

Mod slutningen af 1920'erne, hvor Stalins moderate, begyndte forfatterne og kunstnerne angreb på deres kunstneriske frihed. Den elvedannede i 1922 opfordret dem til at koncentrere frembringelsen af værker tilpasset efter behov af det overvældende flertal var ude af stand til at vide den trettende kongres, at dramatikken skulle ved en tro gengivelse af samfundets vilkår. I komitéens propagandaafdeling holdt en kongresbekræftedes dramatikens ubetingede forrang. Kongressen fremsatte det ønske, at »nyttig, dvs. stykker der behandlede sovjetiske pålagt teatrene. Censurens overvågen blev skænk blev indsat i teater-kollektiverne for at kontrol deres tankeindhold og fremførelsesmåden. Deres Folkekommissærenes Råd en resolution om virksomhederne (teatret blev betragtet som et redskab til ideologisk podning og til »kulturelle højeste instanser i landet tog sig af det). Med en række konkrete foranstaltninger for at få mere aktivt i den socialistiske belevingsproces missariatets Råd opstillede en repertoireplan for sørgede samtidig for at fremme en rent sovjetisk

En ny fase indledtes i april 1932, da Centralen »vildfarende« kunstner- og forfatterorgan

turen til Sammenslutningen af nye sceneinstat-
stedet for »Mejerboldisme«, dvs. tilbøjeligt til
søgen efter nye former. Denne udvikling nåede
lejs og Zjdanovs proklamation om »social-re-
ved Den første alsovjettiske forfatterkongres i a

Det var i denne tungere og tungere atmosfæ-
dede. Hans gruppe slog revner. Nogle af elev-
lade ham. Skylden var måske til dels hans eg-
til sarkasme, tyranni og skinsyge gjorde ham il-
forholdet til skuespillerne forværredes yderligere
i hans privatliv: Han var opfyldt af en liden-
sin kone nummer to, Zinaida Raikh, som var
end ham, og han gav hende altid en stjerneverole

Isenesættelser

VE ÅNDFULDHEDEN¹⁾, komedie, frit efter Gribojedovs ÅND SKABER KVAL. Forestillingens forfatter: Mejerhold. Scenebillede: Sjestakov (premiere 12. marts 1928 på GOSTIM).

Bebrejdelserne mod Mejerhold for at have rørt ved teksten til et klassisk værk ramte så meget stærkere, som denne forestilling, der var udtænkt i dønningerne efter *Revisoren*, langt fra opnåede den samme succes. Mejerhold, der på plakaten erklærede sig for at være, ikke stykkets »medforfatter«, men dets »forfatter«, forsvarede sit foretagende således:

Den bærende idé til scenegangen i *Ve åndfuldheden* fandt jeg i det brev, som Pusjkin skrev til Bestuzjev efter at have læst *Ånd skaber kval*. Man husker ikke nok på dette brev, og derfor vakte den karakteristik, jeg har givet af personerne, så stor en forbavselse. Man anklager mig for at have villet være original, mens jeg blot har indskrænket mig til at realisere hvad Pusjkin foreslog for, nå ja, et hundrede år siden.

langtrukne episoder stemte ikke overens med jeg en ny version, hvor jeg rettede nogle af berørte kun meget svagt de personer, som (lad os se bort fra den helt naturlige, grad punkt havde vi set rigtigt allerede i 1928. ansvar for fejlgrebene i denne forestilling brejde skuespillerne.

KOMMANDANTEN FOR 2. ARMÉ, ved Isenesættelse: Mejerhold. Musik: Sjebalin på GOSTIM).

Stykkets handling udspilles under borgerkr Den røde hær, og udgåt fra *intelligentsiaen* lider under den manglende forståelse hos og afstumpet. Han vil gerne give den revolution. Han sætter sig op mod major Tjub, Det lykkes Okonnyj at drive regimentet ud angreb på en by, et angreb der koster dem Tjub ender med at blive den stærke og la trods for denne slutning, hvor den revolution ligger stykkets tyngdepunkt i modsætningen lesskabet. Mejerhold behandlede sidstnævnte seoptrinene med deres kraftige rytme udspil

Mejerhold følte sig hermed berettiget til at lave stykket fuldstændig om. Tjatskij, stykkets helt, blev nu en revolutionær, en af dekabriterne, og Sofia, som han er forelsket i, en sensuel pige, der kun tænker på at erobre mænd. Et stort orkester, anbragt helt i baggrunden af scenen, »satte musik« til forestillingen ved at spille stykker af Bach, Gluck, Beethoven og Schubert. Instruktøren var dog klar over, at stykket var mislykkedes for ham:

Jeg begik en masse fejl i den første udgave af min iscenesættelse af *Ve åndfuldheden*. Teatermaleren Sjestakov hjalp mig ganske vist bravt. Der sneg sig en falsk akademisme ind i forestillingen. Visse urimeligt

1) Komediens oprindelige titel, som Gribojedov senere kasserede. (N. G.)

bro uden kulisser. Musikken var enkel og mange lyriske pasager, som fik Okonnyjs fingerisk glans. Stykket, der fra starten var blandede første sovjetiske tragedie, blev snart sat uden sætteren, der havde gjort sig skyldig i »helt gjort en »småborgerlig anarkist« til en røver. Tjubs sejr kunne ikke udlette denne »nedrigt Mejerhold sagde i denne forbindelse:

Teatret kan ikke gøre det til hovedsagen »succes« ved premieren. Man må sommetider skoen i møde. Da jeg satte Selvinskijs *Kom op*, var jeg sikker på fiasko, men det ændrede

