

TILLÆG

Erwin Piscator skrev dette tillæg med henblik på den franske udgave af Det politiske Teater (1961), hvor det skulle have været trykt som forord. På grund af forsinkelser blev det imidlertid først trykt i tidsskriftet Théâtre populaire, no. 47, 1962.

Man kunne skrive tykke bøger om de begivenheder, som fandt sted efter Det politiske Teaters udgivelse i 1930, og som i rædsel har overgået det, denne bog genkaldte. Dengang var politisk teater for mig et absolut krav. Og undertiden blev det noget mere: Noget, der næsten gik i opfyldelse, nemlig i det omfang, hvor det med støtte i de politiske begivenheder omsider fik et kunstværks rækkevidde. Dette teater, som blev et af midtpunkterne for såvel arbejderne som kunsternes og politikernes interesse i Berlin, var netop ved at komme ud over forsøgsstadiet. Og osse i udlandet blev det fulgt med opmærksomhed. Man kunne næsten sige, at det politiske teater fik en tragisk skæbne: den politiske kunst må være rettet imod fremtiden, og hvis den sakker bagud, mister den sin betydning, sin storhed og oven i købet sin øjeblikkelige virkning. Det havde imidlertid aldrig været min hensigt at skabe journalistisk teater, og det ærgrede mig at se udtrykket „aktuelt teater“ erstatte „politisk teater“. De sandheder, et virkeligt politisk teater viser, må overleve aktualiteten. Jeg tog mit udgangspunkt i aktualiteten, men bestræbte mig samtidig på at bygge mit teater op på videnskabelige og historiske principper, som i sig selv rummer en begrundelse på længere sigt, en kunstnerisk begrundelse.

I vore dage taler man om de berømte tyvere og regner ikke med at få så gunstig en konjunktur igen. Den slags udtalelser gør mig altid skeptisk, for i virkeligheden var intet let dengang, og ikke alt, der glimrede, var guld. Tyverne bragte den første skuffelse for den ungdom, som endnu „holdt stand“, og hvis tro man skulle gøre til skamme. I dag er det god tone at trække på smilebåndet ad deres tro. Og alligevel er det den, der – i dag som i går – får mennesket til at begynde forfra igen. Troen blev født i skyttegravene ved Ypres og Langemark, og for krigsårenes generation bestod den i at se noget i mennesket, der var langt mere værdifuldt end alle de idéer, man ville ofre det for. Over for nutidens vrede unge mænd (og det er ikke lutter unge), som gør nar af denne holdning, kan de gamle vrede mænd ud fra deres erfaring indvende – og de unge må så igen erkende det engang i fremtiden, når det bliver deres tur – at man kun kan bidrage til at forbedre eller rettere ændre verden ved hårdnakket at holde fast ved en tro.

Og dog, min generations digtere gik ikke ram forbi; der var der lod sig drive til fortvivelse. Da jeg første gang talte om George Grosz i New York i 1939 og brugte ord som „frihed“ og „ændre verden“, havde han nær sat mig på porten. En anden havde det ligesådan. Hans stykke „Hoppla, wir leben!“ havde sat op i 1927, da vi åbnede teatret på Nollendorfpark. Det var sig at være profetisk i den udstrækning det fremstillede døende kræfter i epokens samfund. Tollers resignerede helt og holdent. Toller begik selvmord i 1939 på hotel Mayflower i New York. Han havde mistet troen på fremtiden og accepteret håbløshed. Hans sidste ord, Tucholsky skrev i sit svenske eksil, var: „Næste år fået nok.“

Trods alt det, vi ved om de negative elementer i vores liv, i „la Dolce Vita“, i denne langsomme overgang til „Weltuntergang“, hvor al tænkning går til grunde, er det uomgængeligt stadig: ikke at opgive kampen. Da jeg engang i en kommunistisk iscenesættelse gik helt tilbage til Adam og Eva, bebrejdede mig, at jeg endnu en gang begyndte helt forfra som en skolelærer, der løftet pegefinger. Jeg gjorde det, fordi jeg havde givet arbejderne, mit publikum og mig selv dette motto: „Vi begynder helt forfra!“, og jeg kan ikke se, hvorfor denne fremgangsskema skulle være den mest naturlige i verden. Barnet på gaden kan gøre noget til de gamle resignerede herrer. Hver generation begynder forfra, ligesom hvert individ. Meyerhold sagde engang til mig: „Står De, hvert femte år laver jeg personligt en revolution imod mig selv.“

Jeg har aldrig forestillet mig, at kunst, i det foreliggende teaterkunst, kunne udøve nogen som helst politisk magt, end ikke som en tysk teaterteoretiker, Ernst Schumacher, har villet til. Og alligevel havde alle mine iscenesættelser, som man har kaldt politiske Teater, som formål at kæmpe imod krig, for et nyt samfund og for enighed nationerne imellem.

Straks i begyndelsen af bogen skriver jeg, at min tidsbegyndelse gynder den 4. august 1914, og at krigen var min skole. Det talte man mig hele tiden, „at det taler man ikke om en krig“, sårene stadig var for friske, og pludselig lød refrainet „det er ikke om mere“, fordi det allerede var for sent ...

