

# TOONEEL TE MOSKOU

DOOR Mr. JOHAN HUIJTS

**E**EN van de meest in het oog springende trekken van het kunstleven in de Sowjet-unie is op het oogenblik wel de belangstelling voor de klassieken. Ontbroken heeft deze belangstelling gedurende de zeventien jaren van de Octoberrevolutie nimmer. Niet voor niets heeft jarenlang een kunstgeleerde als Loenatsjarski aan het hoofd van het volkscommissariaat voor het cultuurwezen gestaan. Van Lenin zijn verscheiden uitspraken aan te halen, ten bewijze, dat ook hij „de nalatenschap van het verleden” nimmer verwaarloosd heeft. Toch heeft het accent niet altijd zoo sterk op de „toeëigening” van deze nalatenschap gelegen, als dat thans het geval is. Het is het streven naar verhooging van de kwaliteit van den arbeid, dat zich op deze wijze ook op het gebied van de kunst kenbaar maakt, maar tevens sublimeert dit streven zich in een gevoel, dat men historisch tot hoeder van de cultuur der menschheid in het algemeen beroepen is, en in dit streven is — hoe paradoxaal het klinken moge — zelfs een zeker conservatisme te bespeuren, dat op zijn beurt soms het karakter van reactie op modernistische neigingen schijnt aan te nemen.

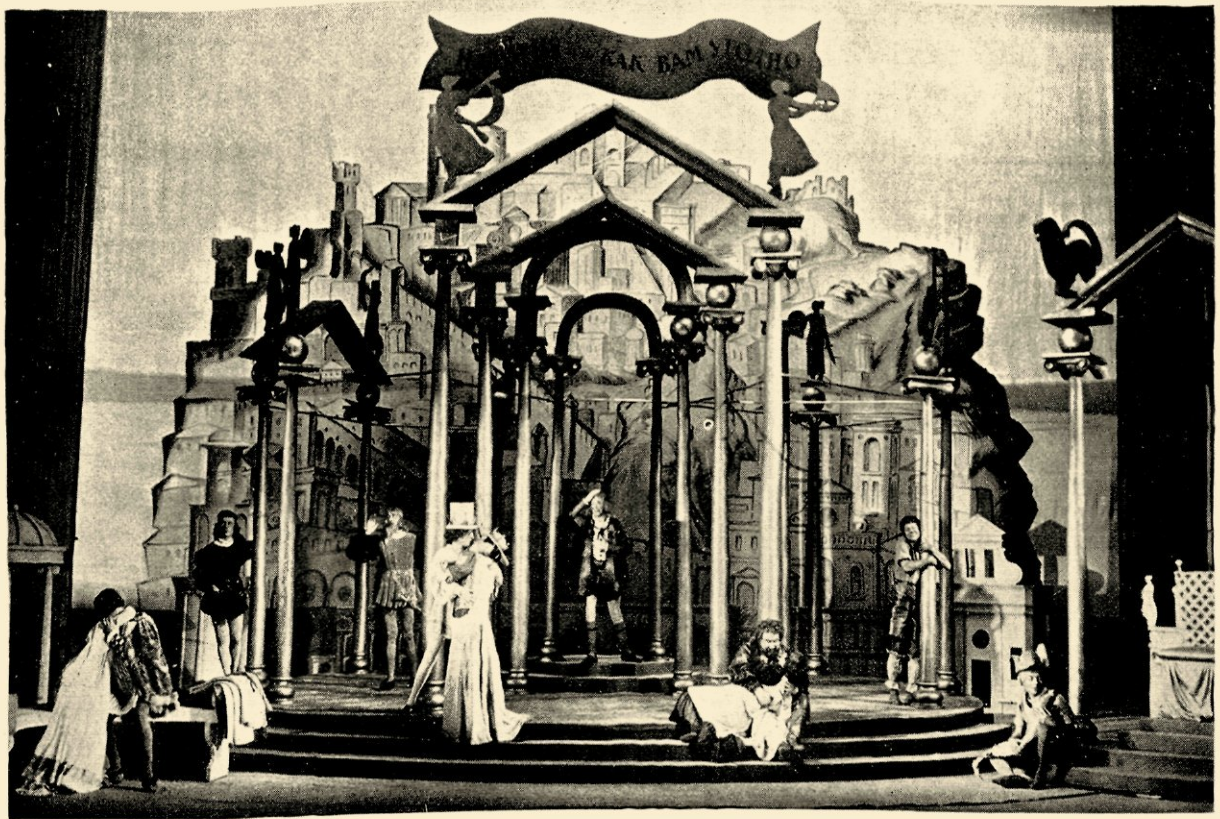
„De groote cultureele beteekenis van de proletarische revolutie ligt daarin”, — aldus één van degenen, die op het oogenblik deel uitmaken van de centrale leiding van het tooneelleven, — „dat de vóór de Revolutie opgehoopte kunstschaten niet verspild en niet spoorloos vernietigd zijn, maar nieuwen levensinhoud verkrijgen, en dat millioenen nieuwe menschen ze verwerken en zich toeëigenen. De proletarische Revolutie heeft de geweldige verworvenheden van het Russische tooneel, die vóór de Revolutie verzameld zijn, niet verkwist, maar ze laten herleven, ze heeft hun scheppende krachten van hun ideëele begrenstheid en de vooroordeelen van individualisme, scepticisme, mystiek en formalisme bevrijd...” In hun algemeenheid kunnen deze woorden van allerlei beteekenen. Iets wijzer wordt men, als men in een programma, dat gedurende de eerste tien dagen van September, de dagen van het Tweede Moskousche tooneelfeest, onder de oogen van duizenden Moskousche schouwburgbezoekers gekomen is, omtrent het standpunt tegenover de klassieken in den tegenwoordigen tijd leest: „Het Woud”, van Ws. Meyerhold, en „Genoeg eenvoud per wijze”, in de Proletkoeljt, waren verrichtingen, waarbij de klassieke nalatenschap in aanzienlijke mate gebruikt werd als aanleiding tot de vernietiging van de kanonieke handgrepen voor het ten tooneele brengen van de genomen voorbeelden, als een uitdaging „van links”, en daarvandaan legde de regisseur er heel veel in, met volkomen veronachtzaming van de bedoeling van den dramaturg in het stuk. Meer nog: vervolgens ging Meyerhold zichzelf rechtstreeks den auteur van het stuk noemen, daarmede den nadruk leggend op het



