

mot ethvert synspunkt som var annerledes enn hans eget. . . Kan det finnes en mer himmel-ropende tragedie? Kan det finnes en høyere grad av tragisk ironi.

Kimene til Stanislavskijs tragedie må vi søke i mørkekamrene i denne grumme og strenge epoke, da byråkratene oppnådde å få absolutt makt også i teatret. Fyrt av smerte husker vi (for urettens erindring avleirer seg lenge) hvordan man for tyve år siden kvalte nådeløst de interessante og skapende eksperimenter som gikk ut på å gi Revolusjonen en egen, ny teaterkunst. Med et raseri som idag kan fremkalle bestyrrelse, knustes disse edle eksperimenter så grundig at det ikke ble sten tilbake på sten. Deretter begynte man å om-skape teatret etter sitt eget for-godtbefinnende. I løpet av en skremmende kort tid ble teatret å ligne med et gammelt og dystert hus, der folk blir skremt. Skuespillerne ble inndelt etter rang, ble kledd opp i uniformer som prisvinnere, de passet på å unngå alle store ting i livet og var stadig urolige for seg og sitt eget. Fra nå av var det byråkraten som uttalte seg om kunstens saker — kunsten som er menneskets samvittighet. Så det er ikke til å undre seg over at denne samvittighet ble blind og døv både for menneskelig heltemot og for menneskelig nød og lidelse. Teatret kunne bare fremstille flat sminking. La oss endelig en gang kalle tingene med rette navn: dette teater opphørte med å være teater. Revolusjonens teater og ble Byråkratsens teater. Til tross for all sin begeistring for sin egen kunstneriske virksomhet, kunne ikke byråkratsens skape seg et problem for et slikt teater. De var først og fremst spesialister på bestilling. Men bestillingen besitter en morderisk makt til å drepe og eier ikke evne til å vekke kunst til live. Og for at et slikt teater skulle oppnå anerkjennelse i samfunnet, måtte det ha bak seg en stor moralsk og kunstnerisk autoritet. Det trengte en åndelig fører med udiskutabel prestisje. Valget kunne bare falle på en kunstner som var omgitt av allmenn respekt. Dette er grunnen til at Stanislavskij ble kallet til å være offisiell beskytter for dette teatret.

Slik begynte den store teaterreformators posthume tragedie. I det gamle dramas poetikk, ble en slik begynnelse kalt knytningen av den tragiske tråd. Den gang ble denne tråden knyttet på en helt utmerket måte. Den inneholdt alle elementer av en hjertegripende tragisk konflikt.

Under selve knytningen av konflikten, utvikler tragedien seg av egen kraft. Begivenhetene vokser frem med en velde som tar pusten

fra en. Slik var det nå også. I samsvar med den tids dyrkelse av dogmene, som skaffet en et utmerket vern mot eget ansvar, forandret Stanislavskij seg til en byråkratisk Mes-sias. Han vokste frem til å bli — uvisst når — grunnleggeren av en allmenn teater-kirke. Hans dagbøker som forteller, på en beskjedne og menneskelig måte, om privatliv og arbeid med skuespillerne, fikk preg av et evangelium. Hans system ble fundamentet i en ny teater-religion.

Samtidig begynte det å skje ting som er typiske for nye religioner. Blant Stanislavskijs elever brøt det ut strid om hvem av dem mesteren hadde trykket mest til sitt bryst, og som dermed først og fremst hadde rett til å utlegge hans vitenskap. Det vokste frem en hel dogmatisk eksegese av hans skrifter. Det utkom bøker fulle av skolastiske resonnemen-ter. «De fysiske handlingers» mystikk omtåket tanken. Ofte var denne mystikk bare mysti-fikasjon.

Slike prosesser foregikk likevel bare i de høye teatersfærer, som dernest nådde troens dypeste hemmeligheter. Disputter om den virke-lige betydning av formuleringene i «En skue-spillers arbejde med seg selv», oppsto, på middelalderisk vis, mellom vitenskapsmenn og doctores innenfor Det Heilige System. I disse rådslagninger deltok bare de kanoniserte teatereksperter. For alminnelige dødelige ble det foretatt et forkortet, vulgarisert utdrag. Denne teater-katekisme fikk rang av offisiell og for-pliktende utlegning av troen. På dens grunn-lag ble det utformet anklager om kjetteri, på en høflig måte kalt: formalisme. Fra tid til annen ble «teaterhekser» høytidelig brent, for å lære opp folket. Ofte var det dessverre de beste realistiske teatertradisjoner som ble tatt for å være «heksene».

