

Attraktionernes montage

Til iscenesættelsen af Ostrovskijs „I enhver vismand er der enfoldighed nok“ i Moskvas Proletkult

I. PROLETKULTS TEATERLINIE

I to ord. Proletkults teaterprogram består ikke i „udnyttelsen af fortidens værdier“ eller „opfindelsen af nye former i teatret“, men i fjernelsen af selve teaterinstitutionen som sådan til fordel for et demonstrationspunkt for resultaterne, hvad angår højnelsen af kvalifikationerne i massernes daglige udrustning. Proletkults videnskabelige afdeling på teaterområdet har som sin umiddelbare opgave at organisere værksteder og udarbejde et videnskabeligt system til højnelse af disse kvalifikationer.

Det øvrige, der lader sig udrette, har som fortegn „indtil videre“; opfyldelsen af de tilstødende, ikke de vigtigste opgaver for Proletkult. Dette „indtil videre“ forløber ad to linier under det revolutionære indholds fælles tegn.

1. *Det billedligt-berettende teater* (Det statiske, hverdagsagtige er højrefløjen: „Proletkults Gry“, „Lena“⁶⁴ og en række ikke færdiggjorte opførelser af samme type, den linie det tidligere Arbejderteater ved Proletkults Centralkomité fulgte).

2. *Agit-attraktionsteatret* (det dynamiske og excentriske teater – er venstrefløjen) hvis linie jeg og B. Arvatov⁶⁵ principielt har afstukket for Moskvas Proletkults turnétrups arbejde.

I kim, men tilstrækkelig veldefineret blev denne vej allerede vist i „Mexicaneren“, iscenesat af forfatteren til denne artikel sammen med V. S. Smysljajev⁶⁶ (MKhTs første studie). Derefter fulgte en fuldstændig, principiel adskillelse i det følgende fælles arbejde (V. Pletnevs „Ved afgrunden“⁶⁷) der førte til, at vi splittedes og i det følgende arbejdede separat, som i „Vismanden“ og „Trolde kan tæmmes“, for ikke at tale om „teorien om det sceniske spils konstruktion“, i hvilken Smysljajev overser alt det værdifulde, der blev opnået i „Mexicaneren“.⁶⁸

Jeg regner dette sidespring for nødvendigt, fordi alle anmeldelser af „Vismanden“, der forsøger at opstille en eller anden fælles forbin-

delse med ligegyldigt hvilke andre iscenesættelser fuldstændig glemmer at nævne „Meksikaneren“ (januar-marts 1921), skønt „Vismanden“ og hele attraktionsteorien er en videre udarbejdelse og logisk udvikling af det, der blev bragt på bane af mig i denne forestilling.

3. „Vismanden“, der blev begyndt i Peretru⁶⁹ (og fuldført efter begge truppenes forening) er det første arbejde på agitplanet på grundlag af denne nye konstruktionsmetode for skuespillet.

II. ATTRAKTIONERNES MONTAGE

Anvendes for første gang. Kræver forklaring.

Som teatrets vigtigste materiale drages tilskueren frem. Ethvert utilitært teaters opgave (agit, reklame, hygiejnisk oplysning osv.) er at forme tilskueren i en ønsket retning (indstilling). Værktøjet til bearbejdning er alle teaterapparatets bestanddele (Ostuzjevs⁷⁰ „småpludren“ er ikke mere end farven på primadonnaens trikot, et paukeslag det samme som Romeos monolog, en fårekylning på ovnen⁷¹ ikke mindre end en salut under tilskuersæderne), i hele deres forskelligartethed er det muligt at føre dem til en fælles enhed – til det der giver deres opdukken lovmæssighed – deres attraktionsgrad.

Attraktionen er (set fra et teaterstandpunkt) – ethvert aggressivt moment i teatret, dvs. ethvert sådant element, som indvirker sansemæssigt eller psykologisk på tilskueren, eksperimentelt efterprøvet og matematisk beregnet som bestemte emotionelle rystelser af betragteren; attraktionen er, set i sammenhæng, det eneste, der betinger muligheden for opfattelsen af den idémæssige side i det der demonstreres – den endelige ideologiske konklusion. (Denne erkendelsesvej – „gennem lidenskabernes frie spil“ – er specifik for teatret).