Men ekspressionismens midler eller dem, der søgte at ildebruge patetiske parole: „Aldrig mere krig!“, var ganske åbenlyst stand til på egen hånd at sætte en effektiv stopper for døende kræfter som nazismen. Mens jeg iscenesatte Romain Rollands

Temps viendra“ i mit teater i den gamle Jakobsstrasse i 1923, demonstrerede „Stahlhelm“ (Frontsoldaternes Forbund) for første gang. Denne demonstration kom ikke uventet: reaktionen, som allerede havde grebet om sig igen i januar 1919, blev stærkere for hver dag. Men begivenheden overbeviste mig om, at der imod „Aldrig mere krig!“ allerede var ved at rejse sig et „Krig igen!“ Man måtte hurtigst muligt finde nye midler, analyse- og meddelelsesmidler. Disse nye midler kom ikke udefra som en pludselig konstrueret form, de dannedes af sig selv og blev det episke teaters fundament. Min ven Bertolt Brecht nåede frem til en idé om teatret, der ligger tæt op ad min, hvilket han selv skriver til mig i 1947 i dette brev: „Lad mig for en ordens skyld sige dig, at blandt dem, der har lavet teater de sidste tyve år, har ingen stået mig så nær som du.“ Jeg svarede ham i følgende vendinger: „Jeg tror til gengæld ikke, at nogen forfatter er kommet min idé om teatret nærmere end du.“ Jeg ser helst ikke, at man skelner mellem forfatter og instruktør, og det er derfor beklageligt, at tilfældet har forhindret et rigtigt samarbejde mellem Brecht og mig. Brecht skriver i et andet brev: „Jeg har svært ved at forestille mig, at der uden dig med held kan gennemføres en kamp imod provinsialisme og tom sentimentalitet, en kamp for et stort politisk modent teater.“ Jeg kan kun beklage!

„LA RÉVOLTE DES PÊCHEURS“ (Fiskernes oprør)

Er det ikke „logisk“, at man kom for at arrestere mig i Berlin i 1933 den nat, Rigsdagen brændte? Faktisk blev en mand arresteret i min seng, men da han hed Schmidt, blev han Gud være lovet løsladt tre dage senere. Jeg sov efter al sandsynlighed godt den nat cirka tusinde kilometer længere østpå, hvor jeg var ved at optage en film. Til en af mine sidste iscenesættelser i Berlin havde jeg sammen med Plivier bearbejdet „Les Forçats de l'Empereur“ (Kejserens galejslaver), en af verdenslitteraturens store romaner om krigen til søs. Stykket havde været opført på Lessing-Teatret og Piscator-Scenen. Derefter skulle vi lave en film over bogen med et russisk-fransk produktionsselskab, der hed Meschrabpom. Men filmen blev ikke optaget, for den skulle omhandle matrosopstanden i Kiel, og Sovjetunionen havde grund til at frygte en diplomatisk intervention fra tysk side. I sidste øjeblik besluttede vi at lave en film over Anna Seghers bog „La Révolte des Pêcheurs de Sainte-Barbara“ (Sainte-Barbara-fiskernes oprør). Jeg var heldig: den film reddede mit liv. Og uheldig: trods intensivt arbejde kunne filmen kun optages meget langsomt ligesom alle andre film, der dengang blev optaget i Sovjetunionen, og den forfejlede sit mål.

Den var tænkt som en tysk film – de tyske skuespillere først og fremmest Paul Wegener, Lotte Lenya og Erwin Käsebier. Den blev dog først og fremmest en lovpriste dannelse af en slags folkefront imod nationalsocialismen. Men Hitler overtog magten, før arbejdet var færdigt. Faktisk blev den adskillige kritikere den dag i dag „La Révolte des Pêcheurs de Sainte-Pierre“ ganske vist ikke anerkende dens politiske indhold, men med en vis udtryksfuldhed og kunstnerisk værdi. I dag, hvor denne film kan ses med lidt på afstand, kan den på det rent formelle plan siges at være meget nær Pudovkins og Eisensteins produktioner. Men den adskilte disse film sig klart fra hinanden: man befandt sig på et overgangsstadie mellem stumfilm og tonefilm, og jeg havde lige så store tekniske som politiske vanskeligheder. De sovjetiske instruktører havde endnu ikke besluttet sig til frivilligt at opgive den storartede stumfilm. Dialogen var endnu ikke blevet et selvstændigt element, den blev nærmest betragtet som en hindring på et tidspunkt, hvor man stadig klippede i korte sekvenser.

Derfor kunne følgende episode finde sted, da jeg ville have kameraet, mens jeg filmede: produktionsledelsen og de andre arbejdere frarådede mig det bestyrkede. I min nød ringede jeg til Eisenstein og forklarede ham hensigten: i stedet for at give dem dialogstykker, ville jeg forbinde dem ved hjælp af kameraløbsregler. Efter en lang pause fik jeg det kategoriske svar: „Det står fast, det bevæger sig ikke.“ Og ganske rigtigt, det sovjetiske kamera bevægede sig ikke i næsten ti år, og det varede længe, før den sovjetiske filmproduktion beherskede tonefilmen lige så godt som stumfilmen.

