

Bokanmeldelser

TEATERMANNEN SOM BLE FORTÆRT AV SIN EGEN FANTASI

Alain Virmaux: „Antonin Artaud et le Théâtre“. 351 sider, ca. 35 Fr. Editions Seghers, Paris 1970.

Om Antonin Artaud og teatret kan man nå lese en velinformert og tettskrevet bok av Alain Virmaux. Alt bråket omkring hans person og de store og tilfeldige talemåtene som så mange med stort misbruk de siste årene har slynget ut mot denne febrile profet-figuren, har gjort at vi har gått trett av Artaud.

Vi begynner å spørre oss selv om ikke vår tro på ham var overdrevet, om hans teater virkelig var så forutseende og om ikke hans ideer egentlig bare var oppsiktsvekkende variasjoner over de store russiske og tyske iscenesetteres oppdagelser.

Dobbeltordet teater-grusomhet (som sier noe om Artauds „prosjekt“ selv om det ofte misforstås) har bidratt til å forstørre betydningen av hans aspirasjoner i en tid da verden i stadig større grad gjør seg selv til et teater av skrekk og blod og en skueplass for løsslupne instinkter.

Hvordan det nå enn forholder seg, manifesterer vitaliteten i de sceniske ideene til den franske dikteren seg på mange hold: i happenings-terrorismen, i Peter Brooks regimaskineri, i Living Theatres forestillinger og i Jerzy Grotowskis kroppslige eksperimenter. Ønsket om å overvinne skillet mellom scene og sal, oppfatningen av teater som ritual og overskridende handling, manipuleringen av tekstene så de reduseres til et akustisk element, den forrang fysisk utfoldelse har fått, smaken for skrik og hamrende stemmer og tendensen til å hente inspirasjon fra orientens teater - alt dette peker på Artaud. Som Julian Beck og Judith Malina, Peter Brook og med reservasjoner J. Grotowski, alle erklærer å stå i gjeld til.

Virmaux's bok stanser opp ved forholdet mellom den franske dikters intuisjon og verkene til de forskjellige dramaforfattere (Kleist, Hölderlin, Strindberg, Jarry og Pirandello), men han antyder bare så vidt det sterke bånd som knytter Artauds teori og praksis til de russiske iscenesetteres erfaringer.

Artaud spilte mystikeren i „Torvboden“ av Blok (1923) med Georges Pitoëff som regissør, og han elsket Diaghilevs russiske balletter, som hadde gjenskapt på scenen „le sens de la couleur“. Han var tilstede under forestillingene til Meyerholds teater i Paris 1930 og i Berlin 1932 og ble sikkert kjent med arbeidene til de andre regissørene fra Moskva og Leningrad. Men med hensyn til dette motsier han seg selv. På den ene side hevder han at han satte iscène „Les Cenci“ for å vise Paris' publikum noe

som kunne måles med det man gjør i de land i Europa der teatret er blitt religion. På den annen side betrakter han de russiske iscenesetteres anstrengelser som meningsløse til tross for det nye i deres måte å gå fram på. De vil underlegge teatret de sosiale mål og de avviser, sier Artaud, (men det er ikke riktig) det metafysiske.

Det finnes utallige kontaktpunkter mellom Artauds „program“ og det som ble skapt på russiske scener de første tretti år av dette århundre. Ideen om et aggressivt teater som angriper publikums nerver, minner om Eisensteins „attraksjonsmontasje“. Den dobbeltheten som var så avgjørende i Artauds teater, var et stadig og besettende tema hos Meyerhold med hans forkjærlighet for demoner og „dobbelte gjengere“. Meyerhold strebet etter å trekke tilskueren inn i handlingen. Artauds stadige bruk av kjempedukker og forstørrede rekvisitter minner om praksis i det russiske futuristiske teater.

