

Kammerater, når talen er om teatrets indvirkning på den offentlige mening, er det en periode, hvor de organisatoriske kræfter på teatret har været i en lang række spørgsmål vedrørende revolutionære teater, og når det altså drejer sig om at på tilskueren, må vi ikke, netop fordi det må være i overensstemmelse med de krav, som vort parti stiller, glemme nogen som helst side af de krav til tilskueren. Hvis teatret betragtes som et våben naturligt, at de folk, der interesserer sig for teatret, først og fremmest viderebringes en bestemt tanke til skueren vil vide nøjagtigt, hvorfor det pågældende og hvad instruktøren og skuespilleren, der dette stykke, vil sige.

Vi får tilskueren til sammen med os at tænke på, der opstilles til diskussion både i de sceniske og i de billedlige, der udfolder sig. Vi får tilskueren diskutere. Dette er én side af teatrets natur:

intellekt. Men der er en anden side af teatrene, som er et slag på tilskuerrummets emotionelle område. Teatret er en drer en kompliceret labyrint af følelser, nævner kræfter, der virker ind på ham. Det, at teatret er en »følelsen«, tvinger os til at erindre, at hvis foredragene op, kunstnerisk, hvis den dyrker retorik, indføjes sine dialoger op på lån fra det såkaldte samfund, ikke acceptere et sådant teater, det ville ligne, at man kunne holde mit foredrag i dag til akkompagnement af et orkester, gøre små ophold, så tilhørerne kunne og til musikens lyde fordøje de tanker, som foredraget udkastet. Men derved blev mit foredrag og Diderot tilsammen, alligevel ikke et skuespil.

Eftersom skuespillet bygges på love, der er særegne for teatret, så vil man intet kunne udrette ved en påvirkning af menneskets hjerne alene.

Det er nødvendigt, at teatret også virker på følelsen, at det ikke kun ansporer til udvikling af en eller anden tanke, eller bygger udviklingen af handlingen sådan, at tilskueren straks drager en eller anden konklusion. Folk, der optræder på scenen, er ikke kaldet til blot at vise en eller anden forfatters, instruktørs eller skuespillers tanke, alle konflikter og hele kampen går ikke blot ud på at opstille nogle teser og modstille nogle antiteser. Det er ikke kun med dette formål og af den grund, publikum går i teatret.

Den hovedtanke, jeg vil videregive i dag, er et forsøg på at finde vej i den komplicerede situation, vi har i dag på teaterfronten. For at kunne gå ind herpå, må jeg berøre ikke blot, hvad der gøres i USSR, men også hvad der sker i andre lande.

Jeg må omtale ikke blot vor egen verden, men også den verden, der findes på den anden side af vore grænser. Alle, der ikke blot stræber efter brød, men også efter skuespil, søger til sådanne forestillinger, der griber ham, tilskueren, helt; som ikke kun erobrer hans hjerne, men også hans hjerte. Derfor søger teaterdirektørerne og instruktørerne at give deres forestillinger en særlig pragt og at gøre dem komplicerede. Det er nødvendigt, også fordi tilskueren er meget nysgerrig, og han vil have, at den forestilling, som han overværer, griber ham helt. De, der skaber forestillingerne, søger at skabe dem først og fremmest med en særlig mangfoldighed. Herfra kommer også trængen

blikkets spænding (husk eksperimentet *Bubus i smeltes i TRAM*). Når talen er om det dramatiske, der er derved det musikalske teater. Det teater, der scenens tekniske muligheder, indfører også filmatiske skuespillers spil på scenen veksler med. Eller den dramatiske teaterforestilling fremstår, hvor skuespilleren i sit spil benytter snart dramatiske elementer, eller greb lånt hos danseren, massige elementer, eller greb lånt hos danseren, sten eller klovnen. Sådan inddrages elementer på scenen, for at skuespillet kan blive underholdt af tilskueren. I den dramatiske kunst kan akter, hele denne ubevægelige struktur, ikke. Det er blevet nødvendigt at inddele forestillinger, der, efter Shakespeares eksempel, eller som før, gamle spanske teater.

Episoderne gav mulighed for at overvinde handlingens og tidens enhed. Vi er på vej til historie. Vi skaber en ny form for skuespil. I den kampen mellem film og teater.

I Vesten og i Amerika er der betydeligt flere teater og operascener. Statistikken viser, at langt flere tilskuere i Amerika og Tyskland. Nogle har heraf draget den slutning, at hverken eller operaen indtager en førende stilling, at drama og opera til side og at filmen er en farligere konkurrent.

til at inddrage så vidt muligt alle kunstarter i skuespillet.

De projekter, som Wagner engang forelagde med henblik på skabelsen af et særligt, syntetisk teater, der inddrog ikke blot ordet, men også musikken, lyset og billedkunstens »fortryllelse« og de rytmiske bevægelser på scenen, forekom dengang yderst utopiske. I dag ser vi, at netop sådan skal man lave forestillinger: Man skal benytte alle de midler, der eksisterer i de andre kunstarter, alle midler, for at de i organisk forening kan indvirke på tilskuersalen.

Det teater, der bygger på ræsonnørernes retorik, det strengt agitatortiske teater, som er anti-kunstnerisk, er allerede blevet afsløret som en skadelig indflydelse. En anden form for teater, der også søger at være agitatorisk, tvinger skuespillerne til på spændingens højdepunkter at tie – og der lyder musik, som kompletterer og forstærker øje-

træet. Det er interessant at følge, hvordan denne
sen forløber. (...)

