

Wie sag' ich's meinem Kind

And so. There you have it. Se så.

Ejendommelig er min lidenskab for at undervise. Jeg har givet mange år til arbejdet i instituttet¹³. Det var i de år en delvis kompensation, da jeg ikke kunne optage film efter det mexikanske traume.

1932-35 er den mest intensive periode i min lærergerning. Min bog – første bind om instruktion¹⁴ – „er muret ind i den“. Men jeg har undervist lige fra 1920 på et tidspunkt, da jeg først selv lige var ved at komme i berøring med viden.

Og i en alder af tredive er jeg endda kendt i udlandet.

Kollegerne i Amerika undrer sig:

„Hvordan kan man undervise andre. De bliver færdige – og De bliver brødløs! Vi prøver absolut ikke på at undervise andre. Hvis vi i en andens nærværelse tilfældigt kommer i tanke om, hvad vi laver og hvordan, prøver vi øjeblikkeligt at tænke på noget andet. Men De – underviser, skriver, publicerer?!“

Jeg går her ikke ind på en undersøgelse af de sociale ejendommeligheder, som dette problem frembyder, set med en sovjetborgers øjne.

Heller ikke på en undersøgelse af den kendsgerning, at der er brød til mange, overordentlig mange instruktører, men at vi ikke har nok af dem til at lave film.

Men jeg vil ligeud fortælle om det principielle løsen som min undervisning altid er foregået under.

Løsenet var, er og vil sandsynligvis blive ved at være: „at sige alt“.

Ligeegyldigt om det drejer sig om umiddelbar kommunikation med studenter eller om publikationer angående principper, som det er lykkedes at berøre, eller om fremstilling af metoder eller ejendommeligheder i vores kunsts metode, eller i kunsten i det hele taget.

Lad være at skjule noget.

Lav ikke hemmeligheder ud af noget.

Og straks opstår så spørgsmålet:

er dette løsen, denne indstilling, denne – nu allerede mangeårige – praksis ikke den allerstærkeste modstand mod papa?!

Papa, som holdt hemmeligheder skjult for mig, som ikke ville indvie mig i dem, som lod mig svømme med strømmen, for at jeg selv undervejs, på den ene eller anden måde, kunne opdage naturens hemmeligheder.

Vist er der en sådan måde at lære at svømme på: slet og ret at blive smidt i vandet.

Men den metode passer nu bedst til . . . hundehvalpe.

Og den kendsgerning at „hvalpene“ i de utallige familieanekdoter i familien Eisenstein dukker op før min fødsel og strækker sig til min professorvirksomheds blomstring, kan næppe tjene som fuldgyldig begrundelse for at anvende denne metode på mig.

Sasja Fantalov – mors fætter, på hvilken side ved jeg ikke, – sagde til hende efter mine forældres vielse (ingen ringere end fader Johannes af Kronstadt velsignede dem – „Giovanni“ som han kaldes i en uanstændig novelle i „Svøben“ eller „Maskingeværet“ af Sjebujev¹⁵):

„Se lille Julia, nu er du gift, og nu får du hvalpe“.

Jeg mindes sædvanligvis Sasja Fantalov (jeg lærte ham at kende noget senere og kom til at sætte stor pris på ham) hvert år, når jeg begynder mit kursus.

I min interpretation lyder det mere akademisk og en anelse salvesfuldt.

Efter det sædvanlige „man kan ikke lære af andre – man kan kun lære af sig selv“

taler jeg sædvanligvis om, at jeg finder det interessant at udruste enhver med de objektive kendsgerninger i vores erfaring, for at man dernæst kan gå sine egne veje.

Jeg gør ikke krav på, at mine elever skal følge min stil og maner. I min opgave indgår aldeles ikke at opdrætte hvalpe à la Eisenstein.

Det gør lykke hver gang.

Der blev forøvrigt heller ikke opdrættet sådanne hvalpe.