KNJAZJ IGOR. ENSCENEERING VAN L. BARATOF



LJOEBOWJ JAROWAJA. REGIE VAN I. PLATON EN L. PROSOROWSKI, DECOR VAN N. MENSJOETIN



SLOTSCÈNE UIT TWELTH NIGHT. REGIE S. GIJATSINTOWA EN W. GOTOWTSEF. DECOR VAN W. FAWORSKI



LA DAME AUX CAMÉLIAS. ENSCENEERING VAN MEYERHOLD

onderscheid tusschen hetgeen vertoond werd en den oorspronkelijken tekst. „Mogen wij thans nog de klassieken behandelen als aanleiding voor registrexperimenten? . . . De hedendaagsche sowjetregisseur en -acteur kunnen en moeten dieper, scherper, moediger de sociale motieven blootleggen, welke in vele vertooningen door het burgerlijke tooneel opzettelijk begraven zijn. Maar den sowjettoeschouwer interesseert in de eerste plaats Shakespeare zelf, Molière zelf, Ostrowski zelf: hier moet het tooneel optreden als een doordacht en diep vertolker, maar niet als mede-auteur.”

Ten leste constateert de schrijver, dat zelfs specifieke schouwburgen van het sowjetstuk, als de Revolutieschouwburg en de MOPS (de schouwburg van de vakverenigingen) thans naar Shakespeare en Schiller grijpen en besluit, dat het daarom van te grooter belang is, klassieke modelvoorstellingen te hebben, bevrijd van een opzettelijke en opgedirkte „nieuwlichterij”, maar tegelijk kritisch indringend in het materiaal van den dramaturg.

Deze dubbele opgave: den dramaturg „zelf” te geven en tevens zijn materie kritisch te verwerken, wordt thans in de Moskousche schouwburgen op heel verschillende manieren verwezenlijkt en als men aan den eenen kant ziet dat de openingsvoorstelling van het Tweede Tooneelfest te Moskou in den Boljsjoj Teatr, den Grooten Schouwburg, gegeven werd, waar de traditie de vertooning van de klassieken nog zoo sterk bleek te beheerschen, terwijl men aan den anderen kant officieel hoorde uitspreken: „Wij handhaven en ontwikkelen het scheppende systeem van den genialen Stanislavski, de grootsche door hem geschapen school van tooneelspeelkunst; wij passen de schitterende creatieve ontdekkingen van den genialen Meyerhold en de ontzaglijke creatieve ervaring van Wachtangof toe,” dan is het niet gemakkelijk te zien, welke voorstelling men min of meer als norm zou kunnen nemen.

In den Boljsjoj Teatr zagen we twee voorstellingen: de opera Knjazj Igorj (Vorst Igorj) van Borodin en het ballet *Lebeninoje Ozero* (Het Zwanenmeer) van Tsjaikowski. Het laatste was in de plaats van het moderne ballet *Plamja Parizja* (Vlammen van Parijs), van Asafjef, gesteld, waardoor de gelegenheid verloren ging, om althans hier een klassieke en een moderne vertooning in denzelfden schouwburg tegenover elkaar te stellen. In beide voorstellingen trof het ontbreken van elke nieuwe intentie. Voor de insceneering en de decors en costumes heeft men zich veel moeite gegeven, ten einde een historisch getrouw beeld te geven. Het werk van Fedorowski, die de decors en de costumes van Knjazj Igorj ontwierp, kan men om zijn monumentaliteit en kleurrijkdom prijzen. Baratof, de metteur-en-scène, heeft de kritische behandeling van de materie van den operaschrijver daarin gezocht, dat hij de koren uitbreidde, om de rol van de massa in de handeling te accentueeren, en ze in grauwe volksdracht stak, als uitdrukking van de werkelijke verhoudingen. Dat hoorden we van den man, die, in een van de *entre-actes*, in den foyer de beteekenis van de opera uiteenzette. Wij

hebben echter niet kunnen inzien, dat op deze wijze iets wezenlijks in de voorstelling veranderd is. Alleen de grootschheid van de uitvoering heeft erdoor gewonnen en toen op het eind van het derde bedrijf het ballet de starheid van de verdere vertooning met de donker-vurige dansen van de Polowtsen onderbrak, gaf dat op het groote tooneel van den Grooten Schouwburg dan ook even een magnifiek schouwspel. Overigens echter konden de afmetingen van de uitvoering ons toch niet over den indruk heenbrengen, dat hier juist, door dit volgehouden streven naar rechtvaardiging van de traditie, de vernieuwing van de operakunst nog verder af is dan waar de conventionaliteit althans nog als een tekort van de vertooning kan worden aangemerkt. Als we van de hand van een sowjetkriticus de opmerking gelezen hebben, dat de voorstellingen van klassieke kunst in den Maly Teatr (den Kleinen Schouwburg) in de laatste jaren meer aan archiefstukken herinnerden dan aan de toeëigening van de denkbeelden en bedoelingen van groote dramaturgen, dan is dit, naar wij meenen, ook in den Boljsjoj Teatr het geval, waar de perfectie van een in zichzelf ontoereikenden stijl het verlangen naar een grondige vernieuwing niet onderdrukken kan.

De klassieke balletstijl, dien we in Lebedinoje Ozero gevolgd zagen, heeft ongetwijfeld veel meer recht van bestaan en voortbestaan, al doet het vreemd aan, dezen ook hier nog versierd te zien met allerlei uiterlijkheden, die hij als hofkunst in het verleden verworven heeft. De gratie, waarmede de prima ballerina Semenowa, een meisje van twintig jaar, dus geheel met de Revolutie opgegroeid, Komsomolka nog daarenboven, de hulde van een, als overal in de wereld, zeer eenkennig publiek in ontvangst nam, was hoofsch; en waarlijk monarchistisch werd zij, toen zij het niet eindigend applaus al maar voor zichzelf in ontvangst bleef nemen, zonder ook maar even het corps-de-ballet, met toch zooveel voortreffelijke dansers, erin te laten deelen.