For at konkurrere med teatrene, med den levende opfinderne efter ord til filmværket. Talefilmene i konkurrencen mellem film og teater, regne dem men? Det forekommer os, at filmen her viser, sine positioner. Hvor meget filmværket end i med den frihed det har til at flytte en handling et glimt skifte fra nat til dag, vise mirakler nålerens forvandling, prange med akrobatiske t strækkeligt, tilskueren forlangte ord, uden dem ham. Tilskueren forlangte, at skuespilleren, som stum, endelig gav sig til at tale.

Forekommer det Dem ikke, at fra det øjeblik, hvor filmen blev talende, er dens internationale betydning forsvundet. En Chaplin, der i dag kan forstås både i Amerika, i Holland og i USSR, bliver uforståelig, når han begynder at tale engelsk. Den russiske bonde kan ikke længere forstå Chaplin, Chaplin var ham bekendt og forståelig, så længe han brugte mimik. Denne udvikling ser vi som filmens nedslag i kampen med det dramatiske teater.

Hvad regner det dramatiske teater med, med hvilken sejr i denne kamp mellem film og teater, spørger man os.

De teatre, vi har i øjeblikket i vort land, det er ikke de teatre, vi med tiden vil få. Vi har endnu ikke mulighed for at bruge tilstrækkelige midler på denne kulturelle front, men det er fuldstændig klart, at vi kommer til at bygge andre teatre op. Vi går bort fra de teatre, som vi fik i arv fra den såkaldte kejser-, hof- og godsejer-periode. Dengang byggedes der kukkasser, som var beregnet på illusion, dengang byggedes den scene, hvor forestillingen foregik med henblik på at tilskueren skulle kunne hvile sig, drikke, småsove, flirte lidt, sludre.

Vi, der bygger det teater, som skal konkurrere med filmen, vi siger: Giv os mulighed for at udføre vor opgave, at gøre teatret filmisk, lad os realisere en række tekniske greb fra filmværktøjet på scenen (ikke derved, at vi hanger værktøjet op i teatret¹), giv os mulighed for at gå over til en scene, der er indrettet til den nye teknik, i overensstemmelse med de krav, som vi stiller til teaterforestillingen, så vil vi skabe forestillinger, som vil trække mindst lige så mange til-

i den endelige bearbejdelse af stykket, og på den måde kan vi sætte de moderne iscenesættelses-kunst sætter sit maskineri på, at forestillingen bliver skabt, ikke blot ved hjælp af maskiner, men også ved hjælp af mennesker. Vi bygger nu ethvert skuespil på den forudsætning, at scenen uden at være fuldt udviklet. Vi accepterer det som en tilskueren, der giver den mest af forestillingen.

[illegible]

Ved filmen foregår der det samme.

Når man i Hollywood laver en sensations-

skuere som biograferne.

Og endnu ét, hvis man skal regne med den moderne tilskuers behov for at opleve forestillingen i et antal af ikke 3-500 tilskuere (i de såkaldte »intime« teatre, »kammer«-teatre vil proletariatet ikke gå), men titusinder (se, hvordan stadionerne fyldes til bristepunktet, når fodboldspillere, volleyball-spillere, hockey-spillere viser deres kunst, dér hvor man i morgen vil finde teatraliserede sportspil). Den opladning, som den moderne tilskuer venter af forestillingen, ønsker han sig i en så storslået spænding, at denne belastning vil svare til styrken hos tusinder af mennesker, ikke hundreder. Ethvert stykke, som sættes op i dag, skabes med henblik på at inddrage tilskuersalen

1) Polemisk hentydning til Piscator, der havde indført denne fornyelse. (N. G.)

film vises før udsendelsen improviseret i en eller anden biograf, for at man kan få publikums dom. Når publikums dom i salen, tages den annoncerede film af, og man tager en anden film, man ønsker at afprøve. En mængde agenter kommer og tager plads i biografen med deres notesblokke og deres kvalitetsgennemvirkningen på dette uforberedede »udvalgt«, som det ofte er tilfældet ved teaterforestillinger. tilfældige udvalg af »menige« tilskuere er dommerne, som skal afprøves. Agenterne lytter til salens reaktioner, og steder der keder tilskueren, hvilke der begejstrer, foretages en ommontering af filmen, inden den fremføres.

Hvilken teaterbygning tænker vi os til skabning af? Hvilken stilling? Først og fremmest skal man fjerne log-

kald på at placere tilskuerne i etager. Kun en amfiteatralsk placering af tilskuerne i salen egner sig for et skuespil, der skal skabes ved tilskuernes og skuespillernes fælles anstrengelser, for kun ved amfiteatrets placering undgår man at dele publikum op i klasser: Her sidder folk af første rang (højere grad), her et andenrangs publikum (de fattige, der har betalt mindre for deres plads).