F.eks. Grand Guignol teatret er naturligvis emotionelt og psykologisk ud fra den umiddelbare virkelighedsopfattelse, hvormed det anvender attraktionerne: øjne stikkes ud eller hænder og fødder skæres af på scenen, eller den optrædende er på scenen gennem telefonen medvidende om mareridtsagtige begivenheder snese af kilometer derfra, eller drukkenbolten mærker undergangen nærme sig, eller bønner om beskyttelse antages for feberfantasier. Men det er ikke emotionelt eller psykologisk, hvis man taler om udviklingen af psykologiske pro-

blemer, hvor attraktionen bliver til selve temaet i sig selv, hvor den eksisterer og virker også *uden for* den givne handling, der er betinget af, at den har tilstrækkelig aktualitet. (Det er den fejl, de fleste agit-teatre begår, når de stiller sig tilfredse med kun denne form for attraktioner i deres opførelser.)

Attraktionen opstiller jeg på det formelle plan som et selvstændigt og oprindeligt element i skuespillets konstruktion – den molekylære enhed (det vil sige bestanddel) af teatrets *aktivitet* og *teatret i det hele taget*. I fuldstændig analogi med Georg Groszs „billedmæssige produktion“ eller elementerne i Rodtjenkos⁷² fotoillustrationer.

„En bestanddel“ – fordi det er svært at sige, hvor man hører op med at fascineres af heltens gode egenskaber (det psykologiske moment) og fængsles af hans personlige charme (dvs. hans erotiske påvirkning); den lyriske effekt i en række scener hos Chaplin kan ikke adskilles fra attraktionen i hans bevægelers særlige mekaniske karakter; lige så svært er det at skelne, hvor den religiøse patos viger for den sadistiske tilfredsstillelse i mysterieteatrets torturscener.

Attraktionen har intet at gøre med trick'et. Trick'et (det er på tide at give dette misbrugte udtryk sin plads tilbage) – er en fuldendt tilegnelse på et bestemt plan af mesterskab (først og fremmest i akrobatikken), men er kun en enkelt form for attraktion i tilsvarende udførelse (eller som cirkusproget siger „rigtigt solgt“). I terminologisk forstand er trick'et – da det betegner noget absolut og *i sig selv* afsluttet, det stik modsatte af attraktionen, der baseres alene på noget relativt – på tilskuerens reaktion.

Den nye fremgangsmåde ændrer fundamentalt mulighederne i konstruktionsprincipperne for den „påvirkende konstruktion“ (skuespillet som et hele): i stedet for en statisk „afspejling“ af den givne, ifølge temaet krævede begivenhed og mulighederne for dens løsning alene ved hjælp af stimuli, der er logisk forbundne med en sådan begivenhed, bliver der skabt en ny metode – en fri montage af vilkårligt valgte, selvstændige stimuli (attraktioner) (selvstændige, fordi de virker også uden for den givne komposition og den enkelte scenes сюжет); denne montage er nøjagtigt beregnet på en bestemt, tematisk sluteffekt – attraktionernes montage.

Denne vej udfrier teatret fuldstændig fra åget af den hidtil afgørende, uundgåelige og eneste mulige „illusoriske gengivelse“ og „anskuelighed“, gennem en overgang til en montage af „reale gjorte

ting"; samtidig tillader den, at hele „gengivende afsnit“ flettes sammen i montage og at der forekommer en forbindende sujetbestemt intrige, der blot ikke er selvtilstrækkelig og altbeherskende, men bevidst udvalgt, som en for det pågældende opstillede formål bevidst valgt, kraftigt virkende attraktion, eftersom det ikke er „dramatikerens afsløring af intrigen“, „forfatterens sande fortolkning“, „den rigtige genspejling af epoken“ osv., men attraktionerne og deres system, der er det eneste mulige grundlag for skuespillets effekt. Tidligere udnyttedes attraktionen også af den rutinerede instruktør, der fulgte sin intuition eller fornemmelse, selvfølgelig ikke på montage- eller konstruktionsplanet, men i en „harmonisk komposition“, i hvert tilfælde (heraf fulgte endog en særlig jargon – „effektfuld ved tæppegang“, „en storslået entré“, „et godt nummer“ osv.). Det væsentlige er, at det kun skete inden for rammerne af den logiske, emnebestemte sandsynlighed („retfærdiggjort“ af stykket), og fremfor alt ubevidst, under forfølgelsen af helt andre mål (f.eks. nogle af de netop opremsede). Tilbage er kun ved udarbejdelsen af et konstruktionssystem for skuespillet at koncentrere opmærksomheden om det nødvendige, det, der tidligere blev betragtet som noget, man fik med i købet, som forsiringer, men som faktisk er den vigtigste bærer af de unormale intentioner i iscenesættelsen, og uden at baste sig selv med en logisk hverdagsagtig og litterært-traditionel pietet at *opstille den givne fremgangsmåde som iscenesættelsens metode* (arbejdet fra og med efteråret 1922 i Proletkults værksted).

