

Kjetteren Vakhtangov

Av EUGENIO BARBA



E. B. Vakhtangov

Evgenij B. Vakhtangov (1883-1922) var sønn av en rik Industrilherre, men viste liten trang til å følge i faderens fotspor. I Moskva, der han studerte jus ved universitet, begynte han å spille med amatører for så i 1909 å vie seg helt til sin tidenskap: han begynte som elev på en profesjonell teaterskole i 1911, og etter å ha avsluttet sine studier, ble han engasjert på Kunstteatret.

Trofaet, hengiven og fanatisk tilhenger av Stanislavskij, var han selvskreven da den store regissør ett år senere åpnet sitt 1. Studio hvor han ville prøve med unge skuespillere de første elementer av sitt system. Snart fikk han også selvstendige regi-oppgaver. I 1913 **Das Friedensfest** av Hauptmann og **Syndfloden** av Henning Berger.

Hans notater fra den tiden avslører en mann helt betatt av „Systemet“ og viser hvordan han drømmer om å fullføre det og renske det for all løgn. „**Man må kaste teatret ut av teatret, skuespilleren ut av dramaet, bannlyse sminkningen og kostymene. Kun Sannheten.**“ Han tvang denne „Sannhet“ frem med latterlige og absurde påfunn: skuespilleren som drakk en bittel drukk, fikk kanten av koppen smurt inn med bitter veske. Utrettelig arbeidet han dag og natt, hans kone forlot ham med dette lakoniske brev. „**Jeg hater Stanislavskij, jeg hater systemet, jeg hater deg.**“

I 1913 spurte noen amatører ham om å lede deres arbeid. Vakhtangov sa seg villig, samtidig som han fortsatte på 1. Studio. Deres første forestilling, et mindre stykke av Zajchev ble en fiasko. Stanislavskij forbed Vakhtangov å spre sine energier og forlangte at han bare skulle vie seg til 1. Studio.

Likevel fortsatte han med sine amatører i all hommelighet, til hans tålmodighet og standhaftighet blev kronet med hell: I 1918 fikk gruppen sitt kunstneriske gjennombrudd med Meeterlincks **Le Miracle de Saint Antoine**. Hele gruppen ble da innlemmet i Kunstteatret som

3. Studio og forvandlet seg senere til det selvstendige Vakhtangov-teatret etter regissørens død i 1922.

Hans behov for å arbeide med de unge, prøve sine krefter, uttrykte sitt „kjetteri“ overfor „systemet“, fikk ham til å kaste seg i nye pedagogiske og regimessige oppgaver. Han virket ved 1. Studio, med sin gruppe amatører, ved teaterskolen på Kunstteatret, hos de proletkult-teatra som var sprunget frem etter revolusjonen. I 1917, etter anmodning av Stanislavskij, tok han imot et tilbud fra en gruppe jødiske amatører: det var begynnelsen til **Habima**, senere et verdenskjent jødisk teater som noen år etter reiste til Israel. Han begynte å lese Det Gamle Testamentet, Talmuden, og satte seg inn i det hebraiske språk (som var gruppens). Hindret av å forstå og dermed følge skuespillerens dialog, utnyttet Vakhtangov den egenartede melodi, den hieratiske rytme, den sing-songaktige diksjon, kort sagt: alle de klanglige muligheter. I 1918 presenterte de noen enaktere av Sholom Aah, L. Perez, I. Kaznelson og allerede da første resultater høstet anerkjennende bifall.

Hans helse begynte nå å svikte som følge av en uheldig og magiskraft. Hans intense arbeid ble avbrutt av flere og langere opphold på forskjellige behandlingshjem. Likevel forlot han ikke sine utallige grupper og medarbeidere, han dirigerte dem pr. brev og besøkte dem også midt i behandlingen. Nettopp i denne perioden (1918-1920) ble noen av hans beste forestillinger til på 1. Studio: Ibsens **Rosmersholm**, Tsjekovs **Bryllupet** og Strindbergs **Erik XIV**, samt for nevnt Meeterlincks **Le Miracle de Saint Antoine** med sine illegale amatører.

Året 1922: Vakhtangov dør i mai. Men han nådde å fullføre to forestillinger, hans dialektiske farvel til livet, den ene et tragisk og fortvilet angrekskrig, den andre en frodig og livsglad harlekade.

Den første forestilling var An-skis

Dybbuk spilt på Habima. Bygget med riktige tempo, i en ætning av gru og mareritt, var den en fremmaning av en verden sett i delirium, en deformert virkelighet som syntes springe ut fra Ensors malerier eller Kirchners raderinger. Forestillingen - som beskrev den ulovlige kjærlighet mellom den rike Lea og den fattige Chanah - ble i Vakhtangovs regi beriket av flere og nye motiver: kampen mellom de fattige og de rike og uretferdigheten ved livet, selvtillfredsheten hos de meite og någet hos de arveløse. Grupperingen på scenen minnet om lo-vonde tablåer fra en tidløs ghetto, enhver skuespiller, også statistene, hadde en detaljert og individuell mønster av bevegelser. Vakhtangov konsentrerte seg særlig om hendene, gjennom gestikuleringen ville han kjennetegne gruppens etniske essens, men også avsløre karaktertrekkene ved den scenske person. Hendene på en aulten biggarkone, daførmet av gikt, grep tingene med grådighet, vold og hensynsløshet, de hadde glemt å behandle dem på en sakt måte. Hendene til en rik kjøpman viste tydelig at de kunne ta alt, få alt, at de var mette og selvtillfredse. Denne rabbinistiske verden med de „talende hender“, med disse makabre ekssesser (tiggerenes opptog, blinde og halve, invalider som i en krampaktig dans Invadarto Leas bryllup) ble møtt med begjelstring, særlig av dem som i denne forestilling fant en bekreftelse på teatrets selvstendighet som kunst. Som Radlov skrev: „... Tilskueren forstår ikke et ord, men allikevel virker skuespilleren på ham gjennom stemmens følelsesmessige klang, gjennom bevegelsens utvetydlige språk“.