Ennå har man ikke blitt klar over at allerede Nikolaj Evreinov i „Teater for seg selv“ (Petrograd 1916) på et så tidlig tidspunkt erklærte at teatret er en overskridelse, i det han sier: „Er ikke teatret egentlig som sådan (og jeg snakker om alle former for teater) alltid en forbrytelse? En overskridelse av loven? Består kanskje ikke teatrets vesen først og fremst i det å fjerne seg fra de normene som er skapt av naturen, samfunnet, staten? Består kanskje ikke teatrets fryd og essens i dette: å overskride de opptrukne grensene, i denne flukten utover skillelinjene? Er kanskje ikke de midlene teatret benytter seg av i hele sin natur „forbryterske“, også fra et strengt juridisk synspunkt ifølge samtidige europeiske lover? Eller sagt på en annen måte: bedrageri, forstilling, bruk av falske navn, vellystige og umoralske handlinger?“

Artauds tillit til teatrets terapeutiske evner får oss igjen til å tenke på Evreinov og fremfor alt på hans lidenskap for å gjøre livet til teater. „Livet dublerer teatret“. Artaud spilte sin egen tilværelse. „Jeg er tilstede ved Antonin Artaud“, sier han selv i „Le Pèse-neufs“.

Alle sine handlinger gjorde han til teater. I begynnelsen pleide han å opptre som dandy. Lik andre surrealistiske imiterte han stjernene fra stumfilmen. I neste omgang øket galskapen hans evne til å simulere. På sinnsykehuset i Rodez gikk han rundt en stol mens han resiterte trylleformler i en tilsynelatende mystisk hypnose - men regulert av presise lover - som han ville ha frem i enhver teaterform. Det er trist å tenke på at den overstrømmende og begjærlige evnen til teater, skulle ødes på feilslåtte forsøk, manifestes, tilfeldige biroller og prosjekter som aldri ble realisert.

Angelo Maria Ripellino

GOD, MEN DYR, KABUKI - INTRODUKSJON

Masakutsu Gunji: „Kabuki“ - 265 sider - 464 illustrasjoner, heraf 57 i farger - \$ 27.50 - Kodansha International, Californien og Tokyo, 1969.

Den 24. august 1970 indledtes i Venedig en Unesco-samling med emne omkring etterkrigens kulturpolitikk. På dette møte uttalte den japanske delegerede, Kenji Adachi: „Man kan nu i Japan se to slags kunst og kultur med hver deres opprinnelse, den europæiske og den japanske - som de to hjul på en arbeidsvogn - hver for seg selvstendige har de bragt rigdom og variation i vår tilværelse.“

Kenji Adachi's ord dukker frem i bevidstheden ved læsning af Masakutsu Gunji's verk, „Kabuki“. Man sidder med fornemmelsen af, at selvom hjulene tilsynelatende er velsmurt, slinger vognen alligevel. Masakutsu Gunji har tydeligvis udformet sin bog til brug for mennesker fra en vestlig kulturkreds og har taget udgangspunkt i sin behandling af Kabuki i den aristoteliske beskrivelsesmodel. En imødekomment, som ikke er fri for at give bagslag.

Aristoteles' teaterteori er først og fremmest en forfatterdramaturgi. Hvordan skal det fremragende, litterære drama (tragedien) være udformet, hvilke elementer skal indgå, hvordan skal de indbyrdes relationer mellem tekstens forskellige dele være?

Det havde Aristoteles sin mening om, og de efterfølgende omkring 2300 år har teaterteoretikere kæmpet for at finde ud af, hvad det var, Aristoteles mente - hvordan skal hans kriterier fortolkes?

Ved at acceptere den europæiske teaterhistories præmisser for en beskrivelse af Kabuki-teatret, opnår Gunji to ting: For det første understreges usikkerheden over for vor klassiske terminologi (Gunji definerer sig ikke) og for det andet risikerer en uforberedt læser at pejle sig skævt ind på Kabukis teatraliske form. Denne prioriterer vægtforholdet mellem de forskellige dramaturgiske elementer anderledes end det vestlige teater gør, idet japanerne vil sætte skuespilkunsten som forestillingens bærende element, medens vi - endnu - vil være tilbøjelige til at prioritere teksten øverst.