Som skole for montagearbejderen kan filmen tjene, og fremfor alt music-hall og cirkus, fordi det at lave et (formelt set) godt skuespil – er det samme som at opbygge et fast music-hall, cirkusagtigt program, idet man går ud fra nogle hovedretninger i det stykke, man har valgt som grundlag.

Til eksempel – en fortegnelse over en del af numrene i „Vismandens“ epilog.

1. Heltens indledende monolog. 2. Et afsnit af en detektivfilm (forklaring af punkt 1 – tyveriet af dagbogen). 3. Musikalsk-excentrisk entré: bruden og tre forsmåede bejlere (en person i stykket) i rollen som forlovere, en sørgescene i form af refrainet „Deres fingre dufter af røgelse“ og „Lad kisten gå“. (Efter planen har bruden en xylofon, og der bliver spillet på seks bånd med bjælder – officersknapper). 4, 5, 6. Tre parallelle klovneentrées med to sætninger (motivet: betaling

for bryllupsforanstaltningerne). 7. „Stjernens“ (tantens) entré med de tre officerer (de forsmåede bejleres motiv), et ordspil med overgang fra omtalen af en hest til et nummer med tredobbelt voltage på en usadlet hest (da den ikke kan føres ind i salen – traditionelt – „tre som hest“). 8. Gode agit-viser: „Præsten havde en hund“, imens – præstens „kautchuk“ – i form af en hund (motivet: brylluppets begyndelse). 9. Handlingen afbrydes (avissælgerens stemme eller helten forlader scenen). 10. Skurken viser sig med maske, et afsnit af en komisk film (resumé af stykkets fem akter, i (Glumovs) forvandling – motivet til dagbogens offentliggørelse). 11. Den afbrudte handling fortsættelse i en anden gruppering (den samtidige formæling med de tre forsmåede). 12. De antireligiøse strofer „Alla-verdi“ (et ordspilsmotiv – nødvendigheden af at få fat i en mulla på grund af de mange bejlere og den ene brud), kor og en ny person, der kun optræder i dette nummer – en solist i mulla-kostume. 13. Fælles dans. Spil med en plakat „religion – er opium for folket“. 14. En farcescene: konen og de tre mænd lægges i en kasse, der bliver knaldet potter på låget. 15. Hverdags-parodisk trio – bryllupssang: „hvem er ung hos os“. 16. Handlingen afbrydes, helten kommer tilbage. 17. Helten flyver ved hjælp af lange under kuppelen (motivet med selvmord af fortvivlelse). 18. Handlingen afbrydes – skurken vender tilbage, selvmordet standses. 19. Kamp på kårde (fejdemotivet). 20. Agitentré over NEP-temaer, helten og skurken ind. 21. Balancegang på skråline: skurken går fra manegen op til balkonen over tilskuernes hoveder (motiv: „afrejsen til Rusland“). 22. Klovne-parodi på dette nummer udført af helten og kaskade ned fra linen. 23. En rødhåret klovn kører ned fra balkonen på samme line, idet han holder fast med tænderne. 24. Finaleentré – to rødhårede klovne der overhælder hverandre med vand (efter traditionen), til sidst replikken „slut“. 25. En salve under tilskuerpladserne som slutakkord.

De forbindende momenter i numrene, hvis der ingen direkte overgang er, anvendes som legative⁷³ elementer – behandles ved forskellige opstillinger af apparater, musikalske afbrydelser, dans, pantomime, udgange ved tæppet osv.