prospettico, o lavoro, magari laboratoriamente, nel territorio, sul territorio. Si tratta, infine, di decidere se Prato è lo spazio necessario, e pertinente, e insostituibile, o un'occasione assolutamente pretestuosa e largamente permutabile, al più un caso di benefica e meritoria Nuova Committenza. L'esempio d'obbligo sarà quello degli osservatori astronomici: come si correlano al Territorio? Quindi, potremmo benissimo essere a Berlino o a Oslo. Quello che è certo, è che la situazione di dibattito interno ed esterno del Laboratorio di Prato è un «sistema antropologico» secondo, leggibile come emblema dell'immortale pasticcio di Cultura e Politica, Intellettuali e Potere, nell'Italia dei tardi anni Settanta. E del perpetuo rischio che la filosofia della «cultura materiale», in senso lato,

si ribalti come alibi e copertura della filosofia della «cultura spirituale», che indossa il costume, pertinente teatrale, della Ricerca, del Laboratorio. Questa «cultura spirituale», così, può continuare a leggere il mondo come sistema di segni, cioè a contemplarlo. E le 150 ore, nel caso gestite da Ettore Capriolo, possono anche sfociare, immagino, nella contemplazione della contemplazione, qui come dappertutto. Non è uno scherzo rilevare che lo Spettacolo, il Teatro, sono, per fondazione etimologica, generi specifici di Contemplazione.

Dunque, contempliamo. Al Teatro Metastasio, per intanto, le sei ore del «Calderon» di Pasolini, in due rate rispettive di quattro e di due ore: benefica frantumazione, che evita una specie di cura per urto contemplativo, ma sacrifica anche, di necessità, l'impatto globale con un codice unitario, vocale e gestuale, in cui tutto rinvia a tutto, entro un quadro combinatorio strutturatissimo, che si srotola sino a completo esaurimento. Dai palchi si contemplano, infatti, le evoluzioni cantate degli attori, sopra l'arena lignea che copre e li vella platea e palcoscenico: in questo spazio da corridoio, si sperimentano tutti i cerchi, le spirali, le ellissi, i rettangoli, i quadrati, le diagonali, i trapezi, con tutte le specularità possibili tra le due grandi sezioni del recinto su cui ci curviamo: eseguiti i tracciati completi, lo spettacolo, ordine geometrico, è esaurito. Il testo è trascinato letteralmente a spasso con sontuosi deliri fonetici, per tutto l'ampio tavoliere, in una disperatissima lotta con l'angelo verbale del superlirismo pasoliniano, che è puntigliosamente derealizzato come libretto d'opera, per questo melodramma verbale, messo in musica vocale e in mimica corporale. Il pretesto verbale, nel complesso, è squisitamente «marienbadizzato» tra evoluzioni e involuzioni di righe e compassi antropomorfici. Si invidiano ipotetici spettatori turchi, che si gustino le arie e le corsette tambureggianti, e si risparmiino le strofette del librettista. Stante il patto di non recensione, firmato in Prato, si descrive e non si giudica. Ma si possono nominare, suppongo, alcune attanti: Gabriella Zamparini, Miriam Acevedo, Edmonda Aldini, Nicoletta Langasco, Carla Bizzarri.

E si potrà forse anche dire che, chi puntava sopra Ronconi come regista principe della Follia, in questa sua fase dopo l'Oresteia si vede rialzate nettamente le quotazioni critiche. Soprattutto se peregrina, tra due dozzine di fruttori eletti, dietro Marisa Fabbri, per i vani dell'Istituto Magnolfi: dove le «Baccanti» euripidee sono monosceneggiate psicoticamente nella più clinicamente dionisiaca tra le interpretazioni possibili. Dioniso, sorretto da Dodds, è l'Es in tutto e per tutto, finalmente, e uno dei miei ventitré compagni di questa antipsichiatra via crucis, dopo la stazione dello specchio, in cui Penteo decifra Dioniso come il suo doppio, e viceversa, mentre ci guardiamo la pluriattrice «contentitore» che si rovescia, anima e corpo, in un cunicolo zeppo di lettini da istituzione chiusissima, mi mormora: «Ho capito, adesso, per la prima volta, che cos'è una tragedia greca». Stando ai patti, non devo dirlo, ma come traduttore euripideo mi concedo un lusso illegale, e sostengo che per me, davvero, ha ragione.

Paese Sera

14 - 07 - 1977

VOYAGE THÉÂTRAL EN ITALIE

La géographie de l'impossible

A quinze kilomètres de Florance, parmi les tendres collines toscanes, Prato, ville industrielle, communiste, riche, est en compétition culturelle avec sa prestigieuse voisine. Dans le domaine architectural aucune rivalité n'est possible, mais Prato possède un théâtre de grandes premières où, à l'occasion, converge toute l'intelligentsia italienne : Prato abrite pour trois ans une expérience grandiose, un « laboratoire » dirigé par Luca Ronconi.

Dès que l'on dit « laboratoire », on voit une poignée de marginaux enfermés dans la recherche de solutions à la sclérose du théâtre, à leur difficulté d'être et de s'exprimer. Rien de semblable ici. « L'expression théâtrale, non. La communication, oui », dit Ronconi. Quelque deux cents personnes, des professionnels solides, le suivent dans sa « folie », cette passion qui le porte, quel qu'il fasse, à expérimenter l'impossible, à matérialiser les flambements de son imagination visionnaire. Il a choisi et réuni des acteurs, des architectes, des linguistes, plus un groupe d'habitants chargés de travailler sur la transmission des formes culturelles en usage dans la région.