Want wat hier nog aan den buitenkant van de vertooning bleef, had tenslotte ook zijn keerzijde naar binnen. Als men, zooals we hier hebben hooren doen, het ballet van Tsjajkowski analyseert als een vlucht buiten de werkelijkheid van een onder invloed van klassetegenstellingen in zijn tijd pessimistisch gestemden intellectueel, en dus ook de leden van het ballet in een dergelijke appreciatie van het dansspel opvoedt, kan men het niet op traditioneele wijze laten uitvoeren, op verbeurte van het meest eigene ervan, de teedere illusie van een geluk buiten de werkelijkheid. Wil men, binnen de grenzen van een op een andere levensbeschouwing stoelende cultuur, op den inhoud van Tsjajkowski's werk kritiek oefenen, het zij zoo, maar dan trachte men niet, het uit te voeren in een aan den inhoud van het ballet congruenten stijl; als niet in de uitvoering het tegengestelde standpunt, dat men meent te moeten innemen, verwerkelijkt wordt, doodt men het spel, zooals het ook hier voortdurend doode plekken vertoonde, vooral waar het de mimische gedeelten betrof. Daar waar de zuivere lyriek tenslotte

toch ook de dansers aangreep, kon men nu dikwijls toch nog werkelijk schoone danskunst genieten, maar het geheel miste den adem, die alleen door volle overgave aan de muziek kan worden ingegeven.

Het minst tendentieus zijn eigenlijk nog de uitvoeringen, die rechtstreeks onder den invloed van Stanislawski staan. We zagen er daarvan twee: van de Staatsopera Stanislawski en van den Eersten Moskouschen Kunstenaarschouwburg, die den naam van Gorki draagt. Hier is het eens en vooral het in den zin van het psychologische naturalisme ontwikkelde meesterschap van den tooneelspeler, dat de waarde van de voorstellingen bepaalt. Hoe gaarne had men deze eigenschap zich zien uiten in de vertooning van Gorki's Jegor Boelytsjef, dat aanvankelijk het tooneelfest had moeten besluiten, zooals het met Knjazj Igorj begonnen was, klassiek, maar tegelijk het levende tooneel van dit oogenblik! In dit stuk grijpt Gorki terug naar den tijd, waarin de revolutie van 1917 rijp wordt tusschen de zich verscherpende tegenstellingen van de toenmalige maatschappij. De koopman Jegor Boelytsjef oefent er zijn kritiek op „de anderen”, de bureaucratie, welke het land in den oorlog gejaagd heeft, de rol van popen en monniken in dezen oorlog; hij ziet den ondergang van de burgerlijke maatschappij in het verschiet en, niet kunnende gelooven aan de scheppende kracht van het proletariaat, vraagt hij tevergeefs naar den zin van het leven. Het is het eerste stuk van een trilogie, die nog niet geheel verschenen is, maar waarvan de twee eerste deelen (het tweede heet „Dostigajef en de anderen”) in tal van sowjetschouwburgen reeds met groot succes vertoond worden.

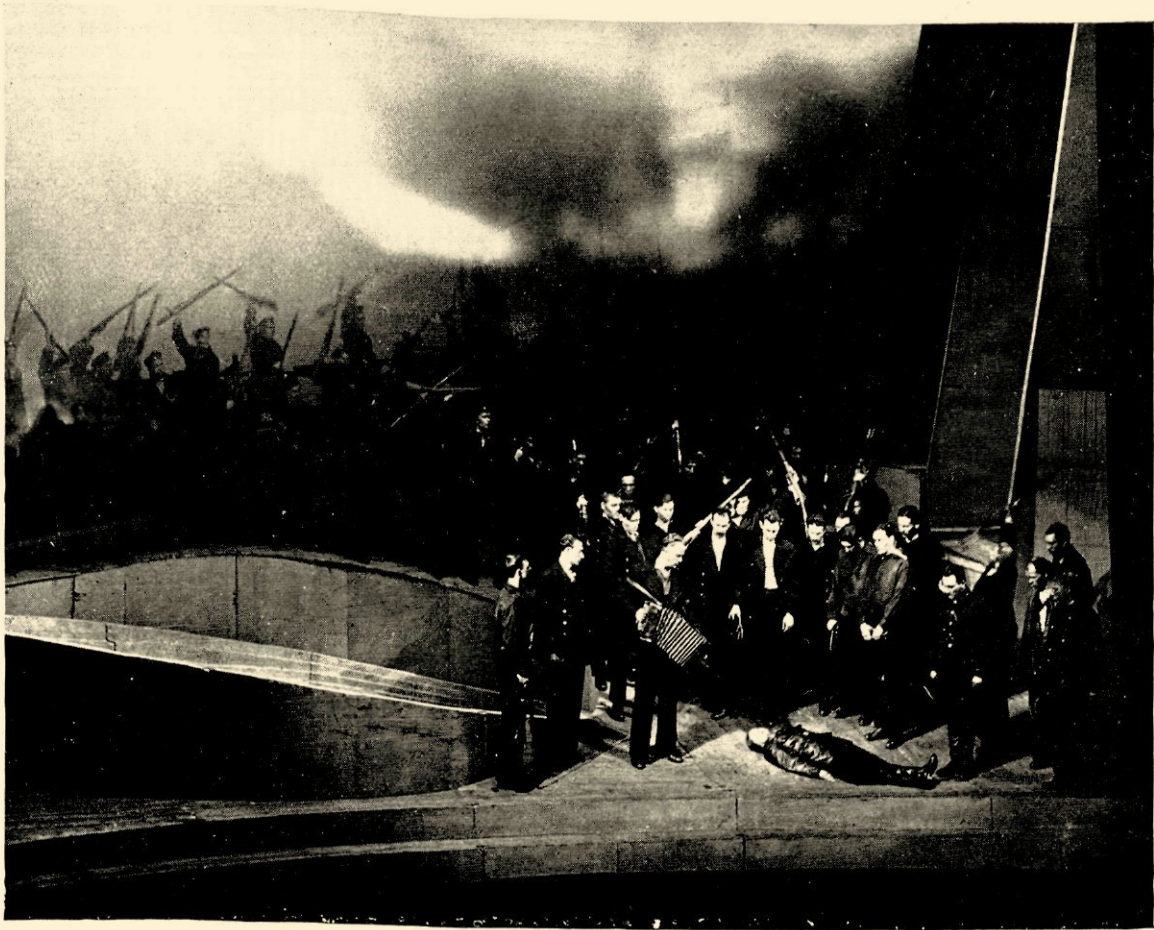
Door ziekte van een van de voornaamste medespelenden kon deze vertooning van den Eersten Moskouschen Kunstenaarsschouwburg niet doorgaan; zij werd vervangen door een vertooning van De Bruiloft van Figaro, vol entrain en met een zeer levende figuratie gespeeld, maar toch niet het slotstuk, dat men aan het einde van dit tooneelfest had kunnen wenschen. Slechts in zooverre, dat het gelegenheid bood tot een grootsche hulding van den grootmeester van het Russische tooneel, den Volkskunstenaar Stanislawski zelf, kreeg zij toch nog het karakter van de apotheose, die zij ook door de keuze van het stuk had moeten zijn.

De geest van Stanislawski was ook aanwezig bij de uitvoering van de opera van Rimski-Korsakof, Tsarskaja Newesta (Tsarenbruid). Zij werd gegeven in den kleinen schouwburg van het Cultuurpaleis, dat gebouwd wordt op de plaats, waar eens het Simonof-klooster gestaan heeft en waar nu straks, naast dit gebouw voor 1200 toeschouwers, nog een tweede schouwburg met 4000 zitplaatsen verrijzen zal. Indien dit tooneelfest dan al niet meegebracht heeft, dat we een specifiek arbeiderstheater hebben zien spelen, zooals de Revoluteschouwburg, de MOPS-schouwburg, dat het theater der vakverenigingen, en de Tram-schouwburg, die dat van de arbeidersjeugd is, zoo waren we hier in een gebouw, dat meer dan een der andere

schouwburgen, welke wij bezochten, de macht van den proletarischen toeschouwer aantoonde. Hier ontving de arbeider het tooneelgezelschap bij zich aan huis, en het was een luisterrijk tehuis. Van verre reeds straalde het licht ons door den glazen wand van de hal en de daarboven liggende foyers tegemoet: een standbeeld van Lenin, bloemen, gemakkelijke stoelen aan den kant en vooral ruimte, ruimte naar alle zijden, zag men, als men binnen kwam. De schouwburgzaal zelve bleek vooral met het oog op den toeschouwer voortreffelijk gebouwd; op het tooneel leek men daarentegen niet met alle technische behoeften (voetlicht, souffleurshokje) rekening gehouden te hebben, misschien wel omdat op den duur de eigenlijke schouwburg toch ernaast zal komen en dit tooneel dan voor andere doeleinden zal moeten dienen. Ook de strakke, helwitte omlijsting van de tooneelruimte kwam althans deze voorstelling, met haar ouderwetsch naturalistisch decor, weinig ten goede. Dat waren echter kleine tekortkomingen in een gebouw, dat in zijn geheel een grootschen indruk maakt.

Niet minder indrukwekkend was de voorstelling, welke de Staatsopera-Stanislawski er van Tsarskaja Newesta gaf. Men had niet teveel gezegd, toen men vóór den aanvang van de voorstelling, het streven van het gezelschap omschreef als „de zanger tooneelspeler, het dramatische ensemble inplaats van het koor, de opera als handeling”. In deze uitvoering, waarin niet slechts de schoonheid van muziek en zang het doelwit van de uitvoerenden was, maar ook de scènische weergave van het menschenlijke conflict, dat zij vertolkten, werd deze opera van Rimski-Korsakof een aangrijpend muziekdrama. Hier was werkelijk het historische realisme, dat men in den Boljsjoj Teatr met de uiterlijke middelen had gezocht; hier herleefde de tijd van den Schrikkelijken Iwan, van bojaren en opritsjniki, kooplieden en het gemeene volk. En in deze sfeer van het verleden, dat niet door armoede aan scènische uitdrukkingmiddelen tot een leeg decor werd uitgehold, maar steeds muzikaal-plastische beweging bleef, was nu het zingen van Sjirowa, de Tsarenbruid, die, zelve in de zachte, nog haast kinderlijke lyriek van haar liefde voor Iwan Lykof verweven, tegelijk begeerd wordt door den opritsjnik Grigori Grjaznoj en aldus het slachtoffer wordt van de jaloezie van diens geliefde, Ljoebasja, en het zingen ook van Goldina, in de rol van deze laatste, niet slechts een vocaal, maar ook een dramatisch genot.

Zelfs de veranderingen, welke de Tweede Moskousche Kunstenaarschouwburg (Mchat II) in den tekst van Shakespeare's Twelfth Night or What you will heeft aangebracht, beteekenen nog geen kritisch ingrijpen in den inhoud. Hier heeft vooral het streven voorgezeten, om den gang van het spel begrijpelijker te maken voor de toeschouwersmassa, waarvoor het gespeeld wordt. Zoo vangt het stuk hier bijv. aan met de opvolgende scènes, waarin eerst Sebastiaan en dan Viola aan land spoelen en eerst daarna volgt de eigenlijke eerste scène, waar graaf Orsino beurtelings om muziek

