

REVISORN

UPPLÄGGNING AV FÖRESTÄLLNINGEN (20. OKT. 1925)

AV V. MEYERHOLD

»Revisorn i ny skepnad, helt bearbetad, med växlingar, tillägg och nya scener«, som det hette på affischen för föreställningen, när den hade premiär på Meyerholds teater i Moskva den 9 december 1926.

Meyerholds version av Gogols komedi bestod av tre delar om sammanlagt femton episoder med följande rubriker: 1. Tjmychovs brev; 2. En offrutsedd sak; 3. Enhörningen; 4. Efter Penza; 5. Uppfylld av den ömmaste kärlek; 6. Processionen; 7. Vid tjockisens butelj; 8. I gungning; 9. Mutor; 10. »Kyss mig« 11. Herr Finansov; 12. Välsignelsen; 13. Drömmar om Petersburg; 14. Seger som seger; 15. Enastående förvirring. (Gogols första akt motsvarades av episoderna 1-3, den andra av episod 4, den tredje av episoderna 5-8, den fjärde av episoderna 9-12 och den femte akten av episoderna 13-15.)

Följande texter är, med vissa förkortningar, översatta från samlingsvolymen V. E. Mejerchol'd: Stat'i, pisma, reci, besedy. Cast'2. (1917-1939). Izd. »Iskusstvo«, Moskva 1968. Meyerholds uppläggning av föreställningen och föredraget - av vilket här endast återges ca en tredjedel - publicerades för första gången i utgåvan från 1968. Regiassistenten M. M. Korenevs anteckningar från repetitionerna trycktes redan 1934. Fyllig dokumentation kring Meyerholds Revisorn finns i de svår-tillgängliga böckerna »Rivizor« v Teatre imeni Mejerchol'da. Sbornik stat'ej . . . Izd. »Academia«, Leningrad 1927 och Gogol' i Mejerchol'd. Izd. »Nikitinskie subbotniki«, Moskva 1927.

Noterna är i huvudsak överförda från utgåvan från 1968; några har tagits bort och andra har lagts till.

Lars Kleberg.

Svårigheten med vår föreställning ligger däri att denna pjäs, liksom alla pjäser av detta slag, huvudsakligen vilar på skådespelaren och inte på regissören. Därför blir regissörens uppgift först och främst att skapa förutsättningar för skådespelarna att föra fram spelet med minsta möjliga hinder. Man måste utrusta scenen så, att det blir lätt att spela på den. Det är f. ö. alltid regissörens uppgift. I *Bubus*¹⁾ var det lätt att spela, eftersom där fanns en musikalisk fond som gav en känsla av viss begränsning: ville man göra en paus, drev musiken på. Ville man ge sig ut i en fri improvisation - stoppl då var sceneriet så lagt, att om man bröt ett visst förlöpp hamnade man i en omöjlig situation, det fanns ingensans att ta vägen. Övergångarna var så gjorda, att om man tagit första steget var det nödvändigt att ta också det andra och det tredje och det fjärde och fortsätta ända till slutet.

För *Bubus* hade vi, som ni minns, gjort mycket stora planer, och faktiskt var det flera som ansåg föreställningen vara en balett på en dramatisk teater. Det samma hände mig redan en gång på Alexandrinskij-teatern, när jag satte upp *Don Juan*. »Balett på Alexandrinskij« skrev de och Förklarade att uppsättningen påminde om dem som förekom på baletteatern. Men det var texten som tvingade mig till en sådan balettlignande föreställning. Åtminstone läste jag scenariot så, och jag tror också att jag kom fram till något.

Här har vi en pjäs med en underbar rik text. *Revisorn*, som på 90-talet i de kejserliga teaternas varade mellan tre och fyra timmar, och sedan på Konstnärliga teatern mer än fyra timmar, spelades på Gogols tid på två och en halv timma. Det är ett intressant faktum. Föreställningen tog två och en halv timma när Diur²⁾ m.fl. spelade den, men sedan fyra timmar. Här finns någon sorts nyckel till gåtan. Föreställningen som varade två timmar godkändes nämligen inte av Gogol - man spelade narr, sade han. Man spelade honom som ren vaudevill. Vår uppgift är att söka bevara vaudevillens fart och ändå få en seriös föreställning. I detta hänseende bör regissören gå skådespelaren till mötes och skapa sådana förutsättningar att ingen tid offras på förflyttningar, ty om man räknar den tid som går åt på repliker och den tid som går åt på mimiskt spel hos oss, skall man finna en viss missushållning. Ta till exempel ett avsnitt ur *Mandatet*³⁾. Martinson säger där en fras: »Vet Ni vad sovjetmakten har gjort med konsten?« Därefter kommer en paus. Därefter något spelmoment. Därefter säger han åter något, därefter avbrott. Så säger han åter något: »Jag är ingen imagi-nist . . .« - och åter avbrott. Detta är ett typexempel på hur avbrott i texten kan förlänga en föreställning. Naturligvis fanns det i *Mandatet*

en avsikt bakom detta, en regiavsikt. Kanske skulle man ha kunnat dra ihop något. När vi hade en genomgång av scenen med Martinson och Reich tog vi bort en del saker, och texten blev tätare.

. . . Pausen är mycket förledande, eftersom den ger plats för spel, och det är kolossalt förledande i synnerhet om en skådespelare kan spela mimiskt. Men skådespelarens känsla för balansen och hans still-känsla säger honom alltid: det här är överflödigt, det här kan man göra på ett annat sätt. Om en skådespelare inte har en tillräckligt rörlig intuition får han offra mycket tid på att tänka, att reflektera. Än måste han lägga in en ny växel, än måste han få upp farten, komme i läge - och först sedan kan han börja spela. Under sådana omständigheter blir pauser olidliga.