Hvis det ikke hadde kommet lenger enn til disse teoretiske, vanskapte utslag, ville ikke Stanislavskij-tragedien ha nådd sitt klimaks. Men til all ulykke ble det også trukket praktiske konsekvenser av den store skuespillers og instruktørs virksomhet. Hans teater, som for et halvt århundre siden, fremsto som et av de fineste resultater innenfor europeisk teater, og som er blitt bevart opp til i dag i museal form, ble offisielt anerkjent som en forplikt-ende norm. Ikke for ett teater, men for alle teatre. Og først den organiske motsigelse mel-lom en ny og stadig foranderlig virkelighet og en allerede avlegs og for alltid stivnet teater-form, førte Stanislavskij-tragedien til sin siste konsekvens. Ga den den uunngåelige katastro-fes grumme prek.

For å bli helt utklar over dens omfang, er det

verd å gå til et annet, ikke teatermessig ek-sempel. Michelangelo var utvilsomt en stor maler, en av de største som menneskeheten har hatt. Men bare en gal mann ville kunne uttenke et dekret som påbød alle malere i ver-den helt til dages end å male slik Miche-langelo malte. Det ville så sikkert som lås ha betydd malerkunstens endelikt.

Forpliktelsen til å følge Stanislavskij ble nes-ten teatrets endelikt, men teatret ble reddet i siste øyeblikk. Men nå vil det trengs lange og vanskelige, nesten heltemodige anstrengelser for å gi teatret tilbake sin skapende distig-tet. Jeg er redd for at teatrets tilbakekomst til livet, vil skje uten Stanislavskij. Og det ville være en tragisk epilog, som historien ondsinnet har forberedt som posthum skjebne for én av de reneste, edleste og forstandigste teaterkunstnere.

Vår tids tragedie skiller seg ut fra den antikke derved at atum ikke opptrer i den. I dag vil ikke noen jordisk kraft kunn frata menneskene ansvaret for sine egne saker. Slik heller ingen jordisk nødvendighet kan frata dem ansvaret. Jeg tror at nettopp nå, i katastrofens øye-blikk og foran den tragiske epilog, vil sanne kunstnere bli nødt til å beskjefte seg med Stanislavskijs posthume skjebne. På dem hvil-ler, på en naturlig måte, forpliktelsen til å stå frem med alt det mot som er karakteristisk for de virkelige kunstens arbeidere, til å forsvare Stanislavskij. De må fortelle at det fantes to Stanislavskij'er. Og de må forsvare den sanne Stanislavskij, en urolig kunstner som søkte det fullkomne til sitt livs ende — mot den falske Stanislavskij, dogmatikeren som påleg-ger alle andre sin måte å vurdere verden på. Det forekommer meg at tiden for dette alle-rede er inne. Store grupper av kjennere som nylig bukket dypt for ham, av angst eller av respekt, har kastet loss for å lete etter andre guder. Vi skal ikke erges på dem for det. De narrer seg selv, stakkars, til å tro at de har gjenfunnet sitt talent. Men vi bør heller i ro og mak og uten utidig overdrivelse, vende oss til Stanislavskij og oppdage ham på ny. Ved omgang med hans rene, brennende og urokkelige kunstneriske lidenskap, vil vi utvil-somt kunne hente ny tro på teatret. Vi vil hos ham også kunne erfare den enkleste sannhet. Nemlig den sannhet at vi, hvis vi vil bevare respekten for oss selv, må kjempe kompro-missløst for et teater som skal gi uttrykk for vår tid.

Slik kan kjempet for et teater som så full-komment uttrykte hans egen tid. Som allerede ligger ugenkallig bak oss.

Oversatt av Martin Nag.

Eric Bentley

«På hvilket sätt skiljer sig Brechts sy-stem från Stanislavskijs?» Denna fråga har jag ofta hört ställas, ibland just med dessa ord, och förmodligen skall vi alla hinna uppleva att frågeställningen i ungefär denna form kommer med i hög-skoletentamina. Jag erinrar mig också att jag själv för närmare tjugo år sedan, da jag var en ung Brecht-beundrare, hävdade att en skådespelare i ett av hans stycken hade «lämnat Stanislav-skij bakom sig». Kommer skådespelar-kåren snart att vara uppdelad i anhäng-ere av Metoden och Brechtianare?

Antagligen kommer detta att ske, i vad som gäller nomenklaturen, och också när det gäller skådespelarnas egna tro-hetsförklaringar. Det är tydligt att endel skådespelare finner det lätt att älska Stanislavskij, och andra Brecht. Men det jag vill ifrågasätta är om det verkligen finnes två system, två livsuppfattningar, som ställer skådespelaren inför ett an-tingen-eller och kräver ett val.

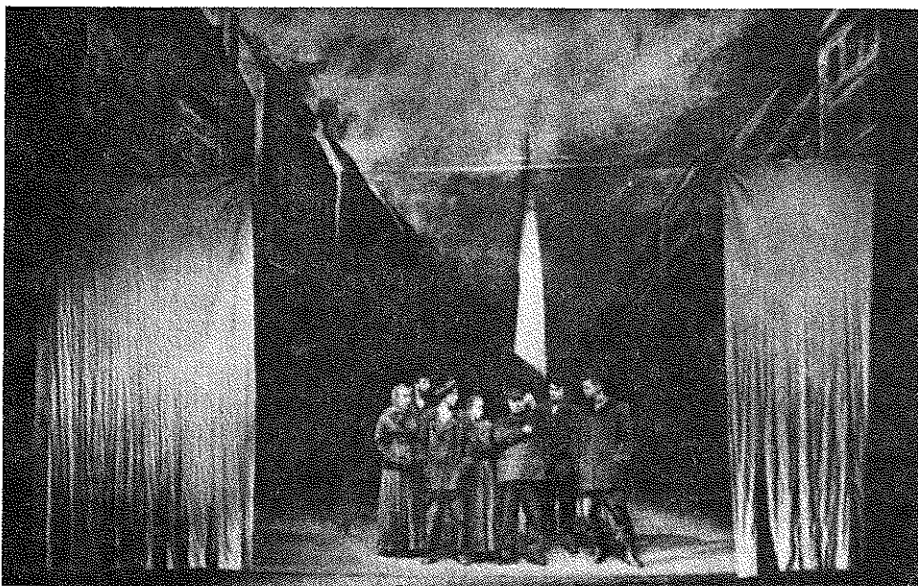
Ätminstone till en del stannar skilj-aktigheterna mellan det de två männen uttalade från det förhållandet att de be-handlade olika ämnen — att de hade olika åsikt om samma ämne återstår att

Är Stanislavskij och Brecht kommensurabla?

bevisa. Låt oss se på Stanislavskijs på-städda uppgående i subjektiva element och Brechts påstädda uppgående i objektiva element. Brecht talar om vad som göres i en färdig föreställning. I egenskap av regissör meddelar han skådespelarna vad de förutsättes utföra «på premiären». Endel skådespelare som bekänner sig till Metoden skulle hävda att det är oriktigt av honom att meddela dem detta: han «arbetar med tanke på resultat» i stället för att sti-mulera deras undermedvetna. Endel Brechtianare skulle genmäla att teater är resultat, att drama är det samma som handling, att ideen om ett undermedvet-tande är småborgerlig och dekadent. . . Och så underblåses motsättningsförhål-landet.

Men det är ett inbillat motsättningsför-hållande. Vi kan undgå det genom att erinra oss att Brecht var en dramatisk författare, och Stanislavskij en skåde-spelare. För Brecht var skådespelarne medlet genom vilket hans pjäser fullt ut kunde realiseras. Eftersom han hade turen att arbeta i en omgivning som var i hög grad professionell och med skåde-spelare som hade verkligt stor begäv-

ning, kunde han med all rätt förutsätta att skådespelarens skicklighet rätt och slätt fanns och stod till hans disposition. I värsta fall behövde den bara tillrätta-läggas för en ny slags dramatik. I bästa fall kunde den skänka den nya författa-ren ideer ifråga om att skriva för sce-nen. (Några av Brechts «teorier» består av det han har deducerat av bestämda skådespelares sätt att arbeta.) Kort sagt förhöll det sig så att Brecht, som be-traktade sina manuskript som aldrig helt avslutade och alltid möjliga att förändra, tenderade till att betrakta skådespelar-konsten som given och redan förefint-lig i sin slutgiltiga form. Därmed förut-satte Brecht att en skådespelare i en av hans föreställningar var en skåde-spelare och hade sin utbildning bakom sig, medan han förutsatte något helt an-nat beträffande sitt författarskap för scenen: nämligen att han oavbrutt höll på med att utbilda sig själv för sin upp-gift. Av detta följer att Brechts repeti-tioner innebar övning för författaren, men däremot inte någon direkt övning för skådespelaren. Detta är bara ett an-nat sätt att säga att skådespelaren i författarens teater finns till för att göra

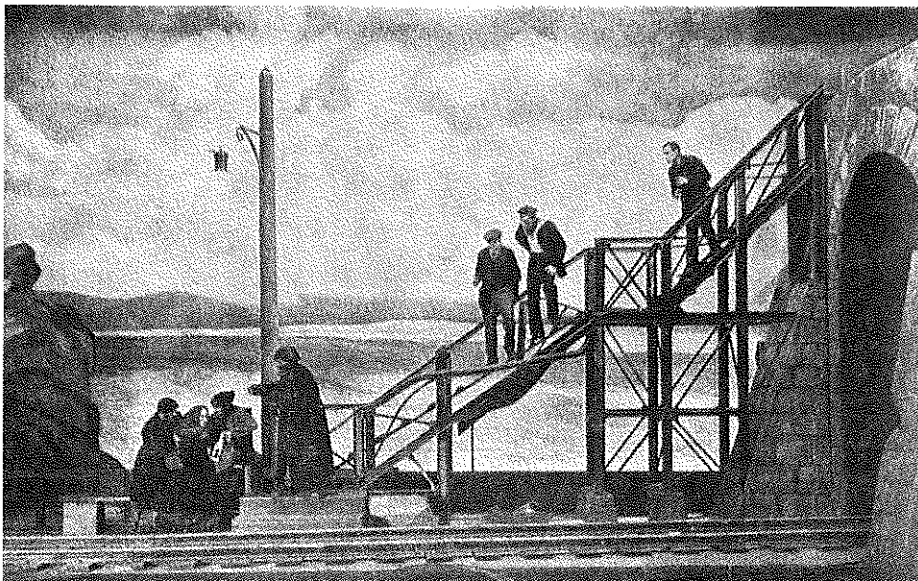


«Die Mutter». Ifølge M. Gorkij. Berliner Ensemble. Sosialistisk realisme ifølge Brecht.

vad författaren önskar, och att han bör klara att göra detta raskt så att han inte uppehåller författaren – detta är vad skådespelaren har betalt för. För Stanislavskij, å andra sidan, var det pjäsen som var ett färdigt accomppli. Vi läser aldrig något om att han omarbetade sina manuskript vare sig på Brechts vis eller så som regissörerna på Broadway gör det. Han var alltför upptagen av att omarbeta skådespelarna. Jag antar att varje regissör spanar efter lera som han kan forma. För Stanislavskij var det skådespelarna som var leran, för Brecht hans egna samlade verk.

Jag vet att de antiteser jag här kommer med innebär en förenkling. Det gör alla antiteser. Under sina sista år började Brecht forma skådespelare, han började i själva verket lära sig att forma skådespelare. Han började också tala om teaterskolor och den yngre generation. Och på motsvarande sätt kunde man kanske finna exemplar på att Stanislavskij redigerade och tillrättalade skådespel. Sådana förhållanden har emellertid ingen väsentlig inverkan på mitt huvudpåstående. Och följaktligen

«Pansertoget 1964» av Ivanov — (1927). Sosialistisk realisme ifølge Stanislavskij.



gen talar Brecht i sina teoretiska utredningar om vad skådespelare i sista hand kan och bör utföra, medan Stanislavskij talar om hur skådespelare skall kunna utbildas därhän at de förmår utföra detta eller något överhuvudtaget. Brecht talar om det slutliga resultatet, Stanislavskij om utbildning, om skådespelarens träning. Att hävda detta innebär inte svaret på allt. Det ger oss tvärtom nya frågeställningar.

Man kan till exempel undra, om Brecht förutsatte att skådespelaren av idag kan ge honom just de resultat han önskar. Det är väl känt att Stanislavskij utgår ifrån en rakt motsatt uppfattning. Enligt hans åsikt är Metoden nödvändig emedan skådespelarna inte kan åstadkomma de riktiga resultaten, och detta rättfärdiggör det starka betonandet av utbildning och träning. När Brechtianerna hävdar att regissören inte får förfalla till att bli en instruktör för skådespelarnas agerande, så genmäler Stanislavskij-anhängarna: «Jovisst, han måste ägna sig åt detta, så länge skådespelarna inte är färdigt utformade professionister utan fortfarande behöver instruktion.» Och det är ju förhållandet att våra «professionella» skådespelare besöker teaterskolor och dylikt ännu som medelålders, det är ju sanningen

att säga inte så mycket ett bevis för deras ödmjukhet som för att vi intet har någon verklig yrkesskicklighet mera. Förhåll det sig annorlunda i Brechts Tyskland? Ännu en svår och mångtydig fråga. Jag skulle vilja påstå att det verkligen var annorlunda i det Tyskland som existerade i Brechts ungdom, vilket betyder att han hade skäl att förlita sig på en fullkomlig yrkesskicklighet. Att han efter det andra världskriget började intressera sig för att träna upp unga människor betyder inte någon åsiktsförändring hos honom men en förändring av förhållandena i hans land. Han återvände inte till ett land av vältränade skådespelare sådana som Weigel, Homolka och Granach hade varit, och därav följde att han på sina äldre dagar fick intresse för det som Stanislavskij hela livet hade gått in för: att utveckla unga människor till skådespelare.

Om vi förutsätter att vår generalisering är accepterad – att Brecht först och främst tänker på att iscenesätta ett skådespel, och Stanislavskij på att träna skådespelaren till att uppträda i det – skulle det så vara en nödvändig konsekvens att en skådespelare tränad av Stanislavskij skulle vara en dålig skådespelare för Brechts pjäser? Om Stanislavskij levde idag skulle han med största sannolikhet besvara frågan nekande, för det var hans mål att skapa ett instrument som kunde användas för *alle* hedervärda teaterändamål. Och det är klart att han ansåg detta mål som uppnåeligt.

Brechtianerna har sina tvivel, eller bör åtminstone ha det, om de önskar följa i mästarens marxistiska fotspår. De bör ge Stanislavskijs idé om en allmän giltig träning och om en yrkesskicklighet, som klarar alla scenens krav, epitetet småborgerlig. De bör efterlysa en mera historisk uppfattning av utvecklingen, en uppfattning som placerar Stanislavskij i en samhällsklass och en epok, och Brechts teater till en annan samhällsklass och en annan epok.

Inte desto mindre är det ett faktum att Brechts strävanden gick i en enda riktning, medan Stanislavskij på samma sätt som Reinhardt iscenesatte alla slags skådespel och kunde träna upp skådespelare till att nå ypperliga resultat i dem alla. Enligt min åsikt är detta bara att på nytt understryka att han var en regissör (en regissör måste kunna arbeta med hela repertoaren) medan Brecht var en författare som var upptagen av författarskap (huvudsakligen sitt eget). Berliner-ensemblen har visat en tendens att tillämpa Brecht-stilen på andra författares arbeten, men resultatet är misslyckade utom i de fall författarna redan i sig själva tillhör Brecht-skolan. Stanislavskij å andra sidan tjänade ingalunda bara en enda stil eller skola, och lät sig ännu mindre binda av någon sådan. Det är sant att han skapade den sceniska naturalismen i Ryssland. Men man kan lika väl säga att han har skapat den sceniska symbolismen där, genom sina uppsättningar av Maeterlinck och Andrejev. Skulle han ha skapat en Brecht-teater, om han hade fått leva några år längre? Det är farligt

att uppställa historiska «om» och «ifall». Och ingen önskar väl se bort från det faktum att Stanislavskij och Brecht var så ytterligt olika, olika som personer, lika väl som till nationalitet. Och fastän de både härstammade från det högre borgarskapet, vilket är roande, så är deras förhållande till denna klass olikartat på ett mycket ironiskt sätt. Stanislavskij förblev förfinad till det sista, trots att han levde länge nog att bli ett utställningsföremål i Stalins Ryssland. Han anpassade sig till det nya samhället men allt han var bragte han med sig från gamla dagar. Han tyckte inte om de nya kommunistiska pjäserna, och hans teater blev ett museum för det bästa i det «borgerliga» dramat. Medan Stanislavskij alltså inte ens revolterade mot sin egen familjebakgrund, var det just detta som Brecht gjorde, och hans kärlek till «folket» förbleknar fullständigt jämförd med hans raseri mot sin egen klass. Om det är ironiskt nog att Stanislavskij blev en terrorregimens favorit, så är det dubbelt ironiskt att anhängare av denna regim framhåller honom på bekostnad av en konstnär som har gjort sitt bästa för att prisa Stalins terrorvälde.

Denna del av historien skulle inte ha något med sitt resonemang för övrigt att göra om inte kommunisterna hade haft sina egna skäl att ge kraftiga bidrag till den förvirring som råder beträffande förhållandet Stanislavskij-Brecht. 1953 uttalade en talesman för det tyska kommunistpartiet att Brechts teorier «ovedersägligen står i opposition till allt som namnet Stanislavskij står för. De två ledarna av Ensemblen borde sannerligen vara de sista att gömma huvudet i sanden när de konfronteras med dessa fakta». Vid denna tid var de «två ledarna» av Berlinerensemblen Brecht själv och hans hustru, Helene Weigel. Fru Weigel deltog i Stanislavskij-konferensen 1953 i den lovvärda avsikten att visa, att Brecht och Stanislavskij inte är så förenliga som påstått. Men om hon, som jag har förstått, inte hade annat att erbjuda än ett uppkok på de Nio Punkter som hennes man året förut hade tryckt i Theaterarbeit, kan hon bara ha bidragit till att göra förvirringen värre. Paret Brecht identifierade nämligen ordet «Stanislavskij» med ordet «Sovjet», på samma sätt som partiledarna gjorde det. Och man märkar sig att det Nya Samhället är lika begivet på oratoriska platityder som någonsin en amerikansk vältalare på Commencement Day. Stanislavskij trodde på Människan, Brecht trodde på Människan – Stanislavskij betraktade Naturtrohet som en plikt, Brecht betraktade Naturtrohet som en plikt – Stanislavskij kände förpliktelse gentemot samhället, Brecht . . . Eftersom man tror bara det man ser, skall jag till slut i denna artikel återge Brechts Nio Punkter.

När inte Brecht – i likhet med sin Unga Soldat – var sysselsatt med att utplåna sig själv för att kunna ingå i Stalins organisation, hade han en benägenhet för att visa fientlighet gentemot Stanislavskij. Detta gör han till exempel i ett par uttalanden som Mr. Willett med rätta

citerar i Brecht on Theater tillsammans med de Nio Punkterna. I det första uttalandet angriper han Naturalismen: «Det han (Stanislavskij) gick in för var naturlighet, och resultatet blev att allt i hans teater föreföll så genomnaturligt att ingen brydde sig om att hejda sig och se närmare på det. Man studerar ju inte vanligtvis sitt eget hem eller sina egna matvanor, eller hur?»

I det andra uttalandet är målet för angreppet inte bara den i egentlig mening naturalistiska teatern utan varje teaterform som i alltför hög grad förlitar sig på Einfühlung. Brecht anser att den hypnotiska teaterform har en sövande intention som grundar sig på rädsla för publikens intelligens: «Publikens skarpa öga skrämmer honom (Stanislavskij). Han tillsluter det.» Sådana uttalanden minner oss om att Brecht visste mycket litet om Stanislavskij och att han, liksom världen i övrigt, betraktade denne som bunden till en enda teaterform. Om ordet «Sovjet» inte täcker Stanislavskijs allmänna livshållning, så täcker inte heller ord som «naturalistisk» och «innlevelsesbetonad» hans teater i dess helhet. Låt oss återvända till frågan huruvida Stanislavskij, ifall han hade haft en bättre hälsa och fått leva längre, möjligen skulle ha utvecklats till att skapa en teater i Brechts anda eller i varje fall att göra ett par iscenesättningar av autentisk Brecht-karaktär. Denna fråga är det säkert klokast att besvara med ett: Nej, han tillhörde på ett alltför oavvisligt sätt världen före 1914. Han skulle inte ha känt mera samhörighet med Brecht än han kände med de kommunistiska dramatiska författarna – eller med sina egna upproriska söner, t.ex. Neyerhold. Skillnaden mellan två generationer är en skillnad i lynne och livsåskådning. Men detta betyder inte att Stanislavskijs uppfattning om skådespelarens konst måste underkännas för att Brechts skådespel skall bli väl framförda. En man kan först bli skådespelare – med Metodens hjälp. Därefter kan han lära sig att anpassa sig efter olika slag av dramatik – inklusive Brechts. Är verkligen skillnaden mellan Brecht och alla andra dramatiska författare större än andre skillnader som skådespelare redan har lärt sig att bemästra – till exempel de mellan Shaw och Shakespeare, Wilde och Arthur Miller? Brechts angrepp på Einfühlung-stilen och hans plädering för Verfremdungsprincipen låter mera hotfulla i sin abstrakta teoretiska storslagenhet än de visar sig vara i praktiken. Verfremdungs-effekten är inte okänd för traditionen inom komisk teater sådan som Stanislavskij och alla andra känner den. Det Brecht verkligen angriper är den tragiska traditionen i den speciella form av vardagligt, psykologisk drama som baserar sig på patos och spänning. Men konstnärer som Charlie Chaplin och Zero Mostel praktiserar Verfremdungsprincipen som Monsieur Jordain skriver prosa. Kanske behövs det en tysk intellektuell för att det skall göras sådant väsen av saken.

Det bör bemärkas att Brecht aldrig ansåg att vare sig Berliner Ensemblen eller någon annan verkligen hade upp

nått «episk» skådespelarkonst. Man kan alltså med stöd av hans egen auktoritet påstå att det inte finns några verkliga Brecht-skådespelare. Tydligt hade han en vision av vad skådespelarkonsten kunde utveckla sig till, om man förutsatte inte endast förändringar uppe på scenen, men också hos auditoriet. Om den visionen någonsin blir förverkligad, är det möjligt att Stanislavskij kommer att visa sig vara en av dem som har bidragit till detta.

Något av DRT kan man lära sig av Stanislavskij (från boken Theaterabliet, Dresden 1952, side 413).

1. Känslan för poesin i en pjäs. Också när S:s teater måste framföra naturalistiska stycken som en eftergift för tidens smak, gav iscenesättningen dem poetiska drag — de nersjönk aldrig till rent reportage. I motsättning till detta ges inte ens klassiska stycken här i Tyskland den minsta storslagenhet.
2. Medvetandet om ansvar gentemot samhället. S. visade skådespelarna vilken social mening deras konst hade. Konsten var inte något självändamål för honom, men han visste att man inom teatern inte når något mål utan konst.
3. Stjärnan och ensemblen. S:s teater bestod endast av stjärnor, stora och små. Han bevisade att individuell skådespelarkonst når full effekt först genom ensemblespel.
4. Betydelsen av totaluppfattning och detaljer. Vid Konstnärliga teatern i Moskva gavs varje pjäs en genomtänkt helhetsform och en mängd subtilt utpenslade detaljer. Det ena är bortkastat utan det andra.
5. Naturtrohet som en plikt. S. lärda att skådespelaren måste ha exakta kunskaper både om sig själv och om de människor som han vill framställa. Bara det som skådespelaren själv har iakttagit, eller som kan bestyrkas genom iakttagelse, är värdigt att iakttagas av publiken.
6. Enhet av naturlighet och stilisering. I S:s teater gick en storartad naturlighet hand i hand med djup väsentlighet. Som realist tvekade han aldrig att framställa det fula, men han gjorde det med grace.
7. Verkligheten framställd som full av motsättningar. S. fattade hur varierat och komplicerat samhällslivet är och förstod hur han skulle visa detta utan att det uppstod förvirring. Alla hans iscenesättningar har mening.
8. Människans betydelse. S. var en övertygad humanist, och ledde i denna egenskap sin teater framåt längs vägen mot socialismen.
9. Betydelsen av konstens vidare utveckling. Konstnärliga teatern i Moskva vilade aldrig på sina lagrar. S. uttänkte nya artistiska metoder för varje iscenesättelse. Från hans teater kom sådana betydelsefulla konstnärer som Vakhtangov, som i sin tur vidareutvecklade sin lärares konst i full frihet.

Oversatt av Harriet Clayhills.
Tryckt i Tulane Drama Review nr. 3/64.

ANNONSE

HARLEKIN

Tidsskrift om Teater
Redigeret af
Jens Kistrup, Klaus Ribbjerg,
Erik Ulrichsen

Pris i abonnement:

d. kr. 30 pr. aargang à 5 hefter
Pris i løssalg: kr. 6,75 pr. hefte
Utgitt av Gyldendal, København

DIALOG

Teatertidsskrift
Redaksjon:

Jonas Cornell, Lars Kleberg, Leif Zern
Utgitt av Bonnier, Stockholm
Pris i løssalg s. kr. 4,15