Ud over de øjeblikkelige taktiske mål havde jeg nogle fjernere, strategiske. Jeg ønskede, at den pragtfulde digter Selvinskij, som her for første gang blev kastet ud i teatrets håndgemæng, skulle lugte krudt; jeg håbede, at han senere skulle give os et nyt og denne gang bemærkelsesværdigt stykke. *Kommandanten for 2. armé* rummede stærkt bevægede scener, versene var faste og gode, men stykket havde en skæbnesvanger fejl: Dets hovedperson, Okonnyj, var for ubetydelig og kunne ikke blive helten i en sovjetisk tragedie. Uden »nederlag« ingen sejr, og jeg fortryder ikke, at jeg satte dette stykke op. Det indeholdt fund og muliggjorde flere skuespillerpræstationer af høj kvalitet. Er det så lidt? Jeg ser sådan på det, at teatret i visse tilfælde, uden at tøve, modigt bør acceptere tanken om en fiasko. Det var et sådant tilfælde. Zola sagde, at en forfatter har lige så meget brug for mod som en general. En teaterinstruktør ligeså.

Blandt andre, ikke just epokegørende iscenesættelser fra denne periode må nævnes *Den sidste og afgørende* (dvs. Slutkampen) af Vsevolod Vysjnevskij (marts 1931), officer og forfatter til en hel række heltestykker (berømtest er *En optimistisk tragedie*, premiere 7. februar 1933). En gruppe marinere forsvare en grænsepost. De fører en fortvivlet kamp mod de vestlige invasionsstyrker og omkommer en for en, mens højttaleren udgyder en sang med Maurice Chevalier. Selv om forfatteren blev en af dem, der fornægtede Mejerhold, nærede Mejerhold ikke nag til ham:

I mit arbejde med Vsevolod Vysnevskij morede det mig, at han

bagbenene over den udnivellering, som det nye
kunst. Hun støder sammen med hårde bolsje-
nye skole under Stalin, og hun flygter til Pa-
skabe frit dér. Men i Paris bliver hun offer
cielle system. Forgæves foreslår hun en direkte
indføre nogle scener fra *Hamlet*, som hun ge-
gram. Hun når til den tragiske konklusion: »
vet mig min fortid uden at åbne mig nogen fi-
klusion er endnu mere tyngende for løsnings-
spillerindens endeligt: Hun bliver dræbt på g-
farende kugle fra en betjent under en arbejds-
pessimisme, dette at han ikke finder nogen
menneskes problemer hverken i Rusland eller
gøre ham uønsket. *Listen over gode gerninger*
kort tid.

Denne række »mishagytrende skuespil« – af heroismen i *Den sidste* og *afgørende* – blev kortere tourné i 1930 til Berlin, hvor han havde Paris, hvor han kun fik delvis succes på Théâtre alt for sammensatte kunst krævede fortrolighed sovjetteatret; desuden var de ringe vilkår på scene til betydelig gene for ham.

INTRODUKTION af Juri; Hermann (28. jan

scenario til *Den sidste og afgørende*. Ved prøverne tilføjede han ord i små bidder. Vi tiggede og bad ham: »Vsevolod, giv os flere replikker!« men han slap dem kun sparsomt. Det var dog ikke, fordi han manglede ord, tværtimod, han havde et vældigt lager, men med sin flair, sin smag, sin sans for det sande teater var han nærig med ord. Jeg tror, man må foretrække at skulle bede forfatteren om de uundværlige ord frem for at måtte stryge hele sider med billig snak.

LISTEN OVER CODE GERNINGER af Jurij Olesja, med musik af Popov (premiere 4. juni 1931) genoptager temaet om den enkeltes lidelser i forholdet til fællesskabet. En skuespillerinde sætter sig på

ske himmel formørkes. Det er en »introduktion« march, som helt implicit for den russiske tilskuer den ubønhørlige strømming af terrorer under Sovjetintelligentsiaen er i fare. Den mest udtrykksfulde en middag blandt gamle kammerater, tyske og samme lav, med alt hvad det kan medføre: Mejerhold forstod at gengive det tragiske i klæde de vellykkede karrieremennesker med deres den, iført skinnende høje hatte, og forfaldet holdligere en glimrende arkitekt med dristige ideer at han går rundt og sælger pornografiske postkort had og angst, bliver han alene tilbage i restauratlige borgere er gået. Halvfuld klatrer han op

en kæmpebuste af Goethe, slår armene om den, drejer den om imod sig og spørger den: »Hvorfor bygger jeg ikke huse mere?« Den største af alle tyskere, marmorfiguren, forholder sig tavs over for denne udtværede skabning. Denne scene ledsages af de spinkle, angstsvækkende trommehvirvler, der plejer at annoncere øjeblikket for en dødsdømts henrettelse eller, i cirkus, en *salto mortale*.

Mejerhold hentede sig et nederlag med de 33 *besvimmelser* (25. januar 1935), en montage af tre narrespil af Tjekhov: *Jubileet*, *Bjøren* og *Friøret*, hvor han prøvede at genoplive den gamle sprælkhed med musiknumre og excentriske gags som modvægt til personerne, der blev behandlet som ultra-tjekhovske neurastenikere, hysteriske og sygelige, hvoraf titlen på stykket¹⁾. Det blev ikke morsomt.