Det har været - og er stadig - sand teaterlatin i Europa (og USA) at skuespillerens opgave er at forsvare og eventuelt bygge videre på forfatterens intentioner - intentioner, som er det nødvendige og tilstrækkelige grundlag for oversættelsen fra litterært til teatralisk sprog. I modsætning hertil har Kabuki arbejdet med forfatterkollektiver, som i rang stod lavere end skuespillerne; man skal helt frem til omkring 1800, før den forfatteren/forfatterne blev

anset som et så væsentlig led i forestillingen, at de kunne få deres navn med i programmet. Bortsett fra denne metodiske indvending kræver værket med dets saglige, lidet anekdotiske, fremtoning venlige hilsner med på vejen. Det giver appetit på Kabuki og opfylder dermed en afgørende funktion.

At sideantallet udgør 265 siger ikke så meget. At bogen har en volumen på 2830 cm³ og koster godt og vel 200 kroner siger noget mere om en eventuel udbredelse i Skandinavien. Der er rettet ind mod et amerikansk publikum.

Af de 265 sider fylder den egentlige tekst kun de første 54. De giver til gengæld en grundig gennemgang af Kabuki og dens historie fra begyndelsen af 1600-tallet og frem til midten af 1960'erne. Hvad man savner, er en præcis redegørelse for dette teaters placering i det samtidige samfund - et forhold, der berøres sporadisk og netop derfor efterlader et uldent indtryk.

Resten af siderne optages af billeder og kronologier; ialt 464 illustrationer, heraf 57 i farver, Bogen SKAL altså være dyr. Inddelingen af de mange sider billedmateriale er ikke klar i forhold til tekstinddelingen - hvilket kan være en fordel, idet læseren tvinges til at afprøve sin tekstforståelse på billederne, hvis de skal anvendes med udbytte.

Kronologierne er i sig selv ikke meget værd, men sammenholdt med Gunjis tekstgennemgang er de lige det supplement, der giver mulighed for et nøjagtigt overblik. Et godt udtænkt og meget omhyggeligt udformet træk.

Man undgår ikke at nærme sig værker af denne type med en vis skepsis. Voldsomme, prangende, farverige og dyre. For dem der har råd til ikke at have råd. Men på trods af indvendinger mod bogens metodiske grundlag er det den bedste ikonografiske introduktion til Kabuki, jeg har set.

Per Møth

KRITIKERNES SLARAFFENLAND

»Il Dramma« 150 s. Ilte Industria Libreria, Torino, L. 1200. »Sipario«, 64 s. Bompiani Editore, Milano, L. 600. »Teatro«, 156 s. Savonà Ed., Roma, L. 1100. »Scrittura Scenica«, 128 s. Bulzoni Editore, Roma, L. 1500. »Ubu«, 36 s. Milano Libri Edizione, L. 300.

Kanskje kan man avlese vitaliteten og betydningen av teater i et land ut fra de teatertidsskrifter det har. Ut fra kritikerne som gjennom deres impresjonistiske, subjektive reaksjoner fremkaller en rekke bilder som gjenspeiler den dynamiske og uåndgripelige prosess som teatret er. Dette er en dristig påstand og hva som følger vil nok motsi den. Allikevel kan en sådan fremgangsmåte gi rikelige opplysninger om teaterforholdene i Italia.

Øverst på listen for tidsskriftene befinner seg det snart 50 år gamle IL DRAMMA, med 17.000 i opplag og utgitt av det statlige forlag Ilte i Torino. Et månedlig hefte på vel 150 sider med korrespondenter som kommenterer Heinrich Bölls siste premiere i Tyskland, Jean-Louis Barrault nyeste *Jarry sur la Butte* eller Svobodas sensasjonelle scenografi for Brechts *Mutter Courage* i Praha. Tidsskriftet redigeres av forfatteren Giancarlo Vigorelli, kjent av sine utenlandske kolleger gjennom sin aktive innsats som president for den europeiske forfatterunion.

Gjennom hans utrolige internasjonale forbindelser er IL DRAMMA rik på opplysninger og materialer som ikke bare begrenser seg til teatret, men også omfatter malerkunst, litteratur og musikk.