Et andet udtryk fra akademiske kredse, som også bliver godtaget hver gang, særlig i de år hvor man jagter formalisme, lyder:

„Det er fejlagtigt at kalde et menneske, som interesserer sig for formproblemer for en formalist.

Det kan man finde lige så mange grunde til, som til at kalde et menneske, der studerer syfilis . . . syfilitiker!“

Krænkelser i barndommen sidder dybt. Og svarene på dem er forskelligartede.

Men jeg tror, at det ene faktum, som berører far og hans hvalpe-metode i opdragelsen af mig, måske ikke ville have været tilstrækkeligt til at betinge *min* position i oplæringen af ungdommen.

En forudsætning var her blevet forberedt.

Og det var nødvendigt endnu en gang i nyt perspektiv at støde på den samme situation, for at forudsætningen skulle vokse op til et princip og en metodik.

Med andre ord, det ville ikke være sket, hvis jeg ikke havde mødt „hemmelighedens segl“ for anden gang. Og det i et problem, som jeg ligeså lidenskabeligt søgte et svar på, som dengang, da papa skjulte svaret for mig.

Foruden den fysiske fader opstår der altid en åndelig fader. På veje og korsveje.

Selve denne påstand er den mest afskyelige truisme.

Men en kendsgerning er en kendsgerning.

Af og til falder de sammen, – og det er ikke særlig godt, hyppigere er de forskellige.

Gud ville, at den åndelige papa i spørgsmålet om „hemmelighed“ viste sig at være nøjagtig som den fysiske papa.

Ved forespørgslerne inden for kunstens sfære var svaret den samme tavshed.

Mikhail Osipovitj¹⁶ var uendelig undvigende i spørgsmålet om biologiens „hemmeligheder“.

Vsevolod Emilievitj¹⁷ var endnu mere undvigende i spørgsmål om „hemmelighederne“ i iscenesættelsens kunst.

Ifølge det bibelske kodeks er det måske skamfuldt at sige, at jeg ikke nærede nogen særlig kærlighed til Mikhail Osipovitj.

Forresten kræver bibelen først og fremmest, at man skal „ære“ sine forældre: „Ær din far og din mor, at det må gå dig vel, og du må leve længe på jorden“.

Tilmed er belønningen tvivlsom.

Og i det hele taget – hvad skal man takke sine forældre for?! . . .

Lad os ikke gå videre.

Sæt man en gang trykker alt det her.

Og sådanne tanker kan skade . . . den amerikanske udgave!

I hvert fald var det naturligt at lade al forgudelse strømme ud over den anden far.

Og jeg må sige, at jeg jo aldrig nogensinde har elsket, tilbedt og

forgudet nogen sådan som min lærer. Er der mon en eller anden blandt mine unge mennesker, der engang vil sige det samme om mig?

Nej. Og det skyldes ikke mine elever og mig, men mig og min lærer.

For jeg er ikke værdig til at løsne remmene på hans sandaler, selv om han gik i filtstøvler i det uopvarmede instruktøratelier på Novinskij-boulevarden.

Og indtil min høje alderdom vil jeg regne mig for uværdig til at kysse støvet fra hans fodspor, selvom hans fejl som menneske sandsynligvis for altid har fejlet hans spor som den største af vore teaterkunstnere væk fra siderne i vor teaterkunsts historie.

Og man kan ikke leve uden at elske, forgude, begejstres, og bøje sig i beundring.

Det var et forbløffende menneske.

En levende fornægtelse af, at geni og nederdrægtighed ikke kan leve side om side i et menneske.

Held den, som kom i berøring med ham som en teatrets mager og troldmand.

Ve den, der var afhængig af ham som menneske.

Held den, som kunne lære ved at se på ham.

Og ve den, som tillidsfuldt gik til ham med et spørgsmål.

Naiv som jeg var, henvendte jeg mig en gang til ham med en række spørgsmål om opståede vanskeligheder.

