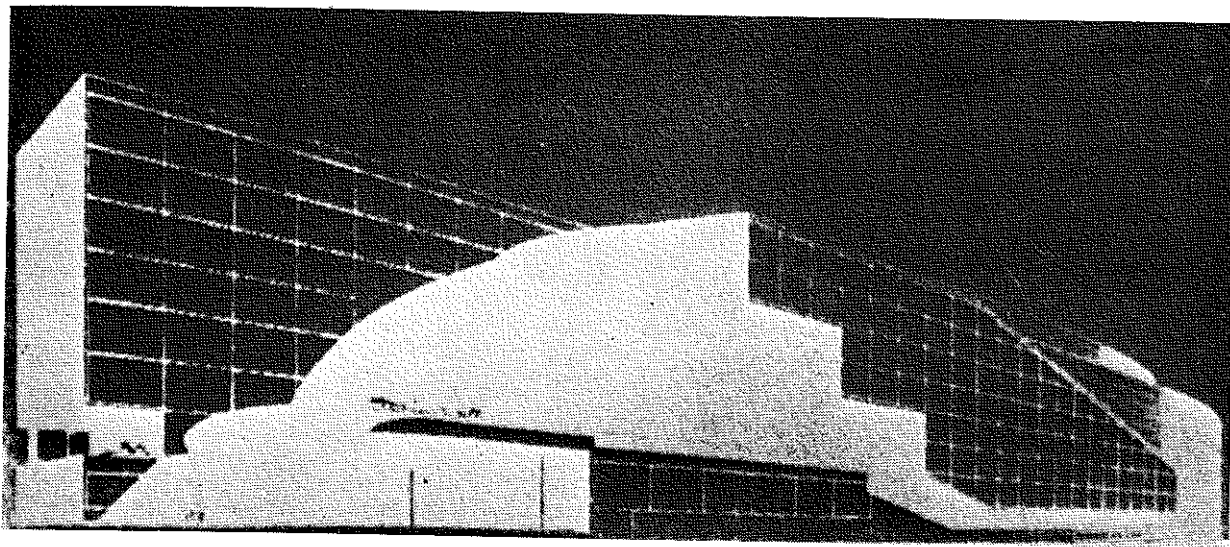
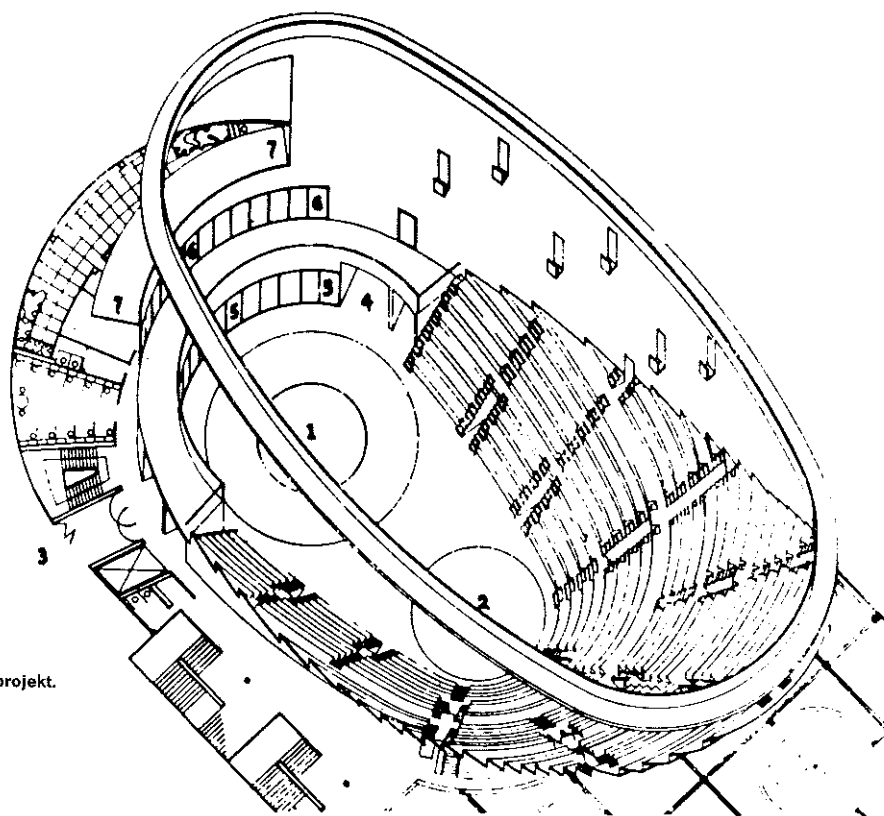




Øverst: Arkitekterne M. Barchin og S. Vachtangovs teaterprojekt skabt over Meyerholds idéskitse.



