

DET KGL. TEATER PROGRAM



NR. 3 SÆSON 1967-68

Ballettens stemme

I år har ballettens faglige sammenslutning – Foreningen Den kgl. Ballet – bestået i 50 år. På fødselsdagen i oktober bragte Niels Matthiasen foreningen denne hyldest.

Det kunne næsten ikke være smukkere, når det nu skulle være. Mit første møde med balletten blev *Et Folkesagn* med festpolonaise og brudevals. Det var en af disse aftener, hvor familiens evige tante havde trukket familiens yngste i Det kgl. Teater for at give ham del i nationens kulturelle arv. Det var ganske vist ikke nogen øjeblikkelig succes – tarlatan var ikke lige *it* dengang – men appetitten blev vakt.

Det første møde blev til mange møder – festlige møder med skyer af tarlatan og sylfidevinger, med prinser og svaneprinsesser i en fantasiens og uvirkelighedens verden, som let og elegant løftede sig over scenen og hverdagen.

Det blev til mødet med August Bournonville – et monument af skole og tradition. Man lærte hans virke og værker at kende som grundstammen i den kongelige ballets repertoire, og man beundrede blankt hans grænseløse ærgerrighed for, at balletten skulle blive anerkendt som en selvstændig kunstart i sin egen ret, og dens udøvere betragtet med samme agtelse som andre kunstnere.

Måske fordi Bournonvilles storhed var så frygtindgydende, blev den til tider næsten en bremse på ballettens udvikling. I angst for at røre ved storheden lod man både tid og ting stå stille, hvad der ikke netop er mest hensigtsmæssig for ballettens vedkommende.

Men fornyelsen kom. En dag dansede *Enken i Spejlet*. Fremmede koreografer kom udefra, og Harald Lander kom hjemmefra, og tilsammen ændrede de begreber og vaner. Pludselig forstod man, at ballet ikke nødvendigvis skal være en flugt fra hverdagen, men at den skal være en del af den – ikke kun tradition og æstetik, men et spejl af livet og mennesker på godt og ondt. Ikke blot amoriner, men også mandariner er dens væsen.

Balletten blev en levende kunst – ja en kæmpende kunst som digtning og drama, og en kunst hvis sprog er hele verdens.

Ballet er måske det smukkeste og mest umiddelbare verdenssprog. Men taler den kongelige ballet et verdenssprog, så taler den også et godt solidt og til tider hårdt hverdagssprog. Når balletforeningen skal varetage sine medlemmers interesser, så får den såkaldt stumme kunst sin stemme.

Med skiftende held, men altid med vægt har balletforeningen talt sine medlemmers sag. Den har stilfærdigt og beskedent – måske for beskedent – gjort det klart, at ingen kunstart kræver så meget af sine udøvere som balletten.

Det skal se ud som en legende ubesværethed, når balletten danser over scenen, men kun de færreste kender den 8-10-12 års læretid, der i virkeligheden går forud for aftenens præstationer! Det skal se ud som en dans på roser, og ingen kan ane det daglige slid, kampen for at erobre den tekniske kunnen, den lange arbejdsdag – træning og teatertjeneste – på 12-14 timer, den besværlige forsagelse af bordets glæder, og få tænker på, at det som oftest er balletten, der er den altid trofaste livredder for teatret, når den røde plakat hænges ud.

Gør din pligt og kræv din ret siger et gammelt organisationsmundheld. Balletten har gjort og gør sin pligt. Den kan om nogen kræve sin ret ikke blot i smukke jubilæumstaler og skåler, men i kontante kendsgerninger.

Man taler om Den kongelige Ballet som kulturambassadør for Danmark på internationalt plan, og med de begrænsede muligheder Danmark har for at gøre sig gældende internationalt, må det danske samfund ikke alene forstå, men også leve op til, at Den kongelige Ballet er en af vore bedste muligheder.

Den kongelige Ballet bør værdsættes efter fortjeneste, ikke kun for hvad den var, eller hvad den er, med også for hvad den kan blive.

