

# Konstruktivismens epoke

AF ANGELO MARIA RIPELLINO

Angelo Maria Ripellino (f. 1923) underviser i russisk litteratur på Roma Universitet. Hans to bøger Majakovskij e il teatro russo di avanguardia og *Lo specchio e l'animo* er blant de beste verker om russisk teaterliv etter revolusjonen. Følgende tekst er et kapittel fra Majakovskij e il teatro russo di avanguardia, © Einaudi Editore.

## 1.

Nogle russiske forskere, der er omtågede af realismens fordomme, forbigår avantgardens bidrag til det sovjetiske teater i stilhed. Af deres unøjagtige og vildledende håndbøger kunne man få det indtryk, at den forunderlige blomstring inden for teatret i tyverne skal regnes de konservative scener til gode.

Sandheden er en ganske anden. De traditionelle teatre op-tog med forsigtig langsommelighed og ofte modvilligt den ny virkelighed i sig, idet de kun ugerne løsrev sig fra deres tilvante mønstre. Berømte scener såsom Malyj eller Aleksandrinskij, som sad fast i gammel erfaring, tøvede med at til-egne sig revolutionens brændende materiale.

Adskillige højreorienterede teatre bestræbte sig på at løfte sig fra de naturalistiske detaljer til en patetisk og monumen-tal stil, som skulle være et sidestykke til de storslåede begi-venheder. Og adskillige søgte i de klassiske værker analog-ier med nutiden. Alligevel blev det ikke de traditionelle, polstrede scener, men avantgardens oprørske, som skulle komme til at udtrykke revolutionens ophidselse og glød. Se-nere, efterhånden som naturalismens klichéer igen fik over-taget og de psykologiske roller smed deres sociale masker, kom Malyj, Aleksandrinskij og Stanislavskij-stilen atter til at dominere. Men i de første år havde de ikke meget held med sig.

Publikum – arbejdere, soldater og bønder, som var mod-nede under katastroferne og kampene, forblev ligegyldige over for genrebilleder, over for »atmosfære« og dæmpede samtaler. Det er næppe nogen overdrivelse at hævde, at de venstreorienterede eksperimenter imødekom et fundamentalt krav fra de nye tilskuere.

Det vil dog ikke sige, at avantgardisterne alle var forlibte i kommunismen. Mejerchold var en undtagelse. Størstedelen af fornyerne blandt iscenesætterne (Tairov, Foregger, Ferdin-andov, Granovskij, Radlov, etc.) sluttede sig til sovjetregi-met mere af artistisk entusiasme end af ideologisk enighed<sup>1</sup>). Men det var netop denne begejstring, der frigjorde den ska-bende kraft og indgød ånden fra den store oktoberrevolution i deres forestillinger, som var berusede af klang og lys. Det var ikke nødvendigvis således, at de politiske begivenheder

skulle ligge i selve indholdet (indholdet tillagde man dengang ringe betydning), men den stadige hvirvel af nye former, som blev sluppet løs på scenen, var gyldige udtryk for revolutio-nens stormfulde rytme.

Disse iscenesættere, der blev favoriserede af Lunachar-skij, som havde givet teatrene selvstyre med hensyn til re-pertoire og orientering, hengav sig til de mærkværdigste for-søg og de dristigste opgaver. De sammensatte skuespillernes mimiske arabesker og scenens strålende farver til visuelle, non-objektivistiske påfund. De lagde større vægt på klange-nes abstrakte skønhed end på ordenes logiske substans. Og, idet de overskred det gamle prosateaters snævre grænser, benyttede de sig af cirkus', biografens og music-hall'ens virkemidler.

Den vilde vækst af gode ideer og tricks kompenserede i de første år for mangelen på dramatiske værker, men truede dog med at reducere digterne til simple leverandører af ud-kast, som iscenesætterne kunne manipulere med ganske vil-kårligt.

## 2.

Det avantgardistiske teater i det første sovjetiske årti tager sit udgangspunkt i de kubistisk-futuristiske maleres fund. Majakovskij bemærkede i et indlæg i diskussionen **Chudozh-nik v teatre** (Kunstneren i teatret) den 3. januar 1921, at revo-lutionen inden for malerkunsten var gået forud for teatrets<sup>2</sup>). De mest betydningsfulde forestillinger fødtes dengang fak-tisk i den ny malerkunsts fantasifulde og strålende atmosfæ-re<sup>3</sup>). Det er nok at minde om Offenbachs **Hoffmanns Eventyr** (1918), iscenesat af Komissarzhevskij (med dekorationer af Lentulov), Hoffmanns **Prinsesse Brambilla** (1920) og Lecocqs **Giroflé-Girofla** (1922), begge iscenesat af Tairov (med deko-rationer af Jakulov), Verhaerens **Les aubes** (1920), iscenesat af Mejerchold (med dekorationer af Dmitriev), Anskis **Dibuk** (1922) og Gozzis **Turandot** (1922), begge iscenesat af Vach-tangov (den ene med dekorationer af Altman, den anden af Nivinskij).

Alle disse forestillinger var gennemtrængt af futurismens farver og rytme. Man kan iøvrigt ikke forestille sig Tairovs kunst uden Jakulovs sære spiralformer eller Eksters kostu-mer, som indespærrede skuespillerne i en slags kubisk arma-tur sat sammen med ståltråd<sup>4</sup>). Vi ville heller ikke kunne for-stå Aleksej Granovskijs iscenesættelser uden Chagalls ma-leri. Som bekendt udsmykkede Chagall salen i Moskvas Jø-diske Kammerteater med freskoer, som forestillede et jødisk maskebal, og han lavede dekorationerne til Scholom Alej-

ohems værker, med hvilke dette teater blev indviet i januar 1921<sup>5</sup>). I sine exentriske skuespil, som sammensmeltede den groteske harlekinade med music-hall'ens stil, overførte Granovskij roller, farver og mimik fra Chagalls malerier.

På samme måde ville man ikke kunne forstå en vis periode af Mejerchold uden konstruktivismen. Og idag kan vi se, at denne bevægelse udøvede en stor indflydelse også på Majakovskij.

Efter revolutionen følte de progressive malere et levende behov for at give udtryk for industriens mekaniske processer og teknikkens sejr på deres lærreder<sup>6</sup>). Den abstrakte kunst hentede materiale i apparaternes og maskinernes verden. Suprematisterne, projektionisterne og andre non-objektivistiske retninger forvandlede malerkunsten til en slags algebravet i deres slagord og titler at prale med en søgt, videnskabelig terminologi. Deres geometriske mønstre var præget af iskold rationalisme, som om de var udført med tegnetrekant og passer, og kom stadig mere til at ligne analytiske diagrammer og øvelser i kølig ingeniørkunst.

Nogle af disse malere, som delte det spirende sovjetsamfunds industrielle aspirationer, drømte om at indføje kunsten i produktionen, om at gøre den nyttig ligesom videnskaben og arbejdet. Deres eksperimenter på **INCHUK** (Det kunstneriske kulturinstitut) kulminerede i en radikal beslutning, som ikke var mindre heroisk end den, som førte Malevich til hans sorte kvadrat. Den 24. november 1922 erklærede 25 medlemmer af **INCHUK** (Tatlin, Rodchenko, Popova, Stepanova etc.) staffelmaleriet for forældet og enhver kunstnerisk aktivitet for overflødig, hvis den ikke havde et produktivt mål.

Kunsten blev en konstruktion af objekter, teknisk udarbejdelse af materialer, hvilket nærmede sig håndværkermetoder og arbejdererfaringer. Efter suprematismens absolutte billeder satte altså nu kubo-futuristerne sig i hovedet at skabe et nyt univers af vigtige og præcise apparater, idet de over for den borgerlige epokes opulente rigdom på detaljer satte en sparsommelig fasthed i formen, en næsten asketisk purisme.

Ideen om en industriel kunst var overmåde revolutionerende for et tilbagestående land som Rusland. Men produktivisterne gik for vidt i deres overfladiske benægtelse af fortidens værdier. Deres krig imod metafysikken, i saglighedens navn, tvang dem ofte over i en steril, nihilistisk holdning.

Desuden kunne industrialismen, som de kæmpede for, vanskeligt give bemærkelsesværdige resultater, ikke blot på grund af borgerkrigenes økonomiske bagslag og de ledendes og bureaukraternes antikverede smag (de foretrak gipsbusten af den skæggede Marx frem for alle andre konstruktioner), men også på grund af den abstrakte og illusoriske karakter i mange af deres intentioner. De repræsenterede et forbrat spring mod et Rusland med skyskrabere og fabrikker, mod et russisk Amerika sådan som Blok havde forudsagt det i et digt i december 1913:

Over den øde steppe  
lyser for mig  
stjernen, et nyt Amerika!

Projekterne for pladser, kiosker, monumenter, bygninger og radiostationer, der var forberedte af konstruktivisterne, blev ofte sære utopier. Lavinskij, for eksempel, fantaserede om en hængende by med huse af glas og asbest, som kunne

De »levende aviser« - eller »animerede plakater« - var blandt de mest anvendte, dramatiske meddelelsesmidler under den russiske borgerkrig. Øverst til højre: En af de meget populære plakatergrupper, »De blå bluser«.

Georg Grosz og John Heartfield i Berlin, 1920. Plakatens tekst lyder: »Kunsten er død; leve Tatlins nye maskinkunst.«



drejes af en fjeder<sup>7</sup>). El Lisickij undfangede ideen om de såkaldte **prouny**, arkitektoniske fantasier, lege med stereometriske elementer. Men symbolet på konstruktivismen vil for altid være et projekt, der var udtænkt allerede før **INCHUK's** kunstnere faldt fra: Vladimir Tatlins projekt til et monument, højere end Eiffeltårnet, for Den tredje Internationale.

Tatlins konstruktion, vredet rundt af spiralens bugtninger, som ifølge Punin var »linjen for bevægelse mod en frigjort menneskehed«<sup>8</sup>), skulle symbolisere tidens voldsomhed og dynamik, det menneskelige begær efter at stige til vejrs, til at hæve sig fra jorden. Således faldt et utilitaristisk arbejde tilbage i den metafysik, som konstruktivisternes bildte sig ind at have forvist for altid.

Ved siden af de mange fantasifastre udarbejdede konstruktivisternes dog også en serie »produkter«, praktiske modeller, håndgribelige ting. Popova, Stepanova, Rodchenko, Lavinskij, Lisickij designede træningsdragter (**»sportodezhda«**) og arbejdsdragter (**»prozodezhda«**), reklameplakater, bogomslag, fotomontager, møbler, stofmønstre, nye typografiske opstillinger<sup>9</sup>), udsmykninger af gader og butiksvinduer, udstyr til film og fremfor alt scenisk arkitektur. Disse arbejder udmærkede sig ved kraftige konturer, ved formernes klarhed, ved

præcise linjer, ved klare, iøjnefaldende farvefelter, afvekslende og symmetrisk anbragte.

Konstruktivismen, ifølge Aleksej Gan, »Den industrielle kulturs harmoniske søn«<sup>10</sup>), prægede de første sovjetår. Endog Ehrenburg bekendte sig som ivrig tilhænger i bogen **A vsëtaki ona vertitsja** (Dog bevæger den sig, 1922) og i tidsskriftet **Vesc** (Objektet), som han udgav sammen med El Lisickij i Berlin.

I oktober 1922 blev **Erste Russische Kunstausstellung** afholdt i den tyske hovedstad og udbredte bevægelsens begreber og arbejder i vesten<sup>11</sup>).

### 3.

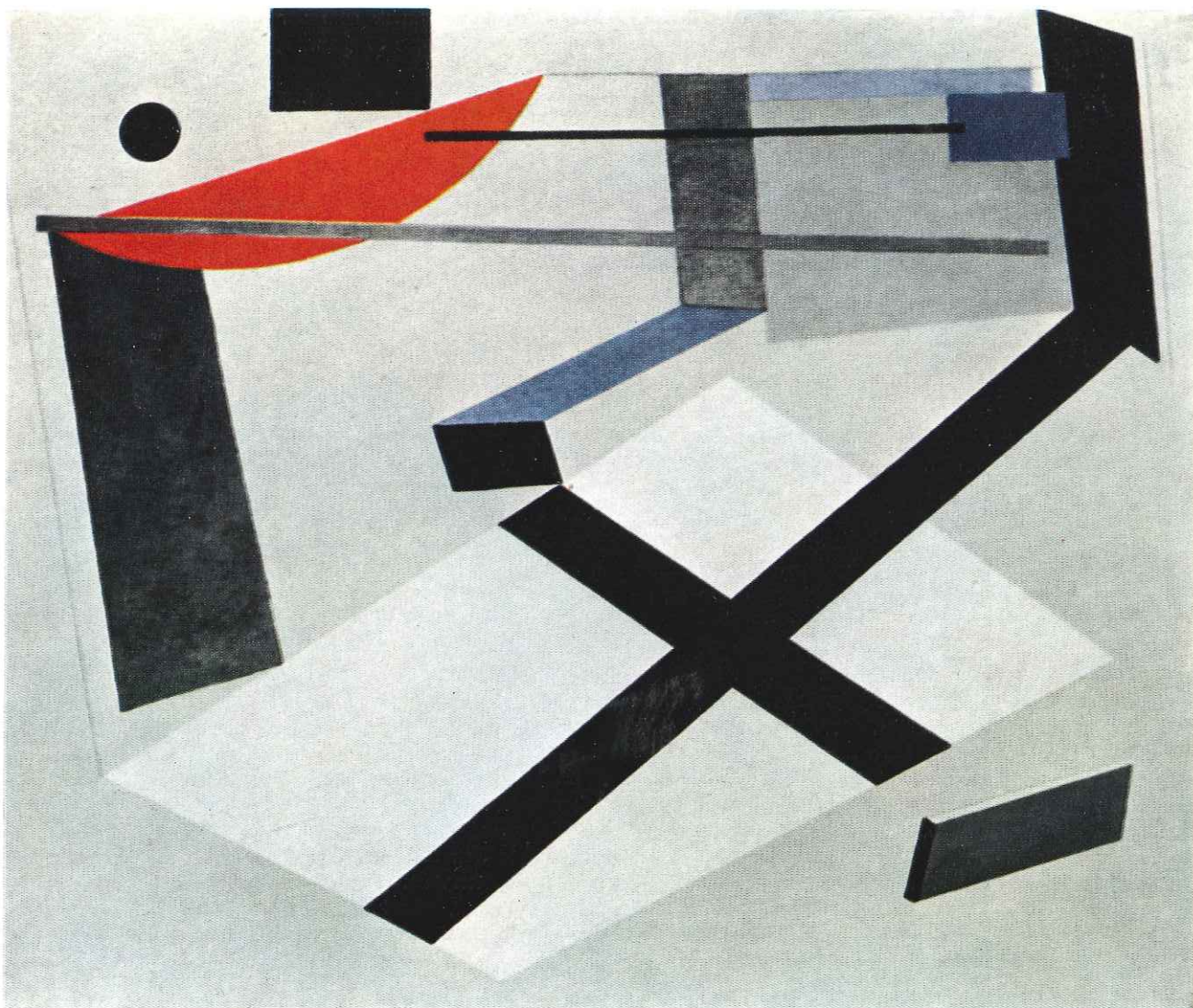
**LEF** eller **Levyj front iskusstv** (Den venstreorienterede kunsts front), som Majakovskij startede i 1923, blev centrum og drejepunkt for konstruktivismen. Takket være Majakovskijs anseelse forenedes her skikkelser med forskellig baggrund: Kubistisk-futuristiske digtere (Asejev, Kruchënych, Tretjakov, Kamenskij, Pasternak), filologer fra **Opojaz** (Brik, Shklovskij, Vinokur, Tynjanov), teater- og filminstruktører (Eizenstein, Dziga Vertov), »produktivister« fra **INCHUK** (Popova, Stepanova, Rodchenko, Lavinskij).