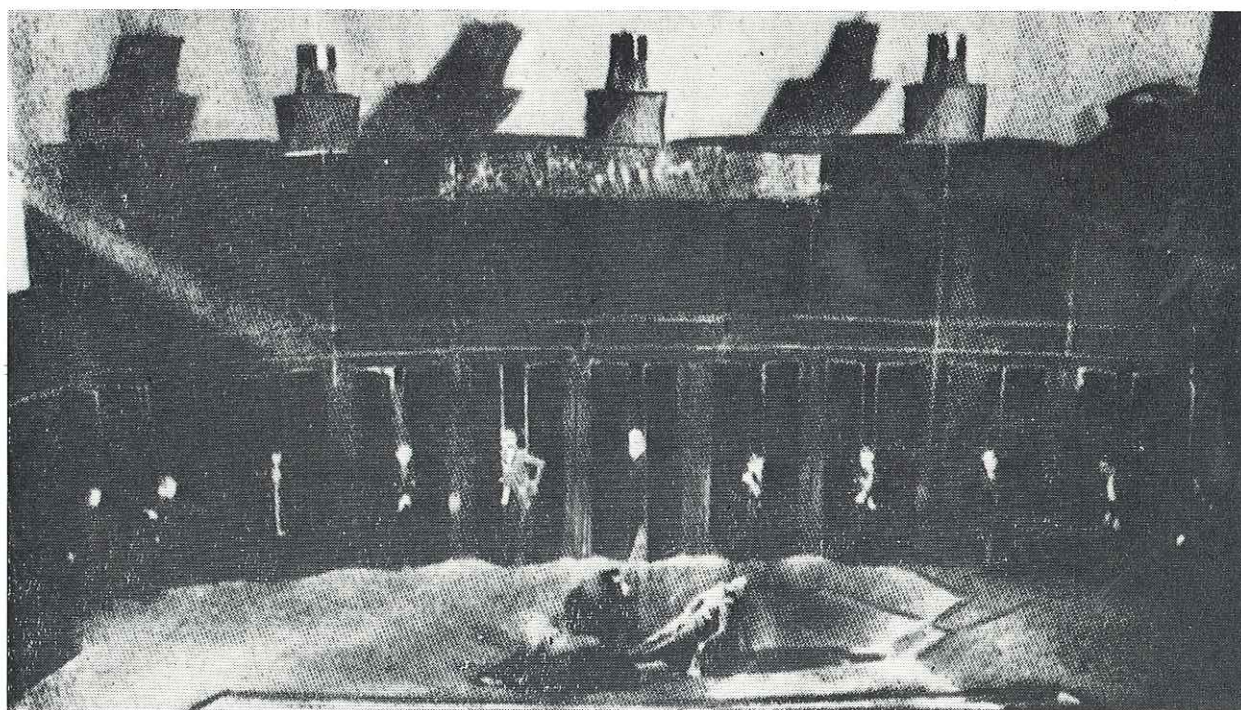
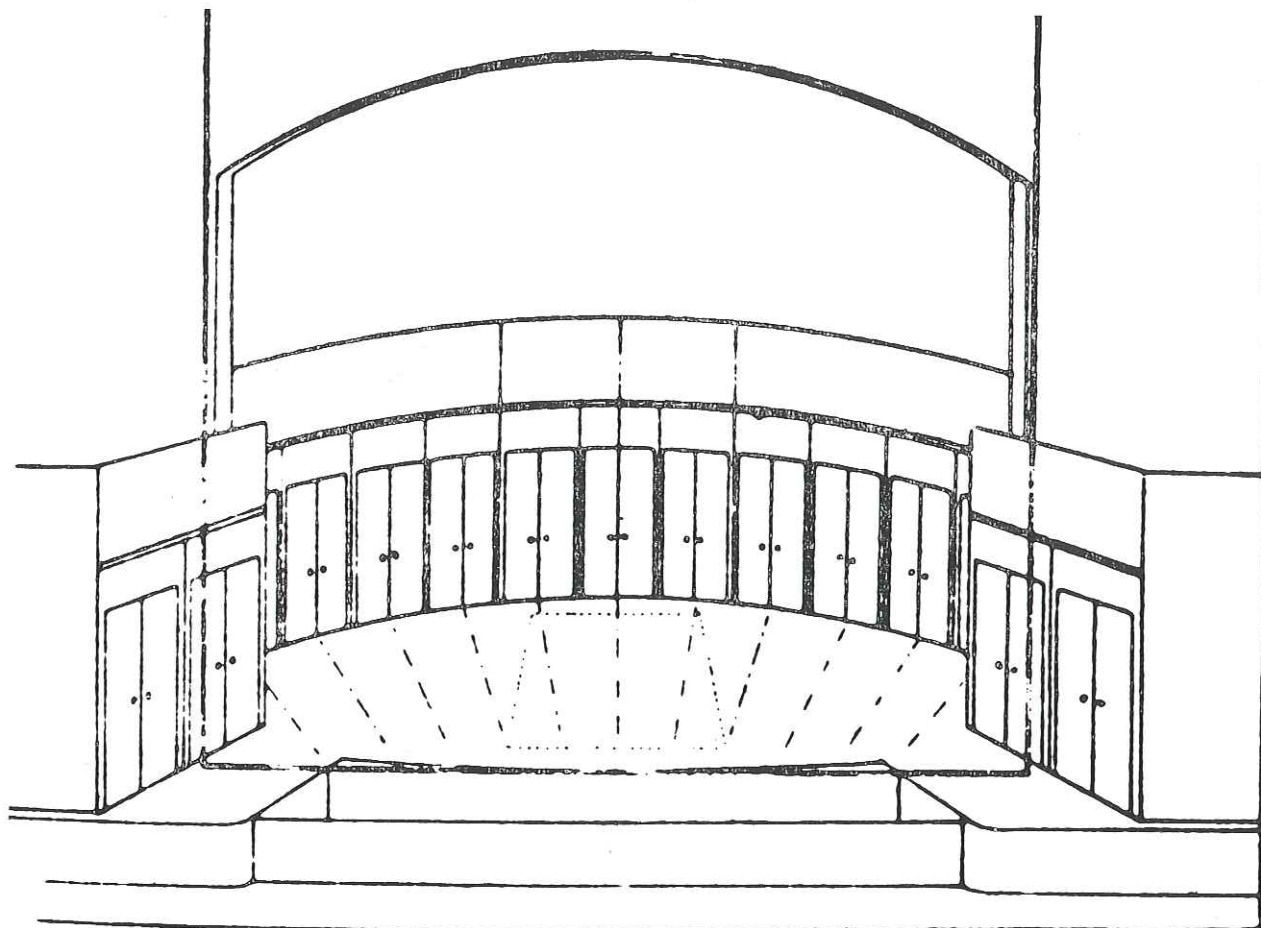
Då vi funnit det nödvändigt att skydda skådespelaren från anarki i spelet, från det som kallas »att spela inifrån«, då skådespelaren plöts-ligt får en impuls att göra något, och gör det - har vi arbetat på att utveckla självdisciplinen på scene på samma sätt som sker i musik-partitur. Där är varje takt avdelad med ett streck. I varje takt finns det nottecken som sjungs eller spelas eller som anger tystnad. Efter-som våra repetitioner har en pedagogisk funktion för skådespelarna tjänar varje föreställning så att säga två syften: å ena sidan måste man göra vissa saker för publiken, men å andra sidan måste också vi lära oss något. Därför händer det ofta att man kan vilja ta bort någon sak ur en föreställning, men det är nödvändigt att ha kvar den ur peda-gogisk synpunkt, eftersom det skärper skådespelarens talang. Vi är idag på väg från att vara lärningar till att bli mästare och vi är angelägna att släppa fram en rad nya skådespelare, låt vara ofärdiga - ty för att en verklig skådespelare skall utbildas sig behövs mellan sju och nio år, precis som för en violinist. Att utbildningen är treårig är naturligtvis godtyckligt.