Man måtte se, hvordan Mikhail Osipovitjs blik pludselig gentog sig i hans ørneansigt med det gennemtrængende blik og de forbløffende skarptskårne læber under den rovdyragtigt buede næse.

Et glasagtigt blik, som først flakkede til højre og venstre, derpå blev uendeligt fremmed, så officielt venligt, en anelse hånligt medfølelse, så ligesom ironisk overrasket, mens det svævede over spørgsmålet: „Det må jeg nok sige, hvor interessant! Hm!“

Jeg kan sige fuldstændig nøjagtigt, hvorfra udtrykket: „spyt ham i øjnene“ stammer.

Det gik ikke ud over kærligheden og forgudelsen.

(Buddhisterne spytter jo gennemtygget bedepapir på deres guddommes skulpturer!)

Blot fyldtes sjælen af en overmåde stor sørgmodighed.

Jeg har ikke været heldig med mine fædre.

Hans forelæsninger var som en slagnetæmmers sange.

„Den som hører disse sange, glemmer alt . . .“

Til højre for ham sidder vist Sirin, til venstre Alkonost¹⁸.

Mejerhold slår ud med armene.

Hans lyse øjne slår gnister.

I hænderne har han en javanesisk marionet.

Mesteren bevæger med håndelag dukkens små forgyldte arme.

Det hvide ansigt med de skæve øjne drejer sig til højre og til venstre.

Og nu lever dukken op, som Ida Rubinstein, hvis forvredne holdning vi husker fra Serovs portræt.

Og det er ikke en marionet, som Mejerhold har i sine hænder.

Men Ida Rubinstein i „Pisanella“.

Og med et abrupt kast med hænderne op i luften kommanderer Mejerhold med kaskader af changerende stoffer, som flyver op i markedsscenen ved bredden, på Grand Opera's scene i Paris, hænderne stivnede i luften.

Og som i en forudelse tegnes den døde scene i Gogols „Revisor“¹⁹

Dukkernes døde kroppe står stille, og i vild dans farer disse figurer forbi dem, som i deres skikkelser hele aftenen strålede på scenen.

Den uforlignelige mester står som Gogols silhouet.

Men nu gled hænderne nedad . . .

I en fint afstemt skala dør klappene fra glacébehandskede hænder hen, klinger gæsternes applaus hen efter Ninas romance i „Maskerade“ på Aleksandrinskij-teatrets scene aftenen før februarrevolutionen i 1917.

Pludselig river troldmanden fortryllelsens tråd over.

I hænderne har han forgyldte træstave og en stump af en blomstret klud.

Alfekongen er forsvundet.

Ved det lille bord sidder den udslukte arkivar Lindhorst.

Hans forelæsninger var luftspejlinger og drømme.

Et og andet blev feberagtigt noteret ned.

Men når man vågnede op, var stilehæftet fuldt af „gud ved hvad“.

Man kan i de fineste enkeltheder genkalde i erindringen, hvor strålende Aksenov²⁰ udlagde „Købmanden i Venedig“, hvordan han talte om „Bartholomæusmarkedet“²¹ og om Elisabethanernes tredobbelte intrige.

Hvad Mejerhold sagde, er ikke til at huske.
Dufte, farver, lyd.
Et gyldent røgslør over alt.
Uhåndgribelighed.
Ulegemlighed.
Hemmelighed på hemmelighed.
Det ene slør bag det andet.
Der er ikke syv af dem.
Der er otte, tolv, tretten, et halvt hundrede.
De flyver i magikerens hænder rundt om hemmeligheden, medens
de spiller i forskellige nuancer.

Men det er mærkeligt:

det er ligesom om heksemesteren optræder i en baglæns optagelse.

Det romantiske „jeg“ er henrevet, fordybet, og lytter.

Det rationelle „jeg“ brummer dumpt.

Det har endnu ikke været i Amerika og håner derfor ikke denne
de endeløse slørs dans ved at kalde den „striptease“, som det ville
være på tide at slutte.