Vladimir Tatlin, nederst til venstre foran sin modell til monumentet for III Internationale (1920).

Monumentet bestod af tre store glaslegemer, som var anbragt oven på hinanden og indesluttede i en jernspiral: geometriske legemer, som skulle rotere om deres egen akse med forskellig hastighed. Den nederste del (en kubus), som var bestemt til kongresser, konferencer og lovgivende forsamlinger, skulle fuldføre en omdrejning på et år. Den mellemste (en pyramide), som skulle være sæde for Eksekutivkomiteen og for Internationales sekretariat, skulle gøre en omdrejning om måneden. Den øverste del (en cylinder), reserveret til pressekontor, til redaktion af en daglig avis og til et forlag for plakater, brochurer og bekendtgørelser, skulle gøre en omdrejning daglig. På toppen skulle en meget høj radioantenne knejse.

I sin bog **O Futurizme** (Petrograd 1923) sammenligner N. E. Radlov, Tatlins monument med et »monstrøst dyr med et radiotelegrafisk horn på hovedet og en lovgivende forsamling i den opsvulmede mave« og bemærker humoristisk: »Det lykkes mig ikke at befri mig for visionen om at medlemmerne af eksekutivorganet, på grund af midlertidig mangel på elektricitet, må dreje pyramiden med håndkraft.«



El Lisitzkij: Proun.

Lærredet blev mig for snævert. Farveharmoniernes feinschmeckerkreds blev mig for snæver, og jeg skapte Prounen som omstigning fra maleriet til arkitekturen.

Tatlin var en av de mest fruktbare personligheter rundt konstruktivismens mangfoldige bevegelse. Han ble hurtig kjent i utlandet gjennom de store sovjetiske utstillinger i Berlin (1922) og i Paris (1925). Hans teorier og modeller ble også spredt ut gjennom de individuelle kontakter som de russiske kunstnere hadde med deres europeiske kolleger. Innbyrdes besøk var meget alminnelige i 20-årene. Den nye kunstneriske utfoldelse i kjølvannet til den sovjetiske revolusjon var en bekreftelse på revolusjonens nødvendighet, en hypotese som inspirerte mange andre kunstnere i vesten. Le Corbusier betraktet det postrevolusjonære Russland som et forjettert land for den nye kunst. Han betegnet maleren og arkitekten Aleksander Vesnin – som samarbeidet med Tairov i forestillingen *The Man who was Thursday* av Chesterton – som konstruktivismens skaper.

I 1920 ble **VCHUTEMAS** stiftet i Moskva. Det var en sammenslutning av de frie verksteder som etter revolusjonen ble

dannet på grunnlag av et fritt initiativ fra kunst- og arkitekturstudentene og noen av deres lærere. På **VCHUTEMAS** gikk man i gang med å utarbeide en konstruktivistisk pedagogikk. Studentene gjorde erfaringer på forskjellige verksteder – arkitektur, maleri, keramikk, skulptur, grafikk, vevning, tre- og metallarbeid – som var ledet av personligheter som Rodchenko, Ladovskij, Vesnin, Tatlin og El Lisitzkij.

Forøvrig var maleren og tegneren El Lisitzkij konstruktivismens reisende ambassadør i utlandet. Han deltok regelmessig på de årlige møter i Düsseldorf og Weimar, der kunst og arkitekturpionerer samlet seg for å utveksle erfaringer. Han knyttet regelmessige forbindelser både med van Doesburg, hovedpersonen i den hollandske bevegelse *De Stijl* og med **Bauhaus** som under ledelsen av Hannes Meyer ble enda mer radikal og lot seg åpent inspirere av den »revolusjonære hypotese« som hadde sin fremste virkeliggjørelse i den russiske konstruktivisme.

På LEFs og *Novyi LFs* sider fremkom nogle af avantgardens mest betydelige arbejder, såsom digtene *Pro eto* (Om dette) af Majakovskij, *Vysokaja bolezni* (En sublim sygdom) af Pasternak, *Chérnyj princ* (Den sorte prins) af Asejev, afsnit fra *Konarmija* (Rytterarmeen) og fra *Odesskie rasskazy* (Fortællinger fra Odessa) af Babel, balladen *Ryzi, Kitaj!* (Brøl, Kina) og melodramaet *Protivogazy* (Gasmasker) af Tretjakov, afsnit af den geniale *Teorija prozy* (Prosaens teori) af Shklovskij, Eizensteins manifest om »attraktionernes montage« og Vertovs om *Kinoglaz* (Kamerøjet).

LEF satte sig for, aktivt at blande sig i udviklingen af sovjetsamfundet og at udrydde forkærligheden for trommesalsbilleder ved at skabe nye vaner, nye former for liv, inspirerede af teknikken og industrien. »LEF vil kæmpe for en kunst, som skal være livets konstruktion«, læser man i det første nummer af tidsskriftet.

Majakovskij og hans venner ville at kunsten, ved at vende sig bort fra falske forsiringer, skulle blive en fabrik for nyttegenstande, en produktionsproces, og at kunstnerne skulle blive til teknikere, til »livets organisatorer«. Værktøjet og de funktionelle redskaber, som blev skabt af konstruktivisternes, skulle trænge ind i mugne og forældede enklaver og bringe virksomme eksempler på moderne praktik, på orden og på klarhed.

For også på litteraturens område at tilpasse sig disse strenge skemaer, afviste LEF fantasien som en idealistisk virkelighedsforfalskning og satte sig for at erstatte den med den såkaldte »litteratur om fakta«, det vil sige en mekanisk registrering af virkeligheden. LEFs tilhængere anså det for sikkert, at romanen, den episke digtning og fiktionen, var et dekadent udtryk for en borgerlig tidsalder, og lovpriste den dokumentariske genre, journalistiske reportager, memoirer, protokoller og kronikker.

Der er ikke tvivl om at »faktografien« har haft indflydelse på adskillige kunstnere: Man finder spor deraf i digtet *Chorosh!* (Det er godt!, 1927) af Majakovskij, i Tretjakovs komedier og i Vertovs dokumentariske film. Sidstnævnte var overbevist om, at biografdræmmerne var tankespind og opium for folket ligesom religionen<sup>12</sup>). Endog i *Bronenoset Potëmkin* (Panserkrudseren Potëmkin) af Eizenstein kombineres smagen for »fakta« med objekternes æstetik, og stemplerne, manometrene, skibets mekaniske elementer, antager et tydeligt konstruktivistisk udseende<sup>13</sup>). Men med sine indtørrede sofismer, som ikke engang tillod lyrik, endte LEF med at lægge en sordin på digternes forestillingsevne ved at vikle dem ind i en dogmatisk rigorismes bånd.

#### 4.

Skønt konstruktivismen ikke kunne blive bestemmende for Sovjets hverdagsliv, triumferede den i det mindste i teatrets illusion. Efter at have forvist de bemalede bagtæpper og det overflødige udstyr, rejste konstruktivisternes på den bare scene abstrakte stilladser, som mindede om drejebænke og chassis-rammer, sindrige sammenføjninger af tårne, trapper og drejelige dele. Scenen antog udseende af et skelet, af en jernbaneviadukt, af en struktur sammensat af Meccano-dele<sup>14</sup>).

Prototypen på sådanne anordninger blev et bizart slot af platforme, hjul, gangbroer, transportramper, en slags værktøjsmaskine, som Ljubov Popova projekterede i 1922 til *Le Cocu magnifique* (Den storartede Hanrej) af Crommelynck, instrueret af Mejerchold. Popovas eksempel gav stødet til dusinvis af andre, endnu mere komplicerede, konstruktioner. Vi vil mindes V. Stepanovas til *Smert' Tarelkina* (Tarelkins død) af Suchovo-Kobylin (1922), A. Vesnins til *The Man who*

*was Thursday* (Manden som var Torsdag) af Chesterton (1923), V. Shestakovs til *Ozero Ljul'* (Søens Ljul') af Fajko (1923).

Sådanne skabeloner, som syntes at overføre suprematisternes geometriske grundrids til rummet, kom kort sagt på mode og trængte endog ind i de konservative teatre. »Konstruktionen, der blev skabt af Popova« – skriver Shklovskij – »kæmpede længe med den gamle perspektiviske æske, og idag er den godtaget af tilskueren, som om den var en del af den dramatiske tekst. Se det endog i et værk som Anna Karenina på Kunstnerteatret«<sup>15</sup>).

Den konstruktivistiske scene tjente som støtte og som springbræt for den nye skuespillers virtuose bevægelses-kunst. Stilladserne virkede som barrier og bukke for ham. Ved at gøre overslag på ujævne støtter og på hældende flader, fremviste skuespilleren i tre dimensioner sin dynamiske rytme, sin akrobatiske behændighed.

Disse funktionelle rammer, som svarer til grundridsene af maskiner, nærmede teatret til industriens erfaringer. Ved at smelte sammen med maskineriet overførte skuespilleren i sine egne bevægelser mekanikkens kadence og arbejderens bevægelser under produktionen.

Efter i årevis at have mærket tusmørke-ånders område aspirerede teatret til at blive et værksted, en fabriksafdeling. Og iscenesætterne bestræbte sig på at afspejle produktionsprocessen, ikke blot ved at forvandle scenen til en slags kompliceret apparat, til en genstand i sig selv, men yderligere ved at efterligne »taylorismens« processer i fortolkerens mimik.

En hel periode af det avantgardistiske teater udviklede sig i konstruktivismens tegn. Dens formler nærmede Mejercholds og Tairovs skuespil, Foreggers »dansemaskiner«, som forsvarede teorien om »den industrielle gestikulation«, Ferdinands »meterrytmer«, »de levende aviser«, Kasjan Golezovskijs koreografi, som krævede, at balletdanseren som »robot« skulle kunne gengive plejlstængernes, vægtstængernes og stemplernes bevægelse, tidens rationelle mekanisering<sup>16</sup>).

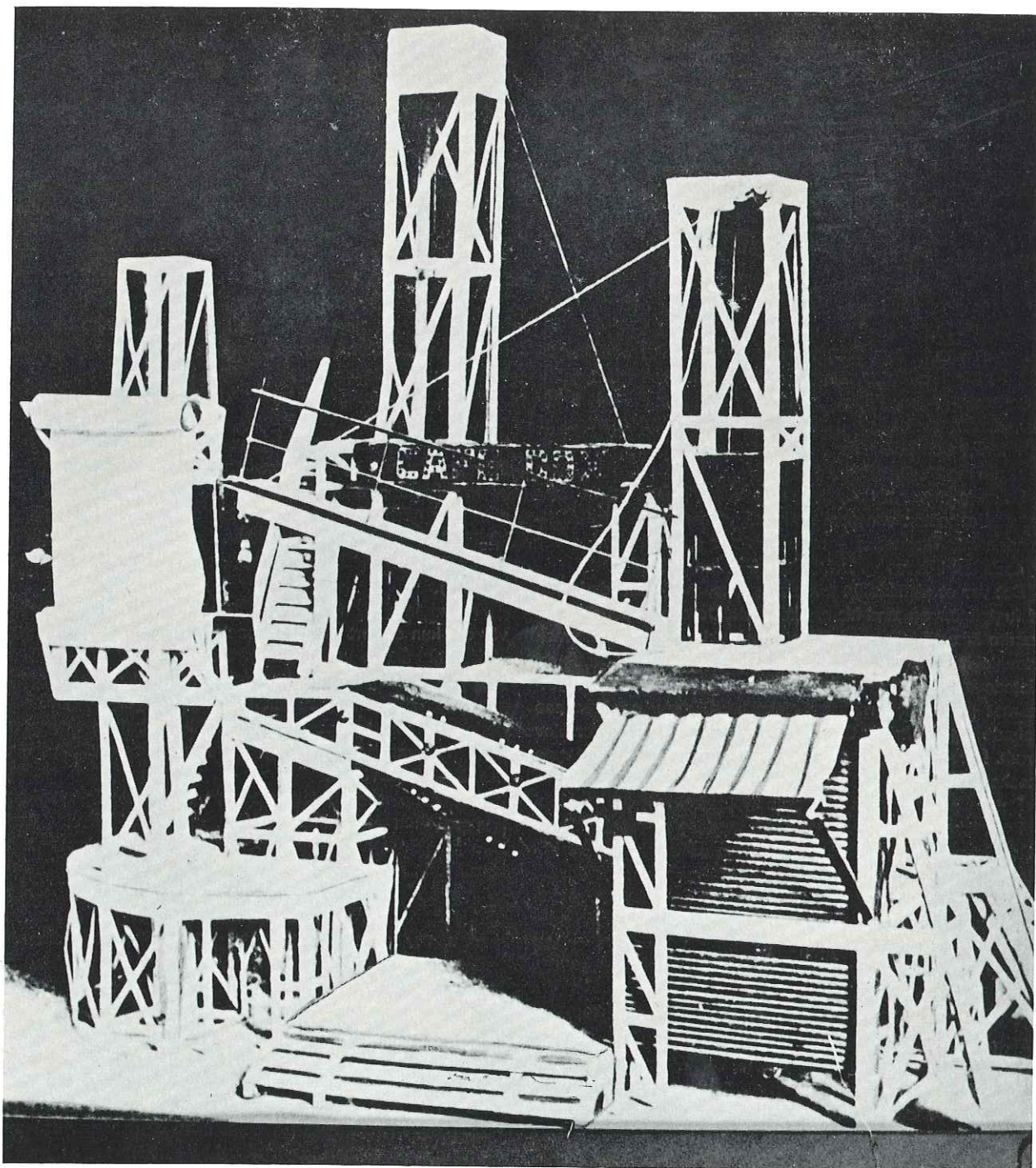
#### 5.