I *Revisorn* bör vi ha följande pedagogiska uppgift: texten måste spe-las så att den inte tänjer ut föreställningen över många timmar. Jag har avhållit mig från att göra omfattande planer, för de kräver tid. Hela detta sällskap som skall spela bör placeras på en plattform som är ca 3,5 meter i kvadrat - inte mera. Det betyder att placera dem på en mycket trång scen och belysa denna mycket trånga scen så, att det blir ljust t.o.m. på natten - det får det mimiska spelet att växa. Om det blir så trångt, kan vi inte arbeta med djupeffekter som vi är vana vid att göra utan får gruppera oss mycket tätt, ungefär som i film. Filmkameran tar inte med mycket. Om skådespelaren är nära kameran blir spelet naturligtvis tydligt, men om avståndet är längre ser man det snart inte. Vi tror att det är Mary Pickford som galopperar fram på hästen när det i verkligheten är någon kvinnlig cirkusakrobat. I filmen är allting mycket hopträngt, men det gör det inte alls mindre intressant. På detta trånga plan kan de visa vad som helst. Tänk på Chaplin, vilka komplicerade scener han gör, eller Keaton - han spelar på ett par kvadratmeter, ibland ändå mindre, ibland helt enkelt på en stol. Han sitter och spelar en scen. Detta vidgar för övrigt vårt regi-ster: tidigare har vi lärt oss att spela på en stor yta, nu skal vi spela på en liten, sittande i en fåtölj eller på ett bord, eller liggande på en säng, eller sittande på en soffa.

Vad är mimiskt spel? Är det verkligen spel med ansiktet? Nej, det är också spel med händerna och i djupplanet, inte bara rörelser med huvud och axlar, utan också att komponera in sig i förhållande till en stol, en fåtölj o.s.v.

Scenen kommer att ha en nästan oval form, den skall vara sluten och långt framflyttad mot salongen. Hela dekoren består av en rad blank-polerade ytor vända mot åskådarna. Vi måste finna en polerad yta som väcker associationer till perioden, som anknyter till 1830-40-talet. Låt oss ta mahogny. Alltså blankpolerade skärmar av mahogny vända mot publiken. De är mörka, vilket har en viss roigande effekt på åskå-daren, ger en lugn bakgrund. Mot publiken blickar från dessa polerade ytor elva stycken dörrar. Vad vill det säga? Att publiken kommer i en stämning av förväntan. Något väntar oss. Den skärm som står innerst har två dörrar utan mittstolpe. Dessa kan öppnas så att man kan skjuta fram en plattform vinkelrätt mot publiken på samma sätt som i *Man-datet* - med full dekor. Intrycket blir ett annat, eftersom plattformar kommer att vara alldeles fylld. Det blir fråga om två plattformar som bakom scenen åker åt var sitt håll, som spårvarnar: en svänger in på en gata, den andra på en annan. Eller kanske en plattform kommer in när den andra åker ut.

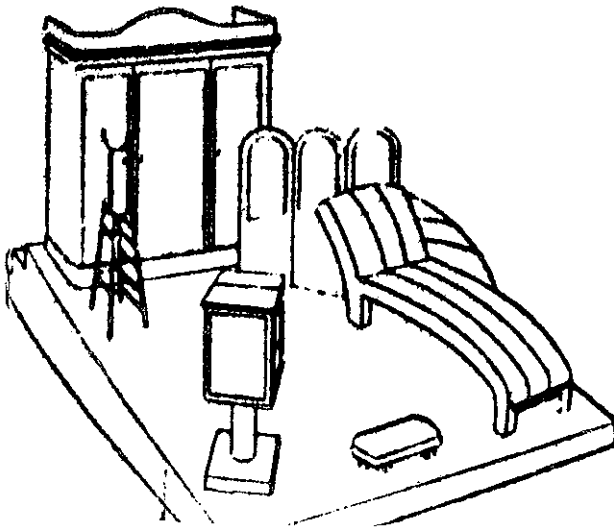
Nu till komedins konstruktion. Den kännetecknas av rummets enhet: Handlingen utspelar sig i borgmästarens hem. Rummets enhet - men hur kan det vara att Chlestakovs scen på värds huset är den enda som inte tilldrar sig i borgmästarens hus? Den faller ur denna rummets en-het. Konstigt, vad är det för påhitt? Det blir en svår uppgift att bygga upp denna scen så att den tydligt skiljer ut sig från resten av pjäsen. Vi gör den för sig, d.v.s. den kommer att utspelas framför spelplatt-



Revisoren (Gogol). Scenisk bearbejdelse i 15 episoder af V. Meyerhold; scenisk arkitektur: K. Kisselev (efter skitse af Meyerhold). TIM Teater, Moskva 1926.