Desuden skal kukkassen tilintetgøres én gang for alle. Kun herved kan skuespillet gøres virkelig dynamisk. Den nye scene giver mulighed for at overvinde det triste system med stedets enhed, den sceniske handlings indeklemthed i fire-fem overlæssede akter, overvinde dette for at give det sceniske maskineri større smidighed, når det gælder om at vise hastigt vekslede episoder. Den nye scene er uden prosceniumramme, og med bevægelige platforme, vandret og lodret, således at skuespilleren kan omforme sit spil og de kinetiske konstruktioner fungere i handlingen. Skuespillerne vil vise sig i en række roller. Det er ikke normalt, at én rolle er overfyldt med materiale, mens andre er sådan, at de kan udføres af statister med ringe kvalifikationer. I det nye teater bliver der ingen statister. Der er ingen dårlige roller, kun dårlige skuespillere. Enhver rolle kan blive stærk, hvis den udføres af en god skuespiller. For store skuespillere er det interessant at vise sig i syv eller endog ti roller i løbet af en forestilling, vise deres evne til at skifte maske, og den kunst at ændre figuren ved enkle midler. (...)

Når man på scenerne i vore dramatiske teatre og på vore operaer

blomstrede, hvor det 18. århundredes glimrende Goldoni og Gozzi førte en så heftig indbyrdes marionetteatret udviklede sig så strålende (på nu bevaret), i det land, hvor en høj teaterkunde sig – i det land har man i øjeblikket intet selv, hvordan det kunne lade sig gøre? Jeg kæder skete teater godt, jeg har lært både af dets prisværdige teaters principper. Traditionens rødder i os er sunde. Men der er ingen organisation, der har plantet pleje; den må vandes som det løg, man vrøvler, at en tradition kan blomstre af sig selv i kultur.

Den, der kender til det italienske teaters kamp Gozzi måtte igennem i sin diskussion om at genetablere de ægte traditioner for teatermediedet komedier. I sine kampe med Goldoni støttedes side på masserne, på den folkelige smags tilstand, den italienske tilskuer havde på denne tid, samlede han en sådan gruppe skuespillere, som hans kamp for de faste traditioner. Så indtræder forsøget på at genindføre de af folk så elskede triumfer Goldoni, og med ham forfalder de traditioner er beskåret, ingen udvikler dem. Sig det næres af Marinettis futurisme. Husk Marinetti.

brug for, når det gælder om at udvikle det nye revolutionære indhold af de stykker, der tilkommer proletariatet, støder man på enorme vanskeligheder, derved at teatret endnu ikke er industrialiseret. Det er endnu ikke muligt at bruge de nødvendige midler til modernisering af teatrene, vore scener er yderst ufuldkomne, og alligevel har vi, under udviklingen af teatrets filmiske karakter, gennem indførelsen af kinetiske konstruktioner på scenen vundet en række sejre i kampen mod filmen. Leningrad har allerede i tre arbejderkvartaler teatre, der er bekvemme for tilskueren. Der er teatrene bygget efter amfiteatrets princip, og de fyldes af en stor mængde tilskuere. Desværre er scenen endnu udstyret efter det gamle system.

Da jeg for to-tre år siden rejste i Italien, forbløffede det mig, at i det land, hvor engang et beundringsværdigt improvisationsteater

nogen forbindelse med fortiden, man skal skubbe bort med traditionen! Museerne skal brænde, ingen forbindelse med fortiden, man skal skubbe ikke skal have noget til fælles med fortidens. I gangen begejstredes over Gozzis eventyragtige trods latterliggørelsen fra tilhængerne af signor doni, er forblevet det samme i vore dage, når på Gozzis tid. Husk blot den berømte formel, den er uendelig aktuel. Man behøver sådanne præsten frem på scenen. Således realiseres Italiens den katolske kirke.

Her er det interessant at minde en metode, som i forordet til sit tragikomiske eventyr *Slange-*trup opførte i San Angelo teatret i Venezia at

»Femte scene i tredje akt af dette eventyr«

forord — »er af de påfund, som alvorlige avismørere, forfattere af dumme, meningsløse satirer kalder for trivielt sludder.

Da denne forestilling er fuld af mirakler, måtte jeg for at spare tid og udgifter for truppen, og også for at tvinge den til at vise mange forunderlige hændelser, som alligevel er tilskuernes bekendte, lade Truffaldino komme ind på scenen og efterligne de lasede sælgere af trykte efterretninger og få ham til kort at fortælle dem, med fortællingen ledsaget af forskellige indfald.

Sacchi-Truffaldino, der gjorde sin entré i en kort, laset kappe, med snavset hat og med et vældigt bundt trykte ark, efterlignede disse døgenigte med deres råb og gengav i få ord indholdet af meddelelserne, fortalte om forskellige begivenheder og opfordrede folk til at købe et blad for en soldo.

Så uventede scener, udført med stor elegance og præcision i efterligningen, hvad der altid nyder gunst hos publikum, fremkaldte røre og uafbrudte latterbølger i teatret, og fra lojerne kastede folk penge og søde sager ned for at få et blad.

Sådanne indfald kan synes trivielle, men er velbegrundede i den åbenhjertige frihed, som jeg altid har haft i mine eventyr, og blev værdsat efter fortjeneste af kloge folk. Denne scene drog en række begivenheder med sig, og rygtet om dem spredtes over hele byen, vakte hos alle nysgerrighed og ønsker om at se et sådant stykke.

Da avisælgerne hørte om denne scenes succes, samledes de omkring indgangen til teatret med en stak gamle, mugne blade, der ikke havde noget at gøre med forestillingen, og begyndte, når publikum

drede, eller kunne, selv om de ønskede det, skrive italienske folk ville have.