Men det er på tide at standse et øjeblik ved Vsevolod Mejerchold, som utvivlsomt var den mest originale af konstruktivisternes<sup>17</sup>).

Da Oktoberrevolutionen brød løs, var Mejerchold allerede kendt for sine forsøg i det symbolistiske teater og for en serie prægtige iscenesættelser på Aleksandrinskij. Med sit rastløse og ustabile temperament som fornyer, altid parat til at afvise gårsdagens erfaringer for at begynde igen på bar bund, berusede han sig i de umådelige perspektiver som revolutionen pludselig åbnede for. Iscenesætteren ved de kejserlige teatre knyttede sig med en nyomvendts glød til kommunismens sag, og idet han med et slag gik fra den symbolistisk æstetiserende subtilitet til futuristernes stormfulde bizarrerier, foretog han på teatrets felt en handling analog med Majakovskijs i poesien.

Mejerchold nåede til Moskva i 1920 fra Sydrusland, hvor han havde hensemægtet i de hvides fængsler, som den eneste bolshevik af datidens store iscenesættere. Den, som var vant til at se Mejerchold som en skønånd i kjole og høj hat som på Boris Grigorevs portræt, måtte forbavses over at se ham i en politisk kommissærs klæder, med krøllet uniformsjakke af læder, revolver i hylster og den røde stjerne på kasketten.

I september 1920 blev han udnævnt til direktør for TEO (Teatral'nyj otdél), teatersektionen i Narkompros. I begejstringens dage var det hans første tanke at give liv til et



The Man who was Thursday (G. K. Chesterton). Iscenesættelse: A. Tairov; scenografi: A. Vesnin, Kamerny Teater, Moskva 1923.

teater, der ikke kun stemte overens med revolutionen som Vachtangovs eller Tairovs, men var direkte engageret i den politiske kamp. Et teater, som skulle afspejle kommunismens ideer med den samme prægnans som folkemøderne og plakaterne gjorde det.

Han proklamerede så et **Teatrets Oktober** (*Teatral'nyj Oktjabr'*), idet han hævdede nødvendigheden af at genspejle arbejderklassernes kamp og aspirationer i ethvert skuespil. Og her skal det straks siges, at hos Mejerchold kvalte den politiske tendens aldrig formens autonomi. Tværtimod: ligesom kubo-futuristerne anså han det for sikkert, at oktoberomvæltningen ville fremme de modigste eksperimenter uden at undertrykke kunstnerens frihed. Kubo-futuristerne valgte at

betragte ham som en af deres. Vasilij Kamenskij benævnte ham »Opdageren af teatrets Amerika«, »Højspændingens Edison«<sup>18)</sup> og Shklovskij skrev, at han var »de unges fader og barnebarn«<sup>19)</sup>.

Stimuleret af tidens hvirvlende rytme, som syntes at befri tilværelsen for alt overflødigt, stræbte Mejerchold fra første færd efter skånselsløst at rydde scenen for gammelt ragelse og realistiske nipsgenstande, som havde gjort den til en støvet marskandiserbutik. Fremfor alt ønskede han at flytte teatret ud i det fri, på torvene, i kontakt med folket.

Da han imidlertid var tvunget til at betjene sig af den gamle teateræske, bestræbte han sig på i det mindste at udvide scenen til en slags arena ved at befri den for kulis-

ser, bagtæpper, fortæppe, rampe, harlekinsklæder, draperier, papmaché-redskaber, alt udstyr og alle pynteklunker. Og på den nøgne scene bragte han teatrets tekniske hemmeligheder frem i lyset, ligesom strengene på et åbentstående klaver, og han lod sin fantasi boltre sig i kaskader af tricks og i svimlende eksperimenter.

Alle hans iscenesættelser henrykkede ved deres uventede påfund, ved det lynende nye i formerne, som han straks efter overlod til epigonerne, mens han selv søgte andre, endnu mere forbavsende. Men selv de mest ikonoklastiske skuespil, i hvilke hans rebelske forestillingsevne syntes at bevæge sig på kanten af en afgrund, viste hans sjældne belæsthed, og en rød tråd forbandt dem med de forsøg, som han havde foretaget i århundredets begyndelse.

For at iværksætte **Teatrets Oktober** organiserede Mejerchold i Moskva, i operetteatret Zons faldefærdige bygning i Sadovaja-gaden, det nu legendariske teater **RSFSR I**. Og her, den 7. november 1920, omarbejdede han, i mangel af nye forfattere, Verhaerens **Les aubes**, som han iscenesatte sammen med Valerij Bebutov.

Salen, som var ubekvem og uopvarmet, mere lig en ventesal end et teater, var meget forskellig fra det pompøse Aleksandrinskij. Tilskuerne – røde soldater og arbejdere – var byltede ind i deres vinterfrakker på grund af kulden.

Det var et almindeligt forsamlingshus, med mure dækkede af fugtpletter og med klam, blålig luft. Dørene til dette teater kendte ikke til billetter. De stod på vid gab og snestormen trængte ind i foyeren og i korridorerne, så at den tvang de tilstedeværende til at smøge kraven på overfrakken op. Brystværnet på sidelugerne var afskallet. Stolene og bænkenes hobe sig op, hulter til bulter, så de regelrette rækker blev brudt. I korridorerne var det tilladt at spise nødder og at ryge machorka<sup>20</sup>).

Dette visionære arbejde gjorde Mejerchold til et agitationsudkast, idet han indførte politiske mottoer og hentydninger til sovjetiske begivenheder. Hver aften under skuespillet læste en »budbringer« **ROSTAs** sidste nyheder om krigshandlingernes gang på Krim: En aften vakte budskabet om, at den røde hær havde erobret Perekop<sup>21</sup>), stort bifald. Somme tider steg soldater op på scenen med hornorkester og faner. Alt dette medvirkede til at forvandle skuespillet til noget i retning af et livligt, politisk møde.

Som scenograf anvendte Mejerchold ikke Golovin, som havde været hans nære medarbejder på de kejserlige teatre, men futuristen Dmitriev. I det tomme scenerum stod nogle voluminøse kubus'er frapperende frem, betrukket med lærred og malet sølvgrå. En strålekrans af reb hævede sig fra

scenegulvet til snoreloftet. Og der var ophængt en lille gruppe »kontrereleffer« à la Tatlin i abstrakte, geometriske former: to cirkler af finér, en gylden og en rød, og en trekant af lysende metal.

Skuespillerne, uden sminke, i kostumer af groft lærred, som også var malet sølvgrå, deklamerede som tribuner højt oppe fra kubus'erne deres højtidelige monologer, afbrudt af et kor af kolde stemmer, der var skjult i orkestergraven. Således indgik den scenografiske futurisme i en ejendommelig blanding med reminiscenser af det græske teater og med den symbolistiske recitations statuariske plasticitet<sup>22</sup>).

Dette skuespil, som alle de følgende af Mejerchold, fremkaldte hede diskussioner om teaterkunstens fremtid, stormfulde debatter, som blev afholdt i det Polytekniske Museum, i Pressehuset eller i selve teatret **RSFSR I**, hvor de kaldtes »Morgenrødernes mandage«.

Men et revolutionært teater kunne ikke slå sig til tåls med at omarbejde dramaer fra andre epoker. Mejerchold henvendte sig derfor til Majakovskij og til Esenin. Som vi allerede har set, opførte han den 1. maj 1921 **Misterija-buff** af Majakovskij; men Esenins **Pugachov** lykkedes det ham aldrig at gøre til et skuespil, trods utrættelig opfindsomhed<sup>23</sup>); ifølge Lunacharskijs vidneudsagn havde han da i sinde også at iscenesætte en politisk gendigtning af Wagners **Rienzi**<sup>24</sup>).

Fra kuberne i **Les aubes** og fra stilladserne i **Misterija-buff** var der kun et kort skridt til konstruktivismen. Et vidunderligt eksempel på den stil gav Mejerchold i **Le Cocu magnifique** (25. april 1922), hvortil Popova havde udtænkt et uskønt stillads af platforme, trapper, døre, skråninger og store brogede hjul, som lignede vindmøller. På en drejelig skive dannede løsrevne bogstaver, ligesom i kubistiske billeder, navnet **CROMMELYNCK**.

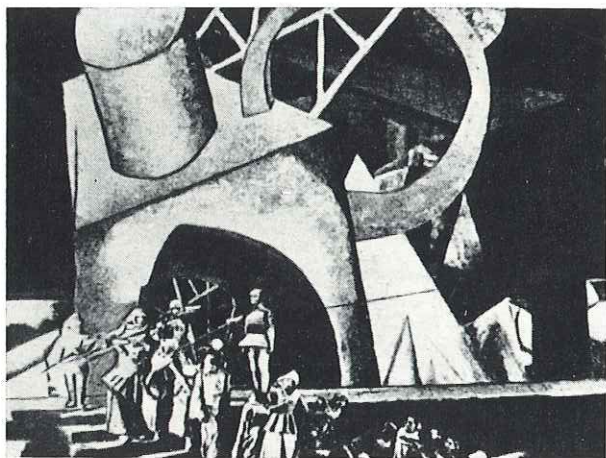
Med dette mærkværdige redskab i centrum og med synlige projektører var scenen, uden rampe og kulisser, åben til alle sider lige til bagvæggen, ikke ulig en cirkusmanege. Usminkede og ikklædt en »prozodezhda« af turkisblåt lærred, svarende til dem, man senere kunne se afbildet i tidsskriftet **LEF**, præsenterede fortolkerne for første gang et nyt teatersystem, der var opfundet af Mejerchold: Biomekanikken.

Dette system med dets spring, kolbøtter, finter, livtag og benspænd havde som mål at erstatte intuitionens, »perezhivaniens« (det vil sige indlevelsens) skuespiller med en skuespiller-gymnast, som kunne manøvrere sin trænede og harmoniske krops »apparatur« i mekaniske rytmer. Mejerchold nærrede stor agtelse for kroppens stumme veltalenhed. Som Ilinskij fortæller, udpegede han som model på mimisk effekt »Biba-bo«, marionetdukken, som, uden at ændre selve maskens sløve grimasse, kan udtrykke glæden med udbredte arme, smerten med den krumme ryg, overmodet med hovedet kastet bagover<sup>25</sup>).

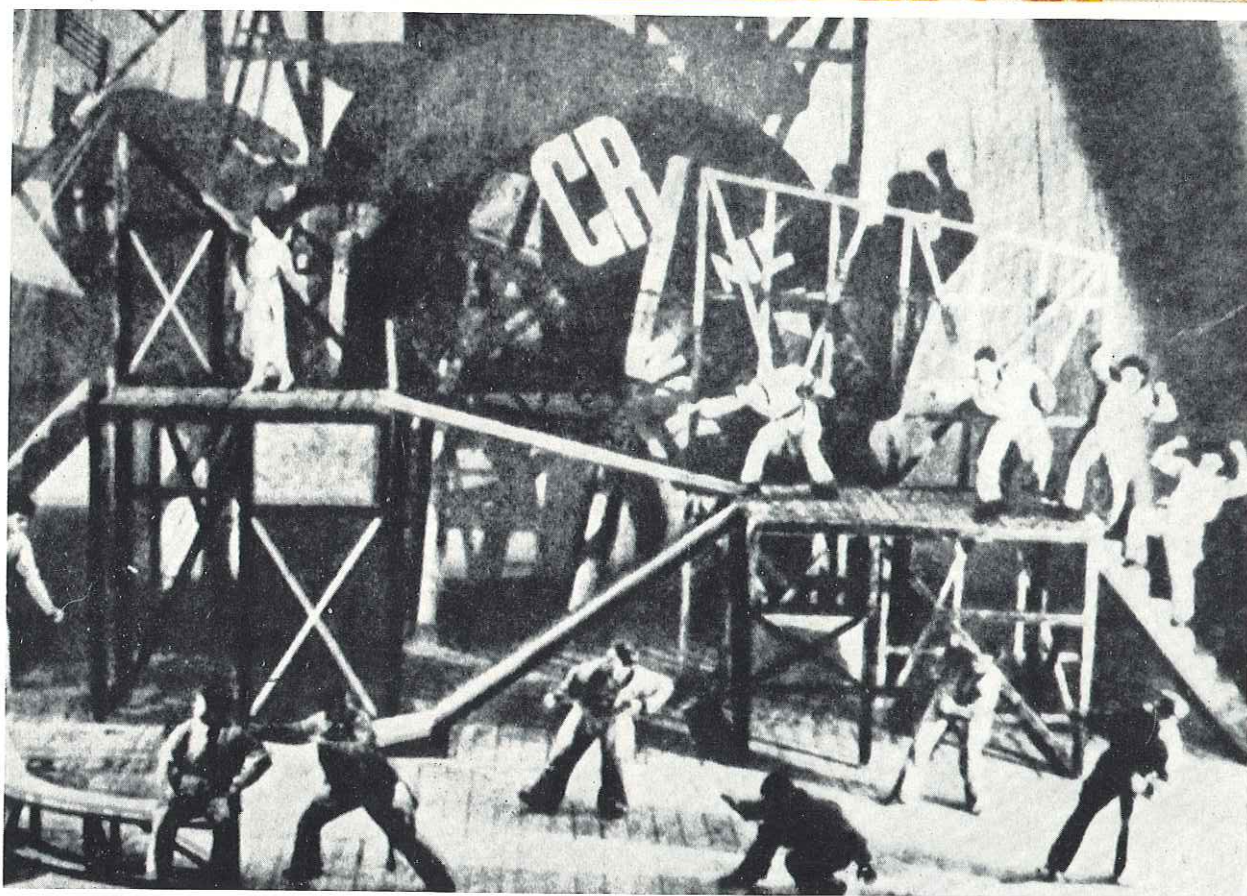
Næsten skabt i Douglas Fairbanks billede skulle skuespiller-akrobatens sine fysiske evner symbolisere tidens idealmand. På den anden side nærmede biomekanikken, ved at planlægge et bevægelses-diagram med den yderste nøjagtighed, teatret til den industrielle produktions kadencer. Og skuespilleren, som gik omkring i overalt mellem delene af denne sceniske maskine, kom til at se ud som en arbejder.