Nogen tid senere (det må have været omkring 1936) så jeg en film i Paris og fik æresoprejsning, selv om det var lidt sent. En forening for sømænd og fiskere forærede mig en gave med et brev, hvori de fortalte, at de i de sidste ti år har været forsøgt at organisere en fagforening for sømænd og fiskere i Algier, Tunis og Marokko. Men dagen efter blev vist Deres film, blev fagforeningen oprettet.

Da den blev spillet første gang i Vesttyskland for to år siden, skrev *Die Welt* den 14. marts 1960: „Kortfilmfestivalen, der blev afholdt i Vesttyskland, sluttede med en sand apoteose; den sovjetiske instruktørs hidtil eneste film „La Révolte des Pêcheurs de Sainte-Pierre“ blev optaget for 25 år siden, blev vist for første gang i Vesttyskland. Den blev vist i den tyske republikken ... Man troede, at den var gået tabt efter påbegyndelsen i Moskva i 1934. Man har nu fundet tre kopier af den (i henholdsvis Warszawa, København og Bruxelles) og dermed opdagede man et ukendt højdepunkt inden for filmen. Vil man nu begynde at se på den?“

denne film i de tyske biografer?" *Deutsche Volkszeitung* havde den 18. marts 1960 denne kommentar: „Når man ser med hvilken suverænitæt Erwin Piscator bruger filmmediet, må man beklage, at han ikke er fortsat med at bruge kameraets kunstneriske muligheder. Han har ladet det blive ved denne ene film. Vil en vesttysk udlejer have mod til at indlemme dette gamle filmiske mesterværk i sit program? Det er utilladeligt at lade denne film forsvinde i glemsel.“ Og man kunne læse i den allerede citerede *Die Welt*: „Det er ikke desto mindre sandt, at Piscator med denne sene premiere i Tyskland har fået stor personlig succes (...) Ligesom Eisenstein havde den dengang fyrreårige Piscator forstået – og udnyttet – den samfundskritiske funktion, som nærbilledet kan have. Som Eisenstein gjorde det i beskrivelsen af skyderiet på trappen i Odessa, gengiver Piscator ikke blot en begivenhed i udmærket komposition, men med billedassociationer, som han opnår ved klipning og montage. På den måde lykkes det ham at sætte visse detaljer i relief. Piscator har ud fra den samme idé som sin russiske ven brugt massescenen mesterligt som tolkning af og objektiv ækvivalent til den kollektive handling. Scenen med ligtoget, der bliver kilometerlangt, før det møder strejkens modstandere, er fascinerende. Lige så fascinerende som massescenerne i Schauspielhaus i Bochum for to år siden i Piscators iscenesættelse af Georg Kaisers stykke „Gaz“ ... Jeg bringer kun disse positive citater for at vise, hvor åbne biografcritikerne i dag er over for et politisk kunstværk, der i teatret tredive år tidligere havde bragt dem ud af fatning og fået dem til at rejse børster.

„SCHWEJK I ANDEN VERDENSKRIG“

1936. Paris. Neuilly-sur-Seine. Rue de la Ferme. Jeg var blevet gift og boede i et lille hus med min kone. Venskaberne fra den periode er uforglemmelige. Det sidste lys før krigens mørke sænkede sig over os alle. Hvor var det en kort tidsfrist, vi havde fået til at glemme 14–18, til at lære hinanden at kende og række hinanden hånden ved denne historiske korsvej, hvor hver enkelt måtte træffe sit eget valg! Vennekredsen bestod blandt andet af Georges og Ludmilla Pitoëff, Charles Vildrac, Henri-René Lenormand, Jean-Richard Bloch, Léon Moussinac, André Malraux, Paul-Vaillant Couturier, Louis Aragon, Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty og Armand Salacrou, hvis stykke „Les nuits de la colère“ (Vredens nætter) jeg senere skulle sætte op i New York. Jeg arbejdede med Jeanson på en film over „Den gode soldat Schwejk“, som Brecht osse skulle arbejde med på ligesom i den første version i Berlin i 1929. I 1937 blev 1929's

Schwejk aktuel igen, og det skulle han atter blive fem år senere i 1942.

Det år besøgte Brecht mig i New York, og vi talte om en ny version af Schwejk: „Schwejk i anden Verdenskrig“, som vi ville sætte op sammen. Men Brecht forsvandt mod Hollywood, og den amerikanske „Schwejk“ blev ikke færdig til tiden, ej heller „Krig og Fred“.

Der var ganske indlysende vanskeligheder for os emigranter, hvis vi ville behandle et politisk emne, det så man osse allerede i forbindelse med „La Révolte des Pêcheurs“. Det er klart, at vi som tyskere især tænkte på specielle tyske problemer. Og hvem andre end tyskerne selv skulle vi egentlig have i tale for at svække deres krigsmagter? Naturligvis var vi ikke ude på at skade de kræfter, der gik mod Hitler. For os var nationalsocialismen og fascismen ikke blot en national tysk fare, men i høj grad en international fare. „Schwejk“ blev ikke desto mindre forbudt i den amerikanske hær i 1942. Et sådant skridt kan nok være forståeligt, men det var jo udemokratisk, og det irriterede os, for så vidt som det til syvende og sidst var demokraci, som man kæmpede for. Ad denne omvej blev „Schwejk“ aktuelt som aldrig før. I tredje gang. Når jeg går så langt tilbage i tiden, skyldes det, at man da mente, man kunne gøre det på en endnu tydeligere måde i forbindelse med „Krig og Fred“.