Quel est le chemin de l'écriture à la parole — de la parole à l'écriture — comment elles nous parviennent et nous forment, comment nous les transformons ? Telles sont les questions que Ronconi se pose et qui définissent la communication. En quelques mois, l'expérience s'est emparée des esprits, des maisons disponibles. Une usine désertée, gigantesque et glauque, retient son

souffle et attend, attend les spectateurs qui viendront l'habiter (*la Nuit est un songe* en plusieurs journées, un *Calderon*, de Pasolini, *la Tour de Hugo*, de Hoffmannstahl, *les Bacchantes* par une seule comédienne...). Dans des bureaux désaffectés on abat des cloisons, dans d'autres on en construit, les fonctions changent, les lieux se métamorphosent. L'expé-

rience agrandit à l'échelle de la cité les variations et les brisures de la géographie ronconienne, les chariots et le labyrinthe d'*Orlando Furioso*, les murs plégés de XX, les plates-formes en déséquilibre de *l'Orsino*, le flux obsessionnel des voitures d'*Utopia*. Ronconi n'accepte les éléments statiques que pour mieux faire voir les dislocations de l'espace.

Les imprécations des poètes

Tout en travaillant avec les architectes, les linguistes, les acteurs sur le trajet des mots dans le temps, Ronconi a mis en scène *le Canard sauvage*, avec la troupe du Théâtre Stabile de Gênes — grande première à Prato. Dans cette mélodramatique parabole de photographe velléitaire, spolié par un riche bourgeois, qui perd la vue, Ibsen philosophe longuement sur les aveuglements de l'égoïsme et de l'amour, sur l'idéal, qu'il appelle le « mensonge vital ». Ici, le mensonge est la reproduction multipliée du réel sur les grandes plaques rigides de la préhistoire photographique. Tout commence dans une chambre noire et se poursuit sur trois plans : le laboratoire désigné par des objets vrais, par un comportement naturaliste ; les plaques qui figent le décor et le font voir à plat, qui glissent latéralement, élargissent ou concentrent la vision, la dédoublent, la troublent. Et lorsqu'elles sont ôtées, restent des murs lisses comme les parois d'un bac à révélateur, le grenier où le vieux père déchu a reconstitué une forêt dérisoire, où la petite fille étève son canard sauvage, où elle se sui-

cide. Cette mort escamotée révèle seulement la sécheresse des vivants qui ne veulent pas voir. Splendide et féroce spectacle de nos illusions, de nos « folies » sans grandeur.

Gai comme un Italien, dit la chanson... Le théâtre en tout cas prend ses racines dans la violence et la misère. Les murs lépreux de la misère sont au centre des comédies napolitaines d'Eduardo de Filippo, qui connaît un triomphe frénétique à Rome ; Rome, ville-théâtre où dans les rues piétonnières les taxis circulent entre les voitures de quatre saisons, et l'élégance canaille des boutiques les plus sophistiquées du monde (l'une d'elles, agencée comme un vrai décor éclairé en lumière indirecte, propose, entre des rideaux noirs, des sacs de vernis noir barrés par l'éclat mince des zips jaunes, par l'éclat pâle des fermoirs métalliques...). Et devant, un vieux mendiant très digne qui ressemble à Eduardo dévide sans désespérer une météopée incroyablement pathétique...

Mais, ailleurs, dans une cave, des jeunes gens s'adonnent à la « post-avant-garde ». Les Comédiens Ambulants * composent des suites de

tableaux d'une beauté hautaine, inspirés par l'art conceptuel — de la dramatisation des objets à leur théâtralisation. Leurs recherches les rapprochent de toute une école new-yorkaise, de Richard Foreman (*le Livre des splendeurs*) en particulier. Comme lui, ils jouent sur l'immobilité, le fractionnement du temps, sur les mouvements arrêtés, redits, mais ils dédaignent tout ce qui appartient directement au théâtre. Ils utilisent des diapos, des lanternes, des accessoires, qu'ils pervertissent en accumulant, en isolant leur usage courant. Ils superposent des intensités lumineuses, les mesurent comme ils mesurent dans des actions répétées et inachevées les déperditions d'énergie. Ils sont trois groupes à suivre des recherches parallèles dans cette cave où, voilà quinze ans, débutait Carmelo Bene.

Aujourd'hui, Carmelo Bene est au Quirinal avec un *Roméo et Juliette* désespéré. Carmelo Bene atteint le « grand public » sur le petit écran avec deux émissions d'une heure. Carmelo Bene et les poètes russes, Pasternak, Essenine, Maïakovski. Le visage en gros plan de Carmelo Bene et un théâtre en flammes. Des flamèches et des drapeaux rouges, qui viennent le brûler. Des mots qui chantent et qui régent comme un cri sans fin, et les poutres fumantes couvertes de cendre grise. L'angoisse et la révolte sur un visage torturé et un revolver... Les imprécations des poètes prophétiques transmises par la passion de l'acteur-poète, jusqu'au cœur des consciences.

COLETTE GODARD.

* IL CARROZZONE

Impulse geben, Räume verändern, Arbeit am Wort...

Eindrücke und Erlebnisse in Ronconis «Laboratorium für Theaterprojektierung» in Prato / Von Olga Gloor