Men gesternes skematiske karakter kunne have endt med at gøre ham til en kedelig maskine, hvis der ikke til »robotten«s præcision var knyttet humor, et anstrøg af klovneri og buffo, som gik tilbage til den improviserede komedies principper, som Mejerchold havde eksperimenteret med i mange iscenesættelser før revolutionen.

I **Le Cocu magnifique** blev biomekanikkens strenge abstrakte kunst faktisk oplivet af en gnistrende teatralitet af



Les Aubes (Verhaeren), bearbejdet af Meyerhold og V. Bebutov. Iscenesættelse: V. Meyerhold; scenografi: V. Dmitriev. Zon Teatret, Moskva 1921.



Scenisk arkitektur til Den storartede hanrej (udkast). Nederst: Billede fra forestillingen.

Det var Ljubov Popova som realiserste den første konstruktivistiske scene-arkitektur i Den Storartede Hanrei av Crommelynck, iscenesatt av Meyerhold i 1922. I sitt arbeid gjennomførte Popova sammensmeltningen mellom handlingen og det ytre rommet, som var et av konstruktivistenes mål. Denne sceniske arkitektur besto av kuler, bur, roterende

plater, propeller og hjul. Det nakne tomme rom som omga det hele, understreket det kompakte ved disse forskjelligartede deler som nesten mirakuløst føyet seg inn i hverandre, la seg over hverandre og smeltet sammen i et dynamisk maskineri.



Fra Den storartede Hanrej. Eksempler på biomekanikkens anvendelse.

ungt blod. I tredje akt, for eksempel, viste det første russiske »jazzband« sig på scenen. Ligesom den glade **Turandot**, som Vachtangov havde instrueret i februar samme år, forvandlede Crommelyncks tragediefarce til en munter karrusel af tricks, overraskelser, pirouetter, til ubekymrede komedianters leg, som stemte overens såvel med konstruktivismens forskrifter som med komediekunstens brio<sup>26</sup>).

Mejercholds skuespilleres behændighed overskred sommetider grænsen til linedans, som man så det i iscenesættelsen af **Smert' Tarelkina** (Tarelkins død – 24. november 1922), hvor til Stepanova havde forberedt en endnu mere uforståelig konstruktion, en slags kæmpestor »kødhakkemaskine«. Suchovo-Kobylics groteske komedie tjente som påskud til en række spøgefulde indfald i gøglerstil, til kraftspring, forfølgelsesløb og harlekinerier.

Skuespillerne, i overalls af groft, rillet lærred med turkisblå striber, kom hele tiden i karambolage med genstandene, især med en slags elementmøbler ligesom dem, som senere blev kendt gennem tidsskriftet **LEF**. Borde og stole sprang op på fjedre, lukkede sig i igen eller gik i småstumper, som om de ville gentage objekternes oprør fra Majakovskijs tragedie. Det mærkelige er, at Mejerchold ved fremvisningen af disse møblers »eksplosive« evner havde til hensigt på sin måde at vække publikums interesse for konstruktivismens praktiske boligudstyr.

I den følgende forestilling **Zemlja dybom** (Jorden er af lave), fra **La nuit** af Marcel Martinet (4. marts 1923), dukkede militære befordringsmidler op i stedet for eksplosivt bohæve: Et optog af motorcykler, cykler og biler klatrede op på scenen fra gulvet. Popova havde konstrueret en snoet bjælkekonstruktion som endte i et gangspil og et lærred, hvorpå lysbilleder vises med episodernes titel og med revolutionære slogans.

Efter disse skuespil spredtes Mejercholds ry til de fjerne landsbyer i Unionen. Biomekanikken og konstruktivismen gav genlyd som magiske formler i de unges ører. Det ene provinsteater og amatørteater efter det andet tog Mejerchold's teater, **TIM** (I 1923 fik Mejercholds teater navnet **TIM – Teatr Imeni Mejercholda**), som forbillede og sendte deres delegerede derhen, for at de skulle lære hans metoder. Falskser af efterlignere kastede sig som høge over hans opdagelser og ødelagde dem.

Tænker man på den glødende begejstring, med hvilken tilskuerne og kritikken lovpriste denne iscenesætters arbejder, forstår man ikke de aggressive opremsninger af perfide beskyldninger, de bitre bagvaskelser, som væltede i en strøm ned over hans person, da han faldt i unåde. Men i tyverne, i den sovjetiske iscenesættelses guldalder, var Mejerchold på berømmelsens top, og selv Lunacharskij foreslog, at man i fremtiden kaldte ethvert teater **Mejercholdia**, hvis det i en festlig blanding af lyd og lys forenede cirkus', gymnastiksalens og music-hall'ens virkemidler<sup>27</sup>).

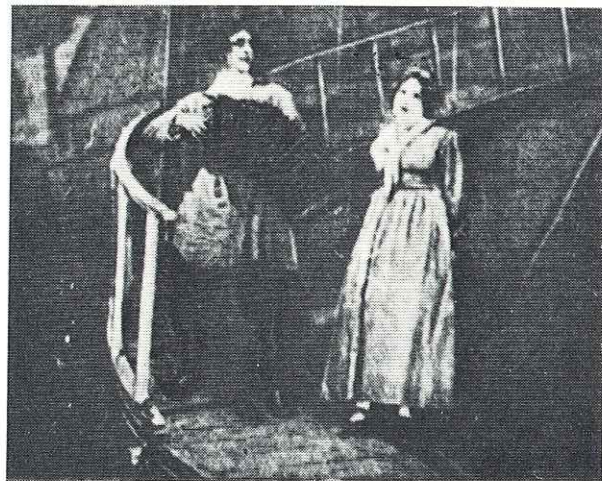
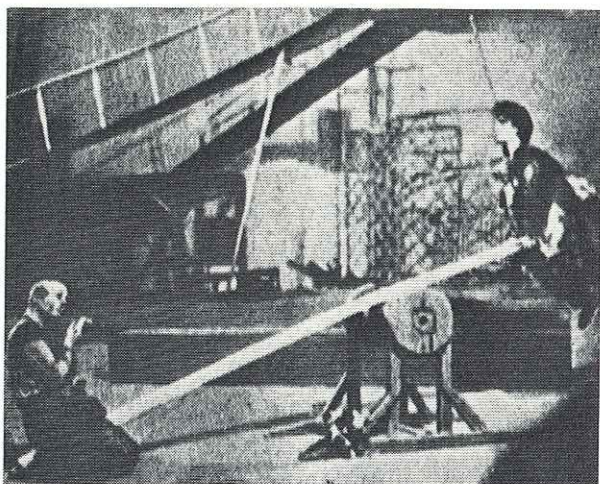
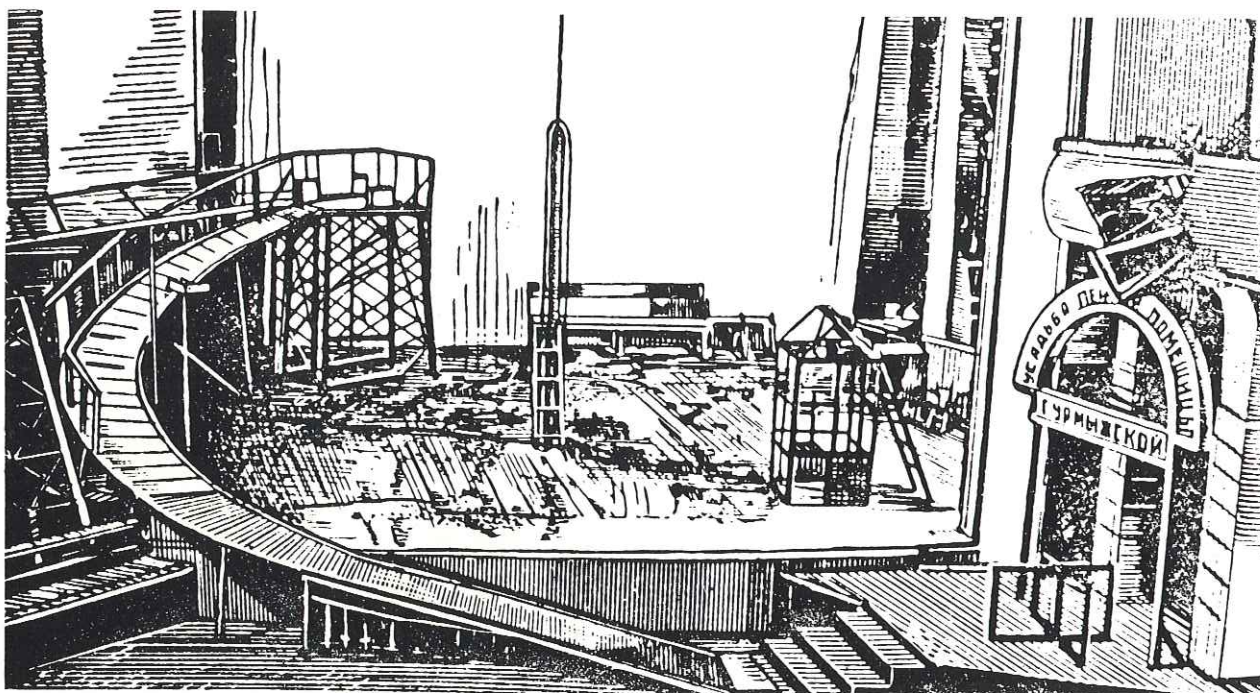
## 6.

Iscenesættelsen af **Smert' Tarelkina** havde vist, at Mejerchold havde besluttet sig til også at anvende konstruktivismens normer på klassikerne. På denne sin hensigt gav han endnu en prøve i 1924 med iscenesættelsen af Ostrovskijs **Les** (Skoven).

Efter revolutionen blev man ikke iscenesætter, hvis man ikke prøvede på at omarbejde de gamle komedier til moderne toner. Man fandt behag i at sønderskære og opløse 1800-tallets værker, blande scenerne ligesom et spil kort for så at sætte dem sammen igen til bizarre »collager«, isprængt cirkus-»entrées« og numre fra music-hall'en. Forvanskningen af klassikerne, som ofte degenererede til vilkårlighed, nåede



»Prozodezhda«, arbejdsbeklædning som scenekostume; efter konstruktivisternes udkast, 1922.



Les (Skoven) af Ostrovskij. Bearbejdet i 33 episoder af V. Meyerhold, som også iscenesatte stykket. Scenografisk bearbejdelse af V. Fedorov. TIM Teatret, Moskva 1924.

Øverst: udkast til scenekonstruktionen. De øvrige fire billeder viser forskellige scener fra forestillingen.

sit klimaks med Eizenstein og med Kozincov og Trauberg, som morede sig med at dissekere det forrige århundredes komedier som genstandene i et kubistisk maleri, og med at pille dem i småstumper, ligesom **Opojaz'** lingvistikere gjorde i deres strukturanalyser.

Mejerchold lavede også selv grundigt om på 1800-tallets arbejder og erstattede ofte originalen med sit »partitur«, som var resultatet af minutøs historisk-filologisk forskning. Men til forskel fra Eizenstein eller fra Kozincov og Trauberg, som uden skrupler splintrede de dramatiske kompositioner, frembragte han, omend ikke uden brud, en fantasifuld restaurering af de gamle tekster. Man forstår ikke, hvorfor teaterhistorikerne i kor beskylder ham for at have »skændet« klassikerne på ugudelig vis, når lignende gendigtninger ellers stemte overens med tidens smag og var en vogue hos alle avantgardens iscenesættere. Og ikke alene inden for avantgarden: I 1924 for eksempel, ved opførelsen af **Carmen** på Kunstnerteatrets musikstudie (med konstruktioner af Isaak Rabinovich), omarbejdede Nemirovich-Danchenko i bund og grund librettoen og tilpassede den tidens forhold.

Med iscenesættelsen af **Les** (19. januar 1924) holdt Mejerchold sig til slogan'et »Tilbage til Ostrovskij«, som Lunacharskij havde lanceret i april året før. Det var ikke lige netop en tilbagevenden, men et forsøg på at bringe en forfatter, der var knyttet til Malyjteatrets akademiske tradition, tilbage til nutiden.

Da Mejerchold var overbevist om, at publikum, som var vænnet til lynhurtige omskiftelser under borgerkrigen, ikke ville værdsætte den sædvanlige inddeling i lange akter, slog han Ostrovskijs tekst i stykker i treogtredive fragmenter, som efterfulgte hinanden i en presserende rytme som på en film. Han satte sig faktisk for i de dage at fuldbyrde den såkaldte **kinofikacija teatra**, det vil sige at bringe teatret i overensstemmelse med biografens syntaks.

Også Ostrovskijs komedie blev nærmet til den politiske plakat, og rollerne sat op på et grotesk og overdrevent plan; de blev forandret til sociale masker, ikke meget forskelligt fra »de rene« i **Misterija-buff**.

Jordbesidderen Milonov, ændret til en hyklerisk pope med en paryk af guldtråde, havde omkring øjenhulerne en malet krans af øjenvipper i striber som på visse ikonbilleder. Den

unge tilbyder Bulanov bar en grøn paryk. En rødlig paryk gjorde husholdersken Ulita til en excentrisk »clownesse«. Tragedieskuespilleren Gennadij Neschastlivcev og komikeren Arkadij Schaslivcev (som Ilinskij spillede med chaplinsk accent i kort tyrefægterjakke og ternede kanelfarvede bukser) lignede Don Quixote og Sancho Pancha.

Mejerchold forstod altså at få indslag af klownisk buffo og påfund fra folkekomedien ud af Ostrovskijs intrige<sup>28</sup>). Og det er interessant at notere at i 1926, under opførelsen i Kunsterteatret af Ostrovskijs *Gorjacee serdce* (Brændende hjerte), foretrak også Stanislavskij, måske under indflydelse af Mejerchold, sådanne gøglerier<sup>29</sup>).