Hvad angår *Kameliadamen* (19. marts 1934), så var det den almindelige antagelse, at instruktøren for en gangs skyld havde respekteret teksten. Ifølge hans eget udsagn havde han ændret den en lille smule, men »så behændigt, at man ikke kunne skelne hans hvide tråde«. Han havde først og fremmest sat dette stykke op af hensyn til Zinaida Raikh og vendte her tilbage til »den rene og skære skønhed« i scenebilledet. Det var en æstetisk rekonstruktion af tidsalderen – Mejerhold havde i vid udstrækning ladet sig inspirere af Gavarini – støttet af musik og fremhævet ved et arrangement »i diagonal« tværs over scenen, sådan at publikum kunne få fornemmelsen af at følge stykket fra kulissen. Kritikken hældte en strøm af injurier ud over denne »ideologisk tilbagesående« forestilling, men publi-

velle, som den er bygget over. Den fantastiske Hermann foregik blandt dekorationer fra et borg med smukke plastiske former, og bevægelsestumpil var ofte tilrettelagt som et kontrapunktforestilling blev en enorm succes.

Mejerholds tilbagevenden til operaen i slutningen kaster på én gang lys over den snørklede vej, viser den indre sammenhæng i hans værk. Hans største grad selv:

Min løbebane som operainstruktør (jeg har sags op) falder klart i to dele: Før revolutionen, ved teater, pålagde jeg mig selv at indrette iscenesættelsen kendes spil efter musikken og ikke efter libretto de sceniske løsninger i partituret. Jeg fik nogle fiaskoer. Efter revolutionen har jeg, uden at l helheden rette sig efter partituret, søgt at give de frihed i forhold til musikken. Mit forbillede var man kan sige, for nu at bruge et rytterudtryk, a der bar ham, men ham, der besteg hesten. Hva gyndt på i *Spader Dame*, vil jeg realisere ful Juan, som jeg nu går i gang med¹⁾.

Hvis De havde set *Tristan og Isolde* på det De forstå, hvor meget videre jeg er kommet n af *Spader Dame*. I *Tristan* insisterer jeg på e

kunstmæssigt blev det en bragende succes. Det var et klart fingerpeg: Man var træt af de komplicerede og kunstige iscenesættelser og af de »ideologiske« stykker. Og dog var det »ideologien«, Mejerhold benyttede sig af til at retfærdiggøre denne genoptagelse af Dumas gamle melodrama (se side 292).

Mejerholds geni skulle frembringe et sidste mesterværk: Iscenesættelsen af Tjajkovskijs *Spader Dame*, som han udførte for Leningrads Lille opera (det tidligere Mikhailskij teater), i januar 1935.

Det blev en sidste strålende, uforlignelig opflammen, og de som har set den, taler endnu om den med begejstring. Mejerhold delte librettoen op i episoder, men nærnede den samtidig til Pusjkins no-

1) Personerne bevægede 33 gange i løbet af forestillingen. (M. B.)

overensstemmelse mellem skuespillernes bevægelse og musikalsk tempo og tonemønster; i *Spader Dame* opnå skuespillerens rytmiske frihed inden for rammerne af en musikalsk frase (som f. eks. Sjaljapin); jeg har villet skuespilleren gav, og som var udsprunget af en streng metrisk overensstemmelse med denne, med kontrast, kontrapunkt, under tiden endog som kontrast; foregreb den musikalske frase eller hang lidt efter den i fuldstændig samklang.

– De bryder Dem ikke om opera? Så mangler tasi til at forestille Dem, hvad en opera kan være.

1) Mejerhold nåede ikke at afslutte denne iscenesættelse på Star

tilfælde, at Stanislavskij viede resten af sit liv til operaen. Jeg er stolt over at have arvet det musikteater, som han skabte.

Imidlertid gjorde regeringsorganernes pres på forfattere, kunstnere og teaterfolk sig stadig mere gældende. I januar 1936 budsfletter Zidanov »formalismen« ved et møde i Den øverste Sovjet, og denne ekskommunikation blev fulgt op af en række voldsomme artikler i Pravda¹⁾, om ikke direkte skrevet af Stalin, så efter sigende inspireret af ham. Artiklerne fordømte uden nåde og barmhjertighed alle kunstneriske eksperimenter, som ikke stræbte mod en konkret, didaktisk realisme, og dermed ekstra kraftigt alle non-figurative tendenser, og opfordrede tilhængerne af den »kosmopolitiske formalisme« til at øve selokritik. Komponisten Sjostakovitj blev det første offer, og på teaterområdet Moskvas Kunsterteater II (tidligere Stanislavskijs Studio 1), som blev beskyldt for sygelighed og for afvigende lære. Den 28. februar 1936 blev det lukket efter ordre fra Sovjetunionens to højeste myndigheder: Den øverste Sovjet og Partiets Centralkomité. Snart begyndte de udrensninger, der berøvede den unge sovjetiske dramaturgi dens bedste forhåbninger.

I april 1936²⁾ samledes man til en teaterinstruktør-konference, hvor »formalisterne« blev opfordret til at bekende deres skyld offentligt. Mejerholds tale, som man vil kunne læse om lidt her i bogen, var ventet med særlig spænding. Denne tale har en lang forhistorie. Allerede i 1931 havde Mejerhold i en forsamling af teaterfolk erklæret sig utvetydigt imod »ideologien«s overrøgt over scenesproget og op-

grad og holdt et foredrag, der blev trykt i Litmarts 1936) med titlen Mejerhold mod Mejerholdsvoldsomt i rette med sine utallige efterlignere, velder kompromitterede hans opdagelser. H brutalitet fik kun antallet af fjender til at stige.