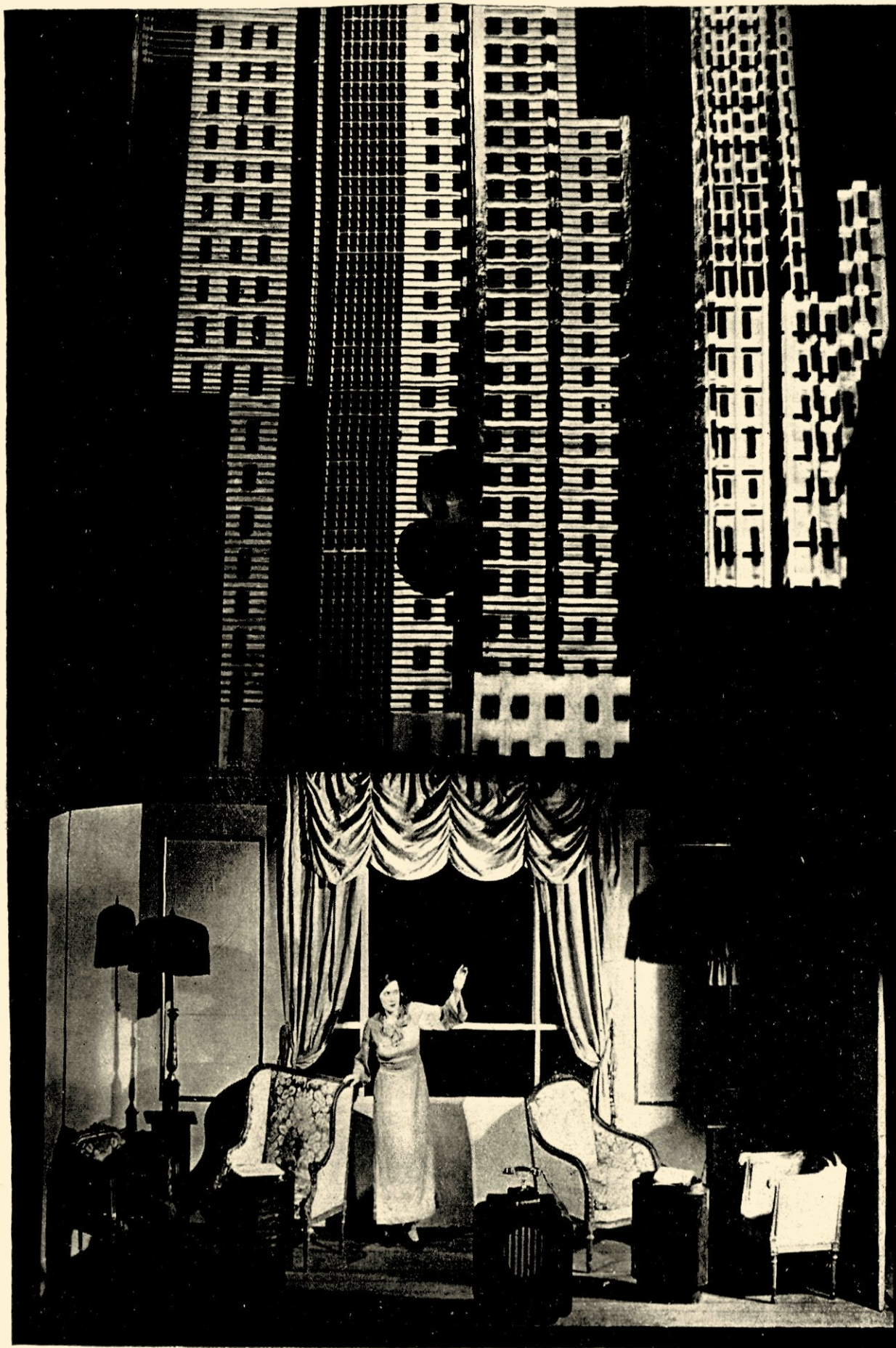


OPTIMISTITSJESKAJA TRAGEDIJA. ENSCENEERING VAN A. TAIROF, DECOR VAN W. RYNDIN



INTERWENTSIJA IN DEN WACHTANGOF-SCHOUWBURG





MACHINAL VAN SOPHIE TREADWALL. REGIE VAN TAIROF

roept en haar tot zwijgen brengt. Op het oog zou men zelfs kunnen denken, dat de verandering alleen om tooneel-technische redenen was aangebracht. Nadat nu immers voor de schilderij van een bewogen zee de eerste twee scènes zich hebben afgespeeld, kan verder het heele spel vervolgd worden tusschen den eenvoudigen opzet op het draaitoneel, dat nog slechts gedurende enkele oogenblikken, als er veranderingen van iets ingrijpender aard noodig zijn, door een lagen voorhang aan het oog onttrokken wordt.

Het decor is ontworpen door een van de grootste Russische grafische kunstenaars, Faworski. Het was de eerste maal, dat hij voor het tooneel decors ontwierp, maar meteen toonde hij zich een meester in het vak en tevens iemand met een sterke, zelfbewuste persoonlijkheid. Zelf heeft hij over zijn werk gezegd: „Dat wat mij in het tooneel aantrekt, erin behaagt, is de leege tooneelruimte, de ruimte als materie. Wat moet ik doen, om deze ruimte, zoo rijk aan diepten, zooveel mogelijkheden aanbiedend, niet te bederven? Ik wil er geschilderde vlakken in plaatsen, ronduit gezegd: schilderijen, die niet meer hun karakter van schilderij beschaamd zullen verbergen. Integendeel. Een ingelijst schilderij is als een mensch, een meubelstuk of ieder bepaald voorwerp: er bestaan betrekkingen tusschen u en het schilderij, terwijl een geschilderde boom geen boom en geen schilderij is, den tooneelspeler, zoowel als den toeschouwer van den wijs brengt en mijn ruimte vervalscht.” Inderdaad heeft Faworski met zijn ingenieuze zuilenconstructie een heerlijk spel met de ruimte gespeeld en het karakteriseert den kunstenaar, dat hij zelf haar het schoonste vond, toen zij in de laatste scène naar alle kanten doorzichtig was, door geen enkel gordijn gesloten werd. Met het dichtschuiven van enkele gordijnen immers, langs de buitenzijde en naarbinnen, en een draai van het tooneel, was het mogelijk, ons telkens weer de verscheidenheid van plaats voor te tooveren, waar het blijspel van Shakespeare zich afspeelt. Er hoefden maar enkele schilderijen van boomen en groen tusschen te worden geplaatst en ook de weelderigheid van groote tuinen was op het tooneel.

De Mchat II is, gelijk zijn naam reeds zegt, een telg van den Eersten Moskouschen Kunstenaarsschouwburg (Mchat I). Als studio opgezet, kreeg hij in 1924 een zelfstandig bestaan en ook zijn kunstvorm ontwikkelde zich, bij allen eerbied voor zijn leermeester, in eigen richting. „Ons theater werd in den tijd van de Revolutie geboren”, zoo zeide de leider van den Tweeden Kunstenaarsschouwburg, Bersenef, die echter op de collectiviteit van zijn gezelschap zoozeer den nadruk legde, dat hij ook zijn begroetingsrede in het gelid van twaalf andere leden ervan uitsprak. „De bronnen van zijn kunst vormen de leeringen van Stanislawski en Nemirowitsj-Dantsjenko. Naar hun geboden opgevoed, streefden wij ernaar op den toeschouwer de heele groote en in zijn gecompliceerdheid eenvoudige waarheid van den mensch over te brengen, want onze kunst is de kunst van het machtige

realisme. Wij verwezenlijken dat echter anders dan onze wonderbare leermeesters. Ons systeem — het systeem van den Tweeden Kunstenaarsschouwburg — onderscheidt zich, hoewel het in het systeem van Stanislawski geworteld is — van dat van den Eersten Kunstenaarsschouwburg. Voor alles is voor ons het naturalisme onaannemelijk. Wij zoeken op het tooneel steeds waarheid en theatraliteit, maar onze waarheid moet teatraal en onze theatraliteit immer waar zijn. In onze speelmethode onderscheiden we ons door een bijzondere opmerkzaamheid bij de schepping van een gestalte. Wij spelen niet onze eigen gevoelens, maar vreemde — die van de gestalte. En deze gevoelens van de gestalte worden onze eigen gevoelens. Wij voelen ons verplicht een luchtigheid in de weergave zoowel van komische als tragische gevoelens te bereiken en terwijl wij het naturalisme vermijden, stellen we ons een andere taak: de synthetiseering van de gestalte.”