Men hvem, hvem af alle udnyttede den særlige italienske folk mod det teatraliske teater, til en virkningsfulde teatraliske fester?

Hvem?

Kirkens repræsentanter.

Vatikanet blev laboratorium for iscenesættelsen.

Paven den mest opfindsomme, den mest udsøgt.

Da jeg kom til Italien, blev det hurtigt klart, at dette land, er der et »strålende teater«, en forfærdelig teater, et teater hvorpå der bruges en mangfoldig forbløffende magt, overordentlig højtideligt og

gænge; der er næppe nogen af teaterbevægelsen kurrere med dette teater, for folket, der er ivrigt på netop denne instruktørs krog. Jeg siger og ger bevidst hele folkemassen, uden at skelne mellem denne folkemængde. Den »chefinstruktør« og lever i Vatikanet — paven, organiserer tid efter tid skuespil, at selv de mest overbeviste ateister løbende organiseret med godt kendskab til »iscenesættelsen anvendt kolossale summer på dem. Jeg taler om højtid, om de religiøse processioner, om de processioner og fyrværkerier, om de afgrænsninger og indhegninger for dem, der kan nærne sig paven hånd, og

kom ud, at skråle op med skinger stemme om de store begivenheder, der er fremstillet i *Slange-Kvinden*. I nattens mørke solgte de en mængde af deres blade, hvorefter de drog til et osteri og drak på Sacchis sundhed. Alt dette førte til folkesnak, der er så gunstig for en komisk trups succes.

Det vulgære, udviklet og fremstillet i teatret i sin sande fremtoning, tiltrækker massen og fremkalder bevægelse, det hører op med at være vulgært og bliver til et nytigt og underholdende indfald. *Er* det underholdende – spørg tilskueren, *er* det nytigt – spørg skuespillerne: så bliver det ikke svært at se overensstemmelsen med Horats' råd. «

Med dette scenisk-teatraliske greb Gozzi brø mellem gaden og scenen.

Ingen ønskede senere, hverken i det nittende eller i vort århun-

langt som muligt bort fra ham. Med andre ord blev det en dag af dette sensationelle skuespil, som det kom på dage, hver andet-tredie år, og af en eller anden én by, Leningrad, hvor man arrangerer et møde, gelse ikke blot af skuespillerne, men en forestilling, som deltagere umiddelbart. I Rom strømmer hober organiseres af paven, grebet af en særlig nysgerrighed sådanne mestre i teatrets forhold foranstaltet skuespillet magt betyder. (...)

Det er på tide at fyre et skuespil af, der kan lad os sige ti tusinde mennesker. Den moderne nyde et skuespil, han tørster efter vældige måle tilskuere leger med brølet fra den tusindtallige

stadion, som børnene med nordøstenvinden i Novorossijsk, når de lader sig blæse igennem af vinden og stiller sig med kroppen i en vinkel på 30 grader i forhold til jorden. (...)

Hvis vi betragter det italienske teater ud fra den moderne tilskueres behov, ser vi i virkeligheden, at alle lederne af de italienske teatertraditioner må indrømme, at kernen i det vigtigste problem er forvrænget. (Det gælder både for traditionalister og for quasi-traditionalernes spil, forhold mellem instruktører og teatermalere, instruktørernes opstillinger spørgsmål om farven i teatret, om skuespillernes opfattelse, instruktører og skuespillere, osv.). Det er alt sammen og nogle små laboratorier, hvor man prøver snart ét, snart noget andet, snart noget tredje. Det lykkes for nogle, ikke for andre. Nogle erklærer, at skuespilleren har spillet fallit, andre at det er repertoiret, andre igen teatermalerne og instruktørerne. Men alle disse spørgsmål er i dag skyllet over bord. Det er fænomener, som er helt ved siden af massernes behov. (...) Masserne viser klart deres vigtigste behov ved i vældige mængder at strømme ind på de store stadioner, der kan optage titusinder. Paven har gjort regning herpå, og Mussolini regner naturligvis ikke med at bygge hverken teatre eller stadioner, efter at staten har rakt kirken hånden. Fascisternes fører er beredt til at lade sine troppeparader veksle med de katolske processioner. Han har ikke brug for teatre. Det er nok for ham med en så strålende »instruktør« som paven.

I Frankrig er der ingen pave, ingen religiøse processioner, i Frankrig er religionen trådt ud af dagliglivet, man regner ikke med den.

stædigt og energisk, konsekvent og uden afvigelse mest elendige lille butik i en eller anden lille stædt finder spor af den bildende kunsts indflydelse i enhver indflydelse. Hver eneste lille ting er betinget af alt i verden kan virke tiltrækkende på køberne for alt i verden kan finde en tydelig afspjeling af sig selv i store skoler i maleriet: impressionisterne, surrealisterne, viser denne indflydelse. Også i folks tøj kan man blot hvor de rige promenerer, også i arbejderkvindens

På Place d'Italie eller Place Clichy kan man se et dårligt klædt, i lasede bukser og hullet jakke i stedet for knapper hænger tråde, men denne murer, på arbejde med et elegant tørklæde. Selvfølgelig må man ved synet af et sådant elegant bundt taljer fra Manets, Cézannes og andre kunstkunstners indflydelse på gaden er overordenlig føler den med det samme, når f. eks. den 14. munter fest. Masserne strømmer frem fra alle børn, unge og gamle. Hvis et menneskes ønske med øjnene i butikernes udstillingsvinduer, hverdagsting ligger blandet med udsøgt pynt, så behøver han ikke at lade sig nøje med scenen, hvis der i teatrene ikke findes en kunst, der rå-

den mest eksemplariske snob fra New York. Arbejderen forbløffes over, hvorledes naturen er besejret i glasset, men når han går i teatret, forekommer det ham vammelt og betydningsløst.

