

Försvar för Revisorn

AV V. MEYERHOLD

Ur stenogrammet från föredraget hållt i Leningrad, på Akademiska (f.d. Alexandrinskij-) teatern, 24 januari 1927.

15 teser och 15 episoder. Om uppsättningen av *Revisorn*.

1. Gogols missnöje med scenframförandet av *Revisorn* 1836 som utgångspunkt för uppsättningen 1926.
2. Underhållande och avslöjande föreställningar.
3. Den anekdotiska och biografiska karakteristiken av personerna.
4. Utnyttjandet av de stora filmmästarnas erfarenheter - Griffith, Cruse, Keaton, Chaplin - och tillägnet av dessa med hjälp av »de knep som är teaterns egna» (lazzi). Nya metoder i skådespelarnas arbete.
5. Krossandet av legenden om Gogols hyperbolism.
6. Texten. Valet av varianter. (Det klingliga). Asidosättande av framförda anvisningarna.
7. Språket. Döljandet av textens musikaliska struktur.
8. Fiktionen om monologen. Lämpligheten av att avskaffa den och medlen härför.
9. Fiktionen om aktindelningen. Nya sceniska indelningar - grundade på episoderna. Stärkandet av komediens centralaxel med denna metod.
10. Den sociala karakteristiken av miljön. Uppbyggnaden av de nya figurerna. Den materiella utformningen. Livsstilen.
11. Musiken. Placeringen av det musikaliska materialet.
12. Kritikens reaktion.
13. Generalattacken från alla småkritikerna och dess resultat. Åskådarnas svar.
14. Tre slag av kritiker: teaterhistorikerna, recensenterna i egenskap av recensenter, recensenterna utan kvalifikationer.
15. Anklagelsen mot föreställningen för tre dödssynder: mystik, erotik, asocialitet. Svårt svar.

Våra klassiska ryska skådespel är geniala, där finns sådana konkreta scenarier, sådana sceniska situationer, sådana bilder, sådana typer som blir eviga, som aldrig blir till slitna mynt. Ur denna synpunkt är det lärorikt att höra det råd som Gogol en gång gav Sjtjepkin¹⁾. (Det bör vi lägga på minnet.) Han frågar Sjtjepkin: »Har Ni glömt att det finns gamla, en gång spelade, undanskuffade skådespel? Har Ni glömt att för en aktör finns inga gamla roller, att han alltid är ny? Tag Er före att i minnet gå igenom den gamla reportaren, och se på den med friska och samtida ögon. . .» Denna förmåga att skapa en pjäs som lever ännu efter nittio år, eftersom man kan se på den »med friska och samtida ögon» - det är ett betyg åt pjäsen som ett lysande verk, och därav kommer sig vår paroll: Åter till Ostrovskij, åter till Gribojedov²⁾, åter till Gogol³⁾.

Detta innebär inte, som vissa kritiker har uppfattat det, att förråda den revolutionära teatern, att förråda den revolutionära teaterns principer; det betyder bara att stärka teaterfronten i fråga om skapandet av en revolutionär teater, därför att vi kommer att få en verkligt revolutionär teater först när den inte längre riktar sig till borgarna, när den skapar för den nya människan, för arbetaren och bonden i Sovjetunionen. Och vår uppgift på scenen är att utforma dessa pjäser så att deras kraft, deras färgrikedom, deras livfullhet ger intryck av revolutionära pjäser. Det finns inte en situation vare sig i *Revisorn*, i *Förstånd* skapar elände, i *Skogen* eller i Suchovo-Kobylin's pjäser som inte kan ges en ny kläng.