„KRIG OG FRED“

I Zürich blev jeg en dag før krigen præsenteret for en amerikansk filmproducent, der senere under navnet Spiegel er blevet berømt i filmverdenen. Han havde planer om at arrangere en tournée i Europa med skuespillere fra Schauspielhaus i Zürich, blandt andet med den helt fremragende skuespiller Albert Bassermann. Jeg skulle tage del i af tournéens kunstneriske ledelse og arbejde med regien. Senere fortalte han mig om at tage ham med i min vogn til Paris, for han var forfulgt på grund af gæld. Jeg gjorde, hvad han bad mig gøre, og han flyttede ind i vores lejlighed i Neuilly. Takket være ham kom jeg i kontakt med den engelsk-amerikanske producent Gilbert Miller, og det kunne jeg endelig begynde at tale om en idé, som jeg havde haft længe, og som for øjeblikket lå mig særligt stærkt på sinde: at bearbejde bogen „Krig og Fred“. Da Miller spurgte mig, hvem jeg skulle bearbejde bogen, foreslog jeg Alfred Neumann, og han var enig straks: Miller havde allerede opført et stykke af Neumanns „New York og London: „Le patriote“ (patrioten).

Selv om selve iscenesættelsen var meget vigtig for mig i min øje-

lige situation, så jeg mere end dette i projektet. Marchen mod Moskva og Napoleons nederlag kunne vises som en advarsel imod en Hitlers diktatoriske intentioner, men kunne osse bruges til at styrke modstandernes fredsvilje. Jeg regnede med, at hvis det lykkedes for mig at sætte et stykke op, der bidrog til kampen for fred og advarede imod et land, hvor man åbenlyst genoprustedes og var fast besluttet på at nå sine mål gennem krig, så ville det politiske teater igen få en mening. Omstændighederne gjorde dette stykke til noget i retning af min moralske pligt.

Det er muligt, at denne idé synes utopisk, men på det tidspunkt interesserede den ikke kun Gilbert Miller: borgmesteren i Versailles ville osse arrangere „fredsspil“ med udgangspunkt i mit projekt. Jeg indledte ligeledes forhandlinger med den belgiske minister Huismans om at arrangere „fredsspil“ i Ypres, der så at sige havde været mine pacifistiske idéers vugge. På denne måde ville jeg demonstrere for freden i Tysklands nabolande; kort sagt skabe et Bayreuth eller Salzburg for „fredsspil“. Vi havde planlagt at henvende os ikke blot til franske kunstnere, musikere, skuespillere og filmfolk, men til alle deltagende landes kunstnere. Vi kom blandt andet i kontakt med Arthur Honegger, Hanns Eisler, Georges Auric, Albert Maltz og Group Theatre i New York. Naturligvis var jeg ikke så gal, at jeg virkelig troede, at disse spil blot i lille målestok ville modarbejde de oprustende kræfter effektivt: men de skulle endnu en gang og i sidste øjeblik vise demokratiets fredsvilje.

Men ak, det var allerede for sent. Begivenhederne tog fart. I arbejdstitlen blegnede ordet „fred“, og ordet „krig“ blev realitet.

Det lykkedes mig at opføre „Krig og Fred“ i USA. Men det blev nærmest en opførelse som enhver anden, der allerede var blevet gjort uaktuel af begivenhederne. Vi befandt os da midt i krigen og ramte ved siden af med dette stykke. Det skulle have været spillet i Tyskland ...

Det blev det osse, men først meget senere, efter at jeg i 1951 var vendt tilbage til et splittet land. Næppe var krigen forbi, før der opstod nye politiske fronter i Tyskland, og dette gamle stykke fik nu igen efter mange metamorfoser ny politisk betydning. Et fænomen, jeg allerede har omtalt, optrådte atter: man indvendte, at „det taler man ikke om endnu“ og at „det taler man ikke om mere“. Naturligvis forudså man ikke truslen om en nært forestående katastrofe. Men mens jeg skriver disse linier umiddelbart efter den 13. august 1961, bygger man en mur midt i Berlin, som både reelt og symbolsk adskiller Øst og Vest.

Stykket blev første gang opført i Tyskland den 20. marts 1919 i Schillerteatret. Det var resultatet af tyve års forarbejde. Stykket blev ualmindeligt fint modtaget ved generalprøven (41 fremkaldelser). Det tyske publikum var altså blevet modtageligt for de intentioner, der havde været drivkraften i mit arbejde. Som man vil se af følgende anmeldelse, forholdt det sig anderledes med en stor del af pressen:

„Enhver, der dagen efter (opførelsen af „Krig og Fred“) læser i det berlingske presses teaterstof, har kunnet konstatere, at Piscators iscenesættelse ligesom i de gode gamle dage kan forventes at fremkalde en „Piscator-tilfælde“. For de vestberlingske teateranmeldere har det vist sig, at samdrægtighed, hvad man ikke længere troede muligt, hverken kan erkendt bearbejdelsen, instruktionen eller fremstillingen. De har dog ikke haft det deres afvisning på meget solide æstetiske domme, som er velbegrundede eller mindre gyldige. Men de har ikke kunnet hindre mange Piscator-venner i at afsløre de politiske fordomme, der gemte sig bag de æstetiske domme.

