

Meyerhold och Asien

Varken den antika scenen eller den folkliga Shakespeare-scenen behövde vår dekor som strävar till att åstadkomma illusion. Vare sig i Grekland eller i det forna England var skådespelaren ett element av en illusionistisk helhet, men **ensam** uttryckte han dramatikernas avsikter genom sin röst sina gester, sin mimik, sin plastik – och han förmådde det.

På samma sätt var det i Japan på medeltiden. I No-skådespelen skulle åskådaren föras in i en hallucinationsvärld med hjälp av raffinerade ceremonier, rörelser, dialog, strängt stilliserade sånger, där kören spelade samma roll som den grekiska, och de vilda musikaliska tongångarna. Regissörerna placerade skådespelaren långt framme på scenen, alldeles invid publiken så att den inte skulle gå miste om något av hans dans, hans rörelser, hans gestikulering, hans mimik och hans poser.

Det är inte en tillfällighet att jag tänkte på de dramatiska uttrycksmedlen i den gamla japanska teatern vid uppsättningen av **Don Juan**.

Beskrivningarna av dessa föreställningar som härstammar ungefär från Molières tid berättar oss om **Kurombos** existens. De är s.k. scentjänare som klädda i svart viskar texten till skådespelarna, utan att gömma sig. Efter en patestisk scen skyndar sig **Kurombo** att rätta till dräkten hos en skådespelare som utför en kvinnlig roll; han ordnar dennes hår och viker ihop hans släp. **Kurombos** uppgift är att avlägsna de föremål som skådespelarna slängt ner eller glömt på scenen. Efter en strid för han bort huvudbonaderna, vapnen och kapporna. Om hjälten dör på scenen kastar **Kurombo** en svart schal över kroppen, och täckt av schalen springer „den döde“ ut från scenen. När scenen i enlighet med handlingen är helt mörk ligger **Kurombo** hopkrupen vid hjälten fötter och belyser dennes ansikte med ett stearinljus som är fäst på ändan av en lång käpp.

Vsevolod Meyerhold: Don Juan, Petersburg 1910

Driven av sitt intresse för orientalisk teater översatte Meyerhold hösten 1909, från tyska den japanska Kabukitragedin **Terakova**, som senare uppfördes på Liteiny Teater.

I skådespelet **Torvboden** framställdes boden av blå segeldukar bakom estraden och papperslyktor som hängde i trådar ovanför handlingsplatsen. Meyerhold behöll tricket med mystiker utklippta i papp från sin tidigare uppsättning av skådespelet. Och samma sorts proscenium-tjänare användes.

Under pauserna uppträdde en kringresande grupp kinesiska jonglörer som Meyerhold hade stött på i Petersburg, och man kastade riktiga apelsiner till publiken.

Blok som hade blivit förtjust i originaluppsättningen av **Torvboden** år 1906, hyste nu ingen sympati för „Meyerholdismen“ utan föredrog „sund realism“, Stanislavskij och musikaliska skådespel. Men trots att han ansåg Tennishevs uppsättningar vara endast underliga experiment, fordrade hans skådespel med sina svindlande kast mellan exalterad lyrik på en rad och burlesk frodighet på nästa rad, en sådan flexibilitet i tolkningen som vid den tiden endast Meyerholds teater kunde åstadkomma. Meyerholds uppsättningar visar prov på hela hans förmåga att i sin teater införliva andan och tekniken hos Kabuki och No-teatrarna. Detta förlänade hans stil både en ny frihet och en ny disciplin.