Niels Matthiasen.



Maria Garland

16-5-1889 – 26-10-1967



*'Komedie i Mørke' med Karin Nellemose,
Henning Moritzen og Malene Schwartz.*





*'Hvide løgne' med Else Højgaard,
Frits Helmuth og Peter Steen.*





Det lidt, jeg ved, skylder jeg Stravinskij og Picasso skrev den franske poet *Jean Cocteau* engang om sine to store samtidige og åndsbeslægtede, som han her har forevigt i kærlig karrikatur. Det er virkelig tre af århundredets sjældneste kunstnere, der er repræsenterede med denne tegning fra 1917. Samarbejdet mellem Cocteau og Stravinskij har bl.a. resulteret i operaoratoriet *Oedipus Rex*, som nu på Det kgl. Teater får sin første sceniske opførelse i Danmark. Cocteau skrev teksten på grundlag af Sofokles' klassiske tragedie og selvfølgelig på sit eget sprog, men Stravinskij ville gerne have en latinsk tekst, og Cocteau var ifølge eget udsagn en slet latiner. Så søgte han bistand hos en vis *Abbé Danilou*, der latiniserede den franske tekst som var hentet fra en fransk oversættelse af det originale græske drama.

Stravinskij boede dengang – i tyverne – ved Nice i Sydfrankrig og Cocteau i Villefrance ikke langt derfra. Stravinskij ville skrive en musik til *Oedipus*, der var 'lokket som Zeus' skæg', fortæller Cocteau, og siger om værket, 'at dets musikalske lokker er af det pureste guld'.



*Strindbergs 'Et drømmespil' med Bodil Kjer,
Jørgen Reenberg, Bendt Rothe og Erik Mørk.*





Per Nørgårds opera 'Labyrinten'.



Nye Scene . 21., 22. og 23. november 1967 kl. 20-22.15

GÆSTESPIL AF AARHUS TEATER

Djævelens Discipel

Komedie i 3 akter af Bernard Shaw

Oversættelse: Holger Bech

Scenografi: H M Crayon

Musikken arrangeret af Poul London

og indspillet af Aarhus By-Orkester

Dirigent: Per Dreier

Iscenesættelse: Edvin Tiemroth

Richard Dudgeon	<i>Preben Neergaard</i>
Mrs. Dudgeon, hans mor	<i>Elna Brodthagen</i>
Essie, hans slægtning	<i>Vibeke Steensgaard</i>
Christy, hans bror	<i>Hugo Herrestrup</i>
Pastor Anthony Anderson	<i>Erno Müller</i>
Judith Anderson, hans kone	<i>Lone Rode</i>
Sagfører Hawkins	<i>William Knoblauch</i>
Mrs. William Dudgeon	<i>Marie Brink</i>
William Dudgeon	<i>Valdemar Brodthagen</i>
Mrs. Titus Dudgeon	<i>Bodil Lindorff</i>
Titus Dudgeon	<i>Paul Smyrner</i>
En sergent	<i>Erling Dalsborg</i>
Major Swindon	<i>Aksel Erhardtsen</i>
General Burgoyne	<i>Bjarne Forchhammer</i>
Feltpræsten Brudenell	<i>Jørgen Fønss</i>

Handlingen foregår i Canada i året 1777

Pause efter 2. akt

Djævelens Discipel

Djævelens discipel er skrevet umiddelbart efter to Shaw-skuespil, som et dansk publikum er fortrolig med fra scene, radio og tv: *Candida* og *Man kan aldrig vide*. *Candida* skrev Shaw i 1894–95 med tanke på den store skuespillerinde Ellen Terry i titelrollen som præstekonen, men det blev der ikke noget af, og dette ypperlige stykke måtte mærkværdigvis vente 10 år på sin succes. I sin irritation over, at datidens teaterledere ikke havde mere sans for kvalitet – og som den praktiske mand han var – skrev Shaw derfor straks efter lystspillet *Man kan aldrig vide* – i det forfængelige håb at imødekomme den forventede kommercielle smag for det letløbende.