Øverst: Skitse til sceneløsning. Den perforerede linje viser pladcen afsat til den bevægelige platform.

Nederst: Fra 9. episode: Bestikkelsen. Meyerhold er i denne scene på sit skapende højdepunkt.



Revisoren. Den bevægelige midterscene med dekorationen til 5. episode: Fuld af sublim kærlighed.

formen på en annan liten estrad. Men för att publiken inte skall få intrycket att handlingen utspelar sig i undervåningen av borgmästarens hus gör vi en mellanvägg som dras upp av två kablar. Denna »vägg» kommer också att fungera som ridå och hissar upp framför scenen och tjäna som bakgrund för scenen mellan Chlestakov och Osip, men även avskärma när vi behöver dölja den lilla rörliga plattformen som det är störande att se åka ut och in. Då höjer vi mellanväggen och publiken kommer inte att se »utåtkningen». För översta raden hjälper detta naturligtvis inte, då kan man göra det med ljusets hjälp, alltså dessutom lägga scenen i mörker – och publiken förstår att skärmen betyder: detta behöver ni inte se. Resten är enkel.

★

Scenerna 1 och 2. Borgmästaren meddelar att han har ett brev. På scenen står endast en stor, mycket stor soffa, där nio personer kan komponera in sig. Det fanns sådana soffor då, till och med större. Man sitter trångt. Det är mycket olika typer. Här har jag dragit lärdom av de amerikanska filmmakarna. Jag tycker inte om smink, har aldrig gjort det och kommer aldrig att göra det. När skådespelarna protesterar, tiger jag, för jag vet att den dag kommer då också de kommer att ogilla smink. De amerikanska filmmakarna gör så här. Om regissören behöver en person som motsvarar den bild han har inom sig av rollen, går han ut och söker efter denna person på gatan. Griffith gjorde så där: han gick tills han fann en person av passende typ. Han gick fram till vederbörande och sa: »Ursäkta, här är mit visittkort, jag skulle mycket gärna vilja filma Er, bara ett par minuter» – varpå han bad honom följa med till ateljén och gjorde honom till skådespelare för den aktuella tagningen. Så också här. Vi anstränger oss att besätta rollerna så att vi får variation: en tjock, en annan lång, en spenslig, en knubbig, en liten, en längre, en kortare. Då får vi lätt ett mönster, då behövs ingen särskild sminkning, påklästrade näsror, hals, öron. Vi ger helt enkelt var och en en frisyrr och med denna frisyrr har han allt han behöver.

Dessa personer sitter alltså i soffan. Men nu kommer det viktigaste: den plattform vi ska bygga för denna scen kommer att vara sluttande, ganska brant sluttande. Det blir svårt att gå. Och alla möblerna kommer att stå lite snett, lutande ut mot publiken. Framför denna soffa står ett mahogny-bord med blankpolerad yta utan någonting på, men det skall stå tätt intill soffan, så att man inte kan komma fram mellan det och soffan. Följaktligen skär vi av de sittande vid midjan; under bordet kommer man bara att kunna se deras ben, ovanför det, bara deras ansikten och händer. Jag skulle vilja nämna för er en tavla av Dürer – *Gesù che disputa con i dottori*, som jag tar som ledmotiv för det jag kommer att föreslå er. I *Den fege* gjorde regissören det med hjälp av händerna. Naturligtvis lade ingen särskilt märke till det, därför att det inte var intressant utom möjligen för mig. Det fanns där två gubbar, varav den ena spelade särskilt intressant med näsduken och cigarren. Han rökte liksom oskyldigt, liksom för att njuta av röken. Men egentligen använde han denna cigarr för att bygga upp hela spelet – som en trollkarl som putsar glasögonen åt någon i publiken när han egentligen skall få en kanarie fågel att flyga ut ur rockärmarna. Han gör olika handrörelser för att avleda er uppmärksamhet. Ni ser inte på hans manipulation med kanariefågeln utan på något helt annat. Spelet med händerna plus en viss mimik blir tillräcklig i sig.

Den blankpolerade ytan ger alltså möjlighet att placera händerna, visa dem för publiken. Det blir så att säga uppvisning av ansikten och händer. Personerna röker pipor av olika storlekar – korta, längre, ännu längre o.s.v. Sällskapet som röker ger ifrån sig snörvlande, verkligt snörvlande ljud och liksom slumrar, någon sover. Borgmästaren är inte på scenen. Han har bjudit dit dem, de sitter, väntar, varför han har bjudit dit dem vet de inte. Han har bjudit dit dem – och de bara sitter. De sitter länge. Först därefter kommer borgmästaren. Naturligtvis kommer han inte in från sidan, där är dörrarna stilla. Aha, säger ni, det skall bli stora svep. Ja, det blir stora svep, men först i femte akten. Och av ett speciellt slag, eftersom det blir på en gång stora och snäva svep. Han kommer alltså in, som om han kom fram gömd bland rekvisitan, för där finns en kommod och ett skåp med kandelabrar, och folk kommer in liksom de funnits bland sakerna. Man behöver på så sätt bara ta två-tre steg, inte mer, för att genast kunna komponera in sig.