När den gamla teatern tog upp *Revisorn* hamnade man vanligen i en av två ytterligheter, båda lika främmande för Gogols komedi: antingen bemödade man sig om att ge pjäsen en överdriven accentuering, ett överdrivet groteskt drag, eller också hände det att folk kom till föreställningen och tänkte sig att dess figurer levde på samma sätt som figurerna hos reportageförfattarna. Vi har bemödat oss om att ta hänsyn till det missnöje Gogol gav uttryck för beträffande den sceniska behandlingen av *Revisorn* när den sattes upp på Alexandrinskijteatern år 1836. Vad skedde då? I sin teknik var skådespelarna helt under inflytande å ena sidan av vaudevillens teknik, å andra sidan av melodramats, mest dock av vaudevillens. Härav följde, att när de började repetera, lära in denna pjäs såg de på varje person i skådespelet på

samma sätt som vi ser på en rad porträtt i de revolutionära pjäserna, d.v.s. de uppfattade bara schemat - så abstrakt var alltid personuppfattningarna i vaudevillerna. Ung man med spanskkrör, Svärnor, Gamal gubbe som kommer in i ett rum och överraskar ett kyssande par o.s.v. Typisk rättfram man, Typisk ädel fader, Typisk subrett som kvitrar och sjunger o.s.v. Människor som var vana vid detta schema kunde naturligtvis inte upptäcka levande människor i Gogols personer. Det var en kolossal missuppfattning.

I stället för groteskeriet och reportagenaturalismen har vi utvecklat ett nytt synsätt. När vi valde det blev vi tvungna att inte pedantiskt följa en enda version av Gogols text, ty vi såg att verket ända sedan det första utkastet undergått förändringar under Gogols egen hand, fastän det i grund och botten förblev det samma.

Gogols missnöje berodde på att teatern som framförde *Revisorn* hade överbetonat det underhållande draget; det avslöjande draget hade man betraktat som mindre viktigt. Detta kan förklaras av att just sprattet, det lustiga knepet är utmärkande för teatern. Det fick sin plats på scenen tillsammans med vaudevillen. Ett sådant spelsätt uppskattades också av skådespelarna, eftersom publiken gillade dessa knep och alla skådespelare har svårt att skilja sig från manér som hjälper honom att behärska publiken. För att föra fram det avslöjande draget hade det varit nödvändigt att tänka ut andra grepp, och dessutom leder en avslöjande föreställning till en avgörande strid med censuren. Därför skall vi inte anklaga vare sig skådespelare eller regissörer från den tiden - förhållnaderna gjorde det omöjligt att spela en verkligt avslöjande föreställning.

Här har den revolutionära teaterfronten ställts inför en ny beställning. Vi kan idag märka att samma underhållande stil har blivit den revolutionära teaterns mest populära stil. Men i dagens läge finns nästan inga pjäser som med något som helst allvar för fram det märkliga skrattnet om vilket Gogol en gång sade: »Mitt skrattnet är ej längre detsamma som fört . . . själva behovet att förstöra mig med oskyldiga, bekymmerfria scener försvann tillsammans med min ungdom». Här minns man sig också orden som Pusjkin fällde när Gogol läste upp *Döda själar* för honom. »Herre Gud, hur dystert är inte vårt Ryssland». Samma sorg lade sig antagligen som en tung sten över Gogols själ och sinne. Uppenbarligen skakade detta Gogol, och vi kan se att även om pjäsens grundstruktur inte ändras, så fulländas pjäsen av varje »tillkännagivande» som Gogol gjorde till skådespelarna. Det blir allt allvarligare och allvarligare, ty Gogol driver hela tiden på föreställningens avslöjande sida.

Just ur denna synvinkel skulle vår föreställning kunna vara sårbar. Om vi verkligen hade en frisk, allvarlig teaterkritik, och om kritikerna verkligen tänkte efter, så vore den enda anmärkning de kunde rikta mot oss den, att tendensen att göra vår föreställning avslöjande inte genomförts till slut; att man borde snoka igenom Gogols varianter ännu mera och göra ännu flera ändringar, föra in ännu mera friskt blod i form av nya attityder till de sceniska situationerna - allt för att göra föreställningen verkligt avslöjande.