Den strenge »prozodezhda«, symbolet fra de asketiske år, måtte vige for mangefarvede parykker og for kostumer i skrigende farver. Efter den geometriske strengthed og teknikken i de foregående iscenesættelser gav Mejerchold i dette skuespil plads for maleriske blandinger og figurative suggestioner. Les indledte en periode, i hvilken TIMs scene atter iklædte sig farver, og de nøgne maskiner og skematiske stativer afløstes af indviklet konstruktiv handling, af nøje afpassede proportioner mellem flader, konstruktionsled og lysåbninger, så de nu ikke mere blot var et abstrakt støttepunkt for skuespillernes leg, men, selv om de bevarede en funktionel substans, illustrerede miljøets eller tidens virkelighed i antydende forkortninger. Forkærligheden for råmaterialerne og de kødløse strukturer veg lidt efter lidt for en raffineret smag i udstyr.

I Les sås faktisk virkelige genstande såsom spejle, stakitter, bænke, skure, stolper, dueslag og borde fulde af mad, side om side med en konstruktivistisk rampe, som støttet af tovværk gik som en hængende gade i halvcirkel ned til gulvet. Rækker af hjemlige genstande (græskar, lerdåser, frugt, kander, tekander, vandfade) gik fra hånd til hånd, roterede omkring skuespillerne som djævlenspil og kinesiske jonglørers tallerkner<sup>30</sup>).

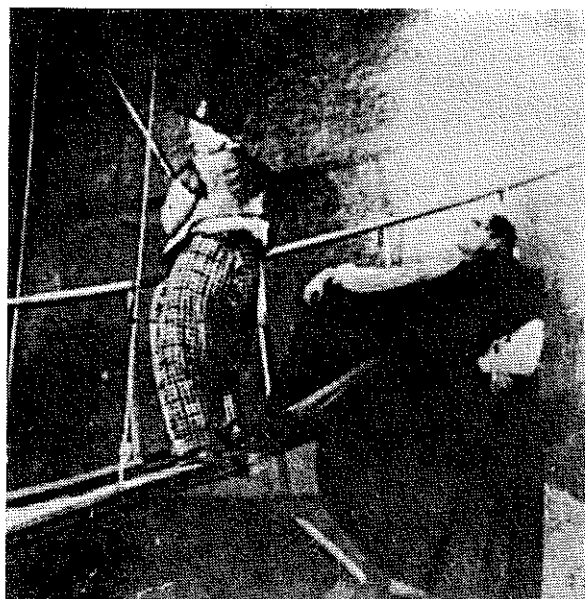
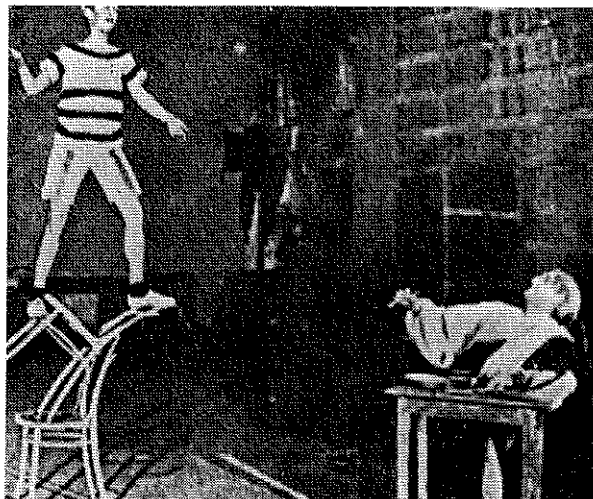
Mejerchold kunne kun regne med en lille flok fortolkere, som for en stor del var oplært ved hans skole: Rajch, Babanova, Ilinskij, Zajcikov, Martinson, Garin, Strauch, Sverdlin, Mologin, Temerin. Ikke medaljebelæssede, reumatiske marionetter som dem der befolkede det sovjetiske teater i de mest dystre år under den stalinistiske reaktion, men skuespillere fulde af glød, af ungdom, af drømme.

I årene 1923-25 ydede Mejerchold sit bidrag til den såkaldte »urbanisering«, som begejstrede avantgardens iscenesættere. Inspirerede af biografen, af detektivromanen og af Frans Masereels raderinger, præsenterede venstre-teatrene til rytmen af foxtrot og shimmy, i lyset fra lysende neon, deres berusede og hektiske billeder af europæiske metropoler, som de opfattede som kaotiske konglomerater af natklubber og røverbuler.

Selv om de med apokalyptiske toner bekendtgjorde den borgerlige kulturs uundgåelige undergang, afslørede disse skuespil i grunden en akut nostalgi efter de nervøse og hurtige fænomener i vesten. »Urbanismen« havde sit udspring i NEP, som i Rusland havde sat voldsom gang i bylivet og efter borgerkrigens afsavn vakt ny interesse for frisurer, dans og europæiske film.

Til de sociale masker fra de første år føjede der sig nye, mere plumrede figurer: NEP-tidens spekulanter, skønne eventyrersker, tykmavede milliardærer og banditter indhyllede i uldtørklæder, der så ud som om de var trådt ud af seriefilmene om Judex eller Fantomas. Disse mystiske genfærd bevægede sig på de konstruktivistiske stilladser med en krampagtig mimik til larmen af jazz og bilhorn.

Man kunne opregne utallige »urbanistiske« forestillinger. På det Heroisk-eksperimentelle Teaters Laboratorium, f.eks.,



opførte B. Ferdinandov i 1922 detektivmelodramaet *Dama v chërnoje perchatke* (Damen med den sorte handske) af digteren Shersenevich, idet han uhmættet, til lyden af bilhorn, lod skuespillerne jage hinanden ad små trapper og glidebaner i en enorm trækubus. Og på det Pædagogiske Teaters Laboratorium året efter iscenesatte Grigorij Roshal' *Inzener Sempton* (Ingeniør Simpton), et typisk »pièce d'épouvante«, propfuldt af skumle slyngler, som kravlede rundt i halvmørke for at stjæle patenterne til hemmelige opfindelser.

Mejerchold indlod sig for første gang på »urbanismen«s temaer, da han i 1923 på Revolutionsteatret opførte den eventyrlige komedie *Ózero Ljul'* (Søen Ljul') af Fajko. Ved hjælp af foxtrot-rytmer og filmvirkninger illustrerede han den europæiske bys rasende uro og den kapitalistiske verdens dystre forfald – og derved fremhævede han vestens særegne melankoli, ligesom Majakovskij har udtrykt det i disse verselinier:

Jeg ville  
leve  
og dø i Paris,  
hvis ikke der var  
et sted som hed  
Moskva.

I »urbanismen«s ånd iscenesatte han på TIM, den 15. juni 1924, den indviklede »agitsketch« af M. Podgaekij D.E. (Daës' *Evropu*: Giv os Europa), som sammensmeltede intri-

gen i Ehrenburgs roman af samme navn med Bernhard Kellermann's **Tunnelen** og motiver af Upton Sinclair, ved sin fortælling om striden mellem en sovjetisk »radiotrust« og en amerikansk trust, der omklamrede Europa som en blæk-sprutte.

I sytten episoder i dette »forvandlings«-skuespil (95 roller fortolkede af 45 skuespillere) satte iscenesætteren kommunismens strengthed op imod jazzens vanvittige Europa. Men det var intetsigende og skematiske episoder tilpassede den sovjetiske verden (sportsøvelser, rækker af røde matroser), sat op mod fængslende billeder fra det fordærvede vesten.

Opfyldt af ønsket om at give handlingen filmisk fart fik han konstruktivistene Shlepjanov til at lave de såkaldte »**murs mobiles**«, træskjolde på ruller, så de hurtigt kunne grupperes på forskellige måder og derved på et øjeblik tillod en at skifte baggrund<sup>31</sup>). Og her vil man måske, at Ekster til Tairov's Kamernyj Teatret havde udtænkt »**décors mobiles**«, klude af forskelligfarvede stoffer, som kombineret i mangfoldige farveklange angav sceneskift<sup>32</sup>).

Med fremkomsten af disse skjolde var det, som om det konstruktivistiske stel, der jo iøvrigt allerede indeholdt »arbejdende« anordninger (f.eks. hjulene og dørene i **Le Cocu magnifique**), blev skilt ad i løsdele, der pludselig, som ved magnetisk tiltrækning, kunne samles igen og udgøre et virkeligt rum.

Også i Fajkos **Uchitel Bubus** (Lærer Bubus – 29. januar 1925) fandt Mejerchold påskud til at afbilde et Europa i forfald, men raffineret og blændende. Næsten fornægtende den voldsomme dynamik i de tidligere iscenesættelser, forvandlede han dette »tidsdrama« til en doven slentren og indlagde pantomimiske fragmenter i slow-motion.

Det blev en dyster mystisk forestilling, med sekvenser af livslede bevægelser, skanderet med meget lange pauser. Før skuespillerne sagde en replik, anrøbede de publikum om at låne øre som til en indre stemme, til en fjern kalden. Eller de ravede rundt i tomrummet og antydede ved deres gestus det, som de straks efter skulle udtrykke verbalt.

Mejerchold kaldte de mimiske intervaller »**pred'igra**« (dvs. »forspil«), som forberedte tilskuerne på betydningen af den følgende tekst<sup>33</sup>). Det var som om skuespillerne, når de efter blytung sløvhed strakte sig, kunstigt forlængede de fordømmes dans, der skulle skjule oplysningen, den borgerlige kulturs sidste krampetrækninger.

Til denne overdådige dødsdansk var baggrunden en elegant scene udført af Ilja Shlepjanov: En kompakt halvcirkel af hængende bambus, som raslede ved skuespillernes berøring, mens en kjoleklædt pianist højt oppe i en forgyldt muslingeskal spillede stykker af Liszt og Chopin, afbrudt af fox-trot fra et jazzband. Efter uden barmhjertighed at have blot-tet scenen, klædte Mejerchold den nu på igen ved at rejse en pavillon af rør, et »klingende« stakit. Denne skov af klingende bambus frtog på ny publikum synet af de tekniske hemmeligheder, teatrets »køkken«.

Den muntre tumult fra før var imidlertid nu stivnet til en hallucineret uforanderlighed, som i iscenesættelsen af Erdmans **Mandåt** (Mandatet – 20. april 1925) blev til en direkte spøgelsesagtig gru som i et vokskabinet. Personerne i denne komedie, overlevende borgere, som drømte om genoprettelsen af det gamle regime, kom til syne på mobile, koncentriske cirkler, som groteske mannequiner i stivnede stillinger og fikserede tilskuere med rovfugleøjne. Og en dyster komik blev manet frem ved kontrasten, den sørgelige følelsesløshed og de improviserede indfald.

Også i **Revisoren** (9. december 1926) fyldtes scenen af gustne og hemmelighedsfulde figurer. Mejerchold reducerede Gogols komedie til femten episoder, idet han betjente sig af

alle eksisterende udgaver (inklusive de første udkast), men iblandte stykker og motiver fra **Ægteskabet**, fra **Spillere** og fra **Døde sjæle**. Som forfatter til denne fremstilling, således betegnede han sig på plakaten, havde han sat sig for at komponere en slags »teatersymfoni«, en grandios slebet krystal, idet han ikke undså sig for at efterligne kompositionen i malerier fra Gogols tid. Det syntes, som om han var vendt tilbage til den periode, hvor han samarbejdede med manieristiske scenografer som Sapunov og Golovin. Pasteller i lyse farver ledsagede dialogernes kontrapunkt, understøttet af Glinkas valse, gamle romancer af Dargomyzhskij og Varlamov og ny musik af Gnesin.

Selv om recitationen var inspireret af komikere som Keaton, Chaplin og James Cruze (som var blandt Mejercholds foretrukne filmsinstruktører), lignede skuespillerne symbolismens marionetter. Med den mystiske »embedsmand« i hælene fik Garins Chlestakov, et mangleformet fantasifoster med automatiske gestus og firkantede iskolde briller, en til at mindes de besatte genfærd i Belyjs romaner.

Mejercholds grotesque var også lokket ind i en maredidsagtig atmosfære af symbolistisk poesi. Hallucinationen nåede sit højdepunkt i den episode, hvori bureaukraterne på én gang fra femten døre strakte sig frem mod Chlestakov med hundrede-rubelsedler i hænderne, i den sindssyge borgmesters talen i vildelse og i den »stumme scene« til slut, i hvilken Mejerchold, i stedet for skuespillere, havde opstillet rædselsfuldt malede kludedukker i række, måske ihukommende Rozanovs meditationer over de gogol'ske heltes voksaftige karakter. <sup>34</sup>)

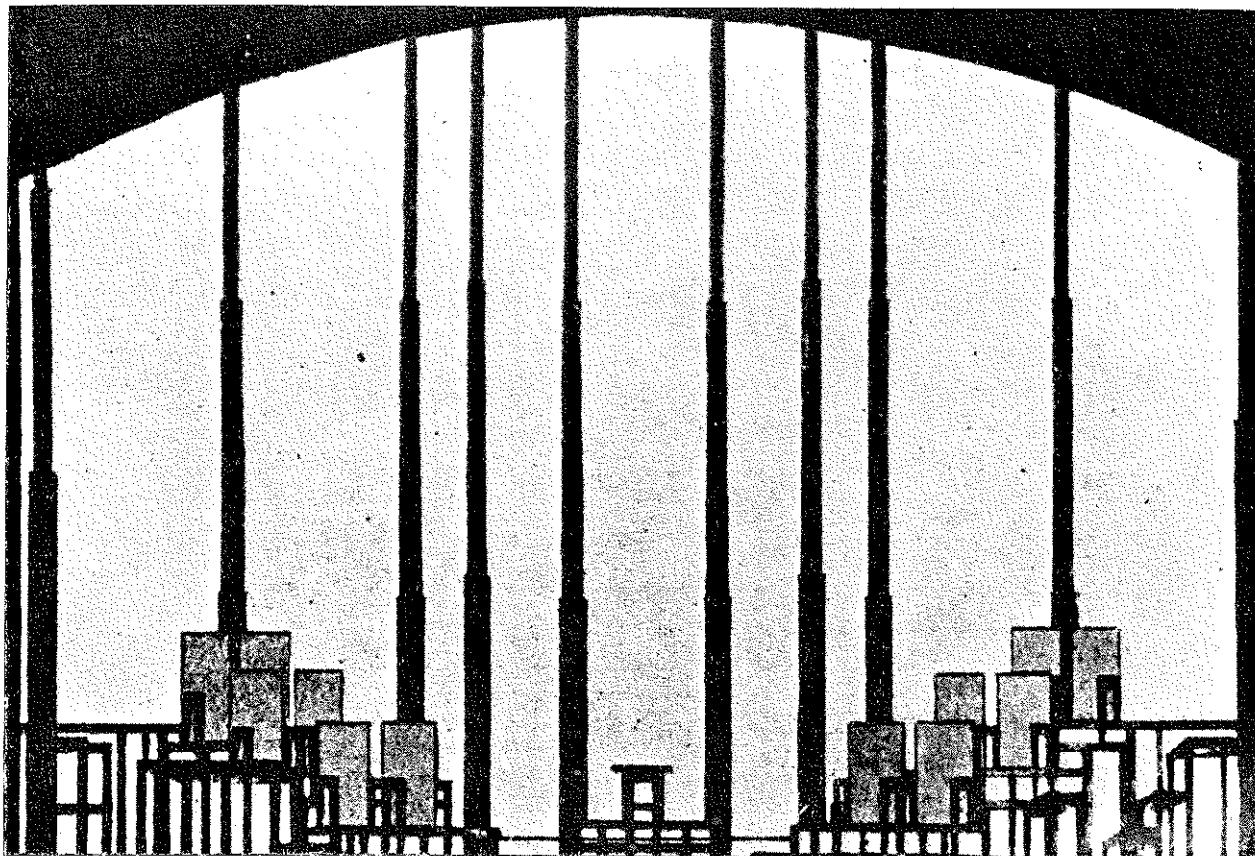
Fortællingen af 1800-tals skribenten blev udvidet til et kæmpelærred af Nikolaj den Førstes bureaukratiske Rusland. Den afsides lille by, hvor handlingen foregår, blev en storslået provinshovedstad. Borgmesteren antog en generals værdige holdning, fortrolig med de militære klikers intriger, og hustruen Anna Andrejevna optrådte som en erfaren forførrer, som en kurtisane fra St. Petersborgs overklasse. Fra at være den frivole laps ændredes Chlestakov til en overklasse-eventyrer, en fræk slyngel, forfalden til alskens rænkespil. Men satiren hos Mejerchold var ikke blot vendt mod bureaukratismen: Skuespillet fremhævede på uvant vis kærlighedsaffæren mellem Chlestakov og Anna Andrejevna.