Nu, ved konferencen i Moskva i april, kom som hovedanklaget. Det var meget få stemmer sig til hans forsvar. Men han blev dog forsvaret af Aleksej Popov, der bragte ham en strålende besked fra Popov, »ville ikke kunne forsette ad sigte og sejrende bane, dersom ikke den ene er modig og ærlig nok til at vedgå, at hans høje teaterkultur, som i dag bærer nævne høje hold. Det er derfor, jeg af alle kræfter ved kom og samtaler bliver ved med at fremføre, hvad hos Stanislavskij og Mejerhold.«

De heftigste angreb kom ikke bare fra Tan konkurrent, men fra hans gamle elever Radlover erhold svarede sine bagtalere snart med ironi kom med en udredning vedrørende de tanker, h ningrad måneden før, og kritiserede modigt i nye politik.

fordret jagfolkeene til først og fremmest at beskæftige sig med deres »teknologi«, idet han holdt fast ved værdien af formeksperimenter. Tairov, direktøren for Kamernyj teatret, som også var under mis-tanke for ren æsteticisme, indtog derimod en forsonlig holdning. Han prøvede at kaste en frelsende kappe over sine »formbestemte« metoder ved anvendelsen af en sprogbrug, der var »på linie«, idet han benævnte sin rapport: Den strukturelle realisme, Kamernyj teatrets metode.

Men man befandt sig ikke mere i 1931. Denne gang kom Mejerhold begivenhederne i forkøbet. I marts 1936 rejste han til Lenin-

1) *Kakofoni i stedet for musik*, 28. januar 1936; *Uægte ballet-kulisser*, 6. februar 1936; *Klatmalere*, 2. marts 1936. (N. G.)

2) Møderne var den 13., 17., 22., 26. marts og 1. april. (T. A.)

Tale på konferencen af teaterarbejdere i Moskva, 26. marts 1936

Teaterverdenen venter, at jeg i min tale vil øve udstrakt selvkritik i stedet for at kritisere de andre teatre.

Hele min skabende vej, hele min praksis på denne vej, har simpelthen været en udstrakt selvkritik. Jeg begynder aldrig på et nyt arbejde uden at frigøre mig fra det forriges fanggreb. En ægte kunstners biografi er en biografi over et menneske, der bestandig sønderrives af utilfredshed med sig selv. En ægte kunstner er det, ikke blot i kraft af sine evner, som er givet ham af naturen, men også i kraft af et vældigt arbejde med tilslibningen af sine naturlige evner. Kunstneren bliver en virkelig mester ved stadig at lære, iagttage, eftertænke og fastslå det, der falder inden for hans verdensopfattelses sfære. Han river sig ikke løs fra virkeligheden, han ved, at han er en del af den klasse, sammen med hvilken han lever og arbejder, sammen med den bryder han vej for socialismen. Livet er for en sådan kunstner den ene dag henrykkelse, når han har sat det sidste strøg på lærredet, den næste dag den yderste lidelse, når han ser sine fejltagelser.

Kun amatører plages aldrig af tvivl, og er altid tilfreds med sig selv. En mester er altid streng ved sig selv. Selvtilfredshed og vigtig-

mine alvortlige fejltagelser, tager min bog fra den med langtrækkende skyts. Han føler ligesom værende, i bevægelse, er et mere risikabelt mål i kunne ramme ved siden af. Man afslører en såd sider, og i morgen er han en anden – så falden som et korthus. Store kritikere har også forstået de moderne kunstnere. De kunne analysere de fordi de havde en fast formuleret verdensopfat hed. De betragtede kunstnerens værk fra stor hø

Vi kender en række store navne inden for k hundrede (Belinskij, Tjernysjevskij, Dobroljub kere, der dristigt angreb, fordi de, fra de højde et godt udsyn over disse værker.

Partiet tillægger vort møde stor betydning, til at svømme på meget lavt vand. Vi må alle der kan gå på langfart.

Vi skal forholde os med den største opmærks ker, der er fremsat her. Og hvis der har været eller anden måde har gjort os desorienterede, så siger det her.

Jeg vil gerne sige, hvorledes Radlov har gjo Han talte om instruktøren, der skal være fraværen er da det for en type, – instruktøren der med f kulisserne? Er det ikke en værre Luskepeter, sådan sniger sig tavs omkring: At »vise sig«

at »stille stolen frem, tage et lommeterklæde op noget? Nej, instruktøren kan ikke udelukkes fra nenter. Han skal være organisatoren, han skal forblæse det idéer. Det er godt, hvis der kun findes ket og disse fire er sådanne skuespillere som, lad jov og deres lige. I en sådan kvartet, kvintet eller tøren komme og tie (*latter, bifald*), de finder selv. Jeg kan huske sådanne forestillinger på Møde forestillinger, hvor Ermolova, Fedotova, Mu skaja medvirkede. Instruktørerne, hvad gjorde

Kan en mester rette en udstrakt kritik mod sig selv før tiden? Nej. En mester begynder ikke at se sine fejl, når man viser ham dem, men når han selv begynder at se dem. For nogle kommer denne klarsynets proces hurtigt, næsten omgående, andre kan derimod i lang tid ikke få øje på deres fejltagelser. Det ved kritikerne øjensynlig også godt, og det er under tiden meget vanskeligt for dem at sigte på de moderne kunstnere. Derfor sker det, at en kritiker, der f. eks. vil tale om

1) Mejerhold parodierer nogle vers i Gribojedovs *And skaber* fej og underdanig person. (N. G.)

på deres plads ved bordet, lagde uret ved siden af sig, fulgte med i, hvornår prøven begyndte og sluttede, og i, om møblerne var rigtigt placerede på scenen.

