

EVREINOV'S TEATRALSKE CREDO

AF TAGE HIND

I *Histoire du Théâtre Russe* meddeler Evreinov, at han før sin tiltrædelse som regissør for sæsonen 1908-09 måtte forsvare sit credo teåtråtrå over for Vers. Kommissarsjevskaja og hendes medarbejdere:

I modsætning til Meierhold, der opfattede litteraturen som et afgørende element ... fremsatte mit credo den tese at teatraliteten er kunstens positive princip.

Det er ikke tilfældigt, at Evreinov tager sit udgangspunkt, på ikke ganske retfærdig vis, i en afstandtagen fra Meierhold. Det forstås umiddelbart af den aktuelle situation, idet Kommissarsjevskaja netop havde brudt med Meierhold, hvem Evreinov altså skulle efterfølge, men også ud fra det spændingsforhold, der i det hele taget herskede mellem disse to mænd, der konkurrerede på højeste kunstneriske plan om at placere sig som teaterkunstens fornyere, som skabere af nye mønstre.

At Evreinovs indflydelse på samtiden var betydelig er der ingen tvivl om. Hans teatralitets-begreb dukker op gang på gang, ofte misforstået, og ofte uden kildeangivelse, som fx. i lyrikeren og teatermanden S. M. Vermel's artikel, *Moskovskie mastera*, foråret 1916:

Teatret er kun teater og intet mere ... teatret er en kunst, der bygger på teatralitetens primitive væsen.

Og hans teaterpraxis, ikke mindst det såkaldte Gamle Teater, inspirerede en række af tidens innovatorer, også Meierhold.

Evreinov hævder selv, at hans princip om teatraliteten er det centrale begreb i et komplet filosofisk system, der omset til praksis fik betydning for de russiske avant garde scener før og efter første verdenskrig, da Stanislavskijs og MXATs naturalisme „var sat skak“ (*Histoire* p. 375):

Teatraliteten er præ-æstetisk, dvs. primitiv og af mere fundamental karakter end vor æstetiske sans. Det ville være latterligt at tale om det primitive naturmenneskes æstetik, man kan ikke forestille sig ham nyde „skønheden for skønhedens egen skyld“. Men teatralisk sans besad han utvivlsomt, og som en følge heraf er teaterkunsten væsensforskellig fra alle andre kunstarter. Teaterkunsten er præ-æstetisk og ikke-æstetisk af den simple grund, at transformationen, der frem for alt er det essentielle i teatret, er mere primitiv og langt lettere at realisere end den formation, formning, der er den æstetiske kunsts væsen ... Teatret er opstået af det teatraliske instinkt og ikke af religionen, koreografien, æstetikken ... Det er endvidere ikke naturalismen, men den overbevisende kvalitet (*qualité convaincante*) hos de ting, der vises på scenen, der skaber de teatraliske illusioner. Det er altså ikke tingen selv, der skal vises i teatret, men et billede af tingen, ikke aktionen i sig selv, men en gengivelse af aktion, en forestilling.

Bag disse betragtninger spores E.T.A. Hoffmanns *Selt-same Laiden eines Theaterdirectors*, men navnlig Oscar Wilde – „Kommissarsjevskij og min fælles mester“ kalder Evreinov ham:

Det er en dyb sandhed, når Oscar Wilde hævder, at det ikke så meget er naturen, der betinger kunstværkets skønhed som kunstneren, der viser sig at være den sande op-havsmand til naturens skønhed. Englænderne begyndte først at se Londontågens skønhed, da den geniale Turner bragte essensen af den på lærredet (*Teatr kak takovo* p. 21).

Der er dog den forskel, at medens Wilde forbliver i æstetikken, er Evreinov dybt interesseret i den religiøst-etiske side af sagen. Han nægter ikke med at hævde, at livet imiterer kunsten, han ser ikke nogen anden frelse for livet end kunsten. Kunsten får hos ham en terapeutisk funktion, dvs. en rituel. Den er det eneste, der kan hindre eller modarbejde en livets dæmonisering (*Teatroterapi, Teatr dlia sebja* I). I en kommentar til *Hovedsagen*, et skuespil, der demonstrerer teorien om teatroterapi, hedder det:

Mit credo i dette skuespil går ud på, at socialismen kan inderliggøres ved anvendelsen af skuespillere, der er erfarne i transformationens kunst (*Samoje Glavnoje*, eng. overs. *The Main Thing*, N. Y. 1926).

Den egentlige baggrund for Evreinovs teatralitetsbegreb skal altså søges hos ham selv, i hans teatraliske originalitet og i hans enestående kendskab til de ældste former for drama, hos naturfolk, i Østens teater og i den europæiske tradition, der var teatralisk i hans forstand. Dvs. den ikke-rationalistiske, ikke-realistiske tradition, den græske tragedie og komedie, middelalderens mysteriespil, den spanske og elizabethanske scene og, ikke mindst, *commedia dell'arte*.

Disse teoretiske overvejelser og denne historiske viden omsætter han i praktisk teater, som dramatiker og regissør og teaterleder.