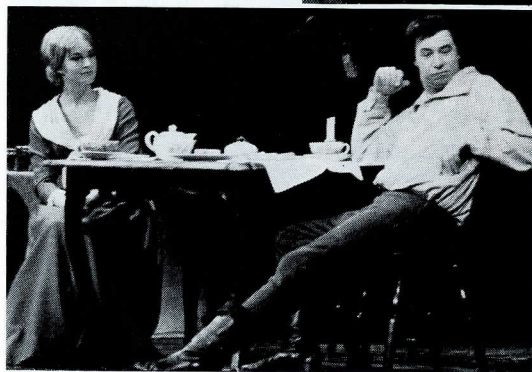
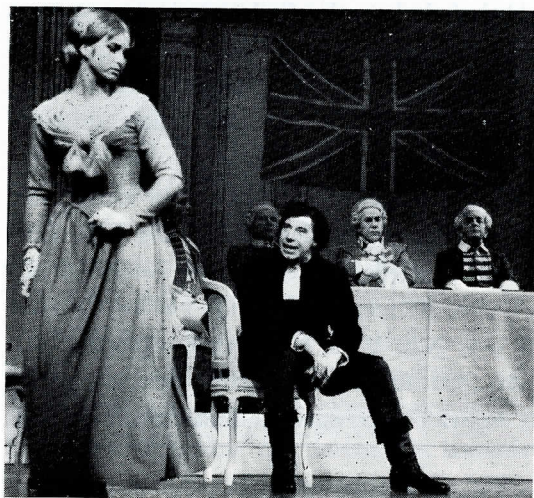
Shaw havde kun alt for meget held med sig: stykket blæste så meget liv ind i en genre, der var størknet i ren mekanik, og skuespillerne var under den første indstudering i 1896 så desorienterede, at prøverne efter 14 dages forløb gik i opløsning. Til almindelig lettelse for teatret trak Shaw sit stykke tilbage – på trods af Ellen Terrys advarsler. Som den sande professionelle dame indså hun faren i at henlægge et stykke under indstuderingen. En publikumsfiasko kan en dramatiker sagtens komme over, for publikums hukommelse er kort. Men en 'intern' fiasko allerede på prøvestadiet spolerer en dramatikers rygte på teatret, og her er hukommelsen betydelig længere. Shaw måtte da også hente sine første succeser i udlandet, før London-teatrene åbnede sig for ham.

I 1897 var han på ny klar med et skuespil: *Djævelens Discipel*. Af en eller anden grund havde han fået bestilling på et melodrama, en genre der dengang var uhyre populær, men som filmen senere tog sig af. Genren var ikke synderlig anset, men – som Herbert Grevenius skriver i sin Shaw-biografi – det var Shaw heller ikke selv, så formentlig slog han til, da bestillingen kom, i en slags trods. Men *Djævelens Discipel* blev noget ganske andet end direktøren for Adelphi-teatret havde forestillet sig, og han ville da heller ikke have det, da det kom til stykket. Men melodrama er og bliver det lige fuldt. Her er alt, hvad der skal være: oplæsning af

testamentet, den stakkels faderløse, der finder sin beskytter, arrestationen, den heroiske opofrelse, krigsretten, galgen og benådningen i sidste øjeblik. Med et genialt instinkt henlagde Shaw handlingen til en slags *Wild West*, et lille amerikansk samfund, hvor man i 1777 gjorde oprør mod englænderne.

Sukcessen var hjemme helt fra begyndelsen. Shaw havde med *Djævelens Discipel* skrevet et stykke, der på én gang faldt i det store publikums smag og behagede de mest kræsne. Anerkendelsen var uden forbehold – et af de meget få tilfælde i Shaws produktion – men vejen gik over New York, hvor stykket opførtes første gang i sit tilblivelsesår 1897. Og her kommer så den 70-årige til København frisk fra Århus Teater, og velkommen skal den være.