I dag er det anderledes. Instruktøren får mandat til at instruere af partiet, af vor regering. Kan instruktøren da komme i teatret for at tie?

Radlov sagde: »Jeg hader den instruktør, der hver gang kigger frem fra kulisserne og siger: Det er mit arrangement, det har jeg fundet på, det er mig, der har ødelagt forfatterens tekst«. Jeg så hans *Othello* på Malyj teatret. Jeg tænkte: »Det er ham, det er Radlov, se, han kigger frem fra kulisserne og siger: Det er mit arrangement, det har jeg fundet på, det er mig, der har ødelagt forfatterens tekst.«

Ved opførelsen af *Othello* sad jeg tilfældigvis ved siden af en englænder, der havde den engelske tekst i hånden. Jeg talte tysk med ham, da jeg ikke kan engelsk. Han bestilte ikke andet end at undre sig, kunne overhovedet ikke orientere sig. Øjensynlig har Radlov virkelig ødelagt forfatterens tekst, hvorfor skyder han så på andre?

Videre siger Radlov: »Mejerhold skal lede efter Mejerholdisme hos sig selv, ikke hos andre. Han beder mig tale mindre om andre og mere om sig selv. Hertil kan jeg svare: Mit legeme, som skuespiller og instruktør, er så skrammet af kritikernes kårder, at det kan synes, som om der ikke er et levende sted tilbage. Se på litteraturen fra 1905 og til vore dage. Læs Bljums sidste sider i *Teatret og dramaturgien* og Tainikovs i *Den moderne litteratur*. Jeg må også lede efter levende pletter på Okhlopkovs krop — det er jo mit legeme. Når jeg angriber

Videre erklærer Okhlopkov: »Der er kunstrvirkeligheden under påskud af, at vi ikke har jettiske skuespil, vi kan kalde vore.«

Det er naturligvis en hentydning til mig. Når skuespil, gør jeg ikke andet end at forsøge at nærme mig de aktive kræfter i derne tilskuere. Jeg fordeler de aktive kræfter i at de bliver virksomme i klassekampen. Jeg b i skuespillets struktur ud fra denne klassemæssig heder flugten fra virkeligheden i dette?

»En såkaldt fornyer,« sagde Okhlopkov, »h Hvad betyder det? Enten er han en fornyer, e ikke. Enten er han en fornyer, eller også en pseud

Ak, disse angrende! Den angrende skal passe vores erfaringer. RAPP-folkene ¹⁾ angrede, og d og hvad kom der ud af det? Da man begyndte lismen og naturalismen hos musikkerne, så ønske havde glemt sin anger, at genføde VAPM ²⁾.

Kan Okhlopkov mon ikke genkende sig selv i the: »For nogen tid siden,« sagde Goethe, »fik j hvori dele af farvelæren var behandlet; og forf det, ganske under indflydelse af min lære og grundlag. Jeg gennemlæste dette arbejde med stor min ikke ringe forbløffelse måtte jeg erkende, at havde nævnt mig en eneste gang. (*Bifald, latter*

Okhlopkov, så tager han fejl, hvis han tror, jeg angriber ham; det er mig selv, jeg angriber.

Radlov bebrejdede mig, at jeg »forudseende« drog til Leningrad for at holde en forelæsning dér om Radlov. I mit store foredrag, som varede omkring tre timer, brugte jeg en halv snes minutter på Radlov. Mejerhold-elev kaldte jeg ham ikke. Jeg kritiserede hans opsætning af *Othello*, talte om Shakespeare, som jeg opfatter ham, om fejltagelserne i Radlovs idémæssige opfattelse af *Othello* osv.

Okhlopkov erklærede, og høstede bifald derved, at »en inddeling i episoder forhindrer personen i at udfolde sig på scenen.« Men Shakespeare bestilte ikke andet end at inddelte sine stykker i episoder. Forhindrede det da Shakespeare i at vise personen i hele dens mangfoldighed? Ikke det mindste!

Den talentfulde unge forfatter ville skabe sig et bejde og havde med god grund frygtet at skade verden, dersom han vovede at støtte de af ham ter med en henvisning til mig. Den skarpsindig mig senere personligt og bragte mig sin undskyldning.

Jeg vil gerne her standse op ved en bemærkning mig i kammerat Altmans foredrag. Kammerat A stykker omarbejder Mejerhold meget energisk, r

- 1) Rossijskaja assotsiatsia proletarskikh pisatelej: Den storrøt proletariske forfattere, opløst ved partidekret af 23. april 1932.
- 2) Vserossijskaja assotsiatsia proletarskikh muzykantov: Den alrøt proletariske musikere, opløst ved partidekret af 23. april 1932.

som Juzjin sagde dengang.»

Denne udtalelse af Pasjennaja kræver ingen som helst kommentarer. Pasjennaja forstår det spørgsmål, som er til debat blandt kunstens arbejdere, således: »Formen i kunsten falder nu bort, kun indholdet bliver tilbage. Nu kan man også uden form«. Denne erklæring af kammerat Pasjennaja er sådan, at man fristes til at udbryde: »Bær min smerte ud på ærtemarken.«

Nu om de tre pionerer, som Pasjennaja gav en billet til *And skæber kval*. Efter min mening ligner hun herved de russiske mødre i Paris, som var meget bange for deres børns skæbne, da de købte bil-

1) Da Mejertholds revolutionære teater begyndte med sine eksperimenter, satte skuespillerne fra de kejserlige scener, heriblandt Pasjennaja og Juzjin, sig voldsomt imod det, i realismens navn. (N. G.)

nemførte dette Shakespeare-repertoire. Med h
lova ikke Lope de Vegas skuespil igennem?
disse stykker under behandling? Hvilken rolle
versitet, da det forenede sig med Malyj teatretr
gennemanalyser.