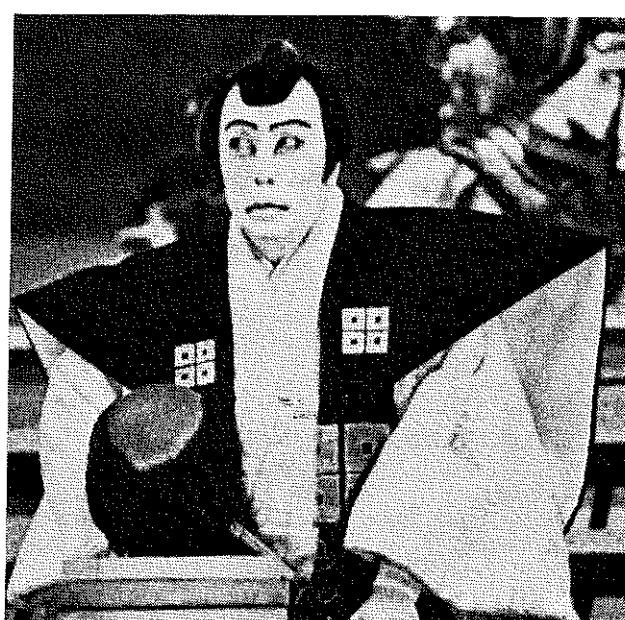
Griboedovs skådespel **Snillels förbannelse** hade premiär den 12 mars 1928. Författaren kallade senare denna uppsättning „Petersburg-versionen“ för att betona dess släktskap med hans förrevolutionära arbeten. I september 1935 satte han upp en föreställning till, „Moskva-versionen“, som han tillägnade pianisten Lev Oborin (som ursprungligen tillägnats verket) och den kinesiska skådespelaren Mei Lan-fan som nyligen hade besökt Ryssland och vars stil Meyerhold hade som modell för sina skådespelare. Det är denna dedikation som ger ledtråden till uppsättningens relativa misslyckande: den teatergrupp som uppförde det rikaste versdramat på ryska, uppmuntrades att tävla med den största nu levande representanten för kinesisk dansskådespel: Mei Lan-fan som ägde en stor plastisk förmåga.

Edward Braun: Meyerhold on Theatre, London 1969

Meyerhold använde samtidigt uttrycksmedel från den gamla japanska teatern. Han lånade idén med den bro som frapperade oss så mycket i **Skogen**. Aldrig skall vi glömma det geniala slutet på skådespelet: Piotrs och Aksiuchas långsamma färd längs bron, ackompanjerade av dragspelsmusik. Intill dess hade man aldrig skådat något liknande, vare sig i den ryska eller i den europeiska teatern.

Det är också från den japanska teatern som Meyerhold fick idén till den sceniska form han gav **Bubuss**: scenen är omgiven av bambu som hänger i kopparringar. Varje gång en skådespelare gör entré åstadkommer bambun karaktäristiska ljud som tjänar som signaler till åskådarna att handlingen träder in i en ny fas. Det är på detta sätt man understrekar de viktiga ögonblicken i skådespelet. I den japanska teatern åstadkoms denna effekt med hjälp av en skallra.

S. Mokuiski: Den reviderade traditionen, Moskva 1926



Mi-gawari er en av de situasjoner som ofte forekommer i Kabuki og som gir skuespilleren store uttrykksmuligheter. Det betyr personutveksling og går ut på at noen blir drept eller begår selvmord i stedet for en annen. Den avdødes hode skal dog undersøkes (kata) for å sikre at det virkelig er den riktige person.

Bildene viser et av de mest kjente eksempler på kata, fremført av Ichikawa Danjuro XI.

1. Med mykt papir tørker helten Moritsuna bort blodet for å undersøke hodet til sin yngre bror.
2. Han lukker øynene, stålsetter seg og klemmer hånden hardt rundt sverdet.
3. Sakte åpner han øynene - men hva er det han ser? Det er hevet over enhver tvil, det er ikke hans yngre brors hode han stirrer på.
4. Det går opp for ham at det må være et listig komplott bak det som har skjedd.
5. Komplottet må være klekket ut av hans yngre bror Takatsuna selv!

Meyerhold införde en ny karaktär i Majakovskijs **Banja**: „pomrez“ (d.v.s. hjälpregissören). Lev Sverdlin inkarnerade denna figur iklädd enorma puffbyxor och kofta med ränder. Sålunda parodierade han kostymerna och rörelserna hos skådespelarna i Kabuki-teatern. Dessa hade varit i Moskva i augusti 1928.