Men hur gör vi denna föreställning efter nya principer, när vi väl förkastat grotesken och vaudevillen, »knepen som är utmärkande för teatern». Framför allt med hjälp av den realism som vi än idag inte lyckats återvända till. Än idag har vi inte givit oss själva den friheten. För två-tre år sedan var det omöjligt att ta ordet realism i sin mun, därför att realism, som gått andra vägar än vi, gärna ville förfalla till naturalism av reportagetypen.

Därför har vi i denna föreställning med hjälp av nya uttrycksmedel, med biomekaniken o.s.v. försökt nå fram till en realism; och nå fram till den kunde vi endast genom musiken. Därför är termen »musikalisk realism» som beteckning för denna föreställning inte bara en konstruktion. Vi upptäckte att föreställningen måste komponeras efter ett orkesterstyckes alla regler, att skådespelarnas partier vart och ett för sig inte klingar utan att man obönhörligen måste driva in det i massan av instrumentgrupper - roller, och flöta samman det med dem i en ytterligt komplicerad sats, följa ledmotiven genom denna komplicerade struktur och så väl skådespelare som ljus, rörelse och till och med tingen på scenen att klinga tillsammans som en orkester. Det är med särskild tillfredsställelse som jag inför en publik, där Petrov-Vodkin⁴⁾ är närvarande, säger att enligt min uppfattning börjar då varje ting leva med sin egen dynamik, ja varje ting börjar leva som om det hade närvar, hade en ryggrad, liksom hade kött och blod. Denna skådespelarens samverkan med tingen dyker här upp som ett nytt problem, som naturligtvis måste utvecklas mer och mer på det experimentella planet. Och vi anar naturligtvis framför oss ett märkligt slags föreställning, som på den dramatiska teatern kommer att betraktas som ett musikaliskt fenomen.

När den dramatiska teatern tar itu med ett sådant verk som *Revisorn* så blir naturligtvis personernas biografiska struktur, deras egenskaper inte likgiltiga. Vi minns oss att Gogol på 40-talet skrev: »Var vänliga att avlägsna alla de karakteristiker som jag en gång gjorde. Det är inte alls nödvändigt att ta hänsyn till dem». Ty ju mer han fördjupade sig i detta verk, desto klarare blev figurerna för honom. Han såg att



Meyerhold under en prøve sammen med Garin, der spillede Klestakov i Revisoren. Garin, Ilinski og Babanova var blandt de yngre skuespillere, som Meyerhold havde opdraget i biomekanikkens ånd.

de var levende personer, og når de var levende mennesker så måtte de også ha någon sorts biografi. Och friläggandet av denna biografi, denna biografiska textur s.a.s., hos varje figur tvingade oss att radikalt ändra vår attityd till samtliga roller. I vissa fall lyckades det bättre, i andra sämre. För vissa fann vi de rätta typerna i vår ensemble, för andra inte; därför har vi haft konflikter, men felet har inte varit vårt. Här pågick en revision av *Revisorn*, men naturligtvis är den inte alls slutförd.

... Vad beträffar skådespelartekniken tvingades vi - för att undvika att hamna i vaudevill-stilen - att en gång för alla säga: i denna uppsättning skall vi befria oss från så kallade »knepe» som är utmärkande för teatern» (en term som är bekant för alla som haft någon kontakt med den italienska commedia dell'artes spelstil), övervinna det som blomstrade ohämmat när vaudevillen härskade på våra scener. Med hjälp av den moderna skådespelartekniken kan vi naturligtvis befria oss från alla dessa knepe inom ramen för en verklig realism, vilket inte, kamrater, är samma sak som den teaterrealism som man fortfarande inte kan skilja från förljugenhet och klichéer.