BRENNO PUNKT

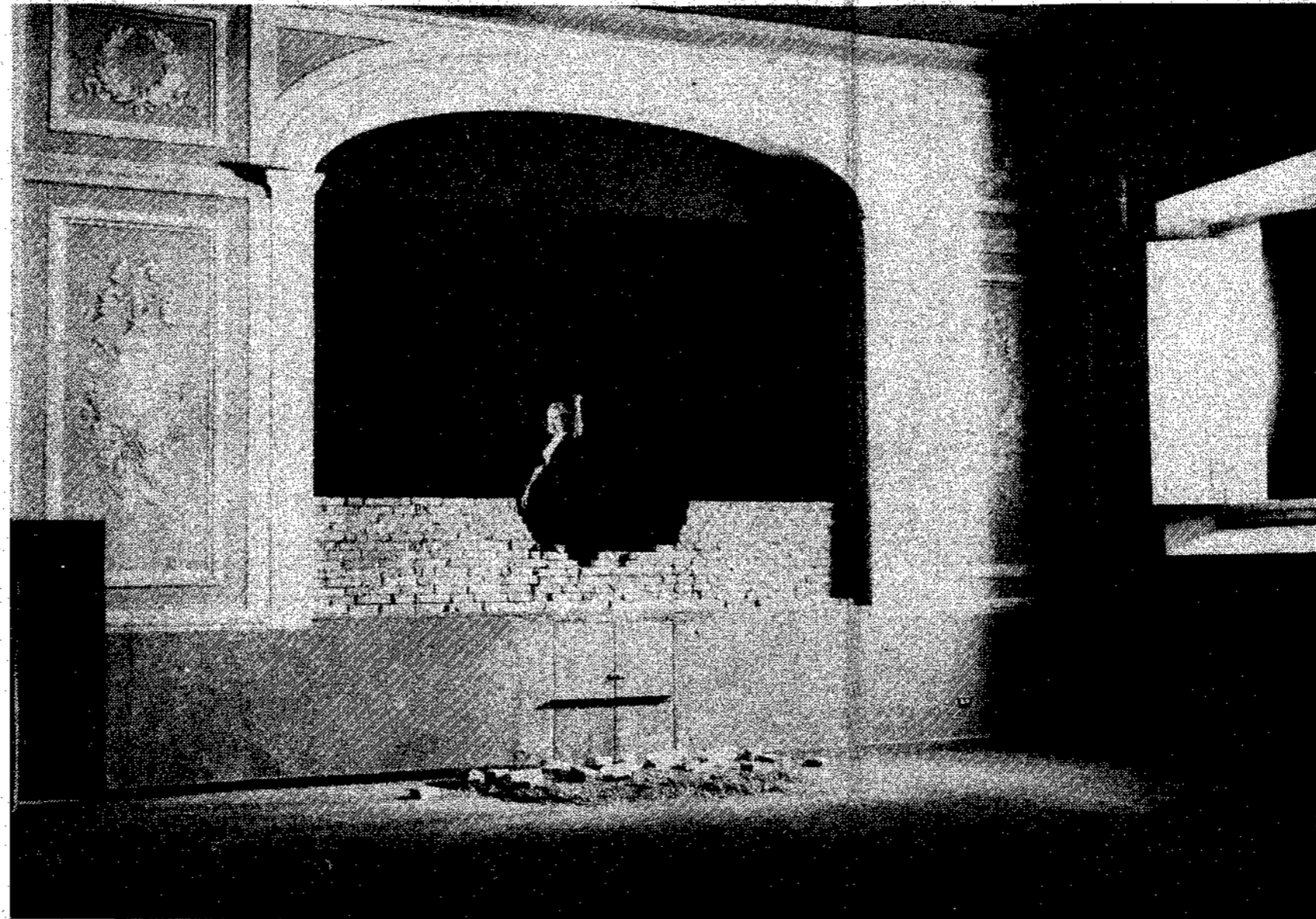
Theater im Labor

War es 1967? Jedenfalls die erste eigene Anschauung und Erfahrung mit experimentellem Theater, unmittelbar, nicht nur im Betrachten einer einzelnen Aufführung einer bestimmten Truppe: an der 14. Strasse in New York (es ist zwischen der 6. und der 5. Avenue eine Strasse mit Billigläden für Stoffe, Kleider, Fernseher, Radios) hatte das «Open Theatre» in einem Haus einen «Loft», einen früheren Fabrikraum. Joe Chaikin hatte das «Open Theatre» gegründet, vom «Living Theatre» herkommend. Die Gruppe von rund einem Dutzend jungen Leuten fand sich dort täglich ein.

Man begann die Arbeit mit Lockerungsübungen; beinahe die Atmosphäre eines Ballettsaals, wenn die Darsteller den Körper von einfachen Bewegungsabläufen in kompliziertere brachten, dann aber auch begannen laute zu gebrauchen, unverbalierte, lautliche Ausstösse. Dann setzte sich Chaikin hin, las aus dem «Alten Testament»; es gab Unterbrüche, Fragen, Antworten. Die Produktion, an der man arbeitete, hiess «The Serpent» (Die Schlange): Verführung Evas also; später der Brudermord, Kain, der Abel erschlägt.

Es war, im Verlauf des Probierens, ein langsames Hineinfinden in die Situationen, ein immer wieder neues Erfinden von Gruppierungen. Im Verlauf von Tagen, Wochen veränderte sich der Ablauf, veränderten sich die Situationen. Eine Konzentrierung fand statt, die zu immer genaueren Bildern führte. Nach dieser Probezeit in New York, rund ein Jahr später, sah sich diese Produktion «The Serpent» in Zürich in einem Gastspiel des «Open Theatre»: sie war wiederum wesentlich verändert gegenüber jenem Stand, als ich die Proben verlassen hatte.

Dieses experimentelle Theater benötigt einen andern Zeitaufwand als das (sagen wir ihm vereinfacht so) konventionelle. Und aus der Geschichte weiss man, wie schnell auch solche



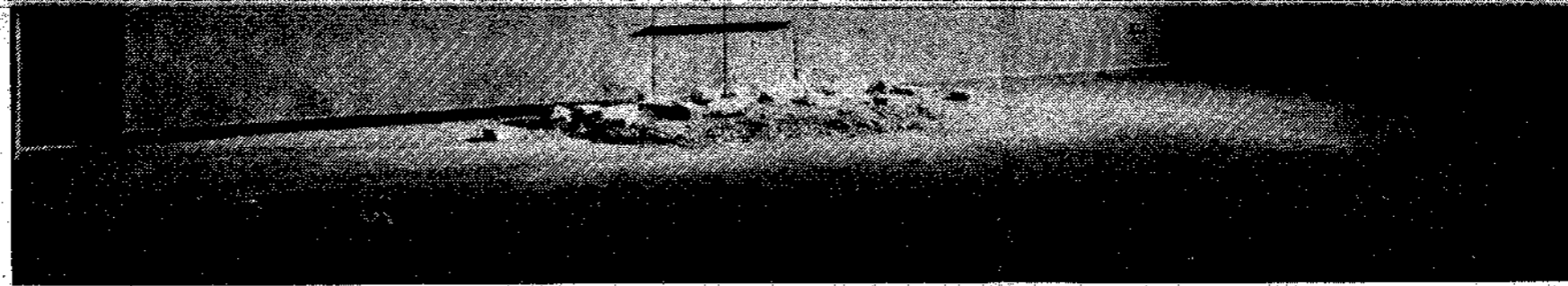
Aus Ronconis Theaterlaboratorium: «Bacchantinnen» des Euripides, mit Marisa Fabbri. (Bilder PD)