Socialistisk Forum, et organ for fremtrædende debatglade socialdemokrater i Berlin, har i den anledning arrangeret en aften med titlen „Det engagerede teater og kritikens ængstelse“ den 28. maj i studenternes hus på Steinplatz. Når diskussionen om det engagerede teater blev en tillidserklæring til Piscator, skyldes det dels instruktørens egne strålende udtalelser og hans venners sans for retorik og teaterkritikernes usædvanlige tavshed; de var alle indbudt, men blev fåtalligt op. Til gengæld udtrykte de sig meget klart på deres kultursider.

„Hvad man end mener om Piscator, hans kunst og hans politiske meninger, må man erkende en ting: han har beriget det stagne vestberlingske teaterliv med en æggende og eksplosiv iscenesættelse. Han har kastet en stridshandske ind i teatrets arena, og diskussionen er fulgt af sig selv. Det er det, der har tilskyndet os til at samle de vigtigste elementer i „Tilfældet Piscator“ i et skrift for således at bidrage til debatten.“

I mine udtalelser til S.P.D.'s Socialistisk Forum i Berlin har jeg udtrykt min forbavselse over at måtte konstatere, „at der i det vestberlingske teaterpludselig eksisterer en bagstræverisk, ja, reaktionær anmelderba- mens publikum derimod viser forståelse og slutter op om teatret. Det kom ind på spørgsmålet om dramatisk bearbejdelse af episke værker og henviste til Shakespeare, hvis episke stykker virker langt mere dramatiske end for eksempel det franske teaters og de følgende episke og ikke-episke værker. Jeg henviste osse til filmkunsten, hvis udv

helt klart munder ud i en ny form for episk teater og retrospektivt bekræfter mine teorier. Trods forestillingens begrænsninger og mangler, som jeg var mig lige så bevidst som kritikken, måtte jeg anerkende den, fordi „denne manifestation i virkeligheden ikke er en teaterforestilling for mig, men et tankemoment, en rekonstruktion af en erindring ved hjælp af nye midler; et opbyggeligt øjeblik for så vidt som det gav mig styrke til at holde ud og endog – som i oldtiden – mod til at se lidelsen i øjnene og til at udtrykke den i en form, der er præget af storhed, og, i den tro, jeg har genfundet, til menneskesindets mod, hente kraft til at føle denne lidelse og tænke den helt igennem igen for til sidst at beherske den og måske blive i stand til at overvinde den. Kunstnerens problem har siden 1914 været, at han ikke længere må være „kunstner“, i den betydning at denne kvalifikation mere eller mindre (alt efter talentet) tillod ham at lade sin individualisme gå forud for den almene interesse. Problemet er, at enhver handling, enhver attitude og enhver adfærd ligesom talentet indebærer et moralsk krav. Politik er blevet et moralsk krav. Når det er sagt, beklager vi mere end nogen, at vi ikke har et geni som Schiller til vores rådighed, så vi kunne realisere den fuldkomne overensstemmelse mellem form og indhold.“

Man havde bebrejdet mig, at jeg „ikke var tilstrækkelig kompliceret“, og for at gendrive dette erklærede jeg nu:

„Fra første sætning søger jeg at gøre mig forståelig, jeg sigter mod analyse, klarhed, enkelhed, og hvis det er nødvendigt for forståeligheden, er jeg tilbøjelig til forenkling. Udtrykket „didaktisk teater“ er blevet suspækt ligesom udtrykkene „propagandateater“ og „teater med politisk tendens“, men det forudsætter en meget bevidst og velovervejet brug af meget præcise intellektuelle midler, der er lige så sjældne i dag, som de var i går. Jeg har tidligere kaldt dette teater det politiske teater; i dag ville jeg kalde det „ideologisk teater“. Og selv om det at bekende sig til en ideologi kunne synes „primitivt“, ville det være vigtigere end at fremlægge et eller andet indviklet og uforståeligt produkt. For – som Tolstoj sagde – „fordærvet kunst kan være uforståelig for nogle, men sund kunst er altid forståelig for alle“. Jeg tror, at tyskerne i dag er modne til ubetinget realistisk sandhed, og jeg tror på, at den kunstner, som er i stand til at fremlægge denne sandhed så enkelt som muligt, er sig sit ansvar bevidst.“

Jeg udbreder mig så meget over denne forestilling, fordi den blev vist i Paris 1955 på Théâtre Sarah-Bernhardt som led i Théâtre des Nations. Dette teaters direktør, A.-M. Julien og hans generalsekretær, Claude Planson havde set forestillingen i Berlin og udvalgt den blandt

mange andre. Der skete det samme i Paris som i Berlin: usædvanlig stor publikumssucces og en blandet pressemodtagelse. Jeg havde tidligere talt med Jean Vilar om en opførelse af „Krig og Fred“ i T.N.P. i en bearbejdelse af Arthur Adamov; Gérard Philippe havde spillet André Volkonsky. Men denne plan blev ikke til. Imidlertid fremkaldte stykket heftig diskussion overalt, hvor det spillede: i Tyskland (Berlin, Darmstadt, Krefeld, Tübingen), i Warszawa, i Budapest og i Sverige (Uppsala), hvor den samlede svenske presse så det som en stor dramatisk begivenhed.