Angelo Maria Ripellino: Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia, Torino 1959

Jag vill ännu en gång stanna vid begreppet realism. Chaplins realism, Sergej Eisensteins realism skiljer sig från Sjisjkins (1832-1898, landskapsmålare O.A.). Det betyder inte att denne realism är mindre realistisk. Vi kan överhuvudtaget inte säga att den kasakhska konsten står nära livet, medan den kinesiska är formalistisk. Jag tycker att just en sådan hållning är fruktansvärt felaktig och att vi konsekvent måste avslöja den. Varför har vi rätt att anse den kinesiska konst som Mei Lan-fan visade oss, och som Sergej Eisenstein blev så begeistrad av, som en realistisk konst?

I alla länder blir konsten uppfattad som realistisk om den bygger på lagar som folket är vana vid. För vi kan väl inte anse den egyptiska konsten vara en formalistisk konst? Man uppfatter den ibland som en stiliserad konst. Egypterna själva uppfattade emellertid de erkända reglerna i denna konst som nödvändiga. En kines förstår det som skapas på en kinesisk scen, han anser de sceniska hieroglyferna vara konst. Han tillgodogör sig lätt innehållet i de skådespel som Mei Lan-fan spelar, ty Mei Lan-fan talar det språk som brukas inom konsten i hans land. Därför finns det ingen orsak att kalla Mei Lan-fan formalist.

Vsevolod Meyerhold: Chaplin och chaplinismen, Moskva, först tryckt 1962

När Meyerhold blev bekant med japansk teater fascinerades han först och främst av sättet att använda händerna och armarna på scenen. Han tyckte att de var de finaste och mest expressiva instrument som skådespelare har och kom på flere idéer om hur man skulle utveckla händernas och armarnas tekniska och skulpturala uttrycksmöjligheter. I hans Studio lades vid träningen stor vikt vid verkliga objekt. Han passade på att inbjuda turnerande japanska jonglörer och andra uppträdande till Studion för att de skulle lära hans elever hemligheterna hos sin konst. Hundratals saker blev teman för skådespelarnas magiska scener. Skådespelarnas gester och rörelser med verkliga objekt öppnade en ny värld av sceniska möjligheter. Studion utvecklade smidigheten, musikaliteten, rytmen, melodiskheten och skickligheten hos skådespelaren.

Det finns ett annat element i biomekaniken som inte har diskuterats i andra skrivelser om ämnet. Knepp lånades av de kinesiska och japanska teatrarna som var oöverträffade ifråga om exakthet och grafisk kvalitet. Gesterna var så noggrant uträknade att de gränsade till dansteknik och cirkusakrobatik. Det var ingen tillfällighet att Inkinzhinov, en mongolisk kännare av asiatisk teater, var en av uppfinnarna av biomekaniken och en av de bästa lärarna i Meyerholds teater. Biomekaniken inbjöd skådespelarna till att studera hemligheterna hos kattfamiljens plasticitet. Enligt Meyerhold äger katten den högsta grad av medfödd känsla för ekonomi, exakthet, beräkning, mjukhet och lätthet i rörelserna.

Nikolai A. Gorchakov: The Theatre in Soviet Russia, New York, 1957

Våra åskådare kräver att den nya skådespelaren skall avstå ifrån opolitiskt ordsval för att bli folkledare. Skådespelarens första uppgift är att avslöja den sociala naturen hos den karaktär han skall tolka. Till detta använder han sig av två uttrycksmedel som vi kallar „förspelet“ och „växelspelet“.

Det är av den orientaliska teatern som Meyerhold har lånat „förspelet“. Den japanska eller kinesiska skådespelaren utför en hel pantomin före han träder in i det verkliga händelseförloppet. Utan ett ord, genom en serie anspelande gester inviger han åskådarna i den karaktär han inkarnerar och förbereder dem, så att de skall uppfatta det som kommer att ske på ett speciellt sätt. Det kan hända att denna förberedande pantomin drar ut till en kvart timme för att accentuera en kort replik. De orientaliska skådespelarna behärskade fullständigt den teatermekanism som gjorde det möjligt för dem att få åskådarna att erfara det eftersträfvade intrycket. Ibland var detta „förspelet“ det mest intressanta i hela tolkningen.