In den toskanischen Hügeln zwischen Florenz und Pistoria liegt Prato, ein wohlhabender Industrieort mittlerer Grösse und zurzeit eine ganz wichtige

Seit zwei Jahren beherbergt nun Prato ein grosszügiges Experiment, ein «Laboratorium für Theaterprojektierung»

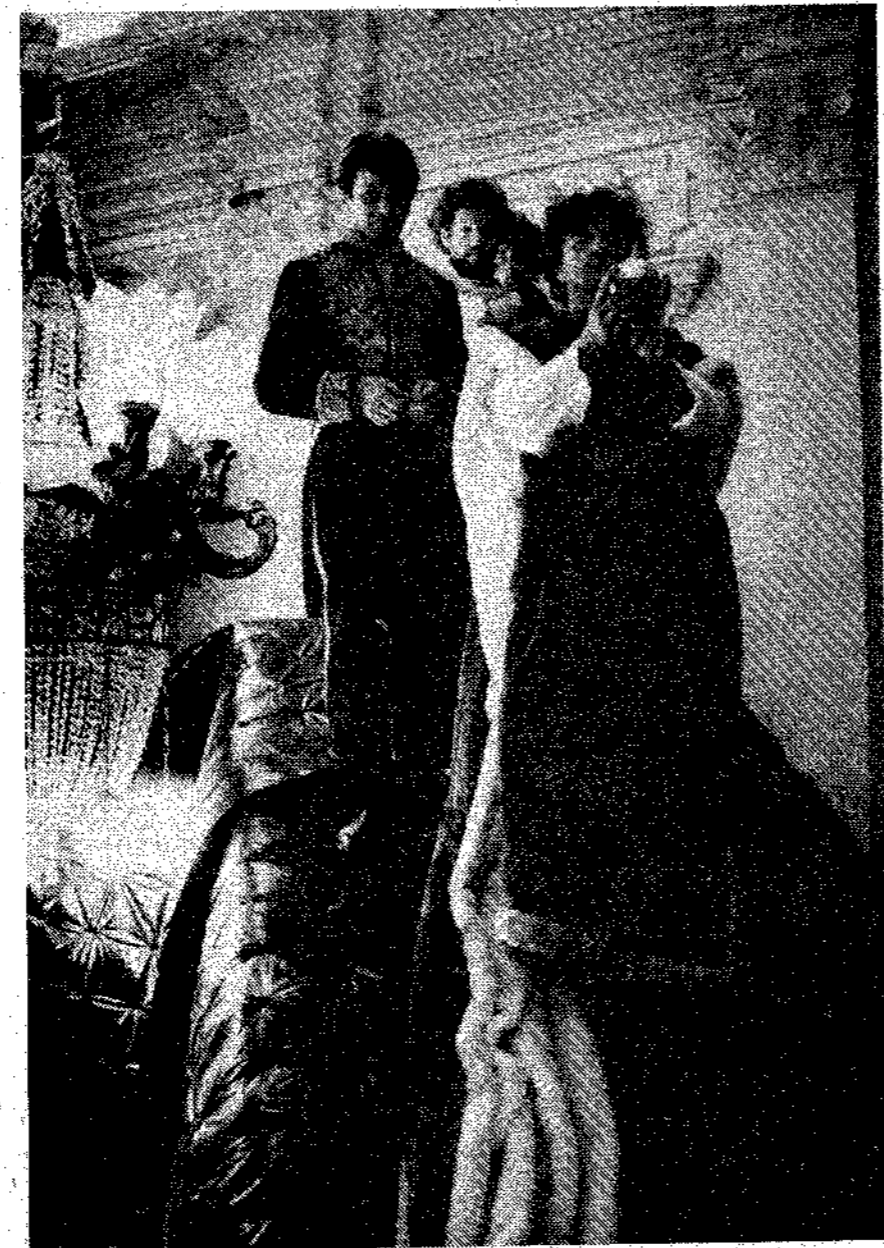
gesamten Territorium und seinen Ueberlieferungen.

Ein weiterer Aspekt ist die Arbeit



Aus Ronconis Theaterlaboratorium: «Bacchantinnen» des Euripides, mit Marisa Fabbri. (Bilder PD)

In den toskanischen Hügeln zwischen Florenz und Pistoria liegt Prato, ein wohlhabender Industrieort mittlerer Grösse und zurzeit eine ganz wichtige Theaterstadt. Kaum eine andere Bühne Italiens konnte in den vergangenen Jahren so viele bemerkenswerte Premieren bieten wie das Teatro Metastasio von Prato. Es hat kein eigenes Ensemble, ist aber dem gutorganisierten Toskanischen Regionaltheater angeschlossen, und überdies starten dort immer wieder namhafte Wandertruppen ihre Tourneen. Auch Strehler mit seiner Gruppe «Teatro e Azione» hatte im Metastasio Hausrecht für Proben und Aufführungen, als er in den frühen siebziger Jahren aus dem Mailänder Theaterbetrieb ausgebrochen war. – Das Klima für Aussergewöhnliches ist somit geschaffen wie nirgends sonst.



Szene aus Hofmannsthal's «Turm».