DRAMATIC WORKSHOP

Jeg har boet langt fra Tyskland i næsten tyve år, dels af tvang, dels af fri vilje.

I 1938 mistede jeg mit tyske statsborgerskab. Min bog, Det tyske Teater, var naturligvis blevet forbudt af nazisterne. For at tage mig mit statsborgerskab påstod man, at jeg havde underskrevet en appel til Saars befolkning om ikke at stemme på Hitler. Det var sig naturligvis ikke om, hvorvidt Saar skulle høre til Frankrig eller Tyskland, men om at sørge for, at Hitler ikke fik en ny politisk base. Jeg er sikker på, at alle, der underskrev appellen, gjorde det af oprigtig ånd, for at protestere imod et chauvinistisk Tyskland. Da jeg mistet mit statsborgerskab, bosatte jeg mig i Antibes, hvor jeg havde tede på endelig besked, om man ville beslutte sig for at opføre „Krig og Fred“ i Versailles, Ypres, New York og London. En aften kom min kone og jeg kom hjem fra biografen, ramte bilens lyskegle og blev hvidt, der lå foran køkkendøren. Jeg troede først, det var en sort et manuskript. Men da jeg åbnede køkkendøren indefra, så jeg en hvid var en lille hvid kat. Jeg gav den lidt mælk og satte den ud. Næste dag kom kattekillingen tilbage med fem af sine søskende. Moderen kom om eftermiddagen. Hvad var der sket? De engelske der boede i nabohusene, var rejst i al hast; de herrer Chamberlain, Daladier og Hitler havde „talt sammen“ i München; Chamberlain var steget ud af flyvemaskinen i Croydon, havde viftet med et lille papir og sagt de ord, som historien senere har givet en ironisk betydning: „Peace in our time.“ Man var begyndt at sælge Europa bil til Hitler. En franskmand trak på skuldrene foran en plakatsøjle: „Hvad for lade os dræbe for tjekkernes skyld?“

Kattekillingen i Antibes blev min skæbnes symbol. Jeg fik at vide, at jeg måtte forlade Frankrig. Nytårsdag 1939 befandt min kone og jeg os om bord på et skib, der førte os til USA. Flere af mine venner, Franz Werfel, Walter Mehring, Fritz von Unruh, mente stadig,

at situationen var alvorlig, og de blev i Frankrig. Senere lykkedes det nogle af dem at forlade Frankrig efter et koncentrationslejrophold; andre blev overrumplet af invasionen, fængslet og ført tilbage til Tyskland. Man kan forestille sig under hvilke omstændigheder.

Jeg emigrerede til USA som lærer i dramatisk kunst og blev ansat ved New School for Social Research, hvor man oprettede en særlig afdeling for teater og fortolkningskunst under min ledelse. Vi kaldte denne afdeling Dramatic Workshop. I begyndelsen var der kun få elever. For at give dem en praktisk uddannelse oprettede jeg næsten omgående et værkstedsteater, der fik en central placering i Dramatic Workshop; værkstedsteatret arbejdede i festsalen, hvor jeg som første stykke opførte „Kong Lear“.

Dramatic Workshop blev et af USA's største teaterinstitutioner takket være „Bill of Rights“: mange af de demobiliserede soldater, der fik studiestipendier, valgte skuespillerfaget; det var en stor gevinst for skolen. Den talte helt op til tusind elever og hundrede lærere og havde tres værksteder og to teatre til rådighed: det ene med cirka tre hundrede pladser, The President Theatre, lå i 48. gade, det andet, „Rooftop Theatre“ med cirka tusind pladser lå på 2. avenue oven over Det Nationale Jødiske Teater. Det lykkedes mig at få disse to teatre til at fungere hver dag, så næsten alle de studerende fik adgang til scenen og kunne arbejde der. Værkstedsklasserne virkede i dette arbejde som en slags kontrolrelæ; således havde man sikret sig en stadig berigende vekselvirkning mellem teori og praksis. Forestillingerne tjente som en slags illustration til den forelæsningsrække, som Dr. Collin holdt over teaterhistorien. Blandt de opførte stykker kan jeg nævne: Den indbildt syge“, „Kong Lear“, „Sorg klæder Elektra“, „Fra den kommer alle slette egenskaber“ (af Tolstoj), „Aristokraterne“ (af Pogodin). Den største succes på New School var ubetinget Sartres „Fluerne“.