... Ingen riktning fodrar en sådan omsorgsfullhet som realismen. Vi bör på scenen endast framställa det som kan klinga som renaste sanning. På denna punkt har jag gjort många fel och det medger jag alldeles öppenlydligt. Det är svårt att övervinna den där tekniken som har lagt sig som en tung sten på våra axlar som följt av att vi inte har någon skola, någon riktig teaterskola; som följt av att pedagogiskt arbete bara bedrivs av skådespelare och regissörer som arbetar på scenen, som tar mycket aktiv del i vårt teaterliv och som på grund av tidsbrist bara ägnar skolan ett minimum av tid. Naturligtvis måste vi under sådana omständigheter ställas inför oerhörda svårigheter. När vi får teaterskolor och en rad framträdande folk från scenen överger teatern och kanske i decennier ägnar sig uteslutande åt skolan - då är det möjligt att vi kan uppnå några resultat. Som det nu är, kan varje korpsal som bytt geväret mot käppen avgöra teaterns öde, därför att vi på denna punkt inte har enats om en enda vettig princip.

Vilka speltekniker blir särskilt vägledande för oss när vi talar om denna äkta realism? Jag skall här bara nämna två namn, och ni kommer att förstå vad jag menar. När man ser ett av Charlie Chaplins eller Douglas Fairbanks sista arbeten på vita duken, slår det en hur dessa män av tusen fakta väljer det mest iögonfallande - i naturen, i miljön, i vardagslivet. Bland alla företeelser väljer de ut det som kan klinga sant - inte bara för individen, utan också för kollektivet, för massan. De siktar in sig framför allt på den kollektiva varselblivningen,

märk väl, på den kollektiva varselblivningen. Det uppmuntrar mig att i vår *Revisorn* finns denna sanning, som klingar som en bekräftelse från massornas sida. Se på maskvaktierorna, nästan alla ropade - som om de hade kommit överens - att vår *Revisorn* är rena helgerådet, att *Revisorn* är en misshandlad Gogol, att Meyerholds *Revisorn* är fan vet vad, att Meyerhold för denna *Revisorn* måste förvisas från Rysslands jord, jagas långt åt helvete. De har skrivit de mest otroliga saker. Samtidigt fylls varje kväll vår teater, som om jag inte minns mig rymmer 1200 åskådare, fylls varje kväll oavsett de individuella åsikterna hos kritiker som aldrig givit några argument för dessa åsikter. Men i en enkät i »Komsomolskaja Pravda» sade rödarmisterna som tillfrågats bland åskadarmassorna tvärtom kritikerna, att föreställningen är mycket glad, mycket dynamisk, mycket kinematografisk. Detta gläder mig mycket. Jag har riktat skådespelarnas uppmärksamhet framför allt på den sanning som man måste söka inom sig, dra slutsatser av sina iakttagelser och föra över dem på »duken», och föra över bara det som klingar sant inför den kollektiva prövningen. Och så denna metod med ett mycket snävt urval gester, leenden och rörelser - bara sådana som skulle kunna registreras på en mycket känslig filmremsa, bara detta lät vi vara kvar. Och här finns naturligtvis hela tiden en kolossal frestelse för skådespelarna att komma på avvågar: de vill ändå liksom breda ut sig, hålla fast vid denna »grotesk», hålla fast vid detta hämningsslösa, anarkistiska, oorganiserade spelande och överge det riktiga sättet, den riktiga rörelsen inom ett riktigt undersökt och riktigt placerat ting.

Till slut, den stumma scenen som har gjort somliga konfunderade. Så här skrev Gogol till Sjtjepkin år 1846: »Tänk särskilt på den sista scenen. Det är ofrånkomligen nödvändigt, att den blir målerisk och till och med skakande. Borgmästaren måste vara fullkomligt förlorad och alls inte lustig.

... Och när vi då, kamrater, spelar upp hela tavlan, verkligen gör en stum scen så som Gogol drömt om den, som verkligen framför allt har till uppgift att »skaka» - då ser vi varje gång, att trots att föreställningen slutar först klockan fem över tolv¹⁾, stannar publiken kvar på sina platser, som en man - och börjar inte att applådera förrän efter en lång stund, eftersom de verkligen är skakade. Och om de där framme i den stumma scenen är dockor eller inte, lät oss få behålla den hemligheten för oss själva - vad har ni med det att göra?