Tidsskriftet er et forum for et utpreget Teatro Stabile-publikum, de faste stadsteatre i Italia. Kun kjente navn eller begivenheter fra ansette og solide teatre blir omtalt. Ikke ett ord om den *counter culture*, om det levende og motsetningsfulle landskap som vokser frem fra den yngre generasjon. Bare etter at han var blitt en slags pave for avantgarden og etter å ha fått utgitt sin bok *Towards a Poor Theatre* som har gjort ham mer »intellektuell«, har Grotowski funnet plass blant celebritetene. The Living Theatre, som bodde i Italia i flere år og øvet en stor påvirkning blant yngre italienske teaterfolk og kritikere, ble dengang sjeldent omtalt av IL DRAMMA og kun for å påpeke hvor dårlige og latterlige de italienske forsøk på etterplapring var.

Det føles som en tragedie for et selvbevisst land som gjerne vil være ungt, kulturskapende og rettet mot morgendagen, at det ingen avantgarde har. Teateravantgarde, naturligvis, fordi ingen assosierer med fremtid og vekst de små politiske grupper fra *Potere Operaio* (Arbeidermakt) til *Lotta Continua* (Ustanselig Kamp) eller *Il Manifesto* og *Avanguardia Operaia* (Arbeideravantgarde), hvor studenter og arbeidere har klart å gi liv til den mest levende ekstraparlamentariske rørelse i Europa idag. Mens politiet angriper bakfra et fredelig og lovlig studenttog og etterlater en død student, hviler teaterkatedralene i Italia. Teatri Stabili som så lyset for første gang etter den annen verdenskrig i kjølevannet av Piccolo Teatro i Milano, »avmystifiserer« Feydeau og Dumas eller de skaper seg en rød jomfruelighet ved å spille Brecht og Neruda. Og IL DRAMMA er deres tidsskrift, selv om det klager og rynker kritikk på pannen. Men det er som i et godt patriarkalsk ekteskap: strengheten er et tegn på kjærlighet.

En livligere og mer vesentlig rolle har i de siste år det månedlige SIPARIO spilt, utgitt i Milano av forlaget Bompiani. Redigert av Franco Quadri, har dette tidsskriftet vært samlingssted for yngre og outsider-kritikere og øset opplysninger og materialer om alle viktigere nye teaterfenomener som har forekommet i USA, Latin-Amerika, Vesteuropa og Østlandene.

Denne temmelig radikale linje lot seg ikke fortsette. Bompiani, som selv forfatter teaterstykker, sto i sterk motsetning til sin yngre redaktør. For et år siden gikk denne sin vei. Dermed gikk også opplaget katastrofalt ned: fra noen tusener til noen få hundre eksemplarer. Det går forlydende om at Bompiani er blitt kvitt det store underskuddsforetakende og solgt tidsskriftet til en »viss gruppe« i Roma. Hvilken vet man ikke ennå.

Føret opp rundt SIPARIO er redaktørene til kvartalidsskriftet TEATRO, som har hatt et beveget liv og allerede skiftet forlag tre ganger. Trioen som styrer tidsskriftet er alle overbeviste tilhengere av eksperimentelt, antitradisjonelt teater: Fadini (det kommunistiske partis ypperste anmelder som skriver i den ideologiske retningssgivende *Rinascita*) og kritikerne Bartolucci og Capriolo. Det ble stiftet for å støtte og tjene som talerør for sammenslutningen av en rekke teatergrupper som så ut til å få fotfeste i Italia i årene 1965-1967. De mest kjente av denne nye bølge var Leo De Berardinis' gruppe, GST (*Gruppo di Sperimentazione Teatrale*) ledet av Mario Ricci, Teatroggruppo med Carlo Quartucci som fast instruktør og Carmelo Bene som one man show. I en rekke forestillinger som skulle »avmystifisere« klassikerne, slo disse grupper gjennom, ofte med en tydelig skandalebetont suksess. Karakteristisk er karrieren til Carmelo

Bene, en sterk personlighet hvis unektelige begavelse er blandet med en frastøtende dose ekshibisjonisme. Etter å ha dissekert Don Quijote og Pinocchio, Munken (av Lewis) og Majakovskij og fått hele den finere del av Italia til å hyle indignert, gikk han over til filmen (*Nostra Signora dei Turchi, Don Giovanni*) som har vunnet en del hederspriser, men ikke innbrakt penger. I et offentlig brev til staten i desember 1970, truet den anarkistiske Carmelo Bene med å begå selvmord, hvis dets embetsmenn ikke sørget for at han også fikk sin andel av tilskuddskaken.