Om det lyckas vill vi också här tillämpa den dramaturgiska tredelingsformel som vi tidigare upptäckt (Skogen)?). Michail Michajlovitj (Korenjev), som visserligen värnar om det akademiska och på allt sätt försöker tygla mig, har provat möjligheten av en sådan uppdelning och säger att det är möjligt. Men detta kommer senare. Tills vidare har vi tillsammans med utgångspunkt från de dramaturgiska vändpunkterna i föreställningen delat in pjäsen i en rad episoder eller växlingar. Vi kommer att ange dem medelst dekorförändringar, liksom i *Mandatet*; vi kommer inte att annonsera dem på något annat sätt än genom utbyte av vissa saker.

Första avdelningen är uppdelad på följande sätt: första och andra scenen kommer med samma scenbild, därefter tredje, fjärde och femte. Här avviker jag litet från traditionen. Hur uppfattar man i vanliga fall uttrycket »hokus pokus»? »Vips» – så bryts den dramatiska texten, »hokus pokus» så kommer Bobtjinskij och Dobtjinskij, det vill säga att revisorn anlånt. Nej, snarare: »hokus pokus» så var dekoren borta, för jag måste lägga in något annat i »hokus pokus», göra den till en övergång till gendarmernas entré. Detta kommer naturligtvis ingen att märka utom jag själv, det kommer inte att gå fram till publiken, jag är medveten om det, men det kommer att gå ut i salongen och smygga omkring där som ett gift som inte verkar omedelbart. I femte akten kommer salongen att haka till: »hokus pokus!» – där kommer gendarmen.

★

Scen 3. Hur låter den första repliken där? »En uppseendeväckande händelse!», »En högst oväntad nyhet!» Publiken hör hela tiden två röster som säger och upprepar dessa ord hur många gånger som helst. »En uppseendeväckande händelse, en högst oväntad nyhet! En högst oväntad nyhet, en uppseendeväckande händelse!» Låt dem upprepa det ett helt år. Därefter kommer Bobtjinskij och Dobtjinskij in – och på scenen finns inget annat. De rabblar igen: »En högst oväntad nyhet, en enastående händelse» – och därefter kommer folk smygande ur alla springor, än en gång mellan skåpet och spisen, kommoden. Som kackelackor ur springorna. Föreställ er att man har släckt ljuset – och de kryper fram ur alla springor, viftar med mustascherna och kryllar över scenen. Vad händer? Återigen kombinationen med bordet med den blankpolerade ytan, Bobtjinskij och Dobtjinskij gör inget annat än lägger händerna på den släta ytan, gör inget annat än viftar med händerna. De ler knappt, de är två mycket allvarliga herrar, inget som helst komiskt över dem. De är upptagna av att lista ut om Chlestakov åter lax eller inte. Detta är ju en mycket allvarlig fråga, de skämtar inte på något vis. De går fram till dörren, hittar nyckelhålet och kikar efter vad som händer därinne – tills den rycks upp och de trillar huller om buller. Det är ett mycket svårt arbete; de måste ta sig in utan att någon ser dem, och de måste hitta nyckelhålet. Skulle det inte vara ett allvarligt arbete?

Ni vet att det finns folk som plockar upp spik, skruvar, krokar på gatan, tar dem hem och lägger dem i ett hörn. Jag hade en farbror som var sådan. Jag kom och hälsade på honom i Riga. Jag såg mig om – mycket välordnat, men i ett hörn låg en massa spik och annat skrot, som han plockat upp på gatan. Han sa: »Jag är rik därför att jag samlat på sådant här». Och när jag gick tillsammans med honom på gatan gick han bara och tittade i marken, till och med hans gång hade blivit framåtlutad.

Varför berättar jag detta? Därför att det är en allvarlig sak. Ett stort arbete. Han går ut, han har viktigare saker att tänka på, men går ändå och kikar om där inte ligger en spik. Utifrån sett är det skräckretande, men för honom är det ett arbete. Så är det också här. Det är ju när allt kommer omkring komiska roller på scenen, men man måste spela dem allvarligt. Resultatet blir komiskt, man måste spela dessa herrar allvarligt, men man har spelat dem som vaudeville-figurer. Man sätter på några ljusa pantalonger, det verkar lustigt, men han har ett kolosalt arbete. Titta hur Chlestakov åter, sedan gå och berätta, springa efter borgmästarens hyrvagn. Detta är ju krävande. De är ansträngda herrar, andfådda. Här blir det en annan mask, en annan mimik.

★

Scen 6. Anna Andrejevna och Maria Antonovna oro. Att framställa dem fladdrande omkring på scenen, sittande vid fönstret och spanande ut genom fönstret – det är rena dumheterna. Det är osant. När det har meddelats att någon person har kommit till staden och skall komma dit, så är naturligtvis det första de gör att börja klä om sig. Jag har gjort en anteckning här som är till stor hjälp. Vad har författaren skrivit? Anna Andrejevna »byter till fyra olika klänningar under pjäsens gång». Men jag har aldrig sett att hon fått klä om sig fyra gånger. Det brukar man inte visa för publiken. D.v.s. kanske skådespelerskan byter klänning, men bara bakom scenen, och inte inför publiken så att den verkligen får se att hon byter klänning fyra gånger. Jag tänker visa att hon klär om sig, inte bara fyra gånger utan kanske ännu flera. Jag tänker visa också klädskalet, där dessa klänningar hänger, och visa alla klänningarna för publiken, för att den skall få se hur många klänningar hon har. Vi för här också in en ny, tredje person. Förövrigt så ville jag redan i *Mandatet*, i kärleksduetten, föra in en tredje person: där lyckades det inte – nu försöker jag ta igen det i *Revisorn*. Antagligen för jag in denna tredje i scenen där Chlestakov biktat sig för Maria Antonovna. Här kommer en tredje person damerna till hjälp – nämligen Avdotia. Det visar sig att Gogol hela tiden assisterar mig. Hos Gogol finns nämligen en version där Avdotia förekommer på scenen, och en där hon är struken. Jag tar den där Avdotia finns med. Teatrarna bringade Gogol stora svårigheter – antagligen kom de alla med råd och han fick rätta sig därefter.