Nederst: Interiøret fra samme projekt.
 1: Stor drejescene.
 2: Lille drejescene.
 3: Indkørselsrampe for biler.
 4: Udkørselsrampe.
 5 og 6: Skuespillergarderober.
 7: Orkestrets plads.

Og kusken deserterede til filmen

AF SERGEJ EISENSTEIN

Sædvanligvis regnes mit første filmarbejde for at være iscenesættelsen af Ostrovskis stykke *Hesten har fire ben og alligevel snubler den* (*Den Vise*), der blev vist på Proletkult's første arbejds-teater (Moskva, 1923). Det er rigtigt, hvis man herved vil understrege at der i denne iscenesættelse indgik en lille komisk film der specielt var optaget til det formål og derpå blev »monteret ind« i handlingsgangen på scenen efter alle montagens regler.

Hvis vi vælger dette spor så må vi dog rykke denne min filmgenealogi tre år tilbage, dvs. til dengang jeg iscenesatte *Meksikaneren* (Moskva 1919-1920), som jeg havde bearbejdet sammen med V. S. Smyshlajev.

Såvel et af de træk der vidnede om min faktiske deltagelse heri som resultatet heraf var tendensen til en umiddelbar opfattelse af fænomenerne – hvilket kendetegner film i modsætning til »reaktionen på fænomenerne« – noget der så afgjort hører teatret til. Jeg tænker her på boksescenen.

Fablen, der er lånt fra Jack London (og bearbejdet af de ovenfor nævnte instruktører sammen med B. Arvatov) er egentlig temmelig naiv, men tager man stemningerne og kravene i 1920 i betragtning – så var den tilstrækkelig følelsesladet til at rive tilskueren med sig på trods af det ikke særligt overbevisende handlingsarrangement.

Historien er følgende: En bestemt revolutionær mexikansk gruppe har brug for penge til sin revolutionære virksomhed. Altså melder den unge mexikaner sig til kampen om mesterskabet i boksning, for på den måde at få de nødvendige penge. Ifølge aftalen med managerne skal han lade sig besejre mod til gengæld at få et bestemt beløb. I stedet besejrer han mesteren og får et kæmpebeløb samt en vis procent af billetindtægten.

Hadde det været nu, hvor jeg har et bedre kendskab til såvel den mexikanske revolution og dennes egenart som til fremgangsmåden ved bokse mesterskaber, havde jeg nok været lidt bange for at gå igang med at iscenesætte en historie der byggede på et sådant grundlag, for slet ikke at tale om hvor lidt overbevisende handlingen var fra et ideologisk synspunkt. Men jeg gentager, tiderne var anderledes. Og med dem også kravene. Man behøver kun at tænke på den succes som den ikke mindre usandsynlige *De røde djævlunger* havde.

Men i alle tilfælde, højdepunktet i stykket var boksekampen. Ifølge de gældende traditioner fra MCHAT skulle kampen finde sted ude i kulisserne (ligesom tyrefægtningen i sidste akt af *Carmen*). Og på scenen skulle udfaldet af kampen vises gennem de reaktioner og de sindstemninger som de positive figurer på forskellig måde viste som tilskuere til denne kamp.

Min første handling (der rakte ud over den stilling som scenograf der først var blevet mig foreslået, og helt op efter værdigheden som medinstruktør) var at foreslå at anbringe bokseringen på selve scenen. Og ikke nok med det: bagefter foreslog jeg at man skulle flytte den fra scenen ned midt blandt tilskuerne, dvs. anbringe den der hvor den var under en virkelig boksekamp.

I dette forslag var tendensen til en konkret opfattelse af virkelighedsbestemte fænomener egentlig allerede mærkbar. Eller hvis nogen foretrækker det udtryk – forkærligheden for kendsgerningen i det hele taget. Thi hvis forløbet af hver eneste runde og den svingende kamp-

lykke blev planlagt ordentligt forinden, så ville kampen ikke forløbe som en række stiliserede billeder eller »dansefigurer« men som en fuldstændig virkelig og konkret boksekamp. Det at udfaldet af hver enkelt runde og af kampen som helhed var forudbestemt a priori, det svækkede ikke et øjeblik indtrykket af dokumentarisk ægthed og kamprealisme.