Om Bernhard Shaw

Bernard Shaw var af den mening, at vi må se at blive 300 år i gennemsnit. Det moderne livs problemer er nu så omfattende, at vi først kan begynde at skimte omridsene i oldingsalderen, og så er det jo på hæld med kræfterne til at gøre store og betydningsfulde gerninger . . . Selv klarede han støvets år og derudover et lille kvart århundrede; Methusalem ville ikke have regnet ham for en ren årsunge. Og han kunne blive ved med både at skrive og »sige ting«. Men gik ikke årene, så gik dog skatterne ham til sidst på nerverne. Hans husholderske fortæller, at han daglig summerede sit spartanske forbrug op på en lille regnemaskine, en kontrolforanstaltning med brod mod hende, mens hans stykker spilledes verden over for fulde huse.

Det lignede ham ellers ikke at være den, der fik et komisk skær over sig. Nej, det var ham, der sagde ting, som gav svien og kløe andetsteds. Om sig selv sagde han så meget, at han altid vil blive regnet blandt mandskønnets største koketter; han var yndet petit-stof i alle blade jorden over gennem et par menneskealdre. Som rekommandør for sig selv opbyggede han en uigennemtrængelig myte om de tre bogstaver G. B. S., og man har tit kunnet spørge sig selv, om der egentlig var alvor i det menneske. Jovist var der. Der var noget, som ikke var spøg for ham: Han ville huskes, ville citeres, han ville placere personer og sager som den overlegne intelligens, der er formælet med sandheden, og hvem det derfor tilkommer at sige tiden, hvad den har godt af.

Men når en dramatiker af hans format ikke længer er ny, lader han sig trods alt overskue og indordne i rækkerne, og man ser, hvor han havde sine grænser, selv om han sikkert gerne har villet opfatte sin pen som shakespearesk grænseløs. Det skulle ikke behøve at føre til undervurdering. Han har haft det rigtig surt i begyndelsen som alle de store. Han kom allerede som femtenårig på kontor, og hans første par romaner gjorde sig ikke videre. Han sled ved blade som kunst- og musikkritiker, han sluttede sig i 1884 til Fabian-Selskabet og blev ivrigt agiterende socialist. Han be-

hagede langt fra, han var *unpleasant*, aggressiv og rakte ikke sin tid de sentimentale blomster, den var vant til. Men holdes nede kunne han ikke.

Hvad han ville var at skabe realistiske skuespil. Han ville blive sit lands Ibsen. Han havde vid, der ikke står meget tilbage for Oscar Wilde, men han havde noget at bruge det til; han ville fremme sin tids nyeste ideer såsom socialisme og kvindesag, kort sagt øve samfundskritik. Han var rationalist, naturalist, det vil sige: han mente at have en nøgle, der passede til alle livsfænomenerne. En sådan tro er bestikkende for sin ejermænd, men det kan hænde, at en senere tid sætter den ud af kraft – derfor vil Ibsen, som ikke svor til endegyldige fornuftsformler, måske nok få den længste levetid, og hvad forholdet til Shakespeare angår, siger en engelsk kritiker udtømmende: 'Det var Shakespeares geni at stille spørgsmål, som det ville være dumdrigtigt at forsøge på at besvare. Shaws geni er at have dumdristighed nok til at besvare dem. Shakespeares tragedie er tvivlens tragedie. Shaws komedie er overbevisningens komedie'.

For disse overbevisninger går Shaw ind på særdeles veltalende vis, altid i stykkerne og også ofte i lange forord til stykkerne. Han ønsker i høj grad at vinde meningsfæller, han er ikke af disse halvguder, der præsenterer os for verdener, som vi selv må finde ud af. Ofte er han blevet beskydt for at være *for* veltalende, så man glemmer figurernes egentlige liv for, hvad de siger. Han agiterer – men hans vid og paradokser tvinger altid til intensiv lytten. *Hans* verdener er genkendelige, ikke gådefulde – men han krænger dem som en handske, alt har ændret fortegn, når tæppet falder.