Fra Batys og Jouvets teater løber han hellere til et lille boulevard-teater, hvor en skuespiller i en simpel, ukompliceret farce spejler nogle elementer fra hans egen tilværelse. Hver monolog og dialog her er ham kær, fordi han selv i går på Place d'Italie til en vis grad var skuespiller. (...)

Når man er i Frankrig eller Italien, kammerater, og tænker på, hvad der gøres hos os, blandes kortene øjeblikkelig. Man må mindes de interessante eksperimenter, som vi foretager nu i USSR. De får særlige nuancer, set på afstand. Det er klart, hvorfor franskmænd, italienere, hollændere, danskere, svenskere, amerikanere, der er optaget af teaterkulturens problemer, søger til os i USSR for så begærligt at gribe alt det, som vi gør. De forsøger at gætte en gåde: Hvorfor står teatret så højt hos os i USSR? Sagen er, at de i deres nysgerrighed støder på sådanne særegenheder ved vor kultur, at man forstår, hvorfor de netop vil overtage nogle af vore resultater.

Her bliver jeg nødt til at gå ind i en lille diskussion, idet jeg på ny vender tilbage til nogle af A. Gvozdevs konklusioner i *Kunstens Liv*. Han bygger på den amerikanske og tyske statistik. Jeg vil gerne sige til ham, at han efter min mening ikke har tænkt dette meget vigtige emne igennem. I sine overvejelser strander han så at sige på det farligste skær.

Den påstand, at dramaet, internationalt set, som det hedder, op-

berne og i de røde klubber. Mere end 285.000 tagede i disse grupper. I løbet af én måned er nemført mere end 33.000 opførelser, overvære lioner mennesker.«

I Frankrig som i Tyskland er gaden spontantalske behov, er massen overladt til sig selv. Tilskueren farer vild i tre skove: fêtes, film og den som skueplads, tilskueren som skuespiller, fra en mægtig organisation, det skaber intet teateres arbejder let i Frankrig under indflydelse og den apolitiske kunst: På gaden – for-seller (det traditionelle fjællebodteater er allecocktails, i varietéen – de nøgne legemers triumf).

Vor lykke er ikke (for os der bor i USSR), at sten i de dramatiske studiegrupper får en mængde til vore klubsener og organiserede skuespiller-s-fester, nej, vor lykke består deri, at ved den kreative gennemarbejdelse af et materiale, der er i sin ideologi, opstår gennem vort kulturelle revolutionære skaben, som Lenin talte om med og de muligheder udvikler sig, som er nedlagte videre udvikling Marx opfordrede til som et at-tigste bud.

Masserne, som er den vigtigste drivkraft i vor at indhente og overgå de ledende kapitalistiske

giver sin fortælling til fordel for revy, underholdning og film forekommer mig dybt fejlagtig.

Man kan ikke blot tage antallet af teatre og skuespil i Berlin og New York og - på grundlag af, at de kapitalistiske byer i Amerika og Vesten nærer behov for let underholdning og i første række lader sig nøje med teatre for underholdning, operette og revy - drage nogen konklusion om den dramatiske kunsts fuldstændige fallit.

Desværre ignorerer A. Gvozdev fuldstændig en anden statistik, som ikke falder inden for hans synsfelt. Men man må ikke overse den, ellers bliver ens analyse meget overfladisk.

»Det kunstneriske arbejde i klubberne i USSR og i de røde klubber udvikler sig fortsat intensivt. Ifølge opgivelserne for en enkelt måned i 1927 er der omkring 15.000 kunstneriske grupper i klub-

særlige selvbevidsthed, som man ikke blot når arbejde (den socialistiske rationalisering). Hvilken søvn, men også ved den »udluftning« af hjernerne taler så vedholdende om, når de forlader middel til nervesvækkede.

Vi ser på massernes deltagelse i skabelsen af store forstærkninger til vort regiment, så at sige; hele armé af handlende personer. Teatret bliver dannelsen af det nye menneske, teatret hjælper i skene en ny træning. For endeligt at erobre mennesket have den smidighed, som det nye menneske ved træning i teatrets frie atmosfære, laboratorier, i spil på stadion og ved parade

Her i kampen på den kulturelle revolutions front blomstrer mæs-
sernes skabende initiativ op.

»Teatrets skæbne afgøres hos os, ikke i Vesten«. For Gvozdev er der kun »et gran af sandhed« i dette, han anser det for uretfærdigt at ignorere, hvad der foregår på teaterområdet i »de lande, der har en højt udviklet teknik«.