Teatergruppens blomstring varte ikke lenge. De fleste gikk hurtig i oppløsning eller lot seg absorbere av Teatri Stabili. De Berardinis har også gått over til filmen, Quartucci arbeider nå for italiensk TV. Bare Riccis GST fortsetter sin skjulte virksomhet i Roma.

Den første tiden prøvde Teatro å holde styr på gruppen, få dem til å opptre samlet som en ny teaterfront og alternativ til det »etablerte« teater. Men gruppens anarkistiske holdning, middelmådige kunstneriske slagkraft og innbyrdes rivalitet gjorde det til en umenneskelig oppgave. Etter hvert har innholdet i Teatro skiftet og fra materialer om den lokale »annen front«, har det gått over til å presentere erfaringer fra de ledende grupper og personligheter i utlandet - Genet, Sontag, Brook, Open Theater, The Living Theatre, Grotowski, Planchon - eller gjenoppdage gamle mestre, Meyerhold f.eks.

I begynnelsen av dette året har to nye teatertidsskrifter kommet frem: UBU og SCRITTURA SCENICA. *Scrittura Scenica* (Scenisk Skrift), utgitt av Bulzonis forlag i Roma, er redigert av den overaktive Bartolucci (som ikke skal forveksles med den unge filmregissør av samme navn), en gammel kjenning fra SIPARIO og Teatro. I manges syne har han »kompromittert« seg fordi han er med i styret på Teatro Stabile i Torino. Det er i kontakten med dets teaterskole at Bartolucci er blitt interessert i pedagogiske problemer, noe som tydelig avspeiles i første nummer av hans kvartalidsskrift. Dette er viet »handlingen« i teater og dets psykologi. Her finnes tekster av den amerikanske stemmepedagog Williams, John Cage, Richard Kostelanetz (som skriver om the Theatre of Mixed Means), av psykodramaets far Moreno pluss et par artikler fra vårt eget TTT 10 om teaterpsykologi.

Tidsskriftets pedagogiske formål understrekes av redaktøren: utgivelsen er beregnet på yngre skuespillere og teaterskoleelever som ønsker å bli kjent med de nyere resultater innenfor teaterpraksis i de seinere år. Fremtidige numre vil beskjeftige seg med »lyden og ordet«, »bevægelsen«, »det sceniske rom« og »improvisasjonen«.

Meget konsekvent og gjennomført i sin retningslinje virker det siste utskudd Ubu. Utgitt av Milano Libri Edizione som har tjent seg rik på utgivelsen av tegneserier, er den nye månedlige publikasjon helt annerledes både i format og innhold. Formatet ligner mest en avis (Ekstra Bladet, Expressen eller VG) eller et ukeblad. Innholdet er et konsekvent forsøk på å smelte teatret inn i den sosiale og politiske prosess hvor det tilhører.

Første nummer av Ubu behandler den amerikanske underground og presenterer i en rekke originalmaterialer og korte opplysende notater de viktigste fenomener og begivenheter ikke bare innenfor teater, men også innenfor film, malerkunst, musikk og politikk. Underground-rørelsen blir sett i sin totalitet, med sine sosiale og økonomiske premisser og konsekvenser og dens politiske virkning. Nummeret inneholder bl.a. et manifest for simultant teater av James Bróughton, en artikkel av Luis Valdez, hovedkraften bak El Teatro Campesino - det

mexikansk-engelsk talende streiketeater for landarbeidere i California, - et kampskrift av Richard Schechner »Revolusjonen er på gaten«. Videre Weathermans krigserklæring til pig-Amerika og et intervju med dikteren og rockmusikeren John Sinclair, stifter av The White Panthers Party og som soner 10 års fengselsstraff for å ha vært i besittelse av to marihuana sigaretter. Til slutt flere utdrag fra studieprogrammer på forskjellige antiuniversiteter (San Francisco Heliotrope, Free School of New York, Free University of Berkeley). Hele inntrykket er meget utfordrende og et slag i ansikt når det gjelder våre vanlige ideer om og erfaringer av hvordan et teatertidsskrift ser eller skal se ut.