Shaw's teater, når det er bedst, vil have publikum mange år endnu, det er en buket af ønskeroller. Men han selv, *var* han et geni? Bedre at frafalde ordet, for naturligvis har han selv besvaret spørgsmålet. Hans borddame ved en middag underholdt ham engang om Anatole Frances geniale egenskaber, til han fik nok og afbrød: 'De behøver ikke at fortælle mig alt det. *I'm a genius myself*'.

Men var han en konstruktør af stykker, eller var han en virkelig inspireret? Hvem skulle også her kunne svare bedre end GBS selv,

og for hvem var det mer selvfølgeligt altid at få det sidste ord:

‘Mine emner kommer til mig af sig selv, og når jeg har valgt emne, skriver skuespillet sig selv. Figurerne indfinder sig og taler og forklarer, hvad de er optaget af, og værs’god, dér har De Deres stykke. Således må mine skuespil ses som inspirationer, ikke konstruktioner. Det er derfor, de er så charmerende’.

Jacob Paludan.



Teater i Sovjet

I 50-året for oktoberrevolutionen bringes her i forkortet form en oversigt over teatersituationen i Sovjetunionen af den amerikanske forfatter Lee Kinsolving, der i slutningen af forrige sæson tilbragte halvanden måned med at studere de russiske teaterforhold.

Når folk i Rusland spørger hinanden: Hvad skal du se i aften? svares der aldrig med et stykke, et skuespil eller en forfatter. Der svares med navnet på et teater – *Gorki-Teatret*, '*Den samtidige*', som er navnet på et andet teater, *Kunstnerteatret* (Moskva Kunstner Teater, *MKT*), *Vakhtangov Teatret*, *Satireteatret* – og spørgeren forbinder hermed straks et helt teater med dets skuespillere, dets instruktører, dets spillestil og vigtigst af alt, dets repertoire.

Det russiske publikum går efter et teater, og i Moskva og Leningrad er der nok at vælge imellem. Der er 14 ensembler med dramatisk repertoire alene i Moskva, deraf tre, som har to teatre. I Leningrad er der ni. Hvert teater har et løbende repertoire med 12 til 16 forskellige produktioner. Dette betyder, at man i et tidsrum af 14 dage i Moskva til enhver tid kan vælge mellem mindst 200 skuespil; i Leningrad mellem 100. Trods denne overflod er en tom plads i et russisk teater en sjældenhed. Fjernsynet hævder sig endnu ikke som en konkurrent, da det væsentligst beskæftiger sig med sport, nyheder og foredrag. Fra et hovedkontor fordeles hver dag billetter til hundredevis af fortovsboder i hver af de to byer. En succes kan gå i fem til ti år, og uden at skuespillerne bliver lede og kede af stykket, da de ofte er dublerede og kun kommer til at spille den samme rolle én gang hveranden uge. Den dyreste orkesterplads i *MKT* koster to rubler, ca. 15 kr. Den billigste plads koster omkring 35 kopek, d. v. s. knap tre kr.

Der er både blandt publikum og i teaterverdenen en tydelig opdeling i to aldersgrupper, idet divergenserne synes at opstå, når folk er først i trediveerne. De to modpoler repræsenteres af henholdsvis '*Den samtidige*' og *Taganka-teatret*. Begge startede dybt forankret i traditionerne fra en fælles moderorganisation – begge

brød væk for at søge nye veje, og begge nærer et intenst ønske om at manifestere sig som moderne teatre, der tager tidens vigtigste problemer op. Men hermed slutter også lighederne.

Da '*Den samtidige*' startede i 1956, var det det første nye teater i tyve år. En skuespiller ved teatret, Mikhail Kozakov, forklarer løsrivelsen fra MKT således: 'Hvis MKT havde været lidt up-to-date, ville vi ikke have haft nogen grund til at skille os ud. Et teaters principper kan læses ud af dets repertoire, og der udtrykkes ingen principper i MKT's repertoire.'