Seit zwei Jahren beherbergt nun Prato ein grosszügiges Experiment, ein «Laboratorium für Theaterprojekte», geleitet von Luca Ronconi. Zusammen mit Gleichgesinnten erprobt und verwirklicht er neue Ideen und Formen, die zum Teil anders, aber nicht minder revolutionär sind, als was alle Welt einst in seinem «Orlando Furioso» kennenlernte. An den theoretischen Vorarbeiten waren Architekten, Linguisten, Theaterfachleute und natürlich die Schauspieler von Ronconis «Cooperativa Tuscolano» beteiligt, alle zu der gewerkschaftlich festgesetzten Minimalgage von 25 000 Lire (50 Franken) pro Tag. Die Stadt stellte leerstehende Gebäude zur Verfügung, und das Experiment, auf drei Jahre geplant, konnte mit einer Startsumme von 650 000 000 Lire beginnen. Die Finanzierung verteilt sich auf das Toskanische Regionaltheater (das Ronconis Inszenierungen in seinem Spielplan hat), die Gemeinde Prato (150 000 Einwohner), die Region Toscana, die Provinz von Florenz, das Teatro Metastasio und das städtische Amt für Fremdenverkehr. Und wie gewohnt bei italienischen Theaterunternehmungen, lässt das Geld oft lange auf sich warten.

In den Monaten vor der grossen Sommerpause konnte man bereits Resultate sehen; besser gesagt Aufführungen miterleben. Denn das Konzept heisst: Theater als Kommunikation; nicht darstellen, sondern mitteilen. Erstarrte, konventionelle Formen sprengen, gewohnte Mechanismen und Räume verändern, dem Theater seine spezifischen Aufgaben neben den Massenmedien geben. Die Besucher tiefer und auf andere Weise erfassen, sie zu Beteiligten, zu Mitdenkenden machen. – Die Forderungen sind uralte und doch immer wieder neu. Welches aber sind die Mittel?

Man ging zum Teil mit wissenschaftlichen Methoden vor. Gae Aulenti und eine Gruppe von Architekten befassten sich mit den Räumen. Sie sind für Ronconi besonders wichtig, «contenitori» (Behälter) nennt er sie: Räume, in denen wir nicht als passive Zuschauer sitzen, Räume, die uns miteinbeziehen, sogar herausfordern, bedrängen, Räume in ständiger Veränderung. Die unerhörte Dynamik von Ronconis früheren Inszenierungen – von den fahrenden Podesten im «Orlando» zu den Laderampen der «Orestie» und den unentwegt dahinfahrenden Wagen der «Utopia» –, sie hat sich jetzt auf viele Spielorte, auf eine ganze Stadt ausgebreitet. Die ersten Untersuchungen des Laboratoriums galten denn auch dem

gesamten Territorium und seinen Überlieferungen. Ein weiterer Aspekt ist die Arbeit am Wort, ein vermehrtes Hinhören auf die Sprache, um den Weg vom geschriebenen Text zum lebendigen Kommunikationsmittel wiederzufinden. (Das bedeutet viel in einem Land, in dem die meisten Experimentierbühnen seit Jahren mehr und mehr mit optischen Effekten spielen und die Sprache oft als blosses Klangmaterial behandeln.) Und schliesslich das Aufregendste: Die inneren Vorgänge sind wichtiger als die äusseren, sie scheitern nicht nur durch, sie werden voll ausgespielt. Damit fällt die Frage nach allfälliger Aktualisierung der Stücke dahin. Es geht um existentielle Empfindungen und Erfahrungen, und die sind nicht an die Zeit gebunden.

Die «Bacchantinnen» des Euripides

Am ausgeprägtesten zeigt sich das alles jetzt in den «Bacchantinnen» des Euripides (Übersetzung von Edoardo Sanguineti). Spielort ist ein altes Waisenhaus aus dem 18. Jahrhundert. Die Aufführung dauert von zehn Uhr abends bis Mitternacht, und alle acht Bühnengestalten samt dem Chor sind in einer einzigen Schauspielerin vereint, Marisa Fabbri, im weiten schwarzen Gewand fast unpersönlich wirkend, bewältigt diese Monsteraufgabe mit zwingender Präsenz und mit den vielfältigen Mitteln ihrer Stimme. Sie spielt keine Rollen. Sie spricht die Worte des Dionyses-Prologs erst langsam zögernd, scheint sie neu zu erfahren, ihren Sinn zu erkennen. Ein andermal wieder lässt sie Worte in mächtigen Kaskaden fallen, im Schreien. Sie bewegt sich bald vor, bald hinter den Sitzreihen der 24 zugelassenen Besucher im kleinen Theatersaal des Waisenhauses. Dann ruft uns ihre Stimme in andere Räume, führt uns durch enge, dunkle Gänge und Irngänge – auch im geistigen Sinne. Da vernennen wir Pentheus und Dionysos in einer Person, die bewährte ängstliche Ordnung und den Einbruch des Masslosen, Irrationalen. In der grossen Szene am Spiegel wird dieses Doppelgesicht augenfällig. Wir kehren zurück in kaum erst verlassene Räume, doch unsichtbare Hände haben sie inzwischen verändert, die Öffnungen von aussen zugemauert. Mit Dionysos sind wir eingekerkert, und mit ihm brechen wir schliesslich wieder aus.

Seltsam, gewisse Vorgänge erfährt man geradzu körperlich, spürt deutlich auch die Reaktionen der 23 Mitenge-

ein langsames Einweichen in die Situationen, ein immer wieder neues Erfinden von Gruppierungen. Im Verlauf von Tagen, Wochen veränderte sich der Ablauf, veränderten sich die Situationen. Eine Konzentrierung fand statt, die zu immer genaueren Bildern führte. Nach dieser Probezeit in New York, rund ein Jahr später, sah sich diese Produktion «The Serpent» in Zürich in einem Gastspiel des «Open Theatre»: sie war wiederum wesentlich verändert gegenüber jenem Stand, als ich die Proben verlassen hatte.