Här står alltså en stor tryna, en stor buktig kommod, ljusstakar på den, två små stolar, ungefär som i *Skogen*. Men nu gör vi på ett annat sätt. Här befinner sig Anna Andrejevna och Maria Antonovna på scenen för första gången, och som Gogol säger, får de vänta. I utrymmet mellan trynån och kommoden får de inte plats, och för övrigt skulle man vara tvungen att ställa dit en skärm: alltså får de klä om sig från topp till tå inför publiken. På så sätt skapas en viss erotisk atmosfär i salongen. Gott. Det behövs ju att salongen är smittad, att man, när Chlestakov kommer, känner att i denna komedi ger folk inte bara mutor, åter och dricker utan de älskar också; på sitt eget vis, kanske, men de älskar. Samma sak inträffar i början av tredje akten. Samma avsnitt upprepas, och de klär om sig igen. Här klär de om sig för att de kanske skall springa ut och visa sig för Chlestakov, medan andra gången gör de det med ett speciellt syfte, för att ta emot honom. Det är alltså ett krävande företag att visa dessa figurer.

Nu skjuts mellanväggen upp. I den finns en liten dörr, som man kan komma in i om man hukar sig, och till denna dörr leder en smal spång, en sådan som brukar finnas på båtar, som bara en man kan gå på; kommer det två tippar den. Men dörren är skymd så att först ser man bara en cylinder. Den är skymd av ett räcke. Det brukar finnas sådana där inbyggda räcken. Chlestakov öppnar dörren, åskådarna ser bara en cylinder. Så kommer Chlestakov ned, visar sig och blir helt synlig. Under trappan, bokstavligen under trappan, finns en bänk, inte en säng utan en kakelugnsbänk som man gjorde dem förr i världen, av kakel med blå blommor, och ovanpå den ett rejält orientaliskt täcke. Vi får veta att Chlestakov var klädd efter senaste modet, och vid den här tiden var alla slags orientaliska vävnader oerhört på modet. Av samma skäl hade vi mycket orientaliskt med i *Maskeraden*¹⁰⁾. Under detta orientaliska sidentäcke har Osip krupit ihop. Så börjar scenen. Ingen annan rekvisita. Vårdshustjänaren kommer in med ett litet bord, bär ut det o.s.v.

Jag hoppar över omtagningsscenen med Anna Andrejevna och Maria Antonovna. Dvotjinskij's berättelse kommer vid trymån, och hans spel måste bygga på att han rusar rätt in, och det i ett mycket opassande ögonblick. De håller alltså på att klä om sig, varför de ställer honom med ryggen till; de nyper och knuffar honom för att han inte skall smygitta. Ty han har uppenbarligen den obehagliga vanan.

★

Scen 3 (akt 3). Författaren pekar direkt på att scen 3 bygger på ett gräl, på en verklig diskussion om vilka toaletter som är passande för tillfället. Hela scen 3 erbjuder mycket material. Här pågår en faktisk diskussion, en tvist om toaletterna. Detta måste studeras mycket ingående, och ni får ta lektioner inte hos mig utan hos någon originell Lamanova¹¹⁾ som kan lära skådespelerskor. Det är mycket svårt, ja olämpligt för mig att försöka visa det. Här måste ni studera noga, och ta extralektioner i hur man betar sig i en sådan situation.

★

Scenerna 5 och 6. Det blir en svår sak. Hela spelplatsen är täckt av ett gallerverk¹²⁾. Gallerverket är klätt i murgrova och spets. Tusen vet vad det är för något. Alla är rädda för att gå in dit, innanför gallerverket, och står bakom det. Ni ser själva gallerverket. Och plötsligt sticker några trynen fram genom murgrovan. En liten dörr, och i dörren sticker någon näsa fram. Konkret talat är allt detta riktat mot Chlestakovs monolog. Han ensam sitter på en stol, omgiven av gallerverket. (Ni ser: jag har många planer, men hurvida detta kommer att förverkligas är svårt att säga. Jag vet inte hur mycket pengar de vill ge mig till den här uppsättningen.) Han sitter, närmast honom står borgmästaren och de två damerna. Men de är också i skugga, och de försvinner också.

★

Scenerna 7, 8, 9, 10 og 11. Efterhand försvinner gallerverket och kvar står fyra stora skåp av mahogny. Med dörröppningarna mot publiken. Vi hade elva dörrar förut, här blir det elva plus fyra, sammanlagt 15 dörrar, och Dobtjinskij och Bobtjinskij har gömt sig mellan två skåp eftersom de inte har någon annanstans att ta vägen, och de måste ju vara med och tjuvlyssna också här. In kommer Anna Andrejevna och Maria Antonovna och de dyker genast in i skåpen. Skåpen var på den tiden gjorda så att man kunde gå in i dem, stå där och ta fram klänningarna. I synnerhet en liten människa kan försvinna in och gräva bland klänningarna. Skåpdörrarna står vidöppna, de synar klänningarna tillsammans och talar med varandra. När Bobtjinskij på väg ut av miss-tag går in i ett skåp blir det en fin spelsituation. De drar fram honom i rockskörten, jagar ut honom¹³⁾.