Siden da har der så godt som altid været fuldt hus i '*Den samtidige*' – trods de hårde sæder. Dets repertoire med 14 forskellige forestillinger er stærkt præget af moderne stykker – sovjetiske som udenlandske: Osborne's *Ung vrede* og Gibson's *To på vippen* og Albee's *Balladen om den bedrøvelige café*, det første stykke af Albee der er kommet op i Sovjetunionen. Der spilles også klassikere som *Cyrano de Bergerac* og Goncharov's *En almindelig historie*. Men som Kozakov, der spiller hovedrollen i begge stykker, siger, 'dem spiller vi for at udtrykke vor egen tids ideer og yderligere definere vort teaters principper.' '*Den samtidige*' trænger hårdt til en ny bygning med bedre teknisk udstyr og ønsker at nedskære ensembles antallet fra 40 til 30, 'så hvert medlem kan føle fuld tilfredshed som skuespiller'. Under stadig indflydelse af sin fortid på MKT udtaler Yefremov, direktøren, følgende om forholdet mellem skuespiller og instruktør: 'Når jeg ser, hvordan teatret har udviklet sig verden over, føler jeg, at instruktørens kunst dominerer skuespillerens. Det minder om den konflikt, der eksisterede mellem Meyerhold og Stanislavskij. Meyerhold rettede på skuespillerens arbejde, indtil det kom til at passe til hans egen idé om stykkets form. Stanislavskij prøvede at lade skuespilleren udfolde sig i sin rolle og fandt her ud fra stykkets form og stil. Det ideelle teater er en kombination af de to fremgangsmåder. Det er det vi vil prøve at finde frem til.'

Taganka-teatret startede i 1964 med den daværende instruktør og lærer Lyubimov som initiativtager og leder. I det år instruerede han den afgående klasse på Vakhtangov Teatrets elevskole i en opførelse af Brecht's *Det gode menneske fra Setzuan*. Den blev så

stor en succes, at Lyubimov og hans elever fik tildelt et teater. I dag afsættes billetterne til Taganka-teatret som varmt brød. Det ønsker også at præsentere et repertoire af skuespil, der beskæftiger sig med moderne problemer. Men med én forskel: 'Der er så mange intelligente mennesker i dag,' siger teatrets dramaturg, 'og så mange ting siges så ofte, at det er vanskeligt at gøre indtryk på folk. Derfor prøver Lyubimov at udvikle det totale teater – eller som vi kalder det her i Rusland 'det syntetiske teater', hvor handling, lyd, vision – alt udgør et hele'.

Lyubimov *har* udviklet et teater fuldt af effekter. Et lystæppe skyder ud fra scenen lige over hovederne på publikum. Skuespillere bevæger sig ind i lyssøjler, der sendes op gennem gulvet – og ned fra synlige herder. Der er projektioner på væggene i teatret, sange i foyeren, brochurer kastes ned over publikum, gennemgående sorte kostumer, guitarer, silhouetter, dans, masker, mime, støj, lys – selv lugte. En opførelse på Taganka minder om Joan Littlewood's præsentationsteater eller Peter Brook's *Marat/Sade* isprængt Brecht's og Meyerhold's filosofiske tanker om teater. Repertoiret hviler for en stor del på Brecht (*Det gode menneske – Galilei*) såvel som på dramatiske bearbejdelser af poesi og prosa (*Ti dage der rystede verden*). Lyubimov's kunst er ny, og hans teaters elektriske atmosfære virker som en magnet på ungdommen.

På den anden side af aldersskellet står den gamle garde, stor og mægtig, som f. eks. *Vakhtangov*, *Mossoviet*, *Majakovsky*, *Mali* og, selvfølgelig, MKT. I disse ensembler spiller mange USSR-folk-kunstnere, den højeste titel en skuespiller kan tildeles af staten. Deres skuespillere har et talent og en dygtighed, der ikke kan undlade at imponere en vestlig tilskuer. Men man mærker snart, at der er en afstand på indtil flere generationer fra deres kunst og op til nutiden.