Jeg går over til kammerat Tairov. Han siger
set *Fædrelandet* eller læst det.« Og tilføjede e
ærlig». Jeg krympede mig: Jeg er ikke ærlig.
trykker en kritik af en forestilling, som han il
så for uærligt? Redaktøren har ikke set foresti
har set den og givet de oplysninger om den, som
for. (*Fra salen:* »Redaktøren er ikke instruktør
skal ikke nødvendigvis gå til alle forestillinger

kun skrive og tale om det, som man selv har set og hørt. Det kan være nok med at stikke os blå i øjnene.»

Videre siger Tairov: »Levin er kommunist«; som om en kommunist ikke kan skrive et dårligt skuespil. Som om en kommunist ikke kan komme i den situation, at den sovjetiske emnekrede bliver et røgtæppe, han har skjult sin middelmådighed bagved. Kan det ikke forekomme? (*I. L. Altman: »Det er ikke sket med Levin«.*)

Men jeg taler om dette røgtæppe i dobbelt betydning, så at sige, fordi jeg udmærket ved, at i mange teatre antager direktørerne stykker med sovjetiske emner, så at sige for statistikens skyld, og opfører disse skuespil overfladisk, som det rene fusk, mens man på andre forestillinger (»af ganske hjerte« så at sige) ofrer store summer og megen energi (*Bifald*). Selv har Tairov meddelt, at han fra 1929 til 1936 har opført ni sovjetiske forestillinger.

Tairov trådte frem med en fuldkommen og åbenhjertig selvkritik, han fortalte her om alle de tilfælde, hvor han har flyttet sine grænsepæle, men han sagde ikke, at han i løbet af en kort periode har formået at sætte tre stykker op, der er taget af repertoireet igen: *Natalia Tarpova, Patbétique sonaten* og *Ligemændenes sammensværgelse*.

Tairov afdækkede åbenhjertigt, omhyggeligt, skridt for skridt sine idealistiske tendenser, sine fejl. Hvordan gik det da til, at han fra 1920 til 1936 iscenesatte forestillinger, der holdt ham fanget i en idealistisk verdensopfattelse? I teorien ændrer han sig hele tiden, og i praksis ser vi: I 1920 Claudels *Budskabet der bragtes Maria*, i 1923

men man kan hele tiden spore indflydelsen på de vesteuropæiske strømninger. Det er det værste.

Også jeg har modtaget en række indtryk fra de indflydelse prellede snarere af på mig, for ret vor folklore grundigt og lyttet til pulsslagene, hvordan det helbreder mig. Der var et slalåmklamerede for os selv: Hold kurs mod den for målet blev rejst om amatørkunstens ¹⁾ indflydelse og de professionelles på amatørernes. Vi er sunde element, der er uomgængeligt nødvendigt efter nye veje i teaterkunsten. Jeg skal give svar på spørgsmålet fra salen: »Hvornår skete

Det skete for det første i *Skoven*, af Ostrer åbenbart har chokeret mange, bærer præben. Det har også holdt forestillingen oppe lige

Vi bør gennemgå vore arbejder i alle dele sunde, så kan de såkaldte »radikale afvigelser radokalt) bibeholdes. F. eks. den scene, hvor ser af og står i behåret trikot, hvad der choher, den kan bibeholdes. (*Fra salen: »Hvad ryk?«*) Den grønne paryk har vi allerede udelaa

Selv sådan en ting som *Tarelkins død*, tro kostumer til dette stykke. trods det at kostumer europæisk indflydelse, kan beholdes som dem helt ny behandling af figurer som Raspljujev

I be Man Who Was Thursday, derefter Mariengøts *Den babyloniske advokat*, i 1925 *Kukriol*, i 1926 *Rozita*, i 1928 *Purpuræen*, i 1934 *På lykkens tinder*.

Det forekommer mig, at hvis jeg som teaterleder har erkendt mine fejl i teorien, så må jeg først og fremmest rette fejtagelserne i min repertoirepolitik.

Jeg er standset op ved A. J. Tairovs arbejde, først og fremmest fordi jeg gerne vil kontrollere mig selv: Befinder jeg mig ikke i samme tilstand som A. J. Tairov? Det værste af alt er, når teorien ikke er i overensstemmelse med praksis. Jeg ser da på mit repertoire og finder: Modsat Tairov, der erklærede, at der i hans teater kæmpede to strømninger – harlekinaden og det heroiske, så mener jeg, at harlekinaden og det heroiske i sig selv kunne være, så at sige uskadelige;

dem til den moderne tilskuer.

I skuespillet *Mandat* ville jeg pege på et såkaldt lejede kommunister, i anførselstegn, den, kvinden med tamburin og papegøje, akkurat meget værdifuldt, fordi det er bygget på greb.

Jeg ser på mine arbejder og efterprøver, hvorefter andre afsnit af teaterfronten. Og jeg finder, at *sindede hanrej* ikke havde været på vort repertoire, man udtænke en sådan forestilling, som kunne det døde punkt. (*Bifald*). Jeg ville »træde min

1) Udtrykket må ikke forveksles med borgerligt amatørteaterkunst (samodjetelnij), et udtryk skabt efter 1917 som betegnelse for teateraktivitet. (N. G.)

som Majakovskij siger, hvis jeg tog afstand fra *Den storsindede han-*
rei.