In de uitvoering van *Twelfth Night* is deze synthese vooral in het komische sextet van Sir Toby Belch, Sir Andreas Aiguecheek, Malvolio, den nar, Maria en Fabian, den tuinman, bereikt. Vier van deze spelers voerden dan ook den titel van verdienstelijk kunstenaar van de republiek en twee van dezen, Gotowtsef en Gijatsintowa, hadden de regie gevoerd. Vooral in de scènes rondom den brief van Malvolio wàs de luchtigheid, waarvan Bersenef gesproken had, volop, het werd een speelsch bedrijf, waarover de lach in de zaal allengs niet meer tot bedaren kwam en waarin met name Azarin, als Malvolio, in een onovertroffen uitbundigheid van komische expressie geraakte.

En nu „*La Dame aux Camélias*” van Meyerhold. Deze heeft niet geschroomd, om, terwille van een duidelijker sociale analyse, in den trouwens ook veel minder kostbaren inhoud van zijn stuk zelf in te grijpen. Hij in elk geval heeft het denkbeeld van het mede-auteursschap klaarblijkelijk nog niet heelemaal opgegeven. Nog altijd loopt hij rond met het denkbeeld zelf een stuk in elkaar te zetten. Het denkbeeld, dat een schrijver een stuk zou schrijven, dat zóó gespeeld kan worden, wil er bij hem niet in. „Meestal brengt een tooneelschrijver een stuk in den schouwburg en hoe goed het ook moge zijn, het moet pasklaar worden gemaakt. Wij discussieeren; de tooneelspelers zeggen dit, ik zeg dat en de tooneelschrijver gaat naar huis. Over twee weken komt hij terug en alles begint van vorenafaan. Maar wij zijn van plan, om een onderwerp te kiezen, een jongen tooneelschrijver te vragen met ons in den schouwburg te werken en een stuk op te bouwen regelrecht van het ruwe materiaal op het tooneel. We zullen altijd nog in staat zijn om het achteraf op te schrijven.” Zoo is hij dan ook het drama van Dumas fils te lijf gegaan. „Er zijn geen stukken zonder tendenz,” is Meyerhold’s leuze. Een goed stuk verrast vóór alles door zijn diepen inhoud aan gedachten, d.w.z. het is uitgesproken tendentieus, het wil den toeschouwer „bewerken”. In *La Dame aux Camélias* wilde hij „de ruwe behandeling van de vrouw in het kader van de burgerlijke moraal toonen; de vrouw als waar, de vrouw

als speelgoed, die bestaat om voor geld het genot van de sterkere helft van het menselijke geslacht te zijn. Wij waardeeren in het tooneelstuk van Dumas fils de ware en realistische uitbeelding van het milieu en de schitterende techniek van den dramaturg. Maar de historische beperktheid van het wereldbegrip belette den schrijver zich juist te oriënteren in hetgeen hij zelf naar de natuur geteekend had. Het tooneelgezelschap stelt zich tot taak de ware schuldigen aan den ondergang van de heldin te vinden. Onze jongere generatie lijkt het drama van Marguérite Gautier vreemd, maar men kan niet voortschrijden zonder de zonden van het verleden te kennen." Om dit alles te bereiken heeft Meyerhold het stuk in de eerste plaats in den tijd naderbij gebracht en vervolgens verplaatst in de hoogste kringen van de maatschappij, waarin bijv. de vader van Armand van belastinginspecteur fabriekseigenaar geworden is. Er zijn elementen uit de Balzac's *Peau de Chagrin* ingelascht, om het realisme in het leven der courtisanes te versterken. Ook uit den gelijknamigen roman van Dumas fils is heel wat gehaald om de strekking van het stuk meer nadruk te geven. En nochtans heeft hij met dit alles, althans in de richting waarin hij streefde, eigenlijk niets bereikt. „Het is niet gelukt", schreef een sowjet-criticus een half jaar geleden, „omdat het materiaal zelf te slecht van kwaliteit en nietig was, omdat de compositie van het stuk zelf, heel simpel en compact, geen radicale wijzigingen en herzieningen gedoogde." Zoo bleef er dan, bij het falen van de ideologie, niets anders dan technologie over.

Deze heeft zelfs onder de ongunstige omstandigheden, waarin Meyerhold, tijdens de verbouwing van zijn eigen schouwburg, in een tijdelijk gebouw speelt, nog grooten indruk kunnen maken. Wat Meyerhold wil, kan kort worden samengevat als realisme, hyperboliek, picturale en musicale compositie. In geen van de drie richtingen kan het gewone tooneel hem voldoen. Als straks zijn eigen schouwburg gereed is, zal het tooneel zich in het midden van den schouwburg bevinden en de toeschouwers zullen er amphitheatergewijs omheen gezeten zijn. Iedereen zal omlaag kijken en de geometrische figuren, welke telkens door de plaatsing van de spelers worden gevormd, zullen volgens hem de aantrekkelijkheid en beteekenis van de voorstelling nog zeer verhoogen. Er zal een eind komen aan den toestand, dat de eene toeschouwer van beneden af en de andere toeschouwer van bovenaf naar een zelfde constellatie op het tooneel moeten kijken.