Iscenesætteren tilføjede i sit arrangement, foruden andre bifigurer, to gådefulde personer, som gled som skygger gennem hele komedien: »Embedsmanden på gennemrejse«, uadskillelig ledsager og næsten en spaltning af Chlestakov, og »kaptajnen«, en bedrager med et diabolisk udseende, altid nærværende under de episoder, som udspillede sig i borgmesterens hus.

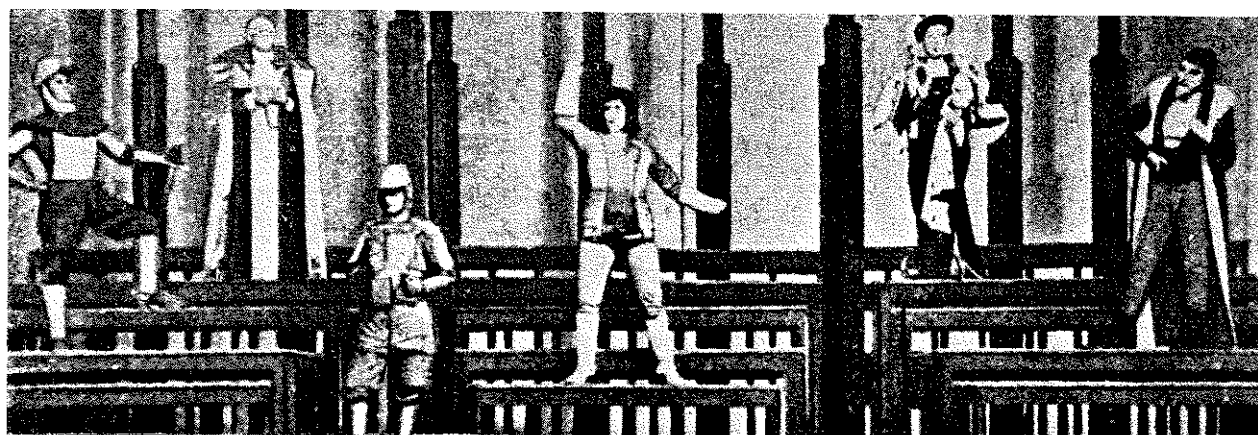
Scenen, der var indrettet af Kiselev, bestod af en halvcirkel af mahogni med femten døre. Men kun fire episoder nød godt af scenens rummelighed, der var begrænset af denne væg. De andre episoder blev givet som en slags »close up«, på en lille skrånende platform, som stak frem i halvmørket bag den midterste dør; her stod møbler, teaterrekvisitter og skuespillere parate.

Uden at ænse konstruktivismens strenge påholdenhed havde Mejerchold i dette skuespil dødslet med overdådige kostumer, mahognimøbler, guldandelabre og det er ikke tilfældigt, at Radlov betegnede Mejercholds **Revisoren** som et »**Caligari-kabinet, projiceret for langsomt af en forskruet operatør**«, og kaldte det: »**Udmattende, trættende som en spadseretur gennem de uendelige labyrinter i et enormt panoptikon**«<sup>35</sup>).

Hans personer kom mere og mere til at ligne Hoffmanns. Også i Griboedovs **Gore umu** (Vé geniet – 12. marts 1928) opstillede han de ondskabsfulde, Cackijs modstandere, som



Saint Joan (Bernard Shaw). Iscenesættelse: A. Tairov; scenografi: Brødrene G. og V. Stenberg. Kamerny Teater, Moskva, 1924. Nederst i midten: Alice Koonen (Tairovs kone) spillede hovedrollen.





Alexander Tairov (1885-1950); en af hovedfigurerne i Den Store Reform. Han begyndte som skuespiller i 1906 på Vera Kommissarzhevskajas teater i Petrograd, hvor Meyerhold var instruktør. Arbejdede som instruktør på samme teater, senere på Fri Teater hos Mardjanov for endelig i 1914 at starte Kamerny Teater. Hans kone, Alice Koonen, var en af de mest fremtrædende skuespillerinder i den tids Rusland. Tairov samarbejdede med de fleste af konstruktivismens pionerer, bl. a. Vesnin, Ekster og brødrene Stenberg, men måtte senere tage afstand fra den periode i sit virke. Han afsluttede sin karriere med at sætte social-realistiske stykker op, bl. a. Den optimistiske tragedie. I modsætning til Meyerhold overlevede han de vanskelige, politiske forhold.

hypnotiske ikoner, som tyngende skræmmebilleder på et råddent samfund.

Noget var revnet i den muntre mekanik i **Teatrets Oktober**. En forsamling af robotter og søvngængere vaklede ubeslutsomt der, hvor kort tid før en sværm af frodige akrobater sprang badut. Attenhundredtals eller sovjetiske, figurerne kom frem til overfladen med doven langsommelighed, som fra en underverden, næsten udgravede fossiler, »eksemplarer« til museumsvitruiner. En slags højtidelig oppusten, en iøjnefaldende tryllekunstner teknik, udslettende på Mejercholds scene det glødende livs fortryllelse.

Inden for rammerne af dette teater, med dets vrimmel af forheksede mannequiner med øjne vidt åbne af rædsel, fødes de satiriske personer i Majakovskijs sidste komedier. Også i disse, såvel som i Mejercholds skuespil, er konstruktivismen nu gået i opløsning blandt fremtidsutopierne, medens nutiden laver grimasser som prætentiose sprællemænd i en kluntet maskerade.

7.

Det er ikke svært at se, at den russiske avantgardes eksperimenter efter revolutionen realiserede den italienske futurist Marinettis teorier, fremsat i manifestet af 21. november 1913 på Teatervarieteen og på Det syntetiske Teater 11. januar 1915.

Som bekendt hævdede de to manifeste nødvendigheden af at nærme prosateatret til music-hall'ens stil, som forekom futuristerne mere stemmende med epokens hastige rytme. Ved at pege på handling, akrobatik og »fysisk galskab« i modsætning til den psykologiske analyse, opfordrede den



Fra cabaret-forestillingen Kukiol. Iscenesættelse: A. Tairov; scenografi: Brødrene Stenberg, Kamerny Teater, Moskva 1925.



Scene fra *The Man who was Thursday* (Chesterton) på Kamerny Teater. Tairov ønskede i denne forestilling at gengive storbyens symfoniske larm.

italienske digter til at splitte de klassiske tekster, til at opheve grænserne mellem gulv og scene, til at provokere publikum med undere og tricks.

Vil man overbevise sig om, at den russiske avantgardes bogejstring for gøglere og klovne hvilede på Marinettis præmisser, er det nok at genlæse dette brudstykke af det første manifest:

På enhver måde at opmuntre klovnekunsten og de ekscentriske amerikanere, deres virkemidler i retning af det eksalteret groteske og forfærdende dynamiske, deres plumpe påfund, deres enorme brutalitet, deres forbløffende veste og deres bukser, der er rummelige som en skibslast; herfra vil, sammen med tusind andre ting, udgå den store futuristiske munterhed, som skal forynge verdens ansigt.

I Marinettis formler fandt specielt de yngste iscenesættere støtte, de som længtes efter at skabe non-objektive skuespil, funderet på excentricitet og på den blotte bevægelse. Mange af dem kom fra maleriet (Annenkov, Kozincov, Eisenstein, Tatlin, Jutkevic, Ferdinandov, Terentev, etc.).

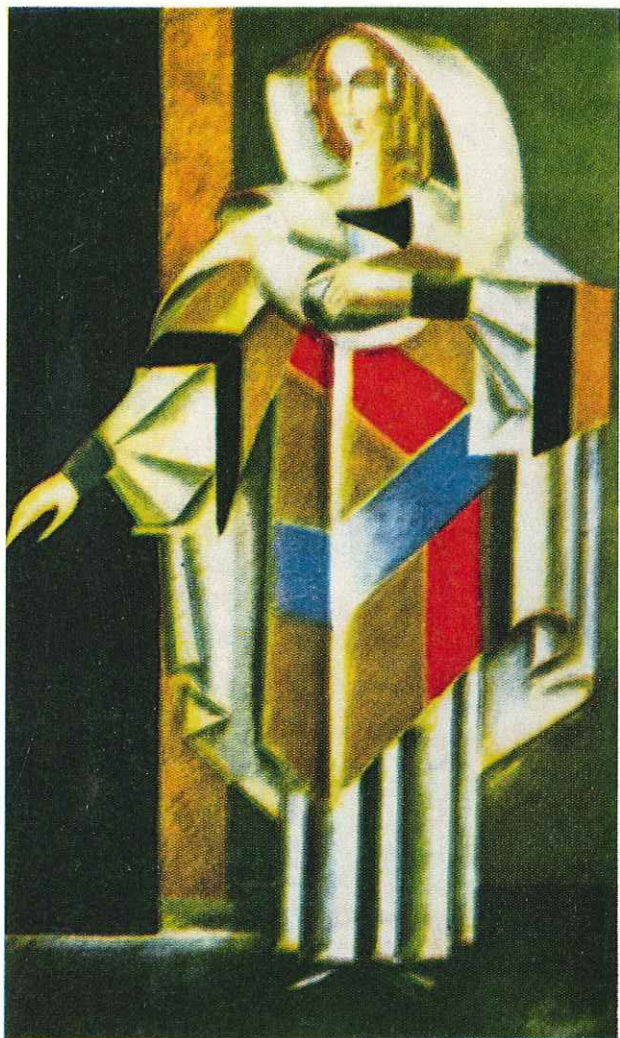
Den første til at lancere ideen om, at Marinettis manifest på varieteen skulle danne grundlag for det revolutionære teater, var Jurij Annenkov. I en serie artikler i *Iskusstvo Komunyny* tilskyndede han til at mekanisere scenen og at omstøbe de gamle dramatiske værker. Hans ønske om at konvertere skuespilleren til en »robot«, til et koldt apparat, går forud for Schlemmers principper, hvor drømmen er at omskabe ham til en stereometrisk fetich, en slags »Gliederpuppe«<sup>36</sup>). Men heldigvis, hos ham som hos andre russiske iscenesættere, opvejes forblændelsen af kedelige ingeniørschemaer af et broget og dristigt »klovneri«.

Annenkov verificerede sine anskuelser i sin forestilling i september 1919 på Ermitazhnyj teatr i Petrograd, *Pervyj vino-kúr* (Den første brændevinsbrænder af Leo Tolstøj), hvor scenen i helvede og djævlens mundhuggerier egnede sig til bizarre påfund. Han delte spillet op i en række numre i music-hall-stil og indsatte politiske hentydninger og nye figurer i komedien, såsom Den gamle djævels Klovner og Den opretstående Djævel, der blev spillet af cirkusartister, den ene af klovne-akrobatene Georges Delvari, den anden af et »slangemenneske«<sup>37</sup>).

Om den samme ånd fortalte de skuespil, som Sergej Radlov opførte i 1920-22 i det folkelige Komediateater i Petrograd. Radlov, som af Mejerhold havde lært at elske *commedia dell'arte*, gav kun skuespillerne et summarisk rids af det sceniske eventyr og overlod til dem selv at improvisere. Hans udkast, fulde af sociale masker, af stereotype papfigurer som politiske plakater, opløste sig i en blanding af akrobatik, pirouetter, fald, slagsmål, i en kæde af spøg og klovnestreger. Dette forklarer, hvorfor han henvendte sig til cirkusfolk som klovnen Georges Delvari eller akrobatene A. S. Aleksandrov (Serge)<sup>38</sup>).

Det var i de år, hvor hele Rusland begejstredes over Tarzan-serien<sup>39</sup>), mens forfattergruppen »Serapions brødre« lovpriste den magre nøgenhed i eventyrromanen<sup>40</sup>). Kaverin afbildede i sine egne fortællinger Petrograds bøller som om de var »gangsters« fra San Francisco, og adskillige skribenter fantaserede om at overføre Pinkertons bedrifter til sovjetisk territorium.

Amerikansk film øvede i den periode en meget stor indflydelse på de unge russiske intellektuelle. En prøve herpå



L'annonce faite à Marie (Caudel). Iscenesættelse: A. Tairov; scenografi: A. Vesnin. Kamerny Teater, Moskva 1920. Vesnin var arkitekt og en af konstruktivismens hovedpersoner. Han havde ved en tidligere forestilling, *The Man who was Thursday*, arbejdet sammen med Tairov.

er Grigorij Kozincovs og Leonid Traubergs skrifter og skuespil, som podede Marinettis teorier med forskruede amerikanismer.