„Striptease“ er den amerikanske variant af de syv slørs dans: en
auktion, på hvilken der fra en levende pige sælges hat og frakke,
kjole og livstykke, de unævnelige og brystholder, til publikum. Og den
første, anden, tredje sommerfugl, et bånd, en lille perle, der skjuler
den sidste ø af blufærdighed. Salen hyler, skriger, raser.

Men under sommerfuglen er der en ny sommerfugl.

Under båndet endnu et lille bånd.

Under perlen . . .

Mørke afbryder forestillingen . . .

Allermest tålmodigt er det tredje „jeg“.

Det underbevidste „jeg“.

Hint tredje jeg fra Evreinovs skuespil: „I sjælens kulisser“, hvorfra
jeg har lånt de to første personer: det emotionelle „jeg“ og det ratio-
nelle „jeg“.

Hos Evreinov venter det underbevidste „jeg“.

Venter indtil det emotionelle jeg, som har spillet sig træt på ner-
verne – ved at sløve strengene i scenens dyb, der er kantet med dra-
perier af lunger med det regelmæssigt bankende hjerte ved siden af
den øverste soffit – er ved at kvæle den rationelle modstander, og det
rationelle „jeg“ ringer på den lille telefon op til hjernen:

„Til højre. I bordskuffen . . .“

Et skud brager.

Fra det sønderskudte hjerte hænger strimler af teaterblodets purpur-silke.

Og sporgvognskonduktøren går hen til det sovende „jeg“, det underbevidste, i hånden har han en lille lygte.

(Det var blevet mørkt på scenen).

„Hr., De skal skifte . . .“

. . . På samme måde venter underbevidstheden i det skjulte, mens det romantiske „jeg“ beruser sig i forelæsningerne, og det rationelle „jeg“, som i Instituttet for civilingeniører er oplært i differentialregning og integration af differentialligninger, brummer.

„Men hvornår afsløres hemmelighederne? Hvornår går vi over til metodikken? Hvornår holder denne „striptease à l'envers“ op?“

En vinter går i den sødeste rus.

Hænderne er tomme . . .

Men se:

i teatret RSFSR²² optager man Nezlobins teater.

Ved siden af „fremtidens skuespiller“, „overmarionetten“, de unge idealister, Hoffmann, Gozzi, og Calderon viser sig på tavlerne på Novinskij-boulevarden den konkrete Rutkovskaja, den reale Sinitsyn, den gode gamle Nelidov.

Nelidov er fra den samme armé. Nelidov var deltager i skuespillet „Fjælleboden“²³. Og for os er „Fjælleboden“ det samme som Nereditsa Frelserkirke²⁴ for det gamle Rusland.

Aften efter aften fortæller Nelidov om de forunderlige aftener, hvor de spillede „Fjælleboden“, om mødet mellem mystikerne, som nu kigger ned fra Sapunovs skitse i Tretjakov-Galleriet, om premieren og om den hvide pierrot Mejerhold, som med det ene ben bag det andet står som en stork og spiller på en fin skalmeje.

Men man bliver ikke mæt af erindringer. Og ikke blot Nelidov, men også Sinitsyn og Rutkovskaja er sultne.

Også den øvrige del af truppen er sulten.

Men den som ikke arbejder, spiser ikke.

Men den som ikke spiller i teatret, spiser ikke. (Sådan var det i hvert fald i enogtyve!)

Og „Et dukkehjem“ bliver sat op med kun tre prøver.

. . . Af og til spørger jeg mig selv: måske var det simpelthen en

umulighed for Mejerhold at udsige og afdække tingene. For der var ingen mulighed for selv at se og formulere.

Hvordan det end var, det som på Novinskij-boulevarden om efteråret og vinteren herskede som en u håndgribelig hemmelighed, udleverede sig selv om foråret.

Under arbejdet kommer man uundgåeligt til at åbne sig fuldt ud. Under arbejdet har man ikke held til at forstille sig.