Och så säger man till oss: »Vad är nu detta, ni sprider mystik». Men varför göra någon mystik av detta. De säger: »Är det dockor, så betyder det mystik». (Skratt.) Jag brukar alltid berätta följande anekdot för människor som säger att jag är mystiker, som förebrår mig att jag gjort mystik också av denna föreställning. En gång kom en man hem till mig på besök. I mitt rum lyste en lampa med grön skärm som ger ett behagligt halvdunkel, och på väggen hänger mina byxor. (Skratt.) Denna man säger: »Vet ni vad, jag har kommit hit med ett ärende, men så har ni lampor med grön skärm och på väggen hänger det någonting». (Vet ni vad för någonting - mina byxor.) (Skratt.) »Jag är inte beredd att fortsätta våra förhandlingar förrän ni tar ner det där, för det påminner mig om en hängd människokropp». (Långvarigt skatt. Applåder.) Jag frågar er: vem av oss är mystiker? Den som hängt upp sina byxor? Jag menar, kamrater, att det var han som tog mina byxor för en hängande människa. (Skratt.) Och sådana skall man behöva ha att göra med!

Eller se på erotiken. Jag har sett alla slags teater. Jag har till och med haft nöjet att vara i Paris och studera denna erotik på de pariska teatrar, på Moulin Rouge på Montmartre, och slutligen har jag sett föreställningar hos oss i Sovjetunionen. Jag vet inte om det har varit tillfälligheter, men i dessa har det funnits inslag av erotik, till exempel i *Lysistrata* på Konstnärliga teaterns musikaliska studio. Då anmärkte inte någon på det erotiska, men när så jag sätter upp *Revisorn* hittar de plötsligt erotik där. Men jag kan absolut inte förstå: var finns denna erotik? Det är som med de här byxorna. Det finns också säkert människor som kan se erotik i vilken scen som helst.

... Där har ni alltså mina tre »dödsynder»: mystik, erotik och asocialitet. Nå, det är ju mycket lätt att förstå: om folk inte marscherar på scenen med röda fanor och sjunger *Internationalen*, och om där inte finns några slagord att ackompanjera den pågående föreställningen med, då är *Revisorn* inte revolutionär. Men så säger å andra sidan folk som lider av en egenartade form av färgblindhet, som inte kan uppfatta den revolutionära kraften hos föreställningen utan dessa flaggor.

... Naturligtvis var *Revisorn* i förhållande till sin tid en heltigenom revolutionär pjäs, och det är bara som sådan vi idag kan sätta upp den, framföra den och uppfatta den.

Det var allt jag ville säga er i mitt föredrag. (Applåder.)

1) Michail Semjonovitj Sjtjepkin (1788-1863), anses vara grundaren av den realistiska ryska skådespelarskolan, verksam på Lilla Teatern i Moskva.

2) Alexander Sergejevitj Gribojedov (1795-1829), författare till den berömda verskomedin *Förstånd skapar elände*.

3) Kuzma Sergejevitj Petrov-Vodkin (1878-1939), målare och teaterdekoratör, samarbetade på denna tid med Meyerhold på en - aldrig förverkligad - plan för en dramatisering av Saltykov-Sjtjedrins satir *En stads historia*.

4) Vid denna tid började teaterföreställningarna klockan åtta.

Bag Meyerhold finder man to forskellige teatertraditioner. Den første tager udgangspunkt i menneskets latente behov for på én gang at være både skuespiller og borger, at reformere det eksisterende: Fra det græske teater i Epidauros til Palladios renaissanceteater i Vicenza, fra elizabethansk teater til Kabuki. Den anden står i modstrid hermed. Den opbygger det sceniske rum som en genspejling af virkeligheden hinsides et reelt eller imaginært dække, tæppet eller prosceniumslinien: Fra romersk teater til barokkens og romantikkens teater, f.eks. Sempers teater i Bayreuth for Wagner.