På Majakovsky-teatret, f. eks., er *Hamlet* et vidnesbyrd om en forbløffende hægen om en spillestil, der er hundrede år gammel. Af sine fortalere betegnes den som 'klassisk skuespilkunst' og omfatter de mest fantastiske attituder, løftede arme for at vise overraskelse, hånden på munden for at illustrere rædsel, måske den sidste store fremvisning af dramatisk flagrende kapper, og en Po-

lonius, der efter at være blevet dolket bag vægtæppet, er samfulde to minutter om – stønnende, med vilde, stive øjne, vaklende og faldende – at komme over scenen ned mod rampen og derefter tilbage igen for endelig at dø. Handlingen understreges af stemningsmusik af Tjajkovskij, og hovedpersonerne følges konstant af projektører. Opførelsen ville have været den fuldendte fiasko, hvis det ikke havde været for den unge skuespiller, Z. E. Martsevich, som gav en troværdig fremstilling af Hamlet – og føltes som en hund i et spil kegler.

På MKT spilles Tjekhov og Gorki i Stanislavskij's 40 år gamle iscenesættelse. Med sine to teatre, sin skuespillerstab på 140, sin store statsstøtte og de højeste gager, der udbetales på noget sovjetisk teater, betragtes MKT af såvel publikum som af teaterverdenen som 'Moskva's andet Mausoleum'. Selv dets egne medlemmer indrømmer, at teatret ikke følger nogen klar linie, og at nogle produktioner er de rene museumsgenstande, med overdådige scenebilleder, en kæmperollebesætning og rigt forarbejdede kostumer. Denne forkærlighed for teknisk realisme gør desværre de ofte mange sceneskift støjende og endeløse, og spillemåden er sentimental.

Vanskelige problemer knytter sig til MKT's struktur. Der har ikke været en kunstnerisk leder i mange år. Teatrets kunstneriske ledelse ligger officielt i hænderne på en komité. En voksende indflydelse fra nogle af de forholdsvis unge instruktører mærkes, men der er ikke tale om én bestemt retningsangivende ånd, og teatret må lade sig nøje med at bevare arven fra Stanislavskij fremfor at anvende hans ideer på tidens teater- og samfundsproblemer.

Det teater, der står stærkest inden for den gamle garde, er Vakhtangov. Takket være sin leder, Reuben Simonov, et enestående skuespillerensemble og en trofasthed over for Vakhtangov's princip om, at ethvert skuespil skal have sin egen stil, er teatrets repertoire så populært som noget i Moskva. At se Gritsenko i Dostojevskij's *Idioten*, Uljanov i titelrollen i et nyt stykke, *Dion*, eller Jakovlev spille Tjekhov i en bearbejdelse af dennes breve, er at opleve skuespilkunsten, når den er på sit højeste. Der er – undtagelsesvist – også en primadonna, Julia Borisova, som spiller

i næsten alt, hvad der opføres på Vakhtangov. Men der mangler unge folk, og roller, som burde spilles af skuespillere på 20, spilles af skuespillere på 40.

Ét teater i Moskva falder uden for diskussionen om gammel og ung. Satireteatret har gennem adskillige år fået moskovitterne til at le ad sig selv og staten. Til tider har det klaret sig igennem stærke politiske angreb ene og alene takket være sin enorme popularitet; i dag har det til huse i statens nyeste teaterbygning – et komfortabelt hus med plads til 1200 tilskuere og med et proscenium og en stor halvcirkulær forscene. Dets repertoire omfatter Moliere's *Scapin*, Majakovskij's *Væggelusen* og Shaw's *Heartbreak House*. Valentin Pluchek, dets mangeårige leder, siger 'jeg betragter ikke vort teater eller mig selv som en samfundsrevser. Men ikke desto mindre er satire dybest set en form for kritik. Jeg vil sige det sådan, at vi prøver at følge Aristofanes' ord om at forbedre folk ved at få dem til at le. Det er vores job.' Pluchek's humor er det frontale angreb; han præsenterer publikum for mere end en halv snes pantomimiske indslag og vittigheder på samme tid, og lader dem vælge det, der passer dem. Satireteatret har nylig spillet Max Frisch' *Don Juan eller kærligheden til geometrien* med André Mironov i titelrollen. Han spiller også Holden Caulfield i en uautoriseret bearbejdelse af Salinger's *Forbandede ungdom*. Da han blev spurgt, om han syntes, han vidste nok om Salinger's unge helt til at kunne spille ham, svarede han, 'jeg har hørt 'The Voice of America' i radioen.'