Selv om kurser for forfattere og teaterfolk ikke var noget ukendt i USA, havde de hidtil kun fungeret sporadisk. Jeg var overbevist om en sådan institutions betydning – O'Neill og mange andre fremragende forfattere havde fulgt den slags kurser – og jeg udvidede den meget i min „teaterskole“. John Gassner, chefdramaturg på Guild Theatre, påtog sig ledelsen af Dramatic Workshop's „Playwrite Department“, som mange forfattere var med i, f. eks. Tennessee Williams og Arthur Miller. Vigtigt faktum: institutionen sigtede mod at etablere en nær kontakt mellem de unge forfattere og skuespillerne. Med dette for øje oprettedes et kursus, „New Play“, i New York. Dette kursus gav forfatterne mulighed for at få efterprøvet deres

stykker; de blev kritiseret, diskuteret og ændret. Så vidt jeg ved, storer der ikke nogen tilsvarende institutioner i de europæiske lande (USSR undtaget); men er det da ikke vigtigt for den talentfulde kunstner at få mulighed for ikke blot at lære sit erhvervs mest avancerede teknikker, men osse at kunne efterkomme fjernsynets og radioens krav?

Men jo stærkere denne læreanstalt udviklede sig, jo større krav fik de to teatre. Som man ved, er de amerikanske teatre enklere og mere nøjeregnende: de fremførte krav, som Dramatic Workshop, der var fuldstændigt afhængig af understøttelser og indtægtsgebyr, ikke kunne opfylde. Der var altså ingen anden mulighed (jeg anfører denne detalje, fordi den forekommer mig karakteristisk) end at opføre abonnenterne som elever. Det medførte, at vi udvalgte regulære elever til tider havde tredive-fyrre tusinde indskrevne. Denne form for teaterskoleorganisation blev senere taget op af „Off Broadway“-teatrene, hvoraf de betydeligste som „The Interplayers“ og „Broadway Inc“ og „The Living Theatre“ (under Judith Malina's ledelse) blev skabt og ledet af tidligere elever fra Dramatic Workshop. Skønt man prøvede at bruge alle metoder, f. eks. Stanislavskis og Tjekovs, beholdt skolen det episke og dialektiske teaterskoleprincipper. Jeg nøjedes med at vise, hvordan eleven skal forholde sig til kunstværket, hvad han skal være opmærksom på for at nå til en objektiv holdning.

Trods mit arbejdes resultater mødte jeg ikke velvilje fra den amerikanske administration, som til tider blev influeret af maccartismen. Det var grunden til, at jeg forlod landet. Men jeg opgav ikke tanken om at starte en teaterskole, der ligesom i USA kunne blive en selvstændig lærested.

HJEMKOMSTEN TIL TYSKLAND

I 1951 foreslog jeg at oprette en sådan skole i Tyskland. Der var den begejstring, man havde lagt for dagen efter national-socialisternes kunstneriske tomrum, allerede opbrugt. Trangen til at se tyske landske stykker, især de franske og amerikanske, var blevet til gengæld konstaterede jeg, at en vis virtuositetskult havde udviklet sig både blandt skuespillere og instruktører: man søgte åbenlyst efter flugt i en stil uden præcist indhold; det blev så at sige en afværgelse af verden. Der eksisterede ikke længere private teatre som jeg havde haft på Nollendorfplatz; de mæcener, som årtier før havde støttet private foretagender som Max Reinhardts og mit, var

længere. For eksempel var han, der havde støttet teatret på Nollendorfsplatz økonomisk, blevet dræbt af nazisterne.

De små værksteder og kældre, som i Tyskland opfører de stykker, der ville få et mindre publikum i de understøttede teatre, kan ikke erstatte de tidligere private teatre. Det er ikke avant-gardeteatre; man kan finde det samme repertoire på national- og stadsteatre. Søger man politisk teater, vil man snarere finde spor af det i kabaret'er (Stachelschweine, Insulaner, Lach- und Schiessgesellschaft, Komödchen). Nu da det tyske „Wirtschaftswunder“ i vid udstrækning har elimineret visse modsætninger, mangler det politiske teater, hvadenten det står til højre eller venstre, terræn til at udvikle sig på. I Tyskland, og ikke kun i Tyskland, er teatret ikke længere et interessecentrum. Det har ikke mere noget særpræg, påtager sig ikke længere noget intellektuelt ansvar, og det lader sig lede af en „politik“, hvis man kan sige det sådan, der domineres af improvisation, tilfældighed, febrilskhed og sans for at have samme forestilling længe på plakaten. Når man almindeligvis beklager, at teatret af i dag ikke kan sammenlignes med 20'ernes teater, skyldes det, at teatrets største særkende i vore dage er konformitet.

Jeg, der kom fra udlandet og så på dette Tyskland med helt friske øjne, følte det afmægtige i situationen, næsten som den døvhed, man af og til hjemsøges af efter kanonild. Jeg vidste, at man, efter alt hvad der var sket i dette land, ikke skulle råbe for højt. Man måtte tale stille og forsigtigt. Det udtrykte jeg i et kort essay „Om kunsten at lytte“:

„Jeg tror, vi må skabe større ro inden for teatret. Jeg tror ikke, at publikum har mistet evnen til at lytte. Siden hvornår skulle det tyske publikum, der er verdensberømt for sin kultur og sin hengivenhed over for teatret, være blevet mere utålmodigt end det amerikanske publikum, som vi har vænnet os til at se ned på? O'Neill krævede og gennemførte, at hans stykker „Sorg klæder Elektra“ og „Ismanden kommer“ blev spillet uforkortet, og de varer cirka fem-seks timer med en times pause ...