Trods sin anerkendelse af Poelzigs rumløsning i Grosse Schauspielhaus, Berlin (bygget til Reinhardt), polemiserede Meyerhold mod Piscators måde at eliminere barrieren mellem scene og sal på, nemlig ved at lade skuespillerne blande sig med publikum. - Tilskuerne skulle, derimod, hele tiden omringe skuespillerne.

Idet Meyerhold beskriver den teaterorganisme, han længe har drømt om, skitserer han en stor oval, som skal indeholde alt - både publikum og scene. I denne oval forestiller han sig drejescener som koncentriske cirkler. Tilkørselsramper er der også, så bilerne kan komme ind direkte fra gaden, køre på scenen og forsvinde ud igen.

På grundlag af Meyerholds ideer skabte to unge arkitekter et nyt projekt. Arkitekterne var M. Barchin og S. Vachtangov - sidstnævnte søn af den kendte da afdøde instruktør. Tilskuerspladserne er her anlagt på et hesteskoformet plateau. Den ovale scene, der er omgivet af hesteskoen, indeholder to drejescener, hvoraf den ene består af flere ringe, der kan rotere i indbyrdes modsat retning. Den anden er mindre - og nærmere tilskuerspladserne. På denne kan publikum anbringes, f.eks. ved intimforestillinger. Drejescenerne er således konstrueret, at de på samme tid kan løftes til indbyrdes forskellige niveauer. Desuden kan den inderste cirkel i den største drejescene løftes så højt, at der kan skabes en næsten pyramideagtig bygning, hvis ophængte gange tillader skuespillerne at bevæge sig både vertikalt og horisontalt.

Drejescenerne kan også sænkes til under tilskuerspladsernes niveau, hvorved man i det hul, der derved opstår, uset kan skifte dekorationer; eller hullet kan fyldes med vand for at give et konkret udtryk for havet (som f.eks. i Brøl, Kina). »Meyerhold bekæmper realismen med virkeligheden« (dette og følgende citater af Meyerhold, gengivet af H. W. Dana i NEW THEATRE 1935).

Skuespillernes garderobes bender sig på forskellige etager. På en

etage består de af en række rum med vinduer ud mod scenen. Således kan skuespillere under pauser og prøvearbejde følge med i, hvad der sker, og de kan passe deres entréer nøje ind i sammenhængen.

Orkestret, der normalt gemmes i en grav, er anbragt en etage højere oppe end garderoberne. Det er her udstillet for alles blikke, »glitrende, næsten fysisk gennembrydende sin egen klanglige væg.«

Lysarmaturet befinder sig over orkestret. »Lysbetjenes som musikinstrumenter, projektorerne sender deres ståler ud fra alle mulige steder på vægge og tag og kan ramme overalt på scene og tilskuerspladser fra forskellige vinkler - som projektorer på en landingsbane.«

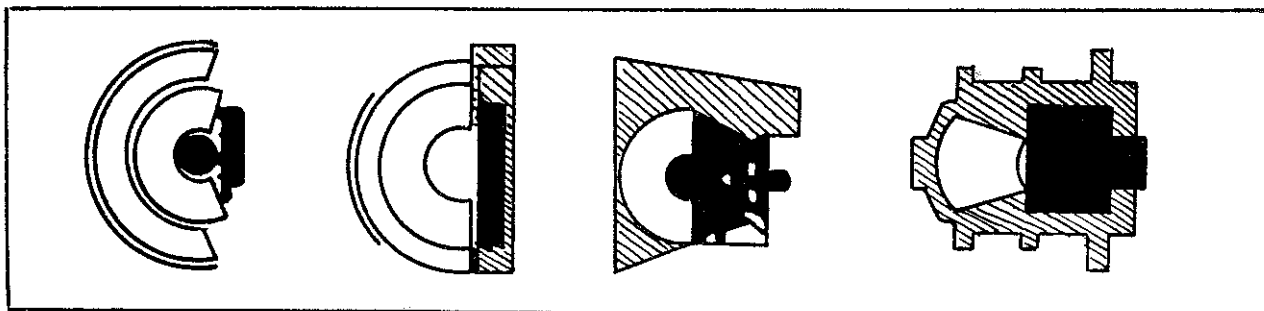
I Meyerholds oplysninger om teaterbelysning genfinder man konstruktivismens teorier om lyset og dets anvendelse - »lysstråler skal stå som søjler, som arkitektonisk udformede pilastre.« Anvendelsen af farvelys anslår futuristiske strenge, hvor ændringer i musik korresponderer med ændringer af lys som led i et samlet udtryk for bevægelse i forestillingens stemning. På scenen kommer elementer fra den mekaniske verden til syne, symboler på den teknologiske teatralitet. Lærereder, ophængt på vægge og tag, viser filmprojektioner, som blandes med ensfarvede eller kulørte lysstråler. Radioen genlyder i salen og bygger bro til den ydre virkelighed, til sovjetrepublikkernes korale liv. Oppe over taget, glidende i spor, arbejder kraner og andre tunge maskiner, som kan løfte og udskifte elementer på scenen - åbenlyst for tilskuerne.