I Leningrad er skellet mellem generationerne ikke så udtalt, hovedsagelig fordi der ikke er blevet startet noget nyt teater dér i mange år. Folk i Leningrad er imidlertid tilfredse, da deres Gorki-teater er det bedste i Rusland og deres Komediateater et af de mest charmerende.

Gorki-teatret, som er opkaldt efter sin grundlægger, ledes af Georg Tovstanogov, der er kendt for at give klassikerne nutidigt perspektiv. Hans ensemble er stærkt, alle aldergrupper er dækket ind – og hans tekniske arbejde er eminent. Det er et teater, der let kommer op på højde med Englands Royal Shakespeare Company og Nationalteater og Barrault's Théâtre de France. Tovsta-

nogov er enestående, fordi hans baggrund ikke har holdt ham fast i en tradition:

‘Alt i russisk teater er baseret på Stanislavskij og vores teater er ingen undtagelse. Men Stanislavskij er det første trin på vejen. Det han fandt frem til var trods alt en instruktionsmåde for sin tids teater, ikke for vor tids. Så man må videre. Vi prøver at bringe Stanislavskij op til vor tid og helst et stykke ind i fremtiden. Meyerhold var form, Stanislavskij indhold. Som mange andre mener vi, at det er en god kombination. Jeg baserer mine prøver på improvisation tilsat instruktørens jernvilje. Jeg kan holde mine skuespillere til læseprøver i en hel måned, hvis det er nødvendigt, selv om jeg er klar over, at Stanislavskij gik væk fra dette. Jeg vil, afhængig af stykket, prøve i op til fire måneder og have tre ugers tekniske prøver. Først efter lang tid sammen med skuespillerne finder man frem til den enkelte forestillings stil. Jeg går ind i prøveperioden med nogle ideer – de griber dem og skaber stilen.’

Tovstanogov bruger megen filmteknik i sine iscenesættelser. Forholdet mellem publikum og scene er ret flydende og – på trods af et proscenium – har man ikke nogen fornemmelse af to skarpt afgrænsede ‘rum’, hvoraf det ene betragter det andet. I Tjekhov’s *Tre søstre* gik Tovstanogov fuldstændigt væk fra naturalisme. Kulisserne var åbne, ingen vægge, intet loft, hvilket satte handlingen i uendelighedens perspektiv. Personerne var ikke længere elskværdige, uskyldige mennesker, som ikke forstod, hvad der skete dem; de vidste, at det skete, gjorde ikke noget ved det og led, fordi de indså deres hjælpeløshed.

I Leningrad ligger også Komedieteatret, som i de sidste 30 år er blevet ledet af Nikolai Akimov. Akimov, selv en kendt maler, laver sine dekorationer og kostumer med Dali-surrealisme og Matisse-farver, og hans ensemble har udviklet en fin lydhørhed over for den absurditet han excellerer i. Desværre har hans teater til huse i et stort lokale oven over en købmandsbutik og hæmmes meget af sin lillebitte scene og andre ubekvemmeligheder. Akimov har lavet tegninger til et nyt teater, som er revolutionerende i et land, der hverken har areateater eller drejescene:

hans idé går ud på at have et løbende bånd i tre meters bredde, der omgiver publikum. Om teatret bliver en realitet, afhænger af regeringens prioritetsliste. For teaterbyggeri af en hvilken som helst art i Sovjetunionen tager meget lang tid.

(Oversat af Lise Metz).

Indhold

Balletten jubilerer	side 3
Før <i>Oedipus Rex</i>	side 11
Teater i Sovjet	side 19

Programredaktion: Frederik Dessau