»Vi snakker om Amerika for å si noe om oss. Denne umiddelbare formidling av en situasjon mer gjennom dokumenter og vitnemål enn en kritisk analyse, inngår i programmet og i formålet til Ubu. Det er en avis som sikter til en gjenspeiling av den politiske aktualitet gjennom forestillingens manifestasjoner og som ikke vil glemme at den største forestilling, den som inndrar oss alle, foregår utenfor scenen, utover anvendelsen av dens spesifikke midler«.

På den måten sammenfatter Franco Quadri, Ubus redaktør, sin linje. Rundt ham gjenfinner man de yngre og mer åpne kritikere som han hadde samlet i Sipario før han forlot det. Det første nummer er utkommet i 35.000 eksemplarer, hvilket forutsetter at det er tenkt å komme ikke bare i hendene på teaterinteresserte, men også på alle kultur- og politisk engasjerte personer.

Tatt i betraktning den aktuelle teatersituasjon i Italia, virker det paradoksalt med denne inflasjon av tidsskrifter. Bortsett fra sjeldne glimrende eksplosjoner (som f.eks. Ronconis *Orlando Furioso*), eksisterer det ikke faste grupper hvis struktur, uttrykksform og virke skiller seg fra Teatri Stabili. Den eneste vitale unntagelse er Dario Fos *Nuova Scena* (se TTT 9 og TTT 13). Den eksisterer fremdeles tross alle mulige vanskeligheter av politisk og økonomisk karakter. Fos siste forestilling »En anarkists død« hadde premiere i januar og ble positivt mottatt også av de kresne kritikere som beskyldte ham for populisme. Forestillingen bygger på en virkelig hendelse som skjedde for ett år siden og som åpner fryktelige perspektiver av italiensk rettsvesen. Pinelli var en ung anarkist som, ifølge politiet, begikk selvmord ved å kaste seg ut av et vindu under et forhør. En rekke kjente personer og jurister har dratt politiets ofte motstridende forklaringer i tvil. Saken blir fremdeles behandlet i Milano. Ut fra dette brennbare politiske utgangspunkt, med sitt oppfinnsomme situasjons fyrverkeri, bygger Fo opp en løssluppen bister farse over en situasjon som er nær og skremmende for det italienske publikum.

Men ellers har de andre få forsøk på å bryte den onde sirkel ikke klart å overleve. Det mest kjente av disse forsøk, som mange hadde satt mye håp til, ble gjort for to år siden av en gruppe skuespillere som slo seg sammen i et kooperativ under navnet **Comunità Emilia Romagna**. Gruppen hadde sitt sæte i Bologna, hovedbyen i regionene Emilia og Romagna som fra gammelt av er totalt i hendene på kommunistene, også på det kommunale plan. Samarbeidet mellom disse »røde« kommuner muliggjorde den økonomiske eksistens for dette ensemblen som ville virke for arbeiderne i disse områder, som ellers, kulturelt sett, ikke har vært skjemt bort av sine folkevalgte. Repertoaret som gikk fra Aristofanes *Fuglene*, til Tollers *Mass Mensch* og Calderons *Livet er en Drøm*, ble snart angrepet av de kommunale myndighetene for å være enten altfor vanskelig eller for sosial-demokratisk. Krisen nådde sitt høydepunkt da **Comunità** ville sette opp et

stykke, av den unge forfatter Scabia, som gjenspeilte alle motsetningene og kompromissene i arbeidernes eneste parti. Det ble ikke gitt mer tilskudd og gruppen ble oppløst.

Partipolitisk støtte er en vital nødvendighet for enhver som vil drive teater, det være seg et Teatro Stabile eller en gruppe. Noen få teaterfolk som står sterkt i en av de større koalisjonspartier, monopoliserer i virkeligheten hele makten og fordelingen av tilskuddene. Den største grå eminens i den henseende er Paolo Grassi, lederen av Piccolo Teatro i Milano, hvis mektige redskap er det sosialistiske parti.