Meyerhold använder detta mycket gamla uttrycksmedel för att åstadkomma politisk agitation, framför allt i fråga om satir över en viss karaktär. T.ex. i **Bubuss** går den skådespelare som spelar Van Kamperdaf i marschtakt över scenen, långt före han öppnat munnen; men i stället för ett gevär bär han en käpp på axeln. Sålunda vet åskådarna, redan före han talat att de har framför sig en sträng försvarare av de kapitalistiska traditionerna och de militäristiska och monarkiska tendenserna.

„Växelspelet“ (begreppet kommer från den „industriella“ terminologin: växelström) är i verkligheten en **a parte**: skådespelaren upphör plötsligt med att spela sin roll, han vänder sig direkt till åskådarna för att påminna dem om att han bara **spelar** och att han och åskådarna i verkligheten är „medbrottslingar“. Zaitchikov utför slutscenen i **Tarelkins död** på följande sätt: Han befinner sig i ett fängelse, bunden till händer och fötter och försöker förgäves ta sig en klunk ur ett krus som en vakt räcker honom på avstånd. Plötsligt reser han sig som om ingenting hänt, tar en flaska rödvin ur sin ficka och dricker efter att ha blinkat åt publiken.

Denna uttänkta och systematiska användning av dessa två medel i ett politiskt syfte förvandlar scenarbetaren till en folkledare som definieras på följande sätt av Meyerhold:

„Det är inte för konsten, inte heller genom konsten som skådespelaren – folkledaren arbetar. Det är inte situationen som han spelar, utan **det** situationen gömmer, och det är **det** som han vill avslöja för publiken i ett bestämt propagandistiskt syfte.“

Emellertid blir alla dessa medel effektiva endast om skådespelaren förmår använda dem med precisionen hos en orkestermusiker.

V. Soloviev og S. Mokuiski: Teateroktober, Moskva 1926

Meyerhold tillhörde dem som brett och djärvt utnyttjade de afrikanska och asiatiska kulturens rikedomar. Och det var säkert ingen tillfällighet att många teaterarbetare från Turkiet, Japan och Kina, som var på besök i Sovjetunionen, besökte Meyerhold, talade med honom och lärde sig mycket av honom, den revolutionära sovjetiska teaterns regissör.

Känslan av samhörighet var lika stark hos båda parter, och det var uppenbarligen ingen tillfällighet att Meyerhold dedicerade en av sina uppsättningar till Kinas störste skådespelare, Mei Lan-fan.

Nazim Hikmet: Vstreč s Mejerchol'dom, Moskva 1967



Ansiktet förvandlades till en mask genom sminkningen och endast färgerna kan ge ett intryck av uttrycksfullheten i Peking Operan. Skådespelarna hjälper varandra: då peruken stramas åt blir guden Tordens ögon ännu långsmalare.

Denna senare version präglas också av influenser från den kinesiske skådespelaren Mei Lan-fan (vad gäller scenometrin), som jag tillägnar denna uppsättning (tillsammans med pianisten Lev Oborin). I denna uppsättning tillkommer förutom det musikalska elementet en rad egenheter från den »teaterfolklore» som den kinesiska truppen med den oförglömliga skådespelaren Mei Lan-fan i spetsen visade oss.

Vid en debatt om Mei Lan-fans gästspel, den 14 april 1935 hos Förbundet för kulturella förbindelser med utlan-

det, med Nemirovich-Danjenko som ordförande och en rad kända kulturarbetare som deltagare, sade Meyerhold:

»För att övergå till det som är glädjande hos dr Mei Lan-fans teater (jag hinner inte nämna allt) vill jag genast peka på det viktigaste för oss. Det har talats mycket hos oss om ögonkultur på scenen, om ansiktsmimikens kultur, om munkultur. På senare tid har det talats mycket om rörelsekultur, om samordning mellan ord och rörelse; men vi har glömt den viktiga sak som dr Mei Lan-fan påminnt oss om – händerna.« Meyerhold talade också om Mei Lan-fans mästerligt rytmiskt uppbyggnad av en föreställning.

V. E. Meyerhold: Stat'i. Pis'ma. Recl. Besedy. II, Moskva 1968.