★

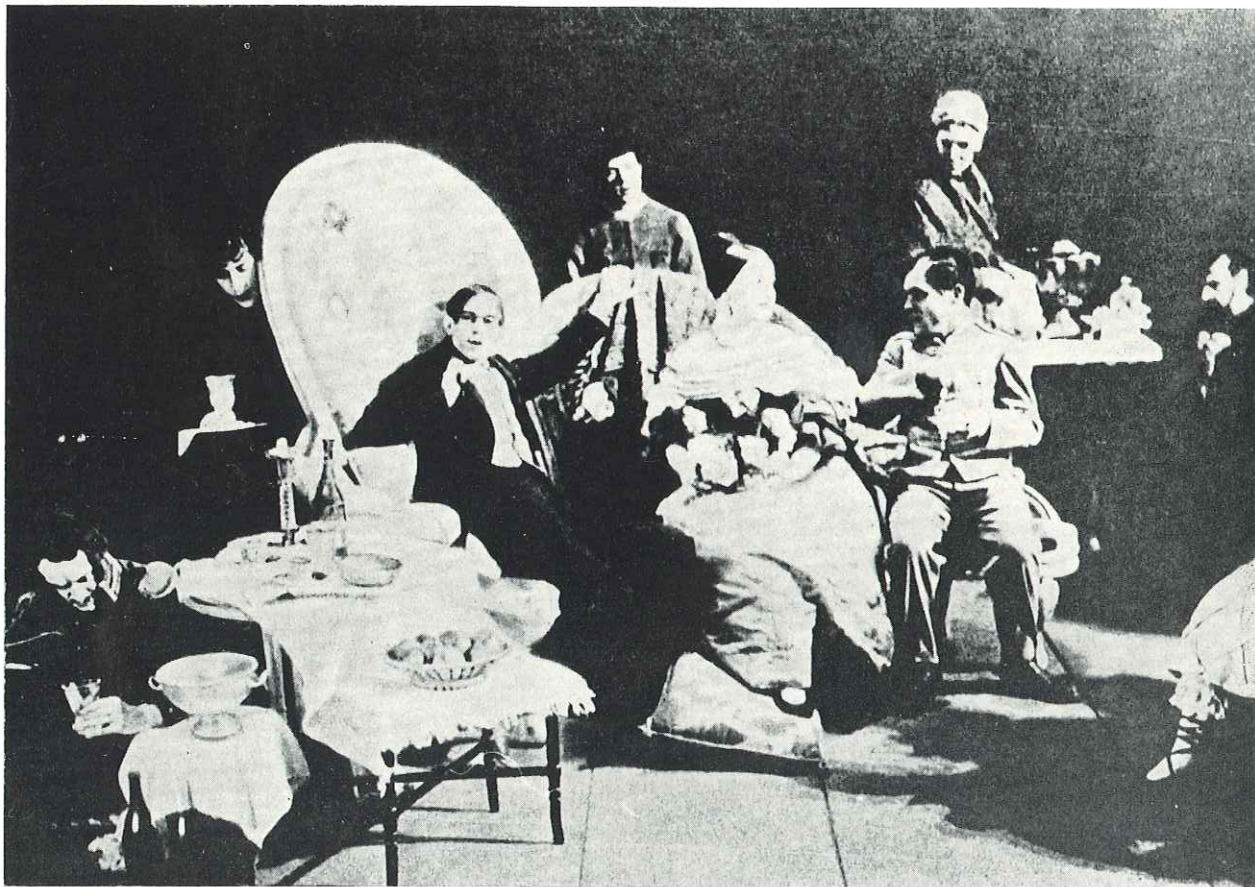
Fjärde akten. Scenerna 1, 2, 3, 4, 5, 6 och 7. En soffas, ännu större än i första akten, och mot bakgrund av fyra kolonner står folk överallt, folk, ansikten, tätt som sillar i en tunna. Man överlägger om hur man bör ge Chlestakov mutorna. Sedan försvinner allt detta, ingen plattform finns kvar, scenen är helt fri; bara dörrarna och Chlestakov. Det är första gången. Och ingen kommer in, han tillåter ingen att komma in, de står allesammans bakom dörrarna, och Chlestakov går från dörr till dörr och tar mutorna. Hur skulle någon hinna sätta sig, han har ont om tid, han hinner bara samla in pengarna. Det är den enda frihet som jag tar mig mot Gogol - jag har sturkit överallt där Chlestakov säger: »Varsågod, sätt er ned». Här finns bara tid att öppna dörren. Vi sätter in alla skådespelarna. Där skådespelarna inte räcker till sträcks helt enkelt fram en arm med en pappersbunt i handen, och han tar den direkt ur handen.

★

Scenerna 8 och 9. Brevet. I ett litet kontor. Han skriver ett brev. Allt är mycket enkelt. Efter detta en rad av slutna valv, valvbåge efter valvbåge i ett utdraget perspektiv. Stora draperier, och i dessa draperier döljer sig köpmännen som kommit dit¹⁴⁾. De är inkomponerade i dem, ofta syns bara händerna eller ansiktena. Chlestakov passerar i denna fil, allt är en blandning av olika orientaliska material.

★

Scenerna 12, 13, 14. Jag hoppar över några detaljer i början, eftersom mycket här är oklart för mig, jag har själv inte tänkt igenom dem tillräckligt. Men slutscenen kan jag och jag skall säga något allmänt om den. Scenen är också här tom. Jag kommer inte att visa gästerna. Jag kommer att visa bara de personer som yttrar sig. Bakom dörrarna pågår huggsexa. Där äter och dricker de, men hit ut kommer bara



Revisoren. Meyerholds opsætning blev stærkt angrebet af både kritikere og partifunktionærer. Ikke desto mindre satte Meyerhold umiddelbart efter to endnu stærkere forestillinger op: Væggelusen og Badstuen - begge af Majakovskij.