Tilsynelatende er hele den italienske halvøya full av store og små teatre som snakker meget og sier lite. Kun teaterkritikerne har det bra. I et land hvor teatret gir seg til kjenne med tilsynelatende fyrige reaksjoner, men ingen aksjoner, kan de gi uttrykk for deres hellige vrede som beroliger samvittigheten. Tidsskriftene multipliserer seg, avisene åpner deres spalter, tykke bøker blir utgitt. Det er nok å leve av.

E.B.

SERGEJ TRET'JAKOV'S DRAMATIK

Sergej Tret'jakov: »Slyshish, Moskva!« (»Hør du oss Moskva?« m.fl. pjäser samt artiklar av och om T.) Moskva 1966.

Sergej Tret'jakov var en nyckelfigur i det sovjetiske kulturlivet under 1920 og -30 talen. Eller om man så vill: i honom manifesterades en rad av de mest typiska konstnärliga och ideologiska tendenserna under denna period (som bör ses som flera avgränsade perioder).

1923-1925 redigerade Tret'jakov tillsammans med Majakovskij tidskriften LEF, organ för »Konsternas vänsterfront«, som agiterade för förverkligande av futuristernas kulturrevolutionära projekt som ofrånkomligen hade frusits ner under inbördeskriget. Konsten skulle inte uttrycka något i konstnärens inre som väntar

på sin adkvata form. I stället skulle konsten vara en målmedveten produktion av nya ting, former, språkliga uttryck: **ziznestroenie** (»livsbyggande«).

Samtidigt med sin kritiska verksamhet i LEF arbetade Tret'jakov (ej släkt med skaparen till galleriet för rysk konst i Moskva, mecenaten P. M. Tret'jakov) inom teatern. Sergej Eisenstein regisserade våren 1923 hans montage av en Ostrovskijpjäs och i november samma år hans första »egna« pjäs: **Hör du oss Moskva?** Det var vad författaren kallade en **Agit-guignol** om den (snart misslyckade) kommunistiska resningen i Tyskland 1923. Det expressionistiska stycket slutar patetiskt med att de tyska arbetarna på scenen ropar: »Hör du oss Moskva?« varpå salongen svarar »Ja, jag hör!«. 1924 regisserade Eisenstein också Tret'jakovs **Gas-maskerna** ett melodrama i fabriksmiljö som - utan större framgång - ett par gånger uppfördes i en autentisk fabriksmiljö.

Men samarbetet med Eisenstein i Proletkults teater var inte Tret'jakovs enda kontakt med scenen vid denna tid. Från 1923 var han också knuten till Meyerholds teater såväl som till hans studioarbete. Han monterade om ett franskt antidrama till det revolutionära dramat **Jorden över ända** och han föreläste och övade språkbehandling med Meyerholds skådespelare.

Tret'jakov tycks ha varit en energisk men något otålig man. 1924 lämnade han Moskva för större delen av ett år för att bli lektor i rysk litteratur vid universitetet i Peking. Där samlade han materiel till sina måsterliga reseskisser, till en stor dokumentärbibliografi om en av sina elever (baserad på nästen dagliga intervjuer under ett halvår) och till sitt mest kända skådespel **Ryt, Kinal!** (premiär på Meyerholds teater 1926, sedan uppfört i ett dussin länder världen över).

Ryt, Kinal torde vara en av de första pjäser som skrevs om imperialismen i tredje världen. Den skildrar hur en liten kinesisk handelsstad förödmjukas av en engelsk kanonbåt sedan en amerikansk affärsman druknat, utan att de av honom utsagna och förtrampade kinesiska hamnarbetarna rört ett finger för att rädda honom. Pjäsen skildrar på ett intressant sätt motsättningarna som tar sig uttryck i de olika personernas och gruppernas reaktioner på huvudmotsättningen mellan, å ena sidan borgmästaren, den intellektuelle, köpmannen, hamnarbetarna, den politiskt skolade arbetaren från Kanton m.fl. och å andra sidan den brittiske



Mei Lan-fan, Tret'jakov och Eisenstein, Moskva 1935.

kolonialistiske affärsmannen och den amerikanske imperialisten o.s.v.