Også disse iscenesætteres dristige eksperimenter fandt sted i Petrograd, af dem omdøbt Excentropolis. »Piter« (på den tid endnu ikke Leningrad) – skriver Shklovskij – »svævede mellem nutiden og fremtiden og var vægtløs som et projektil mellem jorden og månen. Det gav impulsen til eksperimenterne«<sup>41</sup>).

Sammen med Sergej Jutkevich og Georgij Kryzhickij publicerede Kozincov og Trauberg i 1922 den provokerende almanak *Ekscentrizm*, hvori de udviklede de teser, som de første gang havde fremsat den 5. december 1921 ved en larmende teateraften i *Vólnaja komedija* (Den fri komedie). Excentrismen var personificeret i music-hall-figuren Kinematografovich Pinkertonov. Således beskrev de baggrunden for den tid, som havde ladet ham føde:

1. Igår: Behagelige kabinetter. Skaldepander. Man overvejede, man besluttede, man tænkte.

Idag: Et signal. Til maskinerne! Remme, kæder, hjul, hænder, hen, elektricitet. Produktionsrytme.

Igår: Museer, templer, biblioteker.

Idag: Fabrikker, byggepladser, værfter.

2. Igår: Europæisk kultur.

Idag: Amerikansk teknik. Industrien, produktionen under stjernebanneret. Enten amerikanisme eller bedemandsforretning.

3. Igår: Saloner, buk, baroner.

Idag: Avissejlgernes skrigen, skandaler, strisserens knip-pel, larm, råb, trampen, løb.

Dagens tempo er maskinrytmen, et koncentrat af Amerika, indført i gadelivet.

Indholdet og ordene i disse erklæringer bringer os fuldt ud tilbage til futuristernes kredsløb. Det samme siges i deres program:

I ordet: Schlageren, Pinkerton, udråberens skrigen, gadens skældsord.

I maleriet: Cirkusplakaten, dusinromanens omslag.

I musikken: Jazzbandet, (negernes orkestervirvar), cirkus-marcherne.

I baletten: Amerikanske saloon-danse.

I teatret: Music-hall'en, biografen, cirkus, varieteen, boksningen.

Excentrismens credo m.h.t. teatret udtryktes i en række blomstrende ideer. Ifølge dem var forestillingen en »rytmisk banken på nerverne«, en »ophobning af tricks«, en »cancan på logikkens og den sunde fornufts line«. Idet excentristerne ønskede at ændre teatret til en syntese af slagsmål, jublerier, akrobatik og forfølgelser, til en leg af uophørlige forvandlinger, ville de overtage de voldsomme danserytmer fra »chechetka« en på basis af den nye rytme. På siderne i den nævnte almanak læser man: »Skuespilleren, mekaniseret bevægelse, har ikke koturner, men ruller, ikke en maske, men en næse, som lyser«. Og videre: »Puklerne, som pludselig viser sig, maverne, som svulmer op, de rødlige parykker, som stritter på klovneres hoveder, er grundlaget for den moderne scenedragt«.

På disse principper baserede man aktiviteten i det dramatiske studie FEKS, dvs. »Fabrika ekscentriceskogo aktëra« (Den excentriske skuespillers fabrik), som Kozincov og Trauberg organiserede i juli samme år. For at virkeliggøre deres teorier iscenesatte de den 25. september 1922 på Proletkult i Petrograd Gogols *Zenit'ba* (Ægteskabet).<sup>42</sup>

Af *Zenit'ba* uddrog de to iscenesættere et »trick i tre akter«, som af originalen kun bevarede nogle få usammenhængende replikker. Plakaten annoncerede direkte »elektrificeringen« af Gogol. Ved at reducere denne tekst til et katalog af varieténumre godkendte de forslagene i Marinettis manifest, »lille bedstefar Marinetti«, som de kaldte ham i almanakken *Ekscentrizm*.

I deres partitur klistredes særhederne sammen på må og få, ligesom brudstykkerne af forskellige materialer i Kurt Schwitters »Merz-Malerei«. Grand-Guignol'ske fælder, klovne-»entrées«, kriminalromansgæder, taskenspillerøvelser, slagere fra varietéer, gags fra »slap-stick«-farcen, tryllekunster, opvisning af charleston, gav »Fex Music-hall« en svimlende, kalaidoskopisk karakter. Skuespillerne defilerede forbi i en typisk cirkus-»parade«; Nat Pinkerton var på jagt efter Charlot; klovnen Aleksandrov (Serge) i en skrigende uniform personificerede fysikeren Einstein; på scenen sås natpotter, hvilket ikke kan forbavse, når man tænker på, at Mejerchold i *Zemlja dybom* anbragte en kejser i bar skjorte siddende på en natpote<sup>43</sup>).

Men det, som mest slog én i denne forestilling, var den maniske Amerika-dyrkelse, som man kunne spore allerede på plakaten, der på tre sprog gentog: »Amerika, vorwärts!«, »America, forward!«, »Amérique, en avant!« »Den amerikanske ballerinas dobbelte såler er kosteligere for os end fem hundrede instrumenter på Mariinskij-teatret«, stod der skrevet på deres plakater.



Scenisk udkast af A. Vesnin til *L'annonce faite à Marie*.

Vist er det mærkværdigt, at denne iver skulle gå ud over stakkels Gogol. Faktum er, at i kommunismens første decennium gav hans dramatiske værker anledning til de mest paradoksale eksperimenter. I januar 1922, på Gostekomdram i Moskva, blev opført en middelmådig **Tovarishch Chlestakov** (Kammerat Chlestakov) af D. Smolin, som her omarbejdede **Revisoren** efter sovjetisk mønster og endog indføjede digte af Majakovskij.

Men den mest mærkværdige iscenesættelse af **Revisoren** var dog digteren Igor Terentevs, den 9. april 1927 på Pressehusets Teater i Leningrad<sup>44</sup>). Terentev ændrede Gogols komedie til en excentrisk farce, til en kæde af tricks og futuristiske mærkværdigheder<sup>45</sup>).

De rød-grøn-blå kostumer, som var tegnet af tre tilhængere af Filonovs analytiske kubisme, prangede med en hel serie af rudimentære emblemer ligesom på spillekort. Postmesteren var klædt som harlekin, men i stedet for lapper havde han konvolutter og frimærker; to store jordbær smykkede ryggen på Tilsynsførende, som netop bar navnet Jordbær; en rød krebs strålede på værtshustjenerens dragt og et dødingehoved på distriktslægen, Gibners, ærmer.

Dialogerne var ligesom »transmental« poesi isprængt polske, tyske, franske og ukrainske vendinger. Skud fra små morterer, pilende mus og en regn af papblomster blandede sig i handlingen. Købmanden Abdulin foretog den indiske købmands arie fra operaen **Sadko** af Rimskij-Korsakov; Dobchinskij og Bobchinskij blev spillet som kvinderoller; underofficerens kone kvadrede zigøjnerromancer; og til slut var den rigtige revisor Chlestakov selv.

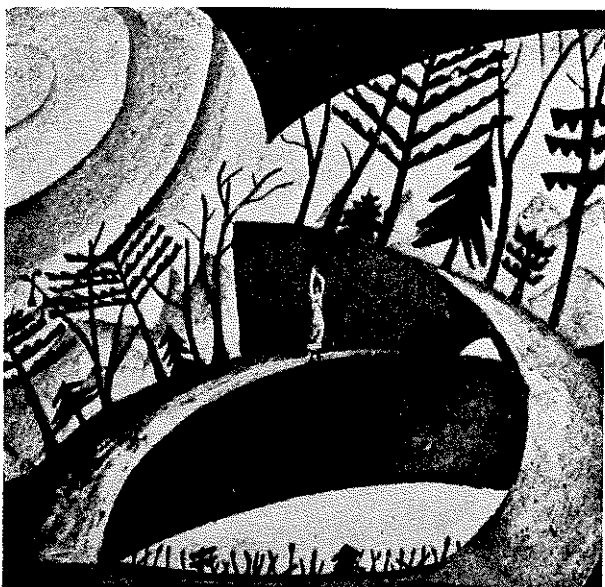
Da Terentev havde besluttet sig til at virkeliggøre en slags »naturisme« i teatret, fyldte han skuespillet med gøgler-episoder og komiske obskøniteter. Forpustede, viftende med papirstumper, ilede skuespillerne ustandseligt til latrinen, som

var opstillet midt på scenen. Chlestakov derimod begav sig derhen med et lys, idet han afpassede sine højtidelige skridt med Beethovens Måneskinssonate. Borgmesteren fortsatte fra latrinen en af sine monologer og modulerede tonen efter mavens anstrengelser. Efter forlovelsen lukkede Chlestakov og Marja Antonovna sig inde i dette skur, og borgmesteren belurede dem lykkeligt gennem et hul.

Med sin skæve dadaisme og sine fækle emner nærmede Terentevs iscenesættelse Gogols komedie til Jarry's **Ubu Roi** og Haseks **Svejk**. Det er tydeligt, at Ilf og Petrov satiriserede mod skuespil som dette, når de i romanen **Dvenadcat' stol'ev** (Tolv stole) beskrev en imaginær, excentrisk opførelse af **Zenit'ba** (Ægteskabet).

Det ville tage for lang tid at opremse alle de scener, som i de år tog Marinettis ideer til sig. Vi har peget på to iscenesættere, som arbejdede i Moskva, Foregger og Ferdinandov: Den første stræbte efter i sit **Frie Laboratorium** (Mastfor) at virkeliggøre en proletarisk music-hall, et »elektrisk teater«; i det **Heroisk-eksperimentelle Teaters Laboratorium** dristede den anden sig også til, sammen med imaginist-digteren V. Shershenevich, at arbejde med amerikanismens formler ved at underkaste skuespillerne et mekanisk system af »meter-rytmer«, som lignede Taylors principper. Men ved siden af **FEKS's** iscenesættere var uden tvivl Sergej Eisenstein den fyndigste forsvarer af Marinettis teorier.

Som plakatomaler for den Røde Armé sluttede han sig i efteråret 1920 til Proletkult i Moskva. Tilhængerne af dette kollektiv afviste fortidens værker som produkter af en kapitalistisk æra og søgte nye normer, som var bedre egnede for et proletarsamfund. Trods denne meget omfattende doktrin delte Eisenstein deres (og senere konstruktivisternes i **LEF**) polemiske aversion mod alle aspekter af den borgerlige kunst, og fremlagde forslag om at erstatte det litterære teater



Den fjerne klokke (A. Schrecker). Iscenesættelse og scenografi: Sergej Radlov.

med en slags forestilling, som skulle forene cirkus' fortrin med music-hallens.<sup>46)</sup>

Allerede i 1921, da han samarbejdede med Valerij Smyshljaev ved iscenesættelsen af **Mekcikanec** (Meksikaneren) efter en fortælling af Jack London, forbandt han de supramatiske scener med en række klovndragter i form af kuber, kugler og trapezer. I denne eventyrlige sketch, som betegnede begyndelsen til Eisensteins interesse for Mexico, smeltede smagen for cirkus og for geometriske former (uadskilleligt forbundne i avantgardens eksperimenter) sammen med plakaternes satiriske slagord (for eksempel bar kapitalisterne kvadratiske masker). Et boksestævne fandt sted i en virkelig ring i midten af salen, ligesom mesterskaberne i »fransk brydning« midt i manegen i det gamle russiske cirkus.

Eisenstein fjernede sig mer og mer fra det »figurative« teater og nåede derved frem til den såkaldte »attraktionernes montage«, hvis principper han belyste i et noget rodet manifest i tidsskriftet **LEF** (1923, 3). Attraktion er, ifølge Eisenstein »ethvert aggressivt moment i teatret, det vil sige ethvert af dets elementer, som påtvinger tilskueren en sensorisk eller psykologisk handling«. Typiske eksempler på attraktion finder han ikke alene i cirkus, men også i Grand-Guignol's anatomiske rædsler.

Forestillingen bør, ifølge Eisenstein, være en fri montage af selvstændige, vilkårligt valgte attraktioner, som dog skal fremkalde en bestemt tematisk effekt. Med andre ord, de dramatiske værker skal splittes op i en række forbløffende numre, af opsigtsvækkende påfund, som tager vejret fra en. For »at lave et godt skuespil (fra et formelt synspunkt) betyder at konstruere et stærkt virkende program i music-hall- og cirkusstil, med udgangspunkt i de situationer i komedien, der er de grundlæggende.

Eisensteins teori knytter sig klart til Marinettis formler. Ideen om et aggressivt teater, som ophidser publikums nerver, var allerede blevet udtrykt af den italienske digter i manifestet fra 1915:

»Det futuristiske teater skal kunne anspore tilskuerne, det vil sige at få dem til at glemme dagliglivets monotoni ved at kaste dem gennem en labyrinth af sensationer, der er præget af den mest yderliggående originalitet og kombineret på uforudsigelig måde.

Eisenstein realiserede »attraktionernes montage«, da han

(marts 1923 på Proletkults Første Håndværkerteater) iscenesatte **Mudrec** (Den Vise), en gendigtning af Ostrovskijs komedie **Na vsjakogo mudreca dovo'no prostoty** (Selv den viseste indlader sig på det).

Og her går vor tanke endnu en gang til Marinettis sentenser og netop til det punkt i det første manifest, hvor han siger, at teatret

»medvirker til den futuristiske destruktion af de udødelige mesterværker ved at plagiere dem, parodiere dem, præsentere dem på bedste beskub, uden udsmykning og uden anger, som et hvilket som helst attraktionsnummer«.

Med tydelig mangel på mådehold splittede Eisenstein Ostrovskijs tekst i en række af slående attraktioner, som antog karakter af hieroglyffer. Studiet af japanske ideogrammer fik indflydelse på forestillingens sammenvævning: Enhver af »teatrets molekyler enheder« skulle, som tegn i en billedskrift, tjene til at udtrykke en passage eller en situation i intrigen. For, stik imod hvad man tror, så indeholdt dette skuespil en intrige, skønt den var forskellig fra Ostrovskijs.

Eisenstein lavede en kostumekomedie om til en politisk plakat med vignetter, han ændrede den gamle Krutickij til general Joffe, den rige Mamajev til lord Curzon, Gordulin til en fascist og spåkonen Manefa til en teosof. Med høj hat og sort maske som en bandit i en detektivfilm, skred Grigorij Aleksandrov i »NEP-manden« Golutvins skikkelse hen ad en stålwire, ophængt over tilskuernes hoveder.