Dybbuk hadde premiere i januar 1922. Denne mørke forestilling, dette økrik mot livets harde og ubønnhørlige lover, var den rette motsetning til **Prinsesse Turandot** som bare en måned etter hadde sin premiere på 3. Studio. Her var det glede, viltalitet, all gru og mareritt var

forsvunnet for å vike plassen for en ironisk lek, full av sol. Etter den makabre spøkelsessonaten var dette en slags utflukt i et „Wonderland“. Prinsesse Turandot sprudlet av livsglæde, selvom Moskva var suiten og dets regissør var døende.

Skuespillerne spilte ikke de sceniske personer fra Gozzis eventyr, men italienske commedianti, som gjennom deres improvisasjoner ga livet til stykket. De russiske skuespillere forvandlet seg til italienske skuespillere som spilte som om de improviserte. Det var en hyldest til skuespiller-gjøgleren, til den reisende histrion så elsket av Blok og Meyerhold og så foraktet av Stanislavskij.

Utgangspunkt var en total negasjon av

Stanislavskijs system og syn. De to hovedprinsippene som Vakhtangov fulgte var:

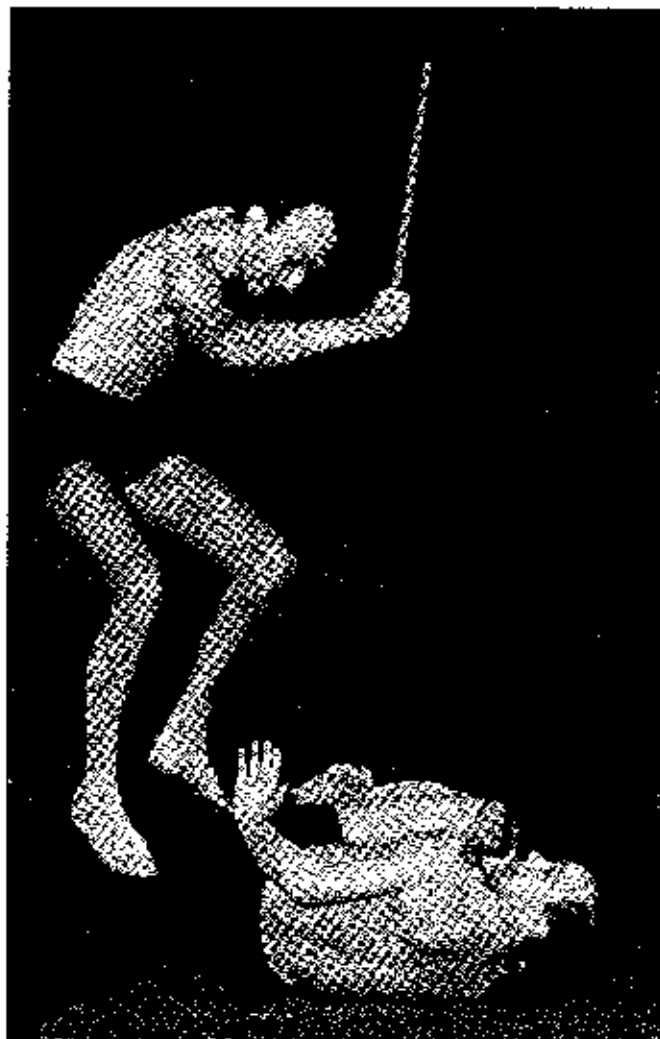
- 1) Klar, tydelig og springende diksjon, med fullt volum og rikdom i klanger, ikke noen halvtoner eller halvmoedier som på Kunstteatret.
- 2) Tilbakenvendelse til et „muskulært teater“ med rytme, tempo og blodriktighet etter så mange år av ubøvegelig psykologisme.

For å framskynde dette, lot han gultet bygge helt skrått og skuespillerne måtte trene ekstra hardt på å finne balansen og beherske deres hurtige bevegelser på denne eventyrlige båtdekk.

Den 24 februar, etter en hele natt med

prøver, fullt Vakhtangov sammen for ikke mer å reise seg fra sengen. Prelmieren fant sted uten ham. Han døde 3 måneder senere.

Med utgangspunkt i naturalismen fulgte Vakhtangov en mulsetningsfull rute for til slutt å havne på teatralitetens kontinent, der teater var bevisst sin egen magi. Meyerholdts innflytelse hadde vært avgjørende og han trakk seg mer og mer vekk fra Stanislavskijs teatersyn. Han prøvde å oppnå en syntese mellom disse to ytterliggående poler, han ansket om „fantastisk realism“. Han som i „systemets“ dager ville kaste skuespilleren ut av dramaet, skrev på en av de siste sider i sin dagbok: „Skuespilleren er teatret, og skuespillerkunst betyr kun virtuositet“.



Teatrets Teori og Teknikk 7

(engelsk tekst)

JERZY GROTOWSKI

TOWARDS A POOR THEATRE

Over 200 sider tekst
og 70 illustrasjoner.

Utkommer i juni 1968

ODIN TEATRETS FORLAG