Den expressionistiska patetiken i Tret'jakovs tidigare pjäser har i *Ryt, Kinal* trängts tillbaka av en större fakticitet, en tendens till det dokumentära. Materialets karaktär, med den starka dualismen mellan de två huvudsidorna är naturligtvis mycket spänningsladdat. Men trots denna spänning, trots den yttre dramatiken är pjäsen egendomligt statisk. Man ser att ena sidan representerar imperialismen och andra den förtryckta kinesiska nationen. Men den imperialistiska relationen visas som ett **tillstånd**, inte som ett dynamiskt skeende, en **process** vars politiska och ideologiska uttryck vi kan iakta. I denna brist på dynamik – som inte har något att göra med att de båda sidornas klass-

egenskaper är skarpt profilerade – ligger den stora skillnaden mellan Tret'jakovs och Brechts politiska dramatik. Jämför *Ryt, Kinal* med **Mann ist Mann** eller **Regeln och undantaget!** Annars var Brecht och Tret'jakov mycket nära vänner, och Tret'jakovs roll som förmedlare av idéer från sovjetisk till tysk vänsterlitteratur – teater och konst – för att inte tala om hans introduktion av Mei Lan-fan i Sovjet och för Brecht – borde undersökas närmare.

1927-1928 ledde Tret'jakov i sin och Majakovskijs tidskrift »Nya Lef« kampen mot den borgerliga realismens återkomst i rödarmist-uniform (Fadееvs m.fl. paroll att skapa »en röd Lev Tolstoj«) och för en operativ litteratur som väcker det politiska medvetandet. Debatten i »Nya Lef« föregriper den viktiga polemiken mellan

Brecht och Georg Lukács några år senare (se Ord & Bild 1 och 2 / 1971). Tret'jakov och vänstern förlorade som bekant slaget, och Maxim Gorkij upphöjdes snart till förenande symbol för sovjetlitteraturens »stabilisering«. Efter ett misslyckat försök med en social debattpjäs om kvinnofrågan – *Jag vill ha ett barn* (översatt till tyska av Brecht) – gjorde Tret'jakov en rad andra havererade eller torpederade försök inom film och dokumentärprosa. Han fann sin sista viktiga roll som redaktör för den sista upplagan av den anti-fascistiska front-tidskriften **Internationell Litteratur**, där han bl.a. skrev om och översatte Brecht.

Sergej Tret'jakov arkebuserades 1939, anklagad för kontrarevolutionär, trotskistisk verksamhet.

Lars Kleberg

Til de trofaste læsere

Med udgivelsen af det femtende nummer indledes sjette årgang af TTT. For at markere denne usædvanlige alder for et teatertidsskrift i Norden er hæftet blevet ca. 25% fyldigere.

Udgivelsen af TTT påbegyndtes i 1965, medens Odin Teatret havde bopæl i Norge. Helt fra den tid har en mindre skare af trofaste abonnenter fulgt os frem til i dag. I samme tidsrum er abonnementstallet vokset, således at TTT ved udgangen af abonnementsåret 1970 kunne tælle 307 abonnenter. Disse er fordelt med 217 i Danmark, 48 i Sverige, 31 i Norge og 11 i Finland.

Af det samlede abonnementtal tegner teaterfolk sig for 14,2%, biblioteker for 22,3%, studerende og lærere for 13,5%, medens andre teaterinteresserede tegner sig for de øvrige 50,0%.

TTT udkommer i et gennemsnitligt oplag på 1.200, og det tager omkring to år at sælge de enkelte numre ud. Højeste oplagstal har TTT 7 haft, Jerzy Grotowski's „Towards a Poor Theatre.“ Bogen udkom i 5.000 eksemplarer, hvoraf de ca. 4.500 er solgt hovedsageligt til udlandet. Rettighederne til bogen er erhvervet af 11 lande.

Vi lever.