Det forekommer os umuligt at drage nogen som helst pessimistiske konklusioner på grundlag af den vesteuropæiske og amerikanske statistik vedrørende det dramatiske teater, uden at se den i modsætning til USSR's statistik, idet teaterekspementerne hos os, ikke blot inden for det professionelle teater, men også inden for det såkaldte amatørteater, øver en vældig påvirkning på såvel Amerika som Vesteuropa, ja endog på Østen.

Nu hvor de kapitalistiske tilstande i Vesten har stabiliseret sig, forekommer det normalt, at de fleste af de 51 teatre i Berlin er koncentreret om farcer, lette komedier, operetter, revy, og at kun et ganske lille antal teatre i Berlin, ialt ti, beskæftiger sig med det alvorlige dramatiske teater.

Men vil det også være sådan, når de kapitalistiske tilstande bryder sammen? Nej.

Kunne man tænke sig en sådan eksperimenttrang som hos den af A. Gvozdev så stærkt priste Piscator, der »uden at frygte teatrets tilnærmelse til filmen, ikke insisterer på skuespillernes absolutte førsteplads i teatret, idet han mener, at den moderne teknik også kan overtage skuespillernes roller? (Fremhævelsen er mig. V. M.)

U. 1922-23. De forskellige sekters org.
gjøse foreninger. Antallet af religiøse grupper
lignet med 1922-23. De forskellige sekters org.
evangeliske, kristelige, baptister, tolstojanere,
pere osv. Ikke mindre end 1.700.000 unge men-
indflydelse.

Læs avisen hver dag, og De vil selv se: Næ-
de, ondskafuldt stikker bondekulakken »kn-
kommunist, på landsbykorrespondenten, på
jetmagten.

Hvis man skal sammenligne denne virkelig-
1) Uvirkomhed. Udtrykket er afledt af hovedpersonens navn
roman *Oblomov*, om den lade og passive drømmer, der b-
gennemfører sine planer. (M. B.)

nuværende repertoire »bliver ført ud i livet«, så må vi tilstå, at vort teater endnu er løsrivet fra livet!

Vi har allerede i teatret afsværgt det apolitiske, vi kan hurtigt og i rette øjeblik sørge for genklang fra de vigtigste politiske, økonomiske og kulturelle begivenheder i vort land (de borgerlige ingeniørers skadelige arbejde, kampen mod demobiliseringstæmningerne, klassekampen i landsbyen, kvindens kamp for frigørelse), men hvem er parat til at give den energiopladning til dem, der overværer vore teaterforestillinger, som efter vor mening er det bedste middel til at redde den syge del af befolkningen i vor Union fra de giftige gasser fra kirken, kulakkerne eller fra byernes småborgerskab med dets degenererede tåbeligheder?

Svaret lyder, hvis vi virkelig venter lægemidler fra teatret i kulturrevolutionens gry – skuespilleren i forening med dramatikeren.

Nu, hvor femårsplanens tempo er nært forbundet med kulturrevolutionens tempo, kan vi ikke forblive ligegyldige over for sygdommene i den del af menneskeheden, som hindrer os i vor bevægelse fremad på vejen mod socialismen.

Og sagen er ikke, at vor dramatik endnu ikke er nået til at handle sådanne emner som kampen mod antisemitismen, alkoholismen, de sekteriske bevægelser, men at vi desværre endnu ikke har løst dette spørgsmål: På hvilken måde kan man med teatrets hjælp vinde sejr på kulturfronten over antisemitismen og alkoholismen og de sekteriske bevægelser såvel som over de kontrarevolutionære kræfter.

stykker, hvor det demonstreres, hvordan »Eurekas«
Forekommer det Dem ikke, at disse episoder
ved, at temaet giver anledning til den mest
Glavrepertkoms¹⁾ direktiver? Man viser »forfatteren
ved vil forfattere og instruktører, forstår De, fra
over for det, der foregår på scenen; men tilskuespilleren
imod med henrykkelse og begejstring foreviser
ser med tilfredshed på de afklædte kvinder, der
hører med fornøjelse jazz. Hvorfor? Er det ikke
kaldte »positive«²⁾ episoder ser de mest triste raser
scenen, og man i disse episoder ikke ser en
nemsyret af den patos, som ville stemme over
bygningen af socialismen osv.)?

Teatret er stillet over for en ny opgave.

Teatret skal bearbejde tilskueren sådan, at d
let udvikles en fast vilje hos ham til at overvinne
nilovstjina²⁾, frækhed, erotomani, pessimisme hos

Hvor kan tilskueren, den praktiske arbejder
socialismen, finde den revolutionære energi, som
som kammerat Stalin kalder »den livgivende k
masserne ind i en verden af ny, revolutionær skab

Et eller andet sted, frem for alt, men selvfølgelig
Og her er skuespilleren på førstepladsen, som
ler af denne energi.

Men hvad skal man gøre for at denne energi

sektiererne begynder at genere os, de sætter agitationens tunge artilleri ind, de jager energisk de »voklende« over til deres kontrarevolutionære lejr, de der står skeptiske over for vor endelige storm på de barrikader, som år for år dynges op foran os af de indre og ydre fjender på vor vej til en socialistisk verden.

Vi må regne med dette, først da vil den nye opgave gå op for teatret i dens fulde omfang.

Så vil alt det krudt, vi hidtil har fyret af, vise sig virkningsløst; alle disse dialoger à thèse, den tørre og undertiden dumme agitationsmetoder, typeskemaernes entré på scenen med semaforer i hænderne: Han har slået fuld kraft frem, forstår De nok, »de røde« har altid kun positive sider; han slog bak, »de hvide« har kun mangler.