Skuespillet *Sommerkærlighed* på Malyj teatret ville heller ikke være blevet sat op, som vi så det, hvis ikke vor forestilling *Den storsindede hanrej* havde været. Men jeg bemærkede et præg af provincialisme i dette stykke, fordi instruktøren ikke kunne vise skuespillerne, hvordan de skulle lægge deres maske i en sådan, såkaldt konstruktiv situation, hvordan de skulle klæde sig og gøre sig fri af hverdagsrealismen.

Vi havde heller ikke fået den aldeles fremragende forestilling *Det brændende hjerte* ved Konstantin Sergejevitch Stanislavskij i Mkhath, hvis ikke *Skoven* var gået forud. De store mestre fra Moskvas Kunstnerteater, der har besøgt vort teater, forstår at lære mange sunde træk af os, ikke mekanisk, men i det væsentlige. (*Bifald*)

Ja, vi har noget, man kan lære hos os.

For eksempel sådan en forestilling som Selvinskijs *Kommandanten for anden armé* – er den ikke lærerig? Det lykkedes os at få den på benene, fordi vi byggede den op på greb fra det Shakespeariske teater.

Kammerat Vysinevskij arbejdede sammen med mig på *Den sidste og afgørende*. Han tog ganske vist senere afstand fra forestillingen, som han gjorde det fra mig. Men det hører den tid til, hvor han endnu var i armene på RAPP. *Den sidste og afgørende* hjalp ham til sammen med en filminstruktør at skabe en så fremragende film som *Vi fra Kronstadt*. Skuespillet *Den sidste og afgørende*, den del hvor

»Vagt nr. 6« bukker under, er som en skitse til filmen *Vi fra Kronstadt*.

Hvorfor tog jeg til Leningrad med mit første foredrag *Mejerhold mod Mejerholdismen*? I Leningrad er mange af mine elever, jeg måtte så at sige begive mig ind i selve myretuen; dér arbejder kammeraterne Fedorov, Ljutse, Vin, Viner, Krol og andre.

I Moskva er der færre elever, flere efterlignere. Og disse efterlignere tager virkelig livet af mig. F. eks. Vakhtangov-folkene. *Hamlet* hos Vakhtangov-folkene, det er en meget dårligt opfattet Mejerhold.

Hvis man skal ændre en forfatters arbejde, så må det gøres, som vi gjorde det i *Skoven* eller *Revisoren*. Man må ikke løsrive sig fra forfatterens dominerende idémæssige tendens. I *Molière* er det lykkedes Gortjakov at slæbe Mejerholdisme ind, men det er sket på et idémæs-

Gogol, Saltykov-Sjtjedrin.

Narkompros' praksis på teatrets område duede sig og fremmest fordi dette kommissariat ikke bestilte strid mellem teatrene. Den usunde kappestrid konkurrence mellem teatrene var tydelig for enhver.

Lenin sagde i en samtale med Clara Zetkin: hvad kunsten giver nogle hundreder eller nogle tusind, hvis samlede størrelse tælles i millioner. Ket. Den skal med sine dybeste rødder trænge ned i arbejdende massers midte. Den skal være forståelig og elsket af dem.«

1) Folkekommissariatet for oplysning. (M. B.).

Vi ser denne patos i de høje krav til vor kunst, til en klar og enkel kunst, i artikler i vort partis Centralorgan ¹⁾). Og vi ved, at disse artikler er fremkaldt af den samme holdning til kunsten, som Lenin havde. Vi ved, at fra det øjeblik Kammerat Stalin tog fat på den kunstneriske front, gav han værdifulde direktiver til kunstnerne om at opgive fiffigmageriet og slå ind på en ny vej, social-realismens vej.

Det vigtigste i kunsten er enkelhed. Men hver kunstner har sin opfattelse af det enkle. I sin søgen efter enkelhed må kunstneren ikke miste sit personlige særpræg.

Kunstnere deles i sunde og syge. Om de sidste hedder det, i artiklerne i *Pravda*: »absurditet i arkitekturen, kakofoni i musikken, radikale forvrængninger i skulpturen« osv. Når vi studerer kunsthistorien, støder vi undertiden på fænomener, som vi ikke har undersøgt tilstrækkeligt.

Nu afdøde medlem af akademiet, Pavlov, erklærede kort før sin død: »Jeg er trængt frem til hundens hjerne, nu går jeg over til de sindsforstyrrede. Men for at begynde et studium af det normale menneske, må vi først studere skuespilleren«. Vi, der arbejder på teaterfronten, kan ikke lade denne udtalelse af Pavlov passere uden at gøre nogle distinktioner. (*Latter, bifald*).

Serov og Vrubel ²⁾). Serov var et sundt menneske, Vrubel et sygt. Begge har skabt strålende værker. Men hvis Vrubel havde været sund, havde han skænket os endnu betydeligere kunstværker.

Ofte forveksles et sundt eksperiment i kunsten med et patologisk.

Man må på den mest omhyggelige måde udvælge det er værd at krydse. Dramatikeren kan f. eks. krydse med et godt stykke, der i det givne kollektiv ikke kan forestilling.

I teaterkunstens historie kender vi et væld af eksempler, som sket ved forsøg på at danne hybridformer af et eller andet, som sig gøre hybridere.