Van den man, die ervan droomt, automobielen, paarden, koeien en zelfs olifanten rechtstreeks van de straat het tooneel op te laten komen, kan men moeilijk verwachten, dat hij zich op een klein tooneel, als hem in zijn tijdelijke onderdak ten dienste staat, behelpen kan, ook al liet hij het dan ditmaal bij een papagaai! Het changeeren bij open doek moest in de bekrompen ruimte een rommeligen indruk maken. De ondersteuning door de muziek van de muzikale compositie der vertooning, welke in het programma zorg-

vuldig met andante's, allegro's, grave's en wat al meer aangegeven was, kwam nu dikwijls niet tot haar recht. Toch kreeg men wel een zeer sterk besef van hetgeen Meyerhold wil, als hij zegt: „wij hebben geen starre decors van noode, geen geschilderde decors en den heelen rompslomp van het illusionnaire tooneel; wij omgeven de spelers met echte voorwerpen, die hem het gevoel zullen geven van het tooneel, waarin hij optreedt. Dat zijn geen decors, maar instrumenten van den arbeid van den tooneelspeler.” Terecht zegt dezelfde sowjetcriticus, dien we al eenmaal citeerden, dat vrijwel iedere enscenering een schilderij van Rops, van Monet, van Renoir in herinnering roept, tot in de plaatsing van de meubelen en het verdere huisraad toe. (Het is toeval, dat de foto, welke ons ter beschikking stond, juist het tooneel weergeeft, waarin dat het minst tot uitdrukking komt). Het waren, in hun gedrongen, schilderachtige opstelling, telkens prachtige syntheses van het milieu, waarin het drama zich afspeelt, en het leek wel, of musea geplunderd waren om deze requisieten bijeen te brengen.

Zinaida Rajch, de vrouw van Meyerhold, die de rol van Marguérite Gautier speelde, naar den trant van het Japansche Kaboekitooneel, dat Meyerhold zeer ter harte gaat, voortdurend in een lichtcirkel gevangen, om de expressie van haar gelaat meer te laten spreken, heeft met name in de stervenssc ne de apotheose gegeven van hetgeen Meyerhold door zijn bewerking wel bereikt heeft: dat het drama van Dumas fils menschelijk verhevigd, van zijn sentimenteele kleurtjes schoongewasschen is. Indien  en, dan was zij wel de actrice, die Meyerhold's, zoover van het tooneel van Stanislawski afwijkende maxime verwerkelykte, dat als een tooneelspeler een gestalte vertolkt, hij niet het recht heeft, zichzelf als drager van een bepaalde wereldbeschouwing te vergeten. „De tooneelspeler moet verdediger of aanklager van zijn rol zijn.” Een aanklacht lag er inderdaad in de strenge waar- digheid, waarmede Zinaida Rajch het einde volbracht.

Zoo kan men eigenlijk zeggen, dat de Boljsjoj Teatr en Meyerhold de zaak van de vertooning van de klassieken het principieelst hebben aangepakt, en terwijl het streven naar integrale vertooningen, op den grondslag ook van de klassiek geworden techniek, juist vanwege de kritische houding tegenover de materie van den dramaturg, nauwelijks levensvatbaar lijkt, — wat niet wil zeggen, dat het op het oogenblik te Moskou niet aan een ver verbreiden smaak voldoet! — zijn de beginselen van Meyerhold op den duur misschien toch nog het passendst voor een vertooning van de kunstwerken van het verleden binnen de grenzen van een maatschappij, die door haar jeugd nog voortdurend strijdbaar er tegenover moet staan. Daarentegen heeft het werk van de theaters, die het dichtst bij Stanislawski staan, althans wat de klassieken betreft, eigenlijk nog een geheel onpolitiek karakter, hoewel zij, wat vreugde- en kleurrijkheid van vertooning aangaat, wellicht weer het meest voldoen aan de eischen die ginds op het oogenblik aan het

tooneel gesteld worden, opdat de toeschouwer er ontspanning en een prikkel tot nieuwe inspanning vinde in een tijd, waarin de socialistische opbouw de werkkraft nog letterlijk verslindt.

Maar ook de stukken, die zich rechtstreeks met de problemen van dezen socialistischen opbouw bezig houden, vinden volle en blijkens het in de handeling invallende applaus voortdurend meelevende zalen. Het toeval heeft gewild, dat wij slechts stukken gezien hebben met betrekking tot fazen uit den burgeroorlog, die echter, bij het gevoel van periodiek acute oorlogsverwachting, dat hier heerscht, toch ook een zekere actualiteit behouden hebben. Er zijn tal van stukken te noemen, die veel nieuwere problemen behandelen: „Mijn vriend”, van Pogodin, waarin de strijd om den snellen opbouw van een nieuw bedrijf geteekend wordt, „Meisjes van ons land”, van Nikitenko, dat den komsomolarbeid schildert bij den bouw van den stuwdam in den Dnepr, zooals de jonge communisten thans weer hier in Moskou in het eerste gelid strijden voor den aanleg van den ondergrondschen spoorweg, die goeddeels het werk van de jeugd schijnt te zullen worden, „Strijders”, van Romasjef, waarin het Roode leger in een latere periode weergegeven wordt, „Onzin”, van Konstantin Finn, het verhaal van een ingenieur, die tijdelijk de zaak van den socialistischen opbouw ontrouw wordt, op zoek naar romantischer avontuur, en zooveel andere.

Maar zooals gezegd, gedurende het tooneelfeest, dat het Moskousche seizoen opende in dagen, toen een betrekkelijk groot aantal schouwburgen haar deuren nog niet eens heropend had, hadden de stukken van sowjetschrijvers, die vertoond werden, toevallig het thema van den burgeroorlog gemeen. Als men deze in het algemeen beschouwt, dan kan men zeggen, dat zij aan den eenen kant nog wel eens te dicht bij de gebeurtenissen staan, om de onvermijdelijke discussie reeds heelemaal te kunnen dramatiseren: in Interwentsija (Interventie), van Slawin, wordt het vrije anarchisme het woord van een stel sinistere bandieten; ook de anarchistische leiding van de matrozen in Optimistitsjeskaja Tragedija (De optimistische Tragedie), van Wysjnewski, is weinig minder dan gespuis, terwijl de gunstige uitzondering, Aleksej, zonder veel moeite onder den invloed van den rooden commissaris geraakt. Er moet aan worden toegevoegd, dat op tal van andere oogenblikken wel degelijk reeds het besef blijkt te bestaan, dat het drama eerst dan tot zijn ware hoogte stijgt, wanneer men tegenstanders van gelijke portuur tegenover elkander stelt, intellectueel, maar vooral moreel. In Interwentsija, waar het hoofdzakelijk de wisselende krijgskans is, die de gemoederen in spanning houdt, schuiven de hoofdfiguren uit de tegengestelde kampen nog teveel langs elkaar heen; in Optimistitsjeskaja Tragedija zijn het details, waarin Wysjnewski, met tendentieuze bedoeling trouwens, ook den tegenstander de volle maat van zijn menschelijkheid gunt; Ljoebowj Jarowaja echter, een van de reeds oudere stukken van Trenef, stelt man en vrouw,

in verschillend politiek kamp, volkomen gelijkwaardig tegenover elkaar, om aldus zoowel het tragische in het besluit, dat Jarowaja tenslotte neemt, — haar man aan haar politieke medestanders uit te leveren, — als het dramatische van heel den strijd, die eraan vooraf gegaan is, tot volle hoogte uit te vieren.