Den plan, som de unge arbejder-skuespillere skulle følge i ringen, byggede først og fremmest i princippet på deres modsatte roller i handlingsgangen. Hvis deres væsentligste virkemiddel på den første måde havde været en sindstilstand der fremkaldte en lignende reaktion hos tilskuerne (skuespillerne spillede efter Stanislavskijs system) så var der her endnu en ting der påvirkede tilskueren – **den virkelige handling**.

Hvis man på den første måde bearbejdede tilskuerne ved hjælp af stemmeintonation, gestus, mimik, så var der på den anden måde ikke mere tale om særlige udtryksmidler, men om direkte påvirkningsfaktorer: en virkelig kamp, en krops fysiske fald og disse helt ufejltagelige klaskende lyde af handsknernes slag mod hud og spændte muskler.

Dekorationen, der sædvanligvis skal skabe en illusion om en given virkelighed, måtte her vige pladsen for en ganske konkret ring der blev opbygget således som de tekniske forskrifter kræver det (ganske vist kunne den ikke blive anbragt midt i tilskuerrummet, fordi modstanderen af ethvert nyt indfald i teatret – brandvæsenet – beordrede den flyttet op i nærheden af proscenium). For at slutte kredsen omkring ringen benyttede man sig så af statister der skulle spille publikum på pladserne langs ringsiden. Denne idé er for ganske nylig blevet brugt igen i Vachtangovs teater i den ikke særligt vellykkede iscenesættelse af *Den menneskelige komedie* i de scener, hvor handlingen foregår i »teatret«.

Dette element skulle fremtræde med fornyet kraft i min næste iscenesættelse *Hesten har fire ben og alligevel snubler den* (1922-23).

Det ekscentriske i denne iscenesættelse, som førte alle teaterelementer ud i det paradoksale, viste sig også på dette område i den groteske sammenstilling.

I den nævnte iscenesættelse viste denne tendens sig særligt grelt i beslutningen om ikke at benytte sig af midler til at genskabe bevægelse, til at opbygge en illusion eller til at »spille« en bevægelse, men om at operere med fysiske fænomener fra akrobatikken: gestusen blir til noget akrobatisk, vreden vises ved at slå kolbøtter, begejstringen ved en saltomortale, og lyrismer ved at kravle op i »døds masten«...

Denne ekscentriske og groteske form for iscenesættelse tillod hurtige skift fra en slags udtryksmidler til andre samt en chokerende blanding af begge.

I iscenesættelsen af *Hør her, Moskva* (1923) gennemløber disse to forskellige metoder, den med »den konkrete handling« og den med »den formende gengivelse«, en kort syntese, hvor der skabes en særlig teknik for spillestilen. I overensstemmelse med hele ånden i den daværende venstrefløj inden for teatret fører princippet om konkret handling til en række virkelighedsbestemte udfoldelser, en bevægelse der udtrykker det, hvad skuespillerne før var vant til at genfrømstille.

Dette emne fortjener en særlig og kritisk bearbejdelse. Måske det

THE MEXICAN, av Jack London. Scenisk bearbejdelse ved B. Arvatov. Regi: V. Smishlayev og S. Eisenstein. Scenografi: S. Eisenstein, Prolet-Kult Teater, Moskva 1920.

KONG SULT, av Leonid Andrejev. Regi: V. Tikhonovich. Scenografi: S. Eisenstein. Prolet-Kult Teater, Moskva 1921.

MACBETH, av Shakespeare. Regi: V. Tikhonovich. Scenografi: S. Eisenstein. Polenov Teater, Moskva 1921.

VAUDEVILLES, (Phetras fenomenale Tragedie, en parodi av N. Foregger på Tairovs iscenesættelse av Racines Fedra). Regi: N. Foregger. Scenografi: S. Eisenstein. Foreggers Fri Studio, Moskva 1921-1922.

HEARTBREAK HOUSE, av B. Shaw. Regi: V. Meyerhold. Scenografi: S. Eisenstein. Dette stykket ble satt opp, men aldri spilt offentlig. Zon Teatret, Moskva 1922.

AVGRUNN, av Valeri Pletnikov. Regi: M. Altman. Scenografi: S. Eisenstein. Prolet-Kult Teater, Moskva 1922.

DEN VISE, av Ostrovskij i Eisensteins bearbejdelse. Regi og scenografi: S. Eisenstein. Prolet-Kult Teater, Moskva 1923.

HØR MOSKVA!, »agit-Guignole« av S. Tretjakov. Regi og scenografi: S. Eisenstein. Prolet-Kult Teater, Moskva 1923.

GASSMASKER, av S. Tretjakov. Regi og scenografi: S. Eisenstein. Moskva Gassmaske-fabrikk, Moskva 1924.