Dieses experimentelle Theater benötigt einen andern Zeitaufwand als das (sagen wir ihm vereinfacht so) konventionelle. Und aus der Geschichte weiss man, wie schnell auch solche Gruppen, die sich berufen fühlen, das Theater zu erneuern, wiederum verschwinden, sich auflösen, erfolglos werden, das was sie mitteilen möchten, nicht mehr an die Zuschauer heranzubringen. (Das «Open Theatre» gibt es inzwischen nicht mehr.) Und oft ist es so, dass in der übersteigerten Suche nach dem neuen Ausdruck eine ideologische, religiöse Versteifung, ein Verkündigungswille sich in solchen Gruppen einstellt, die sie so weit an den Rand drängen, dass sie zur Gesellschaft kaum mehr Zugang finden.

Aber das Theater würde sich ohne solche Gruppen, Persönlichkeiten (wie heute Bob Wilson oder Grotowsky) auf eine Starre zubewegen, in der Zeit, Auseinandersetzung, Wandlung keinen Stellenwert mehr hätten. Dann hätte sich das Theater seine letzte Bühne geschaffen: ein Mausoleum.

An Zürichs Schauspielhaus hat man nun ein «Labor» eingerichtet. Zwei junge Leute (Stefan Müller, Oscar Enstis) erfahren, aufgeweckt im experimentellen Theater Amerikas, haben ihre Arbeit mit Schauspielern aufgenommen. Ihre Versuche der Erneuerung allerdings haben nur eine Chance, wenn man ihnen immer der Veränderung unterworfenen Resultaten ein anderes Sehen, Verstehen und Erspüren von Theaterformen entgegenbringt: man sich selber auch einer andern, veränderten Theatererfahrung aussetzt.

Hugo Leber

schlossenen. – Ronconi stellt fest: «Im konventionellen Theater stehen Personen und äussere Handlung im Vordergrund.» Er aber möchte zu dem vorstossen, was dahinter ist, möchte die geistige Auseinandersetzung, die «Essenz» spürbar, ja sogar sichtbar machen. «Wenn also eine einzige Schauspielerin die Euripides-Tragödie spricht, wird sowohl die Bühnengestalt als auch die Schauspielermaske als tragendes Element in Frage gestellt, und die Sicht ist frei auf das Wesentliche.»

Ein echtes Labor-Experiment, diese «Bacchantinnen». (Sie wurden wohl schon an die achtzigmal gegeben.) Bewundernswert in der konsequenten Durchführung. Meist unerhört eindrücklich, doch stellenweise auch wieder schwer zugänglich, da ist das Theater wohl noch in der Retorte gekübeln, und man rätselt an Zeichen und Bedeutungen herum. «Es ist viel-

leicht besser, man kommt unvorbereitet und kennt das Stück gar nicht), bestätigte mir Marisa Fabbrì am nächsten Tag. Jedenfalls zeigten mir die «Bacchantinnen» auf radikale Weise, was in Prato angestrebt wird, es war die beste Einstimmung auf die beiden folgenden Abende mit Hofmannsthals «Turm». Und die waren wundervoll.

Ein zentrales Thema

Als zentralen Arbeitsstoff im Laboratorium hatte Ronconi ein Thema gewählt, das in verschiedenen Epochen aufgegriffen und entsprechend verwandelt wurde. Auf diese Weise soll auch die äussere Handlung als tragendes Element zurückgedrängt werden, denn «uns interessieren dabei die Zusammenhänge, die Kontinuität der Idee, aber auch die Verschiedenheiten».

Erster Studientext – der aber dann nie in Szene gesetzt wurde – war «Das Leben ein Traum» von Calderon (1635). Dann folgerichtig Hugo von Hofmannsthals «Turm» (1925) und schliesslich ein 1973 erstmals publiziertes Werk Pier Paolo Pasolinis mit dem Titel «Calderon». Abgewandelt wird in den beiden ersten Dramen das Motiv vom Prinzen Sigismund, der, eines bösen Sternorakels wegen verbannt, im einsamen Turm aufwächst, dann eines Tages unvermittelt mit der fremden Welt des Hofes konfrontiert wird, seine Leidenschaften nicht beherrschen kann und schliesslich den Traumcharakter des Daseins erkennt.

Mit der Wahl von Pasolinis «Calderon» wurde der Versuch gemacht, einem Werk szenische Form zu geben, das bisher als beinahe unspielbar galt. Es handelt sich um einen Text aus jener Reihe von sechs Dramen, aus der bisher einzig «Orgia» und «Affabulazione» (mit geringem Glück) zur Aufführung gelangt waren. Nach Aussage des Autors sind darin «die Ideen die eigentlichen dramatischen Gestalten». Von Calderon de la Barca stammen ausser dem Titel auch einige Personennamen. Das Stück spielt im Spanien der vierziger Jahre und zeigt das Bürgertum als eine sinnentleerte Gesellschaftsform, aus der Rosaura im Verlauf von drei Träumen vergeblich auszubrechen versucht. – Von der Inszenierung im Teatro Metastasio konnte ich leider nur den Schauplatz sehen, der sich von

der Bühne über das ganze Parkett ausdehnt, so dass für die Besucher einzig die Logenreihen bleiben. In einer Publikation des Laboratoriums ist zu lesen, dass für die szenische Verwirklichung «ein System von sehr künstlichen geometrischen Bewegungen gefunden wurde, ... dem auch eine unpersonliche Diktion» entspreche.