Og hvad mener De om de »episoder« i de såkaldte revolutionære

men hvad skal man gøre, for at kunne emne
og skuespilleren få let ved at projicere den ud i t

Først og fremmest må man styrke de elementer
er bestemt til især at påvirke tilskuerens følelser.

I den moderne situation må vi forøvrigt strø
vi engang førte frem, og som blev så voldsomt p
pandede del af vor teaterkritik. Jeg tænker på
det smukke på scenen«. Da vi begyndte at byg
scenen i stedet for de tidligere dekorationer, s
»Væk med skønheden!« Vi påviste, at udsmyl

- 1) Glavnij repertoitnijn komitet: Hovedrepertoirekomiteen, samm
 - 2) Efter Manilov, person i Gogols roman *Døde Sjæle*. Man
- relse, uden hold i virkeligheden. (T. A.)

nen var beregnet på tilskuersnobernes smag, på dem der kom i teatret af andre årsager; for dem var de malede dekorationer uomgængelige.

For den moderne tilskuer, som havde formet sin stilholdning i de revolutionære kampe og var velforberedt på, at elementerne i handlingen på scenen var yderst symbolske (og forberedelsen til denne opfattelse af forestillingen som et symbolsk betinget fænomen fik han i det »symbolske« teater som TIM eller et lignende teater – og på klubbens scene, hvor han selv oplevede scenens virkning på sig selv gennem yderst primitive metoder), for denne tilskuer var konstruktionerne fuldt ud overbevisende.

Nu, hvor vi skal udforme en mere kompliceret musikalsk forestilling i forbindelse med, at massernes smag er vokset betydeligt, er det da ikke på tide at revidere slagordet »Bort med det smukke«? Det at bygge en god, solid konstruktion (et godt redskab for skuespillerens spil) fritager os ikke fra nødvendigheden af at bygge den smukt. Når Ford sender en ny, stærk bil på markedet, søger han også at gøre den smuk; dertil kommer, at den form for skønhed naturligvis er en anden end den, i hvilken f. eks. *Kunstens Verdens* arbejder blev til. Man bør vide, at hos Ford opstår bilens skønhed som en følge af dens bekvemmelighed og styrke. Vore dages æstetik må også omfatte de normer, der er opstået på andre samfundsforholds grund. Vor tids kunst er en anden end den feudale eller borgerlige kunst. Vi må vide nøjagtigt, hvad det skønne er ud fra vor opfattelse, men undgå det skønne, når det ikke er formålstjenligt. Vi behøver det skønne, fordi

Samtidig sætter Mkhat I *Blokaden* op.

Under dette stykkes tilsyneladende glans skildres sig.

I *Blokaden* drager vor hær over scenen med scene fremkalder applaus i tilskuersalen. Det kan ... Den muntre musik siger mig intet, selv om nøje med i begivenhedernes udvikling på scenen sker under jorden deroppe. Når jeg ser, at alle i stillingen (når der ikke er nogen forbidefilerende hær på scenen), domineres af en udtalt skeptisk bevisning, en Tjekhovsk følelse af fortabthed; i søger med alle midler at fremkalde sentimentalt andet – så bliver det klart for mig, at i Mkhat nære spleens teater endnu ikke dødt. I dette teaterne fra den degenererede intelligentsia, som udleverede til latteren i sine stykker.

I behandlingen af sådanne revolutionære stykker *Ildbroen, Hopla, vi lever* er der intet af den moderne tilskuer har behov. Fremvisningen af bor der fremkalder ikke nye kræfter. Og det skulle skuerne efter forestillingen udbrød i kor: »Det tid er forbi«.

Den moderne tilskuer skal modtage en sådan han forstår, at der endnu venter os kampe, at d

Oblomovismen har slået hurtigvoksende rødder i vor dagligdag. Og når kulakbevægelsen slår endnu stærkere rødder i landsbyen, og sekterere sætter sig på vor ungdom, så må alle de såkaldte kulturbærere inden for teaterkulturen anspænde sig yderligere, for at vor kunst kan sprede skønhed over landet.

Vi, forfattere, instruktører og skuespillere af i dag, kan ikke være ligeglade med, at sekterere benytter sig af agitationsmidler, som de har lånt i kunstens arsenal. Lederen af de kunstneriske anliggender skal skrive sig dette bag øret og huske det, hver gang han tænker på at beskære budgetterne for vore teatre og deres omkostninger til iscenesættelse.

Det moderne teater står over for så mange opgaver, og vi gør så lidt. (...)

at gøre resultaterne op, at vi endnu ikke har færdelige borgerkrig hører fortiden til.

Vi må vælge at vise sådanne emner, temaer og at der går en bølge af livsglæde gennem tilskueret eller i filmen har vore instruktører formået *nye Babylon*. Filmen er bygget sådan op, at den skabet går i opløsning», får tænderne til at løbe holder af pornografiske scener, mens de billetterne viser, er ledsaget af tåge, mørke, slud ... ligt: Hvor er det, det skete, da sangen *Internationale* er den glade begejstring og følelsen af storhed, der trådte frem, i de dage hvor revolutionens entusiasteligt for Kommunen?