Revisoren. Fra 1. episode: Timychovs brev.

personer med servett om halsen. På bröstet har de servett, man ser att de frossar. Så upphör samtalen, och här måste jag buga mig för den ärade Gogol. Man säger alltid om oss att vi inte tar hänsyn till författarens krav, men har regissörer före oss inte gjort just det? Denna stumma scen, om vilket han skrev så mycket – en hel litteratur finns samlad, utdrag ur breven – och som han bearbetade, omarbetade. Han skrev: »Tysta scenen, de stelnar». Han ritar till och med hur de stelnar och sa: »så förblir de under loppet av några minuter». Hur skall man närma sig denna scen? Inte hur skall man visa den, utan hur skall man smyga sig på den, hur skall man närma sig den, hurdan paus skall man göra? Man måste visa förspelet – och jag kommer att visa förspelet. Folk har frossat och supit; där finns en orkester som beställts speciellt för ändamålet. De börjar dansa kadrilj på den tomma spelytan, med dörrarna som fond. Publiken blir villrådig. Kadriljens första tur, tredje turen, fjärde, galoppen. Medan de gör galoppen vidgas scenen, alla dörrar står tomma, allt öppnas, de jagar runt av alla krafter, galoppen går som en stormvind, det är så att djävulen inte kan följa med. De är halvfulla så fan vet vad de tar sig till.

Plötsligt kommer gendamer in genom alla dörrar i salongen. Vi har sju dörrar här. Alltså inte en gendarm, utan sju¹⁵⁾. Där har ni »hokus pokus»! Publiken ser på gendarmerna, och där uppe snurrar allt vidare. Så stiger en av dem upp på scenen via en hög stegen som vi gjort,

och går fram till Chlestakovs plattform, därifrån till borgmästarens hus – och talar. Alla flyr hals över huvud från scenen bakom dörrarna och stänger dem. En sekunds paus, dörrarna öppnas, och där står figurerna exakt enligt Gogols beskrivning: en har vridit på nacken, en annan lyft händerna upp i luften. Överallt är det mörkt. Där står dessa figurer, bakom dem skymtar kandelabrar med tända ljus. Vad ni vill, man kan tända en bengalisk eld eller hitta på något annat. I dörrarna står figurerna på små plattformar, och så för vi dessa plattformar med hjälp av linor mot scenens centrum, och där bildar de sista scenens gemensamma komposition. Alltså: först står alla vid dörrarna, pantomim, sedan bildar de alla en kompakt massa. Vad är det – levande människor? Det vi ställt i dörrarna är dockor av papier-maché med uppstoppade kroppar. Dem har vi fört fram till mitten; ljus. Nu kan publiken sitta så länge den vill. Det är den verkliga stumma scenen!¹⁶⁾

Man kan till och med säga till ubliken: »Varsågod och titta efter hur det är gjort». Man kan låta folk komma upp på scenen. Och med hjälp av niktpulver kan man göra följande sak: man strör niktpulver på alla figurerna, antänder det och får en illumination. Figurerna brinner inte upp, det slår bara upp lågor kring dem. Man kan hitta på några paroller om att i revolutionens eld har dessa gubbar brunnit upp. Här kan ni göra vad ni vill – allt står till er tjänst.

1) **Magister Bubus** av Aleksej Fajko, premiär på Meyerholds teater den 29 januari 1925.

2) N. O. Diur spelade Chlestakovs roll vid uruppförandet av **Revisorn** (premiär på Alexandrinskij-teatern i Petersburg den 19 april 1836).

3) **Mandatet** av Nikolaj Erdman var Meyerholds närmast förgående uppsättning (premiär den 20 april 1925), varför han gör flera anspelningar på den under arbetet med **Revisorn**.

4) Med »blankpolerade ytor» avser Meyerhold de skärmar som utgjorde en konkav vägg med elva dörrar i följd. Mittskärmen (med Meyerholds ord »den innersta skärmen»), som hade tre dörrar, som kunde öppnas på en port genom vilken plattformen åkte fram ur scendjupet.

5) »Mellanväggen» kom inte till utförande. För värdshusepisoden firades en helt komplett plattform från vinden och placerades framför den öppna porten.

6) En film med titeln **Den fege** av western-regissören John Cruse hade visats för ensameln vid tiden för repetitionernas början.

7) 1800-talsdramatikern Alexander Ostrovskijs skådespel **Skogen** hade premiär på Meyerholds teater den 19 januari i 1924.

8) Med »scen» och »akt» betecknar Meyerhold Gogols egen indelning av skådespelet.

9) »Där står man och väntar på att dörren skall öppnas och – hokus pokus . . .» är borgmästarens replik i slutet av första aktens andra scen (före Bobtjinskijs och Dobtjinskijs sorti).

10) Versdrama av Michail Lermontov, iscensatt av Meyerhold på Alexandrinskij-teatern i början av 1917.

11) Lamanova var en framträdande modellsömmerska i Moskva som anlätades av teatern som konsult i kostymfrågor.

12) Meyerhold utförde scenen på ett annat sätt, och gallerverket kom inte till användning.

13) I den färdiga föreställningen fanns bara ett skåp, som förekom på scenen under Anna Andrejevnas och Maria Antonovnas omklädnings (episod 5 – »Uppfylld av ömmaste kärlek»).

14) I den färdiga föreställningen förekom inga valvbågar och draperier, köpmännen kom direkt in genom scenbyggnadens dörrar.

15) I föreställningen kom i stället för gendarmen en kurir med ett paket. Gendarmens ord (»På personligt uppdrag av . . .») stod skrivna på ett stort vitt skynte. Detta kom upp genom en skåra i scenövertaket, dolde hela scenen och försvann efter en kort stund upp i tågviden. Då stod framför åskådarnas ögon figurerna i orörliga grupper – den stumma scenen.

16) Om den färdiga föreställningens final skrev den sovjetiske utbildningsministern, kritikern Anatolij Lunatjarskij: »Med slag av den geniale regissörens trollspö visar Meyerhold plötsligt den kusliga automatiken, den dödliga skräcken i den värld Gogol skildrade och samtidigt fortsatte att leva i. Just när dessa kusliga dockor har stannat för alltid övergår dessa monsters förskräckelse inför den hotande revisionen, rörelsen som tidigare besjälade dem, i en stum mekanisk dans i vars led en girlang av all denna mänskliga orenhet drar genom salongen. Efter att ha försatt denna värld i vila och åter i rörelse, säger Meyerhold med konstnären-siarens mäktiga röst: »ni är döda och allt i er är av döden».