

Meyerhold som Pinrot i
Balaganulik (Toreboden) av
A. Blok i 1905.
(Tegning av N. P. Iulianov.)



Meyerhold-Dappertutto

Av Eugenio Barba

Meyerhold er den første som begeistres av *Commedia dell'Arte*, en inspirasjon som noen år etter påvirker Radlov, Vakhtangov og Meedelov. Det er ham som vekker lidenskapen for den tve-tydige fantastikk, for Hoffmanns lynhur-tige „sjongleri" og maskerader, utgangs-punktet for Tairovs glitrende foreställin-ger. Bland sammen *Commedia dell'Arte*, Hoffmanns *abracadabra*, de spanske dra-maer fra „el siglo de oro", asiatisk teater og Meyerholds Borodinskaja-studio vil springe ut som fra en tryllekunstners hender. *)

*) A. M. Ripellino. *Il Trucco e l'anima* S. 168, Einaudi Ed. 1955.

Svartokunstner uten lilke, mangfoldig teaterskaper, som med skarp intusjon kunne fange tidens skjulte strømninger og behov, urolig skiftende, fascinerende av det uvanlige, parat til å fornekte alt det han dagen før ærverget seg til, og øyeblikkelig fornye seg totalt: dette er Vasvolod Meyerhold (1874-1940), utvilsomt den mest fascinerende og sammensatte personlighet i vårt århundrets teater.

Etter å ha begynt som tilhenger av naturalismen – han var fra starten med Stanislavskijs Kunstteater (1898) – og etter sin „symboliske“ periode med malerisk statiske og estetiserende stilfaste forestillinger (i Kunstteatrets Studio og hos Vera Komissarzhevskaja, 1905-1907) blir han i 1907 utnevnt til hovedregissør ved Teatret Aleksandrinskij i Petrograd. I ti år, helt til 1917 får han rikelige midler til å realisere forestillinger som både provoserte og henrykte tilskuerne gjennom duos overraskelse, oppfinnsomhet og formelle fullkommenhet. Høydepunktene i denne perioden er Moljères *Don Juan* og Lermontovs „*Maske-rade*“ som han brukte seks år på å forberede sammen med scenografen Golovlin.

Til disse maktige og banebrytende forestillinger hadde han overført de „teatraliske“ erfaringer som han hadde høstet i sitt eget lille „laboratorium“ - studio i Borodinskajagaten - hvor han mellom 1913-1917 eksperimenterte som pedagog og regissør. Asiatiske skuespillkunst, pantomime, folkelige teaterformer, marionetteater og Commedia dell'Arte var hans forektningsfelt, og han sammenfattet og tilpasset disse forskjellige skuespillerteknikker for å forme en ny skuespiller – den fremtidige skaper av et nytt teaterunivers.

Kjernen og hovedkraften i dette utdannelse-laboratoriet var pantomimen, kroppens totale uttrykksfullhet. Lenge før Artaud, prøvde Meyerhold å frigjøre teaters dynamiske essens fra dialogens bånd. Elevene, gymnastisk trent, hadde akrobatisk raskehet, springende rytme, rank fleksibilitet. I likhet med de japanske Kabuki-skuespillerne og i pakt med commediantis tradisjoner, komponerte elevene et scenisk språk av „visuelle stereogrammer“. Under deres offentlige forestillinger hadde de opptredende like kostymer (scene-overall): kvinnene i lilla med cremosfargede belter, mennene i cremos, blått og lilla, med oransjefargede belter.

Fornyelsen i ironien, bevisstheten om den kroppslige dynamikkens verdi, den tydelige anvendelse av den romantiske ironi med sin „tilintetgjørelse av illusjonen“ (*Durchbruch der Illusion* – som i virkeligheten var Verfremdungseffek-

ten slik Brecht katalogiserte den 20 år senere), i hele dette arbeid foregrep Meyerhold den nye teatervisjonen som han senere realiserte etter revolusjonen. I tiden 1917-1935 gav han endelig form til den ny skuespillerteknikk – biomekanikken – som han demonstrerte i forestillingen *Le Cocu Magnifique* (1922). Han bearbeidet sin estetikk om det *teatraliske teater*, der tilskueren hele tiden ikke skulle glemme at han ble konfrontert med en scenisk fiksjon. Vi finner til og med de sceniske uniformene som nå minnet mindre om commediantis og mer om proletærens arbeidsklær.

Samtidig utga Meyerhold under pseudonymet Doktor Dappertutto, et tidskrift *Kjærligheten til de tre appelsiner* (1913-1917). Tittelen henviser til et eventyr av forfatteren Carlo Gozzi, den siste forkjemper for Commedia dell'Arte, som ungung hadde spådd: „Det vil komme en tid hvor en gruppe mennesker i et fjern nordisk land vil åpenbare seg for å gjenoppvikke teateret“. Meyerhold-Doktor Dappertutto var den fittigste skribent, men også A. Blok og V. Ivanov fra den symbolistiske skole og de yngre akmeistiske poeter ga bidrag. Tidskriftet hadde en betydningsfull innflytelse på de yngre teatergenerasjoner, for Radlov, Annonkov, Medolov, Talrov, Vakhtangov og Eisenstein, for scenografer som Bonois, Golovin, Bakst, Gontcharova, og til med for komponister – Prokofiev komponerte en opera nettopp over Gozzis eventyr *Kjærligheten til de tre appelsiner*. Selvølgelig rett tidskriftet de hårdeste angrep mot det litterære og psykologiske teater, mot naturalismens estetikk i kunsten og forkynnet Commedia dell'Artes idealer og de tyske romantikeres (Hoffmann, Tieck) syn: improvisasjon, skapende fantasi, teknikkens og komposisjonens virtuositet hos skuespilleren.

Allerede i 1906 hadde Meyerhold iscenesatt A. Bloks *Balagancik* (Torv-hoden), en iransk-venetiansk historie om Pierrot, Harlekin og Colombine. Meyerhold selv spilte Pierrot, usentimental og frok, blodrik som en ekte italiensk commediant. På scenen, som var utstyrt med et stort proscenium, likt en sirkus-arena, hadde han bygget et lite marionetteater som kommenterte handlingen parodisk. Alle dekorasjonskifter foregikk synlig. Skuespillerne beveget seg komponert, med „typiske“ gestor og bevegelser som kjennetegnet enhver av dem og som de gjentok til monotonien.

Senere i 1910 iscenesatte Meyerhold Arthur Schnitzlers pantomime *Der Schleier der Pierrette* (Colombines Slør). Colombine forlovet med Harlekin, lover Pierrot å dø med ham. Pierrot drikker

giften og Colombine flykter. Harlekin griper nå inn og tvunger henne å innta sin middag ved Pierrots lik. Colombine, i engstelig panikk, drikker resten av giften og dør ved siden av Pierrot.

Det ble en grotesk forestilling der handlingens kjærlighet og gru tillot øyeblikkelige sprang fra lidenskapen til ironien. En pianist med en burlesk maske ledet spillet gjennom rytmen av sin musikk. Alle underordnede roller, også maskerte, danset og blandet seg med publikum i en vital og gledelig valse mens den tragiske handling foregikk på scenen. Meyerhold innførte (akkurat som i *Don Juan*) en liten neger som gikk rundt og serverte iskoldrikker til tilskuerne. Forestillingen gjorde et stort inntrykk og den representerer en milepæl i russiske teater. Den betok fullstendig den unge Vakhtangov som tydelig hadde denne forestilling i minne ved sine iscenesettelser av *Dybbuk* og *Prinsesse Turandot* 10 år senere.

I november 1911 ga Meyerhold seg i kast med en ny harlekade. Ifølge et scenario av V. Soloviev, hans nære venn og senere pedagog på hans studio. Forestillingen var en *exercice de style* for å gjenoppvikke maskenes teater og iscenesatt deretter, ifølge commediantis spilletradisjoner, slik Meyerhold kunne avlede av de originale scenarioer. Skuespillerne improviserte fritt, dog taylor av musikken som bestemte rytmen. De komiske virkninger oppnåddes gjennom en utrettelig fysisk bevegelse som ofte munnet ut i ren akrobatikk. Komikken var „folkelig“, ørefik pitt med fettene, en skuespiller klippet en annons puppese av med naaksen, bråk og akrik laget en klanglig bakgrunn for handlingen. Denne forestillingen var innledningen til Meyerholds teaterlaboratorium, der liknende harlekader ble framført regelmessig av hans elever.

Denne beruselse i Commedia dell'Arte varte helt til oktober 1917. Auroras kannonvalver styrtet i grus denne verden av fornøyelig og burlesk tankefølsomhet. Nå gjaldt det å bygge en ny kultur, et nytt teater. Meyerhold – sammen med Blok og Majakovskij – var den eneste intellektuelle som fritt og holdent tok parti for bolsjevikene. Han skiftet ut sin Pierrot-kostyme og sin stilige snippkjole med arbeidsklær; han ble øverste sekretær for teaterorganisasjonene i de sovjetiske republikker. Med gjennfødte krefter og uten vemod tok han farvel med sin fortid for på nytt å bli pioner under revolusjonens og konstruktivismens banner.