Under arbejdet er der ikke tid til at væve det fantasiens usynlige, gyldne spindelvæv, som fører ud i drøm. Under arbejdet må man virke.

Og det som i to semestre nænsomt og skamfuldt har været skjult, det åbenbares triumferende under tre dages prøver.

Jeg har set et par mennesker i min tid. Yvette Guilbert viste mig sin kunst en hel après-midi i sit hjem. Jeg var til optagelse hos Chaplin. Jeg har set Sjaljapin og Stanislavskij, Ziegfelds revyer og Admiralspalast i Berlin, Mistinguett og Casino de Paris, Catherine Cornell og Lynn Fountain og Lundt, Alla Nazimova i O'Neills skuespil og Majakovskij under prøverne på „Mysteriet Buff“. Med Bernhard Shaw har jeg talt om tonefilmen, og med Pirandello om et skuespils ideer; jeg har set Montagus i et lilleputteater i Paris, den samme Montagus, som Vladimir Iljitj kørte gennem hele byen for at se; jeg har set Rachel Meller i et skuespil hos Reinhardt, prøverne på „Hanrejen“, generalprøverne på „Hadibuk“, og „Erik den Fjortende“, M. A. Tjekhov i rollen som Frezer og Vachtangov som Frezer, Fokin og Karsavina i „Chopiniana“, Al Jolson og Gershwin, som spillede „Rhapsody in blue“, tre arenaer i Barnums og Baileys cirkus, og loppecirkus på markeder, Primo Carnero, slået ud af ringen af Schmeling i overværelse af prinsen af Wales, Utotjkins flyvninger og karneval i New Orleans, har arbejdet hos „Paramount“ med Jackie Coogan, hørt Yehudi Menuhin i Tjajkovskij-salen, har spist til middag med Douglas Fairbanks i New York, og spist frokost med Rin-Tin-Tin i Boston, hørt Plevitskaja i Hærens og Flådens Hus, og set general Sukhomlinskij i den samme sal på anklagebænken, har set general Brusilov som vidne i den samme proces og general Kuropatkin – indehaver af naboeligheden, ved morgengymnastikken, jeg har iagttaget Lloyd George, som talte i parlamentet for anerkendelse af Sovjetrusland, og tsar Nikolaj II under afsløring af et mindesmærke for Peter den Store i Riga, optaget den meksikanske ærkebiskop og rettet på den pavelige nuntius Rossas-

y-Flores' tiara foran kameraet, kørt i bil med Greta Garbo, har gået til tyrefægtning og er blevet fotograferet med Marlene Dietrich („Legs“).

Men ikke et af disse indtryk kan nogensinde udviske de indtryk af min erindring, som disse tre dages prøver på „Et dukkehjem“ i en gymnastiksal på Novinskij-boulevarden efterlod.

Jeg husker en uophørlig sitren.

Det er ikke kulde, det er ophidselse.

Det er nerver, som er skruet op til det yderste.

Gymnastiksalen er kantet af træstolper, der ligesom understreger dens funktion.

De er gjort fast til væggen.

Det er „barren“.

Og hver anden dag strækker vi flittigt benenes led under Ljudmilla Getjas korte kommandoord.

Den dag i dag kan jeg „strække benene ud“, og i en alder af otteogfyre år kan jeg dupere de herrer skuespillere med en dadelfri benløftning.

Klemmt inde mellem barren og væggen, med ryggen til vinduet, ser jeg frem foran mig.

Men måske stammer min anden tendens netop derfra.

At bore. Bore. Bore.

Selv at krybe ind, styrte sig ind og grave sig ned i hver revne af et problem, prøve på at trænge stadig dybere ind i det, stadig mere at nærme sig dets rod.

Man skal ikke vente hjælp fra nogen kant.

Men man skal ikke dølge det fundne, man skal slæbe det frem i dagens lys – i forelæsninger, i pressen, i artikler, i bøger.

For... ved De, at den bedste måde at holde noget hemmeligt på er at lægge hver eneste stump af det for dagen?!