Selv om S. Eisenstein (denne førstemand blandt kino-maestroerne) har vist os betydeligt stærkere arbejder end »feks«erne gjorde¹⁾ så er der også en fejltagelse i hans *Oktober* i de afsnit, hvor han undlod at komponere »stjernehimlen« ind i filmen som en række betegnelser for de drømme, der er lige så mange af i enhver revolution som blod.

S. Eisenstein tog ikke det tema med, »drømmen«, der hjælper menneskeheden »til at udtænke og realisere store og udmattende arbejder på kunstens område, inden for videnskaben og i det praktiske liv.« Og – som Pisarev engang skrev – »afstanden mellem drøm og virkelighed er ikke skræmmende ... hvis blot drømmeren for alvor tror på sin drøm og, mens han opmærksomt iagttager livet, sammenligner sine iagttagelser med sine luftslotte« (hos Lenin er det teorien, afprøvet i praksis).

Eisensteins film er meget væsentlig i det indre, den er overordentlig oprigtig gjort, men ved synet af den gribes vi af ærgrelse, – hvor kan det være, at filmens ophavsmand ikke har indføjet en række billeder, hvor temaet den revolutionæres drøm blev taget op? Dette tema ville have afdækket de elementer af heroisme, som i virkelige revolutionære skikkelser altid forenes med en vis revolutionær »romantik«.

Jeg er overbevist om, at det sker, fordi de, der arbejder på teatrets og filmens fronter, slet ikke vil tage dagens krav alvorligt. Lige for øjeblikket skal man ikke, når man viser revolutionen på scenen eller på lærredet, lægge for meget vægt på, eller måske overhovedet vise, stannende kvinder, der bliver båret af en samfundet f. eks. eller i Det

Så langt er vi kommet ud: Det redskab, som vi har, glider os lidt efter lidt af hænde på grund mangel på takt.

Der er et stykke, som hedder *Hopla, vi lever* i det stykke, men jeg holdt ikke ud, til stykket var forbi, jeg havde set knap en trediedel. På scenen gik mennesker frem og tilbage og slog sig for brystet, sten gjorde sin entré, kunne vi kun med besvær, se sceneeffekter i Leonid Andrejevs ånd, ane: Hvem er bandit. *Hopla, vi lever*, stod der på reklamen vi gør et spring tilbage« gælder det for hele forløbet til Leonid Andrejevs skikkelser rige, hvor revolutionen.

Herfra stammer nogle kammeraters klage: »Nu har vi endelig fundet den såkaldte ideologi, lad os se, om vi kan holde den, men end vil, men forlyst os, for satan, med jer, samle nye kræfter til de kommende kampe, det er farver og de skrækelige billeder!«

Vi må finde en ny tonart. Men hvordan skal vi gøre det? Vi har allerede set Vsevolod Ivanov for hans B. V. Nesetelsen af *Hopla, vi lever*.

Ved siden af dette forekommer V. Majakovskis teater os fremragende, for her finder man en person, som rammer de mest ømme punkter i vores samfund, ikke lader tilskueren synke hen i triste overvejelser

nye *Babylon*. Hvor sjældent er det dog, ja, sker det overhovedet, at vi på baggrund af revolutionens kampe ser mennesker, der smiler? Hverken teatret eller filmen kender en revolutionær, der går i døden med et smil. Vi lægger mærke til, at der ingen steder, ikke i ét revolutionært stykke, er skildret en person, der i det allervanskeligste øjeblik optændes af en naiv, næsten barnlig glæde som Lenin, der i kampens vanskeligste øjeblikke var i stand til at smile.

Det er det, der mangler. Dette smil lyser ikke i de stykker, som ethundrede procent fremfører vor ideologi. Det bliver kedeligt, og skeptikere begynder at murre: »Mere ideologi«.

1) fabrika ekscentritjeskogo aktera, dvs. fabrik for excentriske skuespillere. (T. A.).

Vi må rekonstruere teatret sådan, at tilskuersenteret den nøgne tematik, men fra dag til dag i tationære form og gennem en revolutionær, strålen fast, revolutionært indhold, der glimrer ved sin sammensathed.

Men en sådan rekonstruktion af teatret kommer en lang og meget vanskelig proces, samtidig lang og vanskelig udryddelse af den småborgerlige

1) Ernst Toller: *Hoppla, wir leben!* blev opført første gang af 1928 kom det op på Revolutionsteatret i Moskva (iscenesat af publikumssucces navnlig på grund af sine satiriske scener (der „fremvisning af borgerskabets forfald“), men beholdt dog sin p om slutningen blev mildnet i den russiske udgave. Hos Toller tiske intellektuelle revolutionære, til sidst selvmord i fængslet. (

spørgsmålet om omdannelsen af hverdagen nøje forbundet med spørgsmålet om teatrets indtrængen i hverdagens tætte væv.

Her forekommer navnlig den vej, som Arbejderungdommens Teater følger, at være rigtig valgt; og bortset fra, at TRAM på det tekniske plan gentager alle grebene fra det symbolske teater af TIM's type, er der dét nye og særlig værdifulde i dets arbejder, at skuespilleren i dette teater opfatter sig selv som en aktiv enhed i samfundet kaldet til stadigt og utrætteligt at arbejde med udryddelsen af den småborgerlige ideologi og med i stedet for den at indpode den socialistiske ideologi.