

Efter at have arbejdet ved Moskvas Kunstteater i 1898 begynder Mejerhold at føle sig mere og mere på Stanislavskijs og Nemins fod, han kalder dem »naturalister« og beslutter sig i 1902 at tage afsked med sine læremestre Kotjevov og en anden oprørske skuespiller – en anden, som han kalder »Selskabet for det nye Drama« (Selskabet for det nye Drama). Under sin omflakkende tilværelse (Mejerhold må slås med de største vanskeligheder for at præsentere det ulærde publikum for et nyt og blander det op med enkelte nye værker, og han begynder at anvende hidtil ukendte metoder. Siden af stykkerne af Tjekhov, Hauptmann, Ibsen, der fremføres i Kunstteatrets etablerede »moderne« værker af Hamsun, Schnitzler, ja selv den polske symbolist Pringle, før han kan gøre sig fri af det, han har

Som iscenesætter, fortæller han senere, begynder efterligninger af Stanislavskij. I teorien forkaster han hans første stil og kritiserer dem, men i praksis, gik jeg frygtsopt i ham, det ikke, for denne periode varede ikke længe, men igennem den, og det var en fremragende sættelse. Det er ikke farligt for en ung kunstner

næsten et obligatorisk stadium. Jeg vil gå en tur
er nyttigt for de unge at kopiere de gode frem-
rede til den indre uafhængighed(...). Efterlig-
som man føler sig nært beslægtet med, giver et
nere sig selv helt.

*Efter den primitive teaterbygning i Kherson
i Kunstnerklubben i Tiflis (sæsonen 1904-1905)
scene, bygget i 1901 og udrustet med nye
Drejescene, hejsmekanik så de forskellige s
kan komme i forskellig højde, ny belysning og
føre musikalske virkninger i stedet for bare
lingen en rytmisk helhedsbevægelse. Han erst*

*Det naturalistiske teater
og stemningernes teater¹⁾*

Moskvas Kunstnerteater har to ansigter: det ene er et teater 1), det andet er et stemningernes teater 2), det tredje er et teater af ideer og tanker 3). Det grundlæggende i alle tre er en dyb forståelse af mennesket og dets forhold til naturen. Det grundlæggende i alle tre er en dyb forståelse af naturen.

På scenen skal så vidt mulig alt være æstetisk. Kaminerne, vægtapeterne, ovnlågerne, a
Et vandfald af ægte vand faldt ned på scen
kapel, tømret sammen af rigtigt træ, et lille
finer. Dobbelte vinduesrammer, med vat im
der. Alle kroge på scenen er tydelige og deta
etagerer er fyldt med et stort antal småting,
kikkert, og som selv en nysgerrig, stædige tils
i løbet af én akt. Torden, som skræmmer p
som på ståltråd kravler hen over himlen. Gæ
et rigtigt skib sejle på fjorden. På scenen har
nogle værelser, men hele etager med rigtige

vidualiserede folkemængde, hvor hver statist har sit særprægede ansigt og sine bevægelser, med grupper og farvefelter; han skematiserer. Da han hverken har en teatermaler, der forstår han ideer, eller midler til at ansætