

son på
fra den
avde for-
d i latter
vitterede
til videre

elelse).

eatrets for-
insteins og
erne.

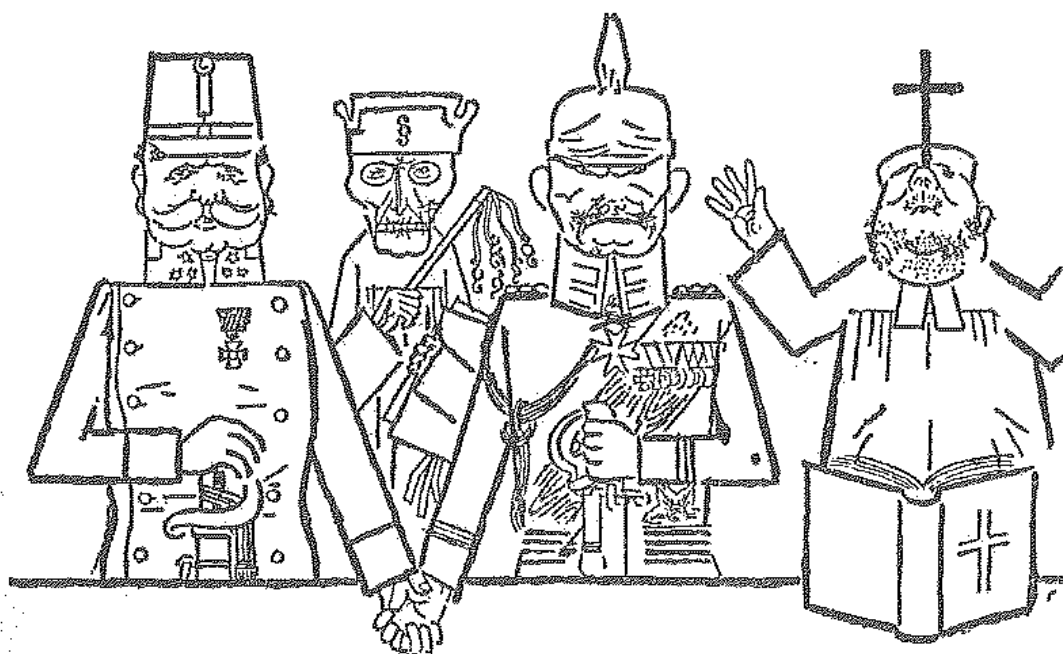
XVIII DEN EPISKE SATIRE

„Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk“ (Den gode soldat Schwejks eventyr)

23. januar 1927 til 12. april 1928

Den betydning, som krigen havde fået i det sidste årtis digtning, afspejlede tydeligt de store spændinger i Europas sociale og åndelige udvikling. Men mens andre digtere „tager stilling til“ krigen, kommer til en forklaring med den, er Jaroslav Haseks roman bemærkelsesværdig, fordi krigen – så at sige – ophæver sig selv i bogen. Her er krigen set gennem den jævne mands temperament. Schwejk er den sunde menneskeforstands triumf over frasen. Da Hasek og hans helt Schwejk befinder sig hinsides alle traditionelle og anerkendte begreber, hinsides enhver konversation, så oplever vi her det jævne menneskes konfrontation med masse mordets og militarismens unatur på et plan, hvor enhver mening forvandles til sludder, al heroisme til latterlighed og den af Gud indstiftede verdensorden til et grotesk galehus.

Efter at vi havde givet et rids af et årti i tysk historie i „Hoppla, wir leben!“, og efter at vi havde vist den russiske revolutions rødder og drivkræfter i „Rasputin“, ville vi i „Schwejk“ vise hele krigens kompleks i satirens lys og anskueliggøre humorens revolutionære kraft.



Fra tegnefilmen til »Schwejk«

Desuden blev vi fristet af muligheden for at føre Pallenbergs rolle, som kunne give denne store karakterskuespiller lejlighed til at udfolde hele sin kunst efter de lange rutineprægede år.

Lige fra begyndelsen stod det mig klart, at en dramatisering af „Schwejk“ ikke burde være andet end en tro gengivelse af det originale, hvorfor opgaven gik ud på at kæde det størst mulige antal af episoder sammen, således at de gav et totalt haseksk værk. Desuden måtte man finde en måde, der kunne gøre Haseks som kommenterede de enkelte episoder, lige så levende som de selv. Mens vi brød vores hoveder med disse principielle spørgsmål, og i takt hermed blev de tekniske problemer vedrørende dramatiseringen, fik vi det bearbejdede skript, som Max Brod og Hans Reimann, der var i besiddelse af alle rettighederne, havde lavet en gang tidligere. Vi fik vore værk bekræftet. Det, vi stod med, var ikke Hasek, men en offentlig serfarce, som for de „komiske“ virkningers skyld og i sine egne hensigter på at lave et rigtigt „teaterstykke“ havde ladet Haseks stændig upåagtet.

Hvad skulle man gøre? En bearbejdelse af denne bearbejdelse kom helt håbløs, fordi Brod og Reimann jo havde taget et fast gangspunkt i noget, som stod i diametral modsætning til den oprindelige stilling, og fordi deres bearbejdelse havde fundet sted på et tidspunkt, der efter vor opfattelse ikke førte nogen bro over til. Men da Brod og Reimann var i besiddelse af alle rettighederne, og således havde hænder bundet. Langvarige forhandlinger begyndte, tiden gik, og kom ikke ud af stedet, indtil jeg besluttede mig til selv at tage fat på bearbejdelsen sammen med Brecht, Gasbarra og Lania i København. Brod og Reimann stillet over for den fuldbyrdede kendsgerning.



Aal som eni -
[Signature]

Bert Brecht

g frem i en
ighed til at

atisering af
f romanen,
l markante
densbillede.
seks satire,
på scenen.
nål og pro-
ede manu-
else af ret-
rste anelser
icersoppas-
e bestræbel-
satire fuld-

jdelse fore-
deres ud-
vores ind-
t plan, som
en Brod og
s var vores
gik, og man
at foretage
nåb om, at
erning ville

anerkende det rigtige i min fremgangsmåde og erklære sig indforståede med vores bearbejdelse, som denne gang så sandelig ikke kunne mistænkes for at være et overgreb på forfatteren.

Som altid under større projekter forlod jeg Berlin og oprettede hovedkvarter på et lille hotel i nærheden af Neubabelsberg. Efter at jeg var blevet klar over dramatiseringens grundtræk, trådte den nævnte medarbejderstab i aktion, og den fik jævnlig selskab af Max Brod og Hans Reimann, vores scenograf Traugott Müller, scenemesteren Otto Richter og Otto Katz. Jeg konfererede i timevis med George Grosz, der som „tænkende tegner“, som han selv gerne kaldte sig, straks levede sig ind i mine idéer med den uhyre saglige kraft, som var karakteristisk for ham. Brecht kom undertiden i sit første automobil, som blev betragtet med megen forbavselse, blandt os var han den eneste, som havde sådan en vogn dengang, og jeg husker med fornøjelse, hvor tit vi allesammen måtte skubbe bagpå, fordi tændingen svigtede, indtil vi havde fået ham hen på et stejlt stykke af vejen, som Brecht så rullede ned ad med en fed cigar i munden, mens han muntert vinkede til os. Men vi manglede ellers ikke afveksling. Jeg øvede mig i pistolskydning, til værtsfolkenes bekymring især på træerne i krohaven, hængte en sandsæk op i løvet for at lade min vrede over alle modstandere gå ud over den, og da jeg altid har lagt stor vægt på mine medarbejders kropslige „fitness“, fik jeg Fritz Sommer, vores værksteds træner, til at komme herud to gange om ugen, og særlig Lania udgød mange sveddråber i hans hårde skole. Brecht stod udenfor og så på det hele gennem det åbne vindue med et udefinerbart grin. Grosz derimod deltog gerne i den slags øvelser og elskede frem for alt den femten minutter lange løbetur i skoven i korrekt, blå træningsdragt. Mangen en søndagsturist må have troet, at han så en flok straffefanger på flugt. Om aftenen samledes vi om et stort bord i den hyggelige skænkestue, og diskussionens bølger gik højt. Navnlig Hans Reimann, der som bekendt er professionel humorist, og som hele tiden prøvede på at forsvare sin kasernegårdsfarce, befandt sig ikke i nogen let stilling. I øvrigt gik arbejdet ret hurtigt fra hånden, og især Brecht bidrog til sin del med lange, docerende udredninger om „glidebanen“, som vi i lang tid ikke vidste, hvad han mente med, indtil vi opdagede, at han talte om Schwejks march til Budweg. I det hele taget holdt Brecht overordentligt meget af at klæbe en etiket på tingene endnu inden indholdet lå fast. Efter ca. 4 uger vendte vi tilbage til Berlin med et manuskript, som kunne tjene som grundlag for min iscenesættelse.

DEN SCENISKE FORM

For første gang havde vi ikke at gøre med et stykke, som, det var godt eller dårligt, sprogligt eller scenisk udtrykt, hensyn til teatrets form, vi stod med en roman. Og det hvor alt til trods for hovedpersonens passivitet er indstilling; Schwejk transporteres – til fængslet, fra fængslet følger kuratoren på vej til messe, Schwejk køres til mønstristol, han bliver kørt til fronten i jernbanetog, han marcherer for at lede efter sit regiment, kort sagt, alt omkring ham bevægelse, alt er en vedvarende strøm. Det er storartet, hele krigens rastløshed kommer til udtryk i det episke stofs

Eksempel på et scenisk bevægelsesforløb i „Schwejk"

II. 2 (anabasis)

Bånd 1 fra højre til venstre

Schwejk marcherer. Fra venstre til højre. Synes. På bånd 1 (fra højre til venstre) køres stående i Gammel kone. Møde.

Bånd 1 standser:

Dialog til „... regiment iler".

Bånd 1 fra højre til venstre:

Schwejk marcherer videre.

Den gamle kone kører stående ud.

På bånd 1 køres ind:

Kilometersten, træer, skilt: Maltschin kommune.

Bånd 2 fra højre til venstre:

Knejpen køres ind.

Bånd 1 og 2 standser:

Scene til „... den hurtigste vej til regimentet".

Bånd 1 og 2 fra højre til venstre:

Knejpen køres ud.

Schwejk marcherer.

På bånd 2 køres ind:

Høstak (snorken 8 sekunder).

Scene til „... hvis de ikke var deserteret".

Bånd 1 kører (1/2 minut).

Bånd 2 med fra venstre til højre.

Allerede første gang jeg læste romanen og længe før vi dramatiseringen, havde jeg en forestilling om alle hændelser.

brudte og rastløse løb. Da det kom på tale, at vi skulle bringe netop denne roman på scenen, fortættedes denne forestilling for mig til transportbåndet som konkret middel.¹

Sceneformen fremkom altså endnu en gang fuldstændig af stoffet, i det mindste af stoffets – om jeg så må sige – kunstneriske aggregat-tilstand. Og kun helt tilfældigt og i forbigående „betød“ denne sceneform igen en samfundsmæssig tilstand: en samfundsordens opløsning og forsvinden. Og stykkets dramaturgiske udformning fremgik så igen af sceneformen.

DRAMATURGI PÅ TRANSPORTBÅND

Alle tidligere forsøg på at overføre romaner til scenen er stort set mislykkedes. I de fleste tilfælde blev der ikke andet tilbage end hovedpersonens figur, som – idet han blev flyttet over i et andet handlingsforløb – mistede det karakteristiske i sin atmosfære og derfor selv blev utroværdig som person.

Dramatiseringen af Jaroslav Haseks roman var en endnu vanskeligere opgave. Her forelå der ikke engang en roman som et sluttet hele, men en gigantisk samling anekdoter og eventyr, der desuden ikke engang var færdig. Schwejk var fastlagt som person fra begyndelsen og udviklede sig ikke i det videre forløb. Han optrådte aldrig handlende, men altid kun lidende, kunne tænkes i enhver situation, blot ikke i sin egen dødssituation. Romanens forløb var udelukkende bestemt af begivenheder i tiden fra 1914 til midt i verdenskrigen. Alle de elementer, som Haseks værk bestod af, bortset fra den episke bredde, som havde brug for bånd, syntes altså at modsætte sig en dramatisk bearbejdelse.

Den første metode, der anvendtes, var ovennævnte dramatisering i gammel forstand. Schwejk blev som figur taget ud af romanen og indsat i en udtænkt handling. Som man kunne forudse, fik man kun ubrugeligt stof ud af dette forsøg. Til trods for at vi havde overtaget de bedste tekstaf-

¹) „P. har en teknisk fantasi, som man aldrig har været ude for før, han har sluppet alle scenens kræfter løs, fralokket den alle dens hemmeligheder, hans transportbånd er virkelig mere end et trick, P. har ophævet stedets, tidens og rummets klassiske enhed og givet scenen karakteren af det vidunderlige, det trolddomsagtige tilbage takket være en genial beherskelse af de mest moderne tekniske midler.“

Fra: *Die Welt am Abend* den 24. januar 1928, Kurt Kersten.

snit i originalværket, mistede Schwejk fuldstændig atmosfære. Hans fortællinger og pointer mangled Haseks omstændelige behandling af stoffet vis være tvingende nødvendig, mens dramatiseringen rede hændelserne og gjorde dem små. Den hand man udefra havde anbragt Schwejk i, det var i kærlighedshistorie, slog osse bunden ud af de principielle i Haseks digtning. Det var ikke længere den og dens repræsentanter, der var det afgørende de betydningsløse enkeltpersoner, som var ført med ham på grund af komediens sceniske fornø Stødene, som Hasek retter imod monarkiet, bure militæret og kirken, mister al deres kraft på den Schwejk, der tager alt alvorligt, til det bliver lat adlyder alt, til det bliver til sabotage, der siger ja ti på en måde, som tilintetgør det, blev et fæ af en oppasser, som uden sit vidende vender sin premie skæbne til det gode!

Det uheldige udfald af dette forsøg, som bear i øvrigt kørte helt igennem, indtil de havde et færdi stykke, beviste endnu en gang, at det er forkert sere romaner dramatisk til teaterstykker. Som følge måtte man tage afstand fra „dramatiseringen“ af f i stedet for et teaterstykke om Schwejk bringe d manen på scenen.

Denne plan stødte kun på én eneste vanskelig tids sceneform. Det syntes umuligt at beherske episke forløb med teatrets gamle midler. På det be scenegulv måtte man hele tiden sønderrive Hase til enkeltscener, hvilket var i fuldstændig mods romanens karakter. Piscator gjorde det umulige, forvandlede det faste scenegulv til et rullende s Med et sikkert greb fandt han det scenemiddel, rede til romanens episke forløb: transportbåndet.

Dermed var problemet løst ikke blot teknisk, r dramatisk. Bearbejderne behøvede ikke længere efter en scenisk opbygning, der var originalstoffet men kunne indskrænke sig til at udvælge de af r scener, der var mest virkningsfulde dramatisk og spilleklare. Grupperingen af stoffet kunne ligge t Hasek, og tilbage var kun spørgsmålet om at s

verdenen, som var afgørende for Schwejks figur, scenemæssigt levende. Som altid besvarede Piscator dette spørgsmål med film, blot med den forandring, at han denne gang udformede den som tegnefilm. Dér, hvor Hasek i begyndelsen af sine kapitler kommer med direkte og principielle kommentarer om temaet, anbragte Piscator George Grosz' filmede tegninger. På denne måde opnåede han en virkelig komprimering af Schwejks modparter.

(På dette sted kan jeg nævne, at Piscator en tid lang tænkte på at lade Schwejk være den eneste figur på scenen og kun lade modspillerne fremkomme som tegninger).

Schwejks medspillere blev derimod – hvis de ikke var handlingsbærende elementer – legemliggjort i form af dukker. Oprindeligt havde man samtidig planlagt en langt strengere inddeling, som svarede til figurernes forskellige klasseideologier.

Efter at have fastlagt scenens udformning og de sceniske midler havde dramaturgien kun tilbage at sammentrænge romanen, som det mindst tager 24 timer at læse, i hovedtrækkene til en tid på 2½ time uden at ændre dens karakteristiske stil. (Desværre kan man ikke fordele Schwejk over fem aftener, sådan som Piscator engang foreslog). For overhovedet at kunne spille originalpartierne var det nødvendigt at forkorte og sammentrænge dem stærkt, ja, til dels osse at gruppere dem fuldstændigt om. På den anden side passede man nøje på ikke at gå uden for Haseks originaltekst.

I slutningen lå en vanskelighed, som faktisk ikke var ryddet helt af vejen. Hasek døde, mens han arbejdede på manuskriptet, og man kunne ikke gætte sig til en mulig slutning. Enhver vilkårlig slutning måtte synes voldsom, enhver naturlig ville ikke være virkningsfuld på scenen. Den meget omtalte himmelscene, hvis tilblivelse ligeledes skyldes et sted hos Hasek, nemlig „Der Traum des Kadetten Biegler“ (Kadetten Bieglers drøm), ville have betydet en nybearbejdelse, der havde været forstyrrende for figuren, da den ikke var til at bestride ud fra originalmanuskriptets grundfond. Man måtte altså med eller mod sin vilje stille sig tilfreds med en kompromisløsning, som på én gang er schwejksk og virkningsfuld på scenen.

Den vej, som her blev betrådt, åbner overordentlige per-

spektiver for fremtiden. Den åndelige revolution befinder os midt i, bevirker ikke blot en radikal omvæltning af de rent tekniske midler, men fører til at der åbnes nye stof- og formområder. I vore dage kan teateret længere binde sig til en dramatisk form, som er bundet på bestemte sociale og tekniske betingelser, i en form hvor disse betingelser undergår en grundlæggende omvæltning. En ny form for skuespil opstår, foreløbig endog kun et mellemstadium, men fuld af uendelige muligheder. Borgerlige kunsthistorikere kan med æstetisk forsøg på at stille deres kunstformers „renhed“ op mod „vandalismen“ hos en klasse, der er ifærd med at skabe sig. Piscator har erobret den revolutionære romanformen, en dåd, der er mere værd end al æstetisering.

Gasbarra (*Welt am Abend*, januar)

TRANSPORTBÅNDET

Osse skuespillerne fik fuldstændig nye problemer. Det var for en skuespiller skulle fremstille hele sin rolle, mens han kørte på løb. Det forudsatte, at båndene var absolut støjfri. Under forhandlinger med fabrikken lovede man os at opfylde den grundlæggende betingelse. Da vi første gang – det var den 8. januar – hørte båndene i funktion, var det som at stå over for en katastrofe, der arbejdede for fuld kraft. Båndene smældede, hvædede, så hele huset rystede. Det var umuligt at trænge gennem selv om man råbte så højt, man kunne. En dialog på distancen uhyrer var fuldstændig utænkelig. Vi sank vist ned i parken og lo fortvivlet. Det var 12 dage før premieren. Teknikerne sagde ganske vist, at de ville kunne formindske støjen, der var ikke tale om den lovede lydløshed. En langvarig retssag truede, og sagen syntes at være bragt i fare. Som altid opdagede jeg, at kun kunne realiseres for en brøkdels vedkommende. Denne situationen vanskeligere endnu, fordi vi i Pallenberg havde skuespiller, som ganske vist var en uhørt villig og opofrende medarbejder, men som var meget sensitiv, og som det uvante apparat ligvis gjorde nervøs, navnlig da det ikke engang fungerede. Vi begyndte et møjsommeligt arbejde med at forbedre båndene. Hvert minut, jeg ikke skulle bruge scenen til prøver. Med uhyre omkostninger, grafit, sæbe og smøreolie, ved at stive scenegulvet af med træstempler, ved at indbygge nye lejer, lægge filt mellem kasser,

n, som vi
nformning
åbnes for
atret ikke
r opstået
et øjeblik,
ende æn-
ndu ufær-
ge mulig-
tiske love
over for
at rejse
n for sce-
nde snak.
r 1928).

ørste gang,
ørte, gik og
r de første
nne grund-
uar 1928 –
dampmølle,
e og knal-
nem støjen,
sse rasende
tettets stole
e forsikrede
ke længere
e, og opfø-
at min idé
e gang var
le en skue-
medarbej-
atur natur-
de. Nu be-
avert eneste
e mængder
tunge træ-
edeledene

og under hele båndet blev larmen til sidst formindsket så meget, at den ikke længere opslugte teksten fuldstændig. Alligevel måtte skuespillerne stadig tale med stærkt hævet stemme for at trænge igennem.

Den øvrige sceneopbygning var uhyre enkel. Ud over de to transportbånd var der ikke andet end to lærredsrammer på hele scenen, den ene bag den anden, og som afslutning et stort lærred. Rekvisitterne kørte dels ind på den åbne scene på transportbåndene, dels hang de i trækruller, så de kunne bevæges hurtigt ud og ned. Det var den enkleste, reneste og samtidig mest foranderlige scene, som jeg nogen sinde havde konstrueret. Alt gik rask og tilsyneladende ubesværet fra hånden.

En særlig ting ved dette sceneapparat var dets iboende komik. Alt, hvad der foregik teknisk på denne scene, kaldte uvilkårligt på latteren. En fuldendt overensstemmelse mellem stof og apparat syntes at være skabt. Jeg havde osse forestillet mig noget i retning af en knock-about-stil, noget, som mindede om varieté og Chaplin.

SCHWEJK-BEARBEJDELSENS SLUTNING

Pressen har gentagne gange bebrejdet os den forfejlede slutning. Samtidig har man overset, at vi ville spille „Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk“ ((Den gode soldat Schwejks eventyr)) af Jaroslav Hasek og ikke et „stykke“ med eksposition, klimaks og katarsis. Hasek var død, før han kunne afslutte eposet, og Vanek, udgiveren af det efterladte værk, var heller ikke nået frem til en slutning. Et sådant stof kan virkelig kun udtømmes med heltens død. Vi stod altså i et dilemma og var os det fuldstændigt bevidst. Der fremkom forslag til en mulig slutning på værket i det uendelige.

Slutninger til Schwejk

Den oprindelige slutning hos Brod-Reimann:

Forlovelse mellem premierløjtnant Luksacs og Stelka.
Schwejk beder om den ære at få lov til at stå fadder for eventuelle børn.

Grosz foreslår:

Rigtig knock-about-scene „alt i ruiner“
eller

alle sidder rundt omkring som skeletter med dødsmasker.
De skåler med hinanden.

Lania foreslår:

Schwejk sidder i Kelch og venter på Woditschka. Verdenskrigen er forbi. Men i stedet for Woditschka kom-

mer Brettschneider. Samtale. Schwejk bliver at-
steret. (I det gamle Østrig har intet egentlig æn-
Schwejk forbliver det asociale menneske, spræn-
opløseren af enhver samfundsorden).
I lang tid den bedste idé til slutningen; indtil løsnin-
fundet: slutscenen skulle spilles i himlen.

Alle disse slutninger tilfredsstillede os ikke helt. Den defin-
ningsidé fandt jeg til sidst i romanen. Jeg må desværre
så kraftigt, fordi denne slutscene, som ikke blev spillet, s-
anset for at være Max Brods åndelige ejendom, og fordi m-
dede mig, at jeg havde strøget netop denne engagerende
ske scene af angst for dens politiske virkninger.

Kadetten Bieglers drøm hos Hasek havde givet idéen
„Schwejk i himlen“. Efter at have kæmpet med samtlige
autoriteter skulle Schwejk i denne scene konfronteres med
diske“ autoriteter, og stillet over for ham skulle osse de vis-
kelige, ikke eksisterende. Denne idé forelagde vi Brod, som
med begejstring, og efter en indgående samtale med Gas-
udviklede en dramaturgisk grundidé til denne scene, skre-
på en måde, der var fuldstændig tilfredsstillende for os al-
Senere har man påstået, at jeg har undladt at spille denn-
frygt for at virke for radikal. I virkeligheden viste det sig
verne, at stykket ikke kunne bære den gru der lå i krøblin-
march hos Gud.

Anvisning for besættelsen af sidste scene Krøblinger hos Gud.

Engagere tigger uden ben,
20 statister med dukker,
5-6 rigtige krøblinger,
En, som hele tiden træder i sine indvolde,
En med benet over skulderen,
En med hovedet under armen,
Arme og ben hængende ud af en rygsæk. Alle s-
ler og blod,
To små piger med hinanden i hånden, blodige a-

Denne scene er blevet spillet, og det skete ved den første l

førelse for Folkescenes særafdelinger. Til akkompagnement af Radetzskymarchen marcherede denne blodige, sønderflængede soldaterflok over scenen på transportbåndet, i spidsen en krigsinvalid, som havde fået begge ben skudt af, og som besværligt måtte forsøge at humpe sig frem på stumperne. Gud, denne scenes modspiller, havde Grosz tegnet på en så gyseligt grotesk måde til filmen, at han skrumpede kendeligt ind under samtalen med Schwejk.

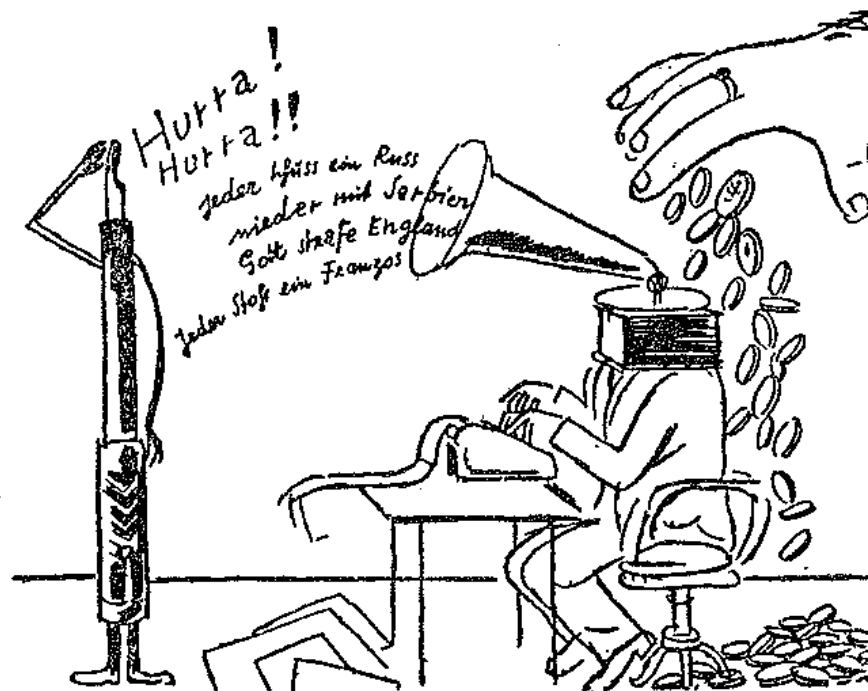
Under opførelsen opdagede vi, at det ikke gik på den måde. Scenen, der ydermere var blevet for lang i Brods udgave, havde måske kunnet få lov til at blive, hvis vi havde haft endnu 10 dage til prøver. Men nu havde vi ikke længere tid til at iscenesætte scenen, sådan som den krævede det.

Det var grunden til, at vi faktisk ikke havde nogen slutning på stykket, da vi nåede til presseforestillingen. Så afsluttede vi det med aftalen mellem Schwejk og Woditschka: „Klokken seks efter verdenskrigen“ uden at være tilfredse med denne løsning. Men man kunne netop ikke finde nogen slutning til dette stof, og så forekom det os at være bedst at afbryde pludseligt, ligesom Hasek osse måtte lade sit værk være afsluttet.

Den form, som opstod i forbindelse med „Schwejk“, var visselig ikke fuldkommen og definitiv. Den var ligesom i „Rasputin“ en dramatisk form, der var bestemt for den kommende generations digtere. Hvis vi havde haft tid til det, havde vi kunnet udarbejde mangt og meget mere prægnant, skarpt og virkningsfuldt.

Man må dog aldrig glemme, under hvilke betingelser vores teater måtte tilkæmpe sig hvert eneste stykke nyland. Hvis vi havde kunnet benytte alle de dage og uger, som gik tabt under debatter med de to oprindelige bearbejdere, til positivt arbejde på stykket, så ville meget utvivlsomt have set anderledes ud – derimod forekommer det mig at være en uretfærdig bebrejdelse, at vi skulle have overset romanens bedste steder og sammenstillet de mindre virkningsfulde. I ugevis havde vi atter og atter gennemarbejdet bindene om Schwejk, talrige venner af teatret, som tog del i arbejdet af litterær interesse, hjalp ligeledes med til at finde de bedste steder frem. Jeg tror ikke, at vi har overset noget som helst, der havde kunnet finde anvendelse efter den plan, som vi allesammen havde lagt i fællesskab. Vi måtte ganske vist udelade mange scener, simpelthen fordi opførelsen ellers ville have varetaget seks timer i stedet for tre. Vi lagde scenerne til side i håb om at kunne opføre „Schwejk“s anden del i den kommende sæson.

Ved ubegribelig indiskretion fik offentligheden for tidlig besked om denne plan, hvorefter Max Brod straks meldte sig med sine krav



Volker Kimmich

George Grosz: Fra trickfilmen til »Schwejk«

pr. brev. Det er et spørgsmål, om en Anden del ville have samme virkning. Måske ville denne del faktisk kun være blevet en samling anekdoter, for den første „køreplans“ bevægelse var allerede udtømt med handlingen fra hjemmet til fronten.

SCENEBILLEDE OG FILM

I „Schwejk“ var omverdenen, som jeg fremstillede gennem marionetter, af endnu større betydning end i de andre stykker, da figurerne til dels fortolkedes af sig selv.

Disse marionetter var overhovedet ikke „et af mine kunstindfald“, de repræsenterede derimod det politiske og samfundslige livs stagnerede typer i det gamle Østrig. Vi skelnede mellem en hel række nuancer: halvmarionetter, marionetter og halvmennesker. Schwejk stod som det eneste menneske over denne fantastiske verden. En tid lang troede jeg sågar, at jeg kunne lade denne idé til dens yderste konsekvens og lade Schwejk optræde som den eneste skuespiller overhovedet, mens den omverden skulle mekaniseres gennem film, marionetter og dukker.

Den endelige gennemførelse så således ud: dels brugte dukker, hvis holdning og masker var rædselsfuldt overdre-



de groteskdukker, Grosz, Heartfield og Schlichter for eksempel havde fremstillet i dadaperioden), dels bar skuespillerne masker, hvor deres funktions særegenhed ligeledes blev overdrevet (for eksempel forestillede jeg mig „stikkeren“ med et langt stilkeøjle og et kæmpemæssigt øre).

Hos de marionetagtige typer og halvmennesker lå overdrivelsen i skuespillermasken og kostumet. For eksempel fik fængslets slutter en kæmpenæve, som var fremstillet af gaze og vat, og som straks karakteriserede ham. Det hele gik ud på at dele typerne tydeligt og let overskueligt op og at overdrive de enkelte figurer til det kløvnagtig-symbolske.

Til dette arbejde kunne ingen anden end min gamle ven George Grosz komme på tale. Således opstod et stort grafisk værk, som osse interesserede statsadvokaten, og hvis blade blev genstand for „gudsbespottelsesprocessen“ imod Grosz og Malik-Verlag. Tegningerne til „Schwejk“ omfattede omkring 300 blade.

Rekvisitten var af lige så stor betydning for „Schwejk“s stil. Osse rekvisitten havde en komisk funktion og skulle som følge deraf overdrives karikerende. Desværre var der meget, som ikke kom længere end til tilløbet.

Filmen blev af altoverskyggende betydning for karakteriseringen af omverdenen i „Schwejk“. Men denne gang kunne jeg i overensstemmelse med stilen, som stoffet krævede, ikke nøjes med den naturalistisk-dokumentariske film. Osse filmen skulle indordnes i den samlede opførelses karikerende, satiriske element, og på min tilskyndelse opstod så den politisk-satiriske tegnefilm, som Grosz lavede. Her fuldførte militærets, kirkens og politiets marionetter deres komisk-grufulde bevægelser.

Grosz' store fortjeneste i denne film lå dog ikke kun i den virkeligt geniale typetegning, men frem for alt i at han med filmen løftede Schwejk respektive Schwejks omverden ud af den historiske bundethed og derved etablerede forbindelsen til aktualiteten. Militærlægerne, officererne, statsadvokaterne var skikkelser, som endnu den dag i dag lever i Prøjsen-Tyskland. Dermed fortsatte stykket kampen på dagens politiske plan.

Randtegninger til temaet

Da John Heartfield og jeg opfandt fotomontagen i mit Sünder-atelier klokken 5 en tidlig majmorgen i 1916, anede ingen af os noget om de store muligheder eller den tornefulde, men succesrige vej, som denne opdagelse ville byde

på. Som det netop så ofte går her i livet, var vi en guldåre uden at vide det. Samtidig drog unge og jo overalt afsted til det ukendte land Dada – og dagelser ligger jo altid næsten færdige i luften. Os var en af vore; han var dengang stadig soldat i Han havde allerede hørt om os og udtrykte sin med teforsendelser. (Det var i den tid, da kunsth var smykket med jernkorset, og man spiste den krigsmos som pålæg – altsammen formedelst mæ win, dristig og sej som sin forgænger, den gamle, bibeloversætter Piscatorius, holdt den spidse næs mod vinden, mens han ligesom vi lidenskabeligt v kig efter nye muligheder. Jeg ved, at han allerede gik rundt med en fiks og færdig plan om Piscato Erwin, kan du stadig huske, hvordan du længe før ledte den berømte dada-matiné som regievægter stige, mens en ude i kulisserne bag dig hylede la grovkornede taler ud i hovedet på publikum? Pare

I hvert fald anbragte Erwin fotomontagen inden nens rammer nøjagtig efter hensigten, ommonterede gamle kulissetrolldom og gav scenen det liv og venhedsfylde, som det rigtige teater må have. Ta



Fra filmen »Schwejk« af George Grosz

stødt på
ventyrere
visse op-
sse Erwin
Flandern.
n sympati
onningen
såkaldte
erker). Er-
stridbare
se lige op
ar på ud-
dengang
r-Scenen.
russerne
på en høj
ngtrukne,
entes slut.
n for sce-
de let den
den begi-
g engang

og gå hen i et tilfældigt andet godt teater, så forstår De, hvad det er, jeg mener. Som mange pionerer bliver Erwin ikke stående ved det én gang prøvede – et stykke af den gamle Wagner-længsel lever osse i ham, og således ser vi ham ofte på den tornefulde søgen efter det store samlede kunstværk, som omfatter alle kunstarter i fællesskab. Hvilken ophøjet drøm og tanke, hvilken mulighed – hvilket udvidet spillerum for den moderne scenetrolddom! Erwin ser som ethvert nogenlunde seende menneske, for eksempel osse vore dages frygteligt latterlige kunstforretning, aktieforretningen, de rene børsanliggender, og som den prædikant han er af natur, søger han osse profetisk at styre kunsten hen på et større virkefelt.

Således stillede Erwin simpelthen et stort tegnebræt beklædt med hvidt papir op bagest på scenen til tegneren, og derefter akkompagnerer jeg spillet på scenen med store hieroglyfer, smutter kontrapunktisk op og ned, understreger, tegner den smukkeste, nødvendige følgetekst og de hasekske ondskabsfuldheder, som er underforstået. Det er en kendsgerning, at Erwin har skabt et helt stort virkefelt for ny grafik, så sandelig en tegnemanege, som er meget mere tillokkende for vore dages tegner end skimlet æstetforretning og bibliofile grafiske kradserier for dannede folk.

Her kan tidens ofte fremmanede „Daumiers“ så mane mene tekel og skræmmebilleder på væggen. – Sikken et middel for kunstneren, som slet og ret vil tale til massen. Naturligvis kræver en ny flade nye midler, et nyt, klart, knapt tegnstilsprog – sikkert en stor opdragelsesmulighed for forvirrede hoveder og kaotikere! Her kan man heller ikke stille noget op med det impressionistiske sjaskeri. Filmisk skal strengen være klar, enkel og ikke for tynd (på grund af overblændingen), den skal desuden være hård, noget i retning af tegningerne og træsnittene i gotiske blokbøger og de lapidariske steninskriptioner på pyramiderne.

Værsgo, du unge maler og tegner af i dag, her har du en væg til din rådighed. Hvis du har noget at sige, så benyt den!

George Grosz.

Ved siden af tegnefilmen blev *den naturalistiske film* naturligvis osse brugt, frem for alt når det drejede sig om at skabe atmosfæren til de enkelte scener, altså i Prags gader, på jernbanerejsen o.s.v. Vi havde

sendt vores optagelsesleder Hübler-Kahla til Prag i egen person for at optage gadebillederne. Scenebilledet med transportbåndene var en helt ny, særlig optagelsesteknik, som stødte på store vanskeligheder. Vi skulle bruge et absolut roligt billede, som drog forbi i måltidsretten. Da apparatet måtte monteres på en bil, fik man permanent rystede billeder på grund af bilen, der rystede hen over Prags gader og brosten. Kun ved gentagne gange at klippe de bedste steder sammen kunne man opnå et nogenlunde tilfredsstillende resultat.

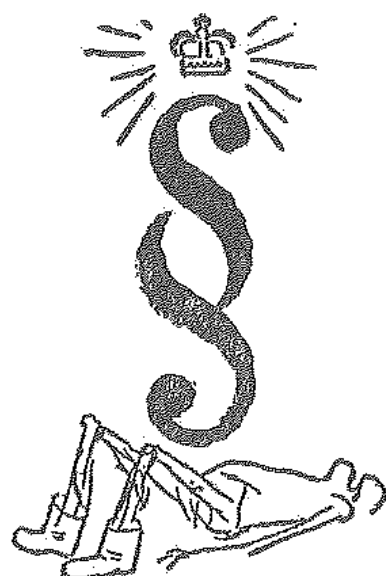
Til sidst forsøgte jeg at forbinde naturalistisk film og teater. I marchen til Budweis og i slutningens krigsscener. I Budweis "kopierede" jeg tegnede træerækker på forbydende naturhistoriske tegninger, hvorved den håbløse marches kontinuitet kom meget stærkt til udtryk. I mellemscenerne førte denne film organisk over i de gamle diapositiver.

I slutscenen – jeg havde ganske vist først fået dette indfald – time inden premieren i et fortvivlet forsøg på at redde den afsluttende slutning – projicerede jeg et uendeligt bånd af tegnede kors og fra horisonten og ud mod tilskueren, på den faste projektor der flængede soldaterkroppe. Under premieren ventede vi på den overordentlige effekt, som først var blevet afprøvet en gang tidligere. Desværre ventede vi forgæves. Den faste projektor kom til syne, men bleg, de vandrende kors udeblev derimod. Derfor var slutningen var til ende, viste det sig, at operatøren uden den mindste smule omtanke ganske vist havde kørt filmen, men med lukkede øjne.

SCHWEJKS FIGUR OG PALLENBERG

Et særligt omstridt spørgsmål var det, om Schwejk virkelig er en stædig idiot, som ikke ved, hvad han siger og gør, altså helt uvidende og kun ved sin enfoldige holdning fører krigen og alle autoriteter til absurdum, eller om han kun foregiver at være så enfoldig, mens i virkeligheden handler ganske bevidst. I hvert tilfælde var vi enige om, at hans persons eksistens var tilstrækkelig til, at alle autoriteter – som kirke, stat, militær i sig selv faldt sammen over for ham – fungerer ikke ved at angribe eller negere noget, tværtimod bekræfter han netop ved at bekræfte alt bestående, og det til den yderste konsekvens.

Det var Schwejks betydning: at han ikke blot er en ren spasmager, som gennem sit halløj sådan set bekræfter ting og personer, men at han derimod er en stor skeptiker, som gennem sin uafsluttelige bekræftelse i virkeligheden benægter alt. Schwejks argumenterede vi – er dybest set et asocialt element, ikke en



George Grosz

tionær mand, som ønsker en ny ordning, men en type uden samfunds-
mæssige bindinger, en type, som osse ville virke undergravende og
opløsende i et kommunistisk samfund.

Set fra vores synspunkt kunne ingen anden i Tyskland end Max
Pallenberg komme i betragtning til denne rolle. Denne besætning er
netop meget ofte blevet bebrejdet os fra politisk venligtsindet side
med den begrundelse, at vi opelskede et stjernesystem på vores teater.
Nå, jeg ved ikke rigtigt, hvad man mener med det. For mig at se kan
man kun tale om kvalitetsskuespillere – eller om talentløse. Tildelin-
gen af en rolle kan aldrig ske ud fra andre synspunkter end dette:
rollen skal udfyldes fuldstændigt af det menneske, som legemliggør
den. Om det så er en begynder eller en stjerne, er flintrende ligegyld-
digt. Det er ofte en stjerne. Hvorfor skulle vi ikke kunne bruge en
begavelse, selv om det osse er de økonomiske forhold, som har gjort
ham til „stjerne“. Og det kan dog kun være berettiget at angribe
dette, når man stiller en sådan skuespiller frem for hans egen skyld,
d.v.s. når man skaber rollen til hans person, som alt andet, mening,
stykke, opførelse, regie o.s.v. så underordner sig. Men her var det
modsatte netop tilfældet. Vi spillede ikke Schwejk for Pallenbergs
skyld, skabte ikke rollen til ham, derimod krævede stykkets rolle og
mening Pallenberg. Man kan kun stille kravet sådan: den største virk-
ning gennem den bedste d.v.s. rigtige besætning. Netop når man, som
vi, vil opnå en politisk virkning.

Pallenberg, der virkelig var en ideel Schwejk, har på beundrings-
værdig måde tilpasset sig stykkets sceniske og tekniske forhold og en-

semblet. Set fra denne side var han altså heller ikke vore i normal forstand. Pallenberg, som var afgørende præget af skole, havde en voldsom indre anstrengelse nødig for at k nye, matematiske måde at spille teater på. Han klarede den ling med forbavsende lethed og elasticitet og skabte som en figur, som man uden overdrivelse kan henregne til teater udødelige figurer.

„Spillet midtpunkt er Pallenbergs Schwejk, den v lige udformning af en legendarisk folkefigur, fra hv udgår en suggestiv virkning, som om den virkel eksisteret i Prag, han rummer noget af et uskyldigt godt dyr, som ikke ved, ikke kan vide, hvorfor de så meget ondt. Undertiden er der noget uendelig og sørgmodigt i blikket, i stemmen, en stakkels fyr kesfuglen Schlemihls nåde og på én gang af Can Eulenspiegels slægt. Pallenberg har genskabt og Schwejk. Det taler for Piscator, at en så eneståen spiller som Pallenberg har fundet hen til ham, og endnu mere for ham, at Pallenberg tilpasser sig, b sig.“

Fra: **Die Welt am Abend** den 24. januar 1928, Kurt K