Som praktisk teatermand ligger hans begavelse først og fremmest på iscenesættelsens område. Han dyrker både den store form – fx. i det gigantiske revolutionsspil, *Stormen på Vinterpaladset* – og den lille form. Med Kommissarsjevskij som medleder startede han *Det Muntre Teater For Voksne Børn*, hvor han blandt meget andet satte sin egen harlekinade *En lystig Død* op i foråret 1909. Fra 1910 til 1917 var han chefregissør på og medleder af Spejlkabinettet, hvor han på den ene eller anden måde var impliceret i opsætningen af ca. 100 stykker (man spillede som regel tre pr. aften i et teater med 750 pladser). I disse hans „analytiske teaterlaboratorier“ arbejdede han med burlesquer, skyggespil (den tyrkiske *karagöz* kendte han fra besøg i Istanbul og Athen), marionetspil, guignol-teater, operaparodier og *commedia dell'arte*.

Personerne i *En lystig Død* er Harlekin, Pierrot, Columbine, Doktoren og Døden. Harlekin dør lystig, fordi han har levet lystigt, men altid fuldt vidende om døden, han har aldrig klamret sig til livet med gerrige øjne, men givet sine kys til dem, der ville have dem og ødslet sin sjæl bort til andres bedste. Derfor kan han muntert modtage Døden med et: *Min sang er slut, De kommer til tiden, Madame. Hvorfor den tragiske mine? De venter besvær fra min side? Nej, jeg er ikke af den slags borgerlige telpere, pligt og ære for en smuk kvinde.*

Størst betydning fik nok åbningen af skuepladsen *Det gamle Teater*.

Evreinovs intention med *Det gamle Teater* var ikke en museal-teaterhistorisk, så videnskabeligt han også gik til forarbejdet, det var en aktuel-artistisk. Og alle bevidner, at det lykkedes for ham. Der spillede i Peterborg, og opførelserne omfattede to cykler, fordelt på to perioder, fra 1907-1908 og fra 1911-1912. En tredje var planlagt, helliget *Commedia dell'Arte*, det var meningen, den skulle have været

spillet i 1916, men på grund af krigen blev den aldrig realiseret.

Som sine medarbejdere havde Evreinov bl.a. Driesen og Sarine, og malere som Alexander Benois, Bilibina m.fl. Commedia dell'Arte cyklen forberedtes af Evreinov sammen med Boutkouskaia og Konstantin Miklasevskij (C. Mic, forfatteren til værket om Commedia dell'Arte).

Første cyklus omfattede følgende spil: **De tre Magikere**, et liturgisk drama fra det 11. århundrede, **Et mirakelstil om Theophil** fra det 12. århundrede, **Adam la Hailos Robin og Marlon**, 13. århundrede, En moralitet, **To Brødre**, 15. århundrede, **Badekarret** og **Hanrejens Hat**, to færcer af Jean Debandance, 16. århundrede.

Med disse realisationer eller *reconstructions artistiques* demonstrerede Evreinov ikke kun datidens spillestil, såvidt nu rekonstruktion var mulig, han genskabte også de omgivelser og den atmosfære i hvilken der var blevet spillet. Han forfattede en prolog til det liturgiske drama, hvori man ser folket forsamles som „publikum“ foran kirken, et optog af flagellanter drager forbi, deres selvpinser sætter mængden i extase. Prologen fungerer også som narrator. Mængden på scenen kommer med tilråb til selve spillet, scenen på scenen var opbygget som simultanscene efter Valenciennes-mønstret, med himmel og, ude til højre, helvede.

Den anden cyklus' repertoire bestod af stykker fra spansk teater i det 17. århundrede, Calderon, Lope de Vega, Tirso de Molina, Cervantes. Igen sås den for tiden og stedet åbnede scene, en omværende bølge opfører en komedie på en råt sammensmættet estrade på en gårdsplads (*corrales*), omgivet af publikum, og der arbejdes på flere planer (*tablado, alto del teatro*). Eller spillet foregår ved kongens hof, scenen er overdådigt udstyret, atrålende kostumer, ceremoniøs spillestil, tekniske raffinementer.

Et gennemgående træk er Evreinovs interesse for relationen mellem publikum og skuespiller. Det er med rette sagt om ham, at for ham er fra begyndelsen publikum det vigtigste element i teatret, han er en af de første, om ikke den første, der tager teatrets kommunikationsproblem op til teoretisk og praktisk behandling (*Apologija teatral'nosti; Vdenie v monodramu*).

Ud fra alt utopiske grundsyn når Evreinov endelig også frem til en klart defineret, helt ud original dramaform, som han kalder monodramu og anser for at være vel egnet til terapeutisk brug:

„Det er ikke nødvendigt at fjerne den synlige rampe, en hæslig oplevelse kan dog spærre i tilskuerens sind for den synlige rampes supprimering. Nødvendig er det at fjerne den usynlige rampe i tilskuerens sind“ (*Vdenie v monodramu*).

TEATER

UDSTILLINGER

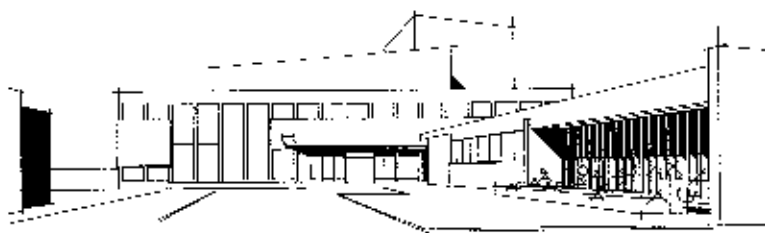
KONCERTER

KONGRESSER

SPORT M. V.

1. KL. RESTAURANT

OPLYSNINGER HOS



HOLSTEBRO HALLEN A-S