In Interwentsija vindt men vooral een zeer scherpe, karakteristieke typeering van het verschil van menschen: de communist Michel Brodski, die als huisleeraar in het huis van de bankeigenares, madame Xidias, woont, deze zelf en haar zoon Genija, de opgewonden propagandiste Jeanne Barbier, de verantwoordelijke partijsecretaresse Orlovskaaja, de aanvoerder van de partisanen Bondarenko, de komsomolsche Sanja, het stel bandieten, overste Frédambé, de chef van den staf van de Fransche interventietroepen, de verschillende Fransche soldaten, en tal van anderen. Beurtelings gaven zij de leden van den Wachtangof-schouwburg gelegenheid tot een diepe psychologische uitbeelding (de overste Frédambé van Toltsjanof bijv., een van de beste stalen van tooneelspel, die het feest te zien gaf) en sterk parodische weergave, als voorbeeld waarvan de passage tusschen het drietal bandieten en den bestolen burger gelden moet, dat een weergaloos stuk karikatuur geworden is. Het was dus wel echt een materie voor den Wachtangof-schouwburg, die immers, ook uit de kringen van den Eersten Moskouschen Kunstenaarsschouwburg voortgekomen, zich vervolgens is gaan onderscheiden door haar streven naar sterker veruiterlijking van de tooneel-expressie. Sterker echter dan de beste individueele praestaties bleef van deze vertooning het ensemblespel bij: om weer bij één enkel voorbeeld te blijven, het tafereel in het café-chantant.

Ljoebowj Jarowaja werd in den Maly Teatr vertoond, Moskou's oudsten schouwburg, waar men ook thans nog niet den hang naar het realisme verloochent, waarvoor het theater van ouds bekend is geweest. Naar eigen aard meesterlijk, — maar in welk een tegenstelling tot het decor van Faworski, hoe arm aan ruimte tegenover zijn ruimteschepping! — werd hier op het draaitoneel beurtelings het gebouw van den staf en een hotel gebouwd, waar in en omheen het leven zich in kwasi-werkelijkheid bewoog. En temidden hiervan speelt de tragédienne Pasjennaja de rol van de vrouw, die in onvergankelijke liefde om den man is blijven treuren, dien zij sinds twee jaar in den oorlog gevallen meent en dien zij nu terug vindt als actief strijder in het kamp van de contra-revolutie. Het lijkt, alsof zij in de ontmoetingen met elkander alles zouden willen vergeten, maar als het er op aankomt, blijven zij zich hun partijdigheid bewust: luitenant Jarowoj aarzelt niet, de vrienden van Ljoebowj te laten arresteeren, die in den kelder van haar huis verborgen wapens komen afhalen; hij kan er echter niet toe komen, om zijn vrouw zelve te laten arresteeren, als zij in de papieren van den contra-revolutionnair staf komt snuffelen. Voor Ljoebowj daaren-

tegen gaat haar partij tenslotte ook boven dit gevoel en zij legt het laatste getuigenis van haar trouw af door haar man aan zijn vervolgers aan te wijzen.

Optimistitsjeskaja Tragedija speelt weer veel meer over de menschen heen. Hier ligt het drama in den strijd tusschen ongebondenheid en het herstel eener nieuwe discipline, die in de kiem de geboorte van het Roode leger beteekent. Na het caricaturaal-psychologiseerende in de vertooning van Interwentsija, na het realisme van Ljoebowj Jarowaja, hier het monumentale, de verheerlijkende allegorie. Wysjnewski, de schrijver, heeft aanvankelijk zelfs een zekere mystiek nagestreefd, toen hij het matrozenregiment zijn ondergang in den revolutionnair strijd liet vinden, maar de beide sprekers, twee matrozen, die van tijd tot tijd opkomen om den zin van de handeling te verklaren, daarentegen het thema wilde laten ontwikkelen van het leven, dat niet sterft, tot in den optimistischen oproep tot den toeschouwer toe, de offers van de revolutie niet te beweenen, daar zij leven in het werk, dat zij hebben gedaan. In een langen ideologischen strijd is dit element er echter uit verdreven. Het stuk eindigt thans met de zegepraal van het regiment: alleen de roode commissaris is gevallen, maar het regiment is van een anarchistische bent een militaire eenheid geworden, symbool van de kracht en het vertrouwen, dat het land thans nog in het Roode leger vindt.

„Ik streefde ernaar”, aldus Tairof, in wiens Kamerschouwburg deze vertooning ging, „een synthetische voorstelling te scheppen, die tegelijk naar haar afmetingen monumentaal en naar haar strengen eenvoud klassiek, verzadigd van emotie en naar de structuur van de tooneelhandeling dynamisch, naar den gang der gebeurtenissen tragisch en in wezen optimistisch, naar de methode realistisch en naar het gevoel en de blootlegging van de reële werkelijkheid romantisch moest zijn.” En Tairof was er de man naar, om dit te verwerkelijken.

Een volledig beeld van het Moskousche tooneelleven kon het tiendaagsche feest niet geven. Daarvoor zouden er nog meer schouwburgen in betrokken moeten zijn geweest en een nog grooter verscheidenheid van stukken moeten zijn vertoond. Maar eigenlijk is deze restrictie wel het beste bewijs, hoe rijk het tooneelleven hier nog altijd is, hoeveel rijker het nog blijft worden. Want al die schouwburgen, die buiten het programma vielen, staan onder leiding van jongere krachten, die ieder op hun beurt weer naar vernieuwing van methode streven. Safonof, Zawadski, Kawerin, Ochlopkof, het zijn slechts enkele namen van tooneelleiders, die wellicht eenmaal even luisterrijk zullen klinken, als Stanislawski, Meyerhold en Tairof thans. Dit en de ontwikkeling van de kunst der jonge tooneelschrijvers zijn de elementen, waardoor de volgende tooneelfeesten wel in de eerste plaats op zich steeds vernieuwende belangstelling zullen mogen blijven rekenen.