Hofmannsthals «Turm» wird in einer ausgezeichneten Uebersetzung (von Giorgio Manacorda), auf zwei Abende verteilt, im «Fabbricone», einer stillgelegten Textilfabrik am Stadtrand, gespielt. Durch Nachbildung von weissen Stukkaturen und Tiepolo-Fresken aus dem Treppenhaus der Würzburger Residenz hat Gae Aulenti einen herrlichen Festsaal geschaffen, dessen Wände genau in die Werkhalle hineingepasst sind. Ein vollkommen verändertes Ambiente also im alten Fabrikbau; die Ueberraschung ist gross. Dieser Behälter umfasst nun alles: Zuschauer, Spieler, Turm, Kloster und Königshof. Er ruft eine bestimmte Zeit und ihre sozialen Verhältnisse wach, ohne aber für die Aufführung etwas festzulegen. Er weckt die Phantasie, ohne ihr Grenzen zu setzen, er bietet einen Spielraum, aber kein Illusionstheater. Von Szene zu Szene wird er etwas verändert: mit Emporen, Gittern, Stachelndraht oder Spiegeln. Zu Beginn fällt Sonnenlicht durch die hohen Fenstertüren. Die 80 Zuschauer sitzen in einer Ecke des Saales, ihnen gegenüber erhebt sich ein Altar: Sigismunds Käfig, aus dem das «Opfer» später herauskriecht. Im zweiten Bild befinden wir uns selbst in der Tiefe des Turms, das heisst, eng zusammengedrängt in der Saalmittte. Weiter oben zieht sich rings den Wänden entlang eine Empore, auf der Julian, der Gouverneur des Turms, den Arzt empfängt. Riesige Spiegel kennzeichnen die Szenen am Königshof, selbst der Boden ist jetzt aus Spiegelglas – glatt, blank, verräterisch – und reflektiert Tiepolos Himmel.

Wie der Schauplatz bloss angedeutet wird, so auch die äussere Handlung. Die Personen spielen, was wirklich in ihnen vorgeht, zeigen ihr Innerstes. In weitem Bogen schleicht einer den andern an, flieht, wirft sich nieder; sie verbergen sich voreinander, wenden sich ab oder suchen inständig den Kontakt mit dem Partner; man

steht stolzen Aufstieg und chaotisches Abstürzen... Es wird ein erregendes Spiel, das uns plötzlich so nahe angeht, eigene Erfahrungen wachruft. Denn was diese Menschen bewegt, ist nicht an eine alte Geschichte gebunden, es ist universell gültig. Wir erkennen Zuneigung, Liebe, Angst, Erschrecken. Die Reaktionen sind bei den einzelnen Personen verschieden stark, beim Diener Anton immer wieder unterdrückt, bei Sigismund ganz ursprünglich, und übermächtig brechen sie aus in der Begegnung zwischen dem Prinzen und seinem Vater. Ueber das Interesse am einzelnen hinaus weitet sich unversehens der Kreis zu den Angelegenheiten des Staates.

In den beiden Aufführungen ist kaum eine Länge zu spüren. Dabei dauert der erste Abend doch fünf, der zweite sogar respektable sechs Stunden, eingerechnet die langen Umbaupausen, die Gelegenheit zu Gesprächen unter den Lindenbäumen im ehemaligen Fabrikhof bieten.

Achtzig Besucher beim «Turm», vierundzwanzig bei den «Bacchantinnen». Für Ronconi hat das nichts mit Exklusivität zu tun, denn jeder kann kommen, der sich angesprochen fühlt. Nicht nur aus Prato und Umgebung erscheinen die Theaterinteressierten, sie reisen aus ganz Italien, aus dem Ausland herbei. Bald soll der «Turm» auch vor ein weit grösseres Publikum gelangen. Seit Anfang des Jahres hat das italienische Fernsehen in Prato Aufnahmen gemacht und will das Werk noch diesen Herbst in seinem zweiten Programm ausstrahlen.

Oliga Gloor

Im Third Eye Centre in Glasgow findet vom 23. August bis 23. September eine Ausstellung mit Werken der drei Schweizer Künstler Adolf Wölfli, Heinrich Anton Müller und Aloise statt. Es sind Werke der Art brut, eine Definition, die vom Franzosen Jean Dubuffet geprägt wurde und kreatives künstlerisches Schaffen von Menschen bezeichnet, die nie geschult wurden und Symptome geistiger Krankheit aufweisen. So sind zahlreiche Malereien und Zeichnungen Wölfli, Müllers und Aloises in psychiatrischen Kliniken in der Schweiz entstanden, wo die Patienten wegen Schizophrenie behandelt wurden. Die Ausstellung wurde von Pro Helvetia organisiert. (SDA)

Epos gegen die Unmenschlichkeit

Zu Vladislav Vancuras Roman «Der Bäcker Jan Marhou»

Als 1924 der tschechische Schriftsteller Vladislav Vancura (1891–1942) seinen Erstling «Der Bäcker Jan Marhou» veröffentlichte, war die Tschechoslowakei noch kapitalistisch. Inzwischen ist es nicht mehr, und Vancura ist zum tschechischen Klassiker geworden. Sein Roman «Der Bäcker

Vancura ein durchaus passiver Prozess, und die Passivität wird durch das gutmütige, fröhliche, wehrlose, passive Naturell des Opfers noch unterstrichen. Auch die Exponenten der Unterdrückung, der Verwalter, der Müller, der reiche Bäcker, sind bloss Vertreter einer anonymen Macht, ihre Vollstreckung. Es ist kein Kampf, es ist ein kontinuierliches Unterliegen, was Vancura aufzeichnet. Die Ungeheuerlichkeit des Geschehens wird durch die extreme Darstellung des proletarisierten Individuums auf der einen Seite, der anonymen, ihm gänzlich entfremdeten Welt auf der anderen Seite ins Monumentale gesteigert.

Monumentalität auch im Stil: Vancura lässt seinen Leser den Schrecken aus der entmenslichten Unterdrückungsmaschinerie durch den gewaltigen Sprachstil und seine enorm ausdrucksstarke Darstellungsweise nicht nur nachvollziehen, sondern auch nachempfinden. Man kann sich die schlichte Fabel vom sozialen Abstieg eines Bäckers in einer Kleinstadt sehr gut als eine mit allerlei Detailbeobachtungen und genauen Milieuschilderingen ausgeschmückte naturalistische Geschichte vorstellen. Vancura macht das Gegenteil: statt zu verkleinern, vergrössert er, statt die Wirklichkeit mit Worten zu fassen, setzt er sie in Worte um. Seine Sprache ist stark, ist bildlich, ist lyrisch. «Die Stadt gleicht einem Stall, in dem man Schweine züchtet; manches Stück ist störrisch, und ein anderes wälzt sich in seinem Dreck und verkündet dabei quieckend den Ruhm der Regierung und der heiligen Religionen», charakterisiert Vancura des Bäckers Kleinstadt. Das ist kein verlogenes Pathos des späteren sozialistischen Realismus, das ist die monumentale und zugleich stark emotionale, bewegende Poesie des Mythos.