Teatret skal med passende funktionelt udstyr repræsentere muligheden for borgernes og skuespillernes bio- og sociomekaniske videreudvikling. Derfor findes på taget et helt system af opholdssteder og roof-gardens - til fritids- og sportsaktiviteter og til træning af nye elever i biomekanikkens rytmiske hygiejne.

På trappeopgange og i foyer skal den definitive symbiose mellem skuespillere og tilskuere finde sted. Der arrangerer man udstillinger og mindre forestillinger, og der finder man både museer og bibliotek. Tilskuerne kan i pauserne gå frit omkring også på scenen, som på den måde bliver levendegjort af en mangefarvet, summende masse. Aktiviteten standser på intet tidspunkt. I pauserne spiller man korte intermezzi - som i det store spanske dramas tid. »En række bindeled vil knytte det hele sammen som sætserne i en symfoni af Beethoven.«

Projektet blev på papiret; umuliggjort af de politiske begivenheder.

Teaterarkitekturens udvikling fra græsk teater til Meyerhold.

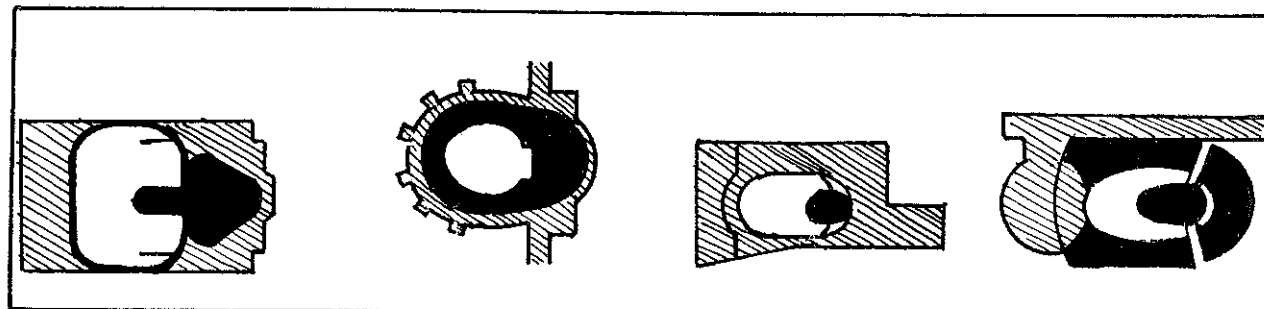


Græsk teater
Epidauros
4. årh. f. Kr.

Romersk teater
Orange
2. årh. e. Kr.

Italiensk teater
Vicenza
1584

Wagners teater
Bayreuth
1876



Reinhardts teater
Berlin
1920

Piscators teater
Berlin
Plan fra 1933

Meyerholds teater
Moskva
Plan fra 1930

Meyerholds teater
Moskva
Plan fra 1935

Hvid farve: Tilskuere. Sort farve: Scene. Skraveret: Det øvrige teater.