Jeg tror, at det aktuelle fænomen kan forklares med, at vi er endt med kun at opføre en dramatisk handling, ja næsten hysterisk hænger os i rytmen, i overdreven iscenesættelse og lapidarstil. Vi har således givet afkald på det velvære, en tilskuer skulle føle, når han sad godt begravet i sin lænestol. I biografen føler tilskueren det stadig sådan, det er afslappende at se og lytte, mens spændingen i teatret er permanent og til sidst går over i en slags ubehag. Skulle den historie, man fortæller, ikke få større vidde i teatret? Har den episke stil ikke

fået en ny mission nu? Skulle følelserne og tankerne ikke nu
dag finde et større virkefelt ved at fortælle om de vigtigste be-
heder (på det politiske plan) eller om de underordnede begi-
der, som alle bidrager til at fremkalde den dramatiske konflik-
te, dette forudsætter snarere en stræben efter naturlighed og en-
kelhed. Dette, som ikke nødvendigvis betyder en tilbagevenden til „d-
mitive“, forudsætter snarere en stræben mod naturlighed og en-
kelhed, som i hvert fald udelukker den sygelige optagethed af for-
ringen.

Hvis man når så vidt, vil mennesket måske være mere tilbøjelig
til at lytte. Man må ikke trætte tilskueren, hvis man forventer
at han skal tænke. Tværtimod, for at kunne tænke, har han brug for at
gøre noget. Hvordan skulle man få lyst til at tænke, når man under
et koncert har måttet udføre et vanskeligt dechifreringsarbejde? Osse
sidder på en orkesterplads, den kræver, at man langsomt og
fremlægger klare begivenheder, som den kan fæstne sig ved.“

Og i dag, i 1961?

I dette Tyskland, som jeg vendte tilbage til for ti år siden,
næsten tyve års fravær, marcherer unge værnepligtige mænd
i de store, små og allermindste byer og synger de gamle marcher.
Og alligevel ligger der atter døde mellem deres og min ungdom.
femoghalvtreds millioner dræbte fra anden verdenskrig. Hvordan
et menneske, der kender gårsdagen, i dag undgå at se morgendagen
med den tredje verdenskrigs kranier, i disse unge marcherendes ansigter?

Kunsten synes ikke desto mindre at være blevet fuldstændig
figurativ, abstrakt, blottet for sand meddelelse; man tillægger
ikke længere det samme mål som i sin tid Tolstoj og Diderot.
Grundlagde teatret som moralsk institution, og Schiller, der
Diderots spor, mente at måtte tillægge den. Skulle kunstnere,
trofaste mod hinanden og begavet med fantasi og følsomhed,
i dag unddrage sig et krav, som – noget nærmere vor tid – en
Romain Rolland, en Jean-Richard Bloch, en Henri Barbusse og en Roger
Martin du Gard stillede sig selv?

Var det ikke Romain Rolland, der i 1914, i begyndelsen af
krigen, rettede en appel til kunstnere og intellektuelle i alle lande om
at stå sig imod krigstilskyndere og fatalister i deres lande? Ingen
Romain Rolland. Næsten alle tyske digtere og forfattere for-
fulgte kejseren: „Jeg kender ikke længere noget parti.“ Romain
Rolland forlod selv sit fædreland. Jeg mødte ham i Paris i 1936
under førelsen af hans stykke „Le 14 juillet“ (Den 14. juli). Denne
der lignede en aristokrat af den gamle skole, var osse åndsri-

en sand inkarnation af sine ædle humanitære idéer. Han havde ligeledes skrevet stykket med den meget optimistiske titel „Le temps viendra“ (Den tid vil komme). Den tid kom ikke i 1918, den kom heller ikke i 1945. Men Romain Rolland havde ikke sagt: den er kommet ...

Efter anden verdenskrig „troede“ jeg ligesom i 1918, at den gigantiske erfaring, menneskene havde hentet ved at gennemleve årene fra 30 til 40, ville have ændret dem og fået dem til at tænke. Jeg vil ikke tale om resignation, eller har jeg allerede gjort det? Jeg vil snarere med Romain Rolland tale om „den tid, der kommer.“ Den tid må komme, hvor mennesket og samfundet bliver ændret. Hvis ændringen ikke sker gennem menneskets direkte handling, vil den fremkomme af omstændigheder, som det har skabt; måske vil den endog kun ske efter katastrofer, der ikke tillader erfaringens brug, eftersom disse katastrofer ifølge mange lærde kan risikere at medføre verdens ende. Tollers stykke „Hoppla, wir leben!“ gælder bestemt lige så meget for 60'erne som for 20'erne.

„Har De skiftet mening, har Deres idealer undergået en forandring?“ spurgte man mig i 1951, da jeg vendte tilbage til mit land. Det var i Berlin, mit hotelvindue vendte ud imod en uendelig ruinemark.

„Skulle jeg forandre mig?“ svarede jeg. „Se dog disse ruiner udenfor; det er det, der er forandret.“

Siden er disse ruiner blevet glaspaladser. Skal de endnu en gang forvandles til ruiner? Gid skæbnen må skåne os for dette. Men vores skæbne er politikken, som Napoleon sagde (idet han citerede Voltaire) ... Hvilken kunst har vi så brug for i dag? Tror De ikke, at det er politisk kunst, trods alt?

Erwin Piscator, august 1961.