Im Gegensatz zu allen anderen Uebersetzungen aus dem Tschechischen, die im Suhrkamp-Verlag vorliegen, wird die deutsche Uebersetzung von Peter Pont dem tschechischen Original gerecht. Das ist um so anerkennenswerter, als dass Vancura über den reichsten Wortschatz, die ausgefallenste Metaphorik und den kompliziertesten Satzbau unter seinen tschechischen Vorgängern, Zeitgenossen und wohl auch Nachfolgern verfügt. Das gutgemeinte Nachwort von Willy Haas hätte man geschlechter weggelassen.

Michael Zochovicky

Vladislav Vancura: «Der Bäcker Jan Marhou», Roman, mit Nachwort, 165 S., Suhrkamp-Verlag, 1978; 12.70 Fr.

Jan Marhou, der 54 Jahre nach seiner Entstehung auf deutsch erscheint, zählt zu den Anfängen (und Höhepunkten) der tschechischen sozialistischen Literatur und, als Anklage gegen die kapitalistische Ausbeutung, zur Pflichtlektüre der tschechischen Gymnasialisten.

Die ideologische Wertung und der schulische Zwang lasten auf dem deutschen «Marhou» nicht. Und erst jetzt wird klar, dass er sich auch ohne sie als das behaupten kann, wofür sie ihn ausgehen: als das grosse Epos, das sich mit Wucht und Hass gegen die Unmenschlichkeit der kapitalistischen Gesellschaftsordnung wendet. Unmenschlichkeit: die zwangsläufige Zermalmung eines wehrlosen Opfers durch ein anonymes System des Profits. Das Opfer ist Jan Marhou, die Wehrlosigkeit seine Geschäftsuntüchtigkeit.

Marhou steht in der Backstube, erzählt Geschichten, und wenn ein Armer kommt, gibt Marhou ihm das Brot gratis. Marhou liebt seine Frau Josefina und seinen Sohn Jan Josef, er liebt die Arbeit und das Leben und die Menschen und die Welt. «Das Handwerk stockte, und das Geschäft stockte, doch der Vogel, der auf dem hohen Zweig sang, bewirkte, dass der Meister an nichts anderes dachte als an ihn, den Vogel.» Marhou macht Schulden, nimmt Kredite auf. Die Backstube und das Haus werden versteigert, Marhou zieht aufs Land, pachtet eine Mühle, baut einen Ofen, bäckt, verkauft nicht. Die Mühle wird ihm weggenommen, Marhou wird von einem Müller als Arbeiter angestellt. Nach einem Streit wird er von ihm weggejagt, zieht wieder in die Stadt, wird Arbeiter bei einem reichen Bäcker. Er wird krank und stirbt.

Wo ist der sozialistische Arbeiterheld? Und wo ist der Klassenkampf? Es gibt sie nicht. Die Proletarisierung des Kleinbürgers, ein häufiges Thema der naturalistischen Literatur, ist bei

Bekannntschaft/Freundschaft/Heirat

von Damen

Einer attraktiven, sehr hübschen, aussergewöhnlichen Geschäftsfrau (49), jugendlich, schlank, sportlich, sind die einsamen Wochenenden ohne passenden Partner doch zu lange. Als vielseitig interessierte, gebildete, tolerante und weitoffene Frau ersehnt Sie Harmonie und Liebe. Spontanität, Eleganz und hausfrauliches Flair sowie grosses Vermögen vorhanden. Es erwartet sie ein sehr herzliches, humorvolles Leben. Schreiben Sie an: **Pro Helvetia, Postfach 4, 8021 Zürich, Tel. (01) 42 33 34.**

Schweizer Frauen zwischen 20 und 50

möchten gerne nur ernsthafte Heiratspartner kennenlernen. Senden Sie bitte Ihre Adresse, Alters- und Tätigkeitsangaben an pro vita, Kennziffer 4, c/o Postfach 251, 8040 Zürich, Tel. (01) 42 33 34.

Lillie

27 Jahre, dunkelblond, berufstätig, Freude an

Selbstinserentin

40/165, schlank, gut aussehend, noch Geschäftsfrau. Bin feinführend, vielseitig interessiert und romantisch. Mein Wunsch ist es, vorerst eine ernste Freundschaft aufzubauen, wenn möglich auch mit Geschäftsmann. Spätere Heirat erwünscht. Gerne erwarte ich ein Brieflein mit Foto, das diskret beantwortet wird, evtl. Tel.-Nr., an Chiffre BG684 Tages-Anzeiger, 8021 Zürich.

X Das Leben ist schön

Dunja

(32, ledig), gepflegt, freundlich, modern, ist nicht zum Alleinsein geboren und hofft, dass schon bald das Glück auf sie zukommt. Sie hat ein ehrliches, sympathisches Wesen, denkt realistisch, steht pflichtbewusst im Berufsleben (kaufm. Angestellte). Ihre Interessen: Schwimmen, Skifahren, Turnen, Reisen, moderne Musik, Tanzen. Sie ist nicht ortsgelunden. Zuschriften unter D 4 187 730 F38 an Kontakt-Service, Pfluggässlein 8, 4001 Basel, Tel. (061) 25 38 93.

Ich frage mich wo?

Eine gr., schlanke Traumfrau, 50/169 (viel jünger aussehend), finanz. unabhängig, möchte dem kultivierten, seriösen Traummann begegnen und heiraten. Wenn Sie eine reife, mädchenhafte Frau suchen, sollten Sie den Mut haben, mir zu schreiben. Bitte Bildzusschrift mit Tel.-Angabe an Chiffre HA924 Tages-Anzeiger, 8021 Zürich.

Ich bin 58/168, dunkler Typ, schlank, und möchte mein Dasein, mit allen Freuden und Nichtfreuden, wieder mit einem