Det tidligere Aleksandrinskij teater, f. eks., havde en periode, da Varlamov, Davydov og Savina arbejdede på kollektivet og Tjekhovs *Mågen*, og modsat, hvorefter de ikke, da *Mågen* kom til Moskvas Kunstnerteater, fik en fiasko på Aleksandrinskij, fik kolossal succes på Malyj.

Lad os vende tilbage til Malyj teatret. Det var et gæsteinstruktør, som Amaglobeli har foreslået, som katastrof for teatret. Teatret bør have en instruktør, som har en stærk vilje, og som kan tage sig af alle ring. Malyj teatret vil komme til at lide af en sygdom, hvis instruktørerne stadig skal skifte. Instruktøren skal udvælge en tilstrækkelig mængde hjælpere, hans idémæssigt rige program inden for dette teater vælger man et stykke, og derefter trækker instruktøren til. Katastrofen med Vsevolod Ivanov min opfattelse, fordi man ikke kaldte den kunstner til, som var nødvendig for det pågældende stykke.

Det er et problem for kunsthistorikerne. Vi må også vide på samme måde, hvad der er anvendeligt i et sundt eksperiment, og hvad der må forkastes.

Den alsovjettske Komité for kunstneriske anliggender må stille sig spørgsmålet om eksperimentet. Den må sammen med os beskæftige sig med helbredelsen af hele den kunstneriske front for formalisme, naturalisme og skadelig radikaliserings.

Men man må sørge for, ikke at hælde barnet ud med badevandet. Vor teaterkunst er meget kompliceret. Vi er nødt til at krydse de mest forskellige elementer på scenen.

1) Hentydning til artiklerne i Pravda. Se foran side 286, note 1. (N. G.)

2) Kendte russiske malere. (N. G.)

teatrets forberedende arbejde med et stykke. Jeg ved af egen praktisk erfaring, at når jeg hører et stykke i nogle år, bliver det hurtigere at sætte det op, end når jeg ikke har hørt det. Men jeg kan give et eksempel på, hvordan det kan gå galt. Det er hans spørgsmål.

Hvorfor beskæftiger jeg mig særskilt med spørgsmålet om eksperimentet? Da artiklerne dukkede op i aviserne, blev jeg opmærksom på dem. Jeg vil gerne sætte dem i forbindelse med den russiske teaterpraksis. »Lange leve den gyldne middelvej!« »Hverken høje, ingen afvigelser!« »Så havner vi da frekvent i den gyldne middelvejs sikre favn.«

Spørgsmålet er et helt andet. Der venter os skuespil af høj kvalitet. Man vil fortsætte med

bejde inden for det eksperimenterende område. Men det spørgsmål, der må besvares klart, er: Skal alle have ret til at eksperimenterer?

Jeg vil slutte mit indlæg med at pege på spørgsmålet om form og indhold. Form og indhold er en enhed, og denne enhed er opnået og cementeret med de stærkeste midler. Denne cementering er skabt af en levende styrke – menneskets (kunstnerens) levende vilje. Mennesket skaber et kunstværk, i hvilket mennesket er det vigtigste, og mennesket bærer jo sin kunst til mennesket.

Form og indhold er i et virkeligt kunstværk uadskillelige, og er i denne egenskab så fristende for den skabende kunstner! Kunstnerens glæde melder sig, når han, idet han skaber sit kunstværk, hængiver sig til indholdet og let opnår den form, der svarer til det. Når kunstneren glæder sig over formen, så ånder den, den pulserer med indholdets dybde. (*Bifald*).

Fa Teater og dramaturgi,
Moskva 1936, 4.

Personregister

- | | |
|--|------------------------------------|
| Aischylos 195 | Borgognone, 13 |
| Aksenov, Ivan A. 186, 218, 222 | de Bourg 13 |
| Altenberg, Peter 92 | Brecht, Bertolt 13 |
| Altman 291 f., 294 | Brjusov, Valerij 77, 136 |
| Amaglobeli, Sergej 293, 299 | Brodskij, Isaak 22 |
| Andrejev, Leonid 51, 76, 241, 275 | Brueghel, Pieter 13 |
| Anenskij, Innokentij F. 136 | Bulgakov, Michail 22 |
| d'Annunzio, Gabriele 106 f. | Bulgarin 22 |
| Anskij (pseudonym) (130) | Butarin, N. 22 |
| Antoine, André 57 | Byron, Lord 22 |
| Appia, Adolphe 17, 87 | Calderon de la Barca 111, 130, 131 |
| Araja, Francesco 131 | Callot, Jacques 133 |
| Arkadjev 297 | Cervantes Saavedra 133 |
| Arnstamm, Lev 243, 247 | Cézanne, Paul 133 |
| Avertjenko, Arkadij 66 | Chaplin, Charles 133 |
| Babanova, Maria I. 223, 233 f., 237 | Chesterton, G. K. 133 |
| Bach, Johann Sebastian 280 | Chevalier, Maurice 133 |
| Bakst, Lev S. 106 f. | Chiari, Pietro 133 |
| Bakunin, Mihail A. 157 | Chopin, Frédéric 133 |
| Baty, Gaston 266, 283 | Claudel, Paul 133 |
| Bebutov, Valerij M. 153, 155, 162, 167, 218, 222 | Coquelin, Berthe 133 |
| Beethoven, Ludwig van 39, 88, 280 | Corneille, Pierre 133 |
| Béart, Maurice 18 | Craig, Edward 133 |
| Belinskij, Vissarion G. 289 | |
| Beltrami, Andrea 120 | |