Efter at have elimineret tvedelingen gulv/scene bragte Eisenstein skuespillet i kontakt med publikum i en slags manege, forsynet med bukke, ringe, springbrædder og andet cirkusudstyr. Originale klovnumre vekslede med øvelser på stangen, groteske volter med »gags« fra film-farcer, sara-bander fra et **shumorkester** (skrammelorkester) med ture mod kuplen af akrobater, der var ophængt i en »longe« til skole-ridning, saltomortaler ledsaget af zigøjnerromancer og anti-religiøse småstrofer.

Dette resulterede i en barok og forvirret samling, ligesom jernbanevognene og »damporglerne« der en tid sås i amerikanske cirkusparader. Der blev endog forevist en dertil bestemt kortfilm med titlen **Pokishenie dnevnika Glumova** (Tyveri af Glumovs dagbog). Og i lydighed over for forskrifterne fra de italienske futurister, som havde foreslået at smøre klister eller strø nysepulver på stolene, eksploderede til slut kanonslag under publikums pladser.

Som en påhængende fremturen m.h.t. dramatiske slag og krampagtige attraktioner orkestrerede Eisenstein i november 1923 »agitguignol'en« **Slyshish, Moskva** (Hør du, Moskva?) af Sergej Tretjakov, som han havde samarbejdet med ved bearbejdelsen af Ostrovskijs komedie.

Af samme Tretjakov iscenesatte han kort efter melodrammet **Protivogazy** (Gasmasker), ikke mere i Proletkults teater, men i en afdeling af Moskvas gasværk mellem maskineriet og virvaret af rørledninger. Men den sceniske fiktion passede ikke godt sammen med maskinernes konkrete plasticitet, og spillet med attraktionerne virkede skrigende og malplaceret mod den realistiske baggrund. Som Eisenstein skrev, »de gigantiske turbogeneratore i værkstedshallen opslugte den meget lille teaterkonstruktion, som havde gemt sig ynkeligt ved siden af de cylindriske legemers skinnende sorthed«.<sup>47)</sup>

Formålet med dette skuespil var måske at udslette grænserne mellem teatret og livet. Ved nøjere betragtning synes dette sidste af Eisensteins forsøg at tage sit udgangspunkt i Evreinovs teser, som iøvrigt havde stor indflydelse på avantgardens program.<sup>48)</sup> Når man i tidsskriftet **LEF** (1923, 2) læser:

»Såkaldte iscenesættere! Holder I endelig op, I og musene, med at drysse tiden væk med scenens forlorne teaterrekvi-

sitter? Påtag jer organisationen af det virkelige liv!», husker man en analog aforisme af Evreinov: »Gør livet til teater: Det er det, der skal være enhver kunstners pligt. Der skal opstå en ny slags iscenesættelse, iscenesættelse af livet.«<sup>48)</sup>

Efter denne erfaring vendte Eisenstein, der nu var tilfreds med teatret, sig mod filmen og anvendte »montage af attraktionerne« i sin første film *Stachka* (Strejken, 1924), som netop blev en fuga af »aggressive« klip, af ekscentriske metaforer, koblede sammen som numrene i music-hallen.

For bedre at forstå Eisensteins teaterforsøg er det nødven-

digt at huske på, at han i 1922 deltog i Mejercholds iscenesættelsekursus og herved tilegnede sig biomekanikken og konstruktivismen. Med hensyn til sportslige øvelser, præcisionskravet til gestus og tendensen til plakmasker fulgte hans skuespillere fuldt ud Mejercholds principper.

Det skal heller ikke glemmes, at »montagen af attraktionerne« er intimt forbundet med »faktografien« i LEF, med Rodchenkos »collager« og med Majakovskijs anskuelser. Uden LEF's skemaer kan man ikke forstå denne iscenesættelse første periode.<sup>49)</sup>

- 1) Cfr. P. Markov, Teatr (i digtcyklus *Iskusstvo i literatura Oktjabr'skogo desjatiletija*), i »Pechat' i Revoljucija«, 1927, 7.
- 2) *Vystuplenie na dispute »Chudozhnik v teatre«*, i *Poiznoe sobranie sochinenij*, XII, Moskva 1937, p. 333.
- 3) Cfr. Igor Ilinskij, *Sam o sebe*, i »Teatr«, 1958, 6 (kapt. 7).
- 4) Cfr. Konst. Derzhavin, *Kniga o Kamernom Teatre*, Leningrad 1934.
- 5) Cfr. M. Rafalzhskij, *Evrejskij teatr*, i »Sovjetskij Teatr«, 1930, 7, og *Moskovskij Goset*, ivi, 1931, 9, og James Johnson Sweeney, *Marc Chagall*, New York 1946, pp. 44-49. Se iøvrigt *Das Moskauer Jüdische Akademische Theater* (med skrifter af Ernst Toller, Joseph Roth, Alfons Goldschmidt), Berlin 1928, og Mordechai Gorelik, *New Theatres for Old*, New York 1955, pp. 301-2.
- 6) Cfr. I. Tugendhold, *Zhirovip's* (i digtcyklus: *Iskusstvo i literatura Oktjabr'skogo desjatiletija*), i »Pechat' i Revoljucija«, 1927, 7.
- 7) Cfr. »LEF«, 1923, 1.
- 8) Ilja Ehrenburg gentager Punin og bekræfter: »Vor tids dynamik er udtrykt i den forunderlige spiral« (A vsetaki ona vertitsja, Moskva-Berlin 1922, p. 19).
- 9) Vi husker El Lisickij for samlingen *Majakovskij dlja golosa* (Majakovskij's stemme, Berlin 1923).
- 10) Aleksej Gan, *Konstruktivizm*, Tver' 1922, p. 19.
- 11) Med El Lisickij, som længe levede i Tyskland og her blandt andet publicerede bindet *Die Kunstismen* (1925) sammen med Hans Arp, havde konstruktivismen indflydelse på Moholy-Nagy og på Bauhaus' teorier. Man kan her minde om, at i 1926 besøgte Malevich Bauhaus for at træffe Kandinskij: det følgende år fremkom hans bog *Die gegenstandslose Welt* i samlingen »Bauhaus-Bücher«. Til udbredelsen af konstruktivismen i vesten bidrog også Gabo og Pevsner. Cfr. Herbert Read, *Constructivism: the Art of Naum Gabo and Antoine Pevsner*, i *The Philosophy of Modern Art*, New York 1955, pp. 255-78.
- 12) Cfr. N. A. Lebedev, *Ocherk istorii kino SSSR*, I, Moskva 1947, p. 106.
- 13) Cfr. V. Shklovskij, 5 fel'etonov ob Ejzenstejne, i *Gamburgskij schët*, Leningrad 1928, pp. 148-49, og Sergej Jutkevich, *Mirovoe znachenie »Bronenosca Potëmkin«*, i »Iskusstvo kino«, 1956, I.
- 14) Cfr. V. Vsevolodskij (Gergross), *Istorija russkogo teatra*, II, Leningrad-Moskva 1929, pp. 418-25. Se iøvrigt A. Smirnov, *Problema sovremennogo teatra*, i »Russkij sovremennik«, 1924, 2; Pavel Novickij, *Sovremennaja teatral'nye sistemy*, Moskva 1933, pp. 75-76, og Gorelik, op. cit., pp. 342-45.
- 15) V. Shklovskij, *O Majakovskom*, Moskva 1940, p. 184.
- 16) Cfr. Ju. Slonimskij, *Sovetskij balet*, Moskva-Leningrad 1950, pp. 49-50.
- 17) Cfr. A. Gvozdev, *Teatr imeni Vs. Mejercholda*, Leningrad 1927; N. Volkov, *Mejerchold*, Moskva-Leningrad 1929; A. Fevral'skij, *Desjat' let teatra Mejercholda*, Moskva 1931; B. Alpers, *Teatr social'noj maski*, Moskva-Leningrad 1931; Ju. Elagin, *Tëmnyj genij (Vsevolod Mejerchold)*, New York 1955; I. Ilinskij, *Sam o sebe*, i »Teatr«, 1958, 7-8-9; J. Honzl, *Divadelni a literární podobizny*, Prag 1959.
- 18) V. Kamenskij, *Ja i Mejerchold i 20 let nazad i 20 let vperëd*, i *almanakken V. E. Mejerchold, Tver' 1923*, p. 35.
- 19) V. Shklovskij, *Po povodu kartiny Esfir' Shub*, i »Novyj LEF«, 1927, 8-9.
- 20) B. Alpers, *Teatr social'noj maski*, Moskva-Leningrad 1931, p. 23.
- 21) Cfr. Crisanf Chersonskij, *Vzjatje Perkopa i »Zori«*, i »Teatr«, 1957, 5.
- 22) Cfr. Viktor Shklovskij, *Sam o sebe*, i »Teatr«, 1958, 7 (kapt. 13).
- 23) Cfr. Igor Ilinskij, *Sam o sebe*, i »Teatr«, 1958, 7 (kapt. 14).
- 24) A. V. Lunacharskij, *Teatr RSFSR*, i »Pechat' i Revoljucija«, 1922, 7.
- 25) I. Ilinskij, *Sam o sebe*, i »Teatr«, 1958, 9 (kapt. 18).
- 26) Cfr. Nikolaj Aseev, *Radosti i ogorchenija*, i »Teatr«, 1957, 1.
- 27) Cfr. A. V. Lunacharskij, *Teatr RSFSR*, i »Pechat' i Revoljucija«, 1922, 7.
- 28) Cfr. P. Markov, *Moskovskaja teatral'naja zhizn' v 1923-24 godu*, i »Pechat' i Revoljucija«, 1924, 4.
- 29) Cfr. P. Markov - N. Chushkin, *Moskovskij Chudozhestvennyj teatr*, Moskva-Leningrad 1950, pp. 55-57.
- 30) Cfr. Alpers, op. cit., p. 29.
- 31) Cfr. *Katalog vystavki 5 let (1920-25)* fra TIM, Moskva 1926.
- 32) Cfr. J. Tugendhold, *Alexandra Exter*, Berlin 1922, p. 16.
- 33) Allerede 1800-tals skuespilleren Aleksandr Lenskij havde forsøgt en lignende recitation, opdelt af lange ekspressive pauser, i rollen som Benedick i Shakespeares *Much Ado about Nothing* (Malyj teatr, 20. april 1877). Cfr. N. Zograf, *Aleksandr Pavlovich Lenskij*, Moskva 1955, p. 69.
- 34) Cfr. S. Danilov, *Gogol' i teatr*, Leningrad 1936, pp. 253-59.
- 35) Sergej Radlov, »Revizor« u Mejercholda, i *Desjat' let v teatre*, Leningrad 1929, pp. 148-53. »Caligariismen« ånd satte også sit spor på filmen *Shinel'* (Kappen), som Kozincov og Trauberg indspillede samme år. De sammenarbejdede fortællingen af samme navn med Nevskij prospekt og henlagde begivenhederne i Gogols historie til et dystert ekspresionistisk klima. Man kan iøvrigt minde om, at Mejercholds *Revisoren* fik indflydelse på Shostakovich's opera *Nos* (Næsen), 1929.
- 36) Cfr. Oskar Schlemmer, *Die Bühne im Bauhaus*, Monaco 1925. Se også Hans Hildebrandt, *Oskar Schlemmer*, Monaco 1952.
- 37) Cfr. V. Shklovskij, *Dopolnennij Tolstoj*, i *Chod konja* cit. pp. 126-32.
- 38) Cfr. S. Mokul'skij's forord til: S. Radlov, *Desjat' let v teatre*, Leningrad 1929, og A. S. Aleksandrov's, (Serge), *memoirer i Sovetskij cirk 1918-38*, ved Evg. Kuznecov, Leningrad-Moskva 1938, pp. 93-98.
- 39) Cfr. V. Sh. (=Viktor Shklovskij), *Tarzan*, i »Russkij Sovremennik«, 1924, 3: »På gaderne samtalte portnerne med politibetjentene om Tarzan. Boghandlerne meddelte, at de havde modtaget ordrer fra steder i Sibirien så fjerne, at man ikke havde hørt om dem i tyve år. Sandsynligvis aldrig siden den unge Gorkijs tid havde landet været så opflammet af en sådan smittende iver efter litterære fortællinger«.
- 40) Cfr. Lev Lung's manifest, *Na Zapad (I Vesten)*, i »Beseda«, 1923, 2.
- 41) V. Shklovskij, *O rozhdenii i zhizni FEKS'ov*, i *Gamburgskij schët*, Leningrad 1928, p. 175.
- 42) Cfr. Danilov, op. cit., pp. 230-33, og N. A. Lebedev, *Ocherk istorii kino SSSR*, I, Moskva 1947, pp. 164-65.
- 43) Cfr. Alpers, op. cit., p. 26, og I. Ilinskij, *Sam o sebe*, i »Teatr«, 1958, 10 (kapt. 20).
- 44) Cfr. Danilov, op. cit., pp. 259-62.
- 45) Cfr. Nina Gourfinkel, *Théâtre Russe Contemporain*, Paris 1931, og Nikolaj A. Gorchakov, *The Theater in Soviet Russia*, New York 1957.
- 46) Cfr. V. Shklovskij, 5 feletonov ob Ejzenstejne, i *Gamburgskij schët*, Leningrad 1928 og O. Majakovskom, cit., pp. 186-87; Lebedev, op. cit., pp. 122-29; Marie Seton, *Sergei M. Eisenstein: A biography*, London 1952; S. Jutkevich, *Mirovoe znachenie »Bronenosca Potëmkin«*, i »Iskusstvo kino«, 1956, I; R. Jurenev, forord til: S. M. Ejzenstejn, *Izbrannye stat'i*, Moskva 1956; Ocherki istorii sovetskogo kino, I, Moskva 1956, pp. 128-32; Jerzy Toeplitz, *Historia Sztuki Filmowej*, I, Warszawa 1956, pp. 124-30.
- 47) I artiklen *Srednjaja iz trech*, i »Sovetskoe kino«, 1934, 11-12.
- 48) Cfr. N. A. Gorchakov, *Evreinov*, i »Grani«, 1953, 20.
- 49) N. Evreinov, *Teatr kak takovoj* (2. udgave) Moskva 1923, p. 13.
- 50) Cfr. V. Shklovskij, *O Majakovskom*, Moskva 1940, p. 188.

Erwin Piscator

TTT 11

## DET POLITISKE TEATER

Med forord af Sam Besekow og tillæg af forfatteren

- skaberen af det episke teater opsummerer i dette klassiske værk sine 10 års kamperfaringer for at give liv til et ansvarligt teater -.

320 sider, 32 plancher, 29 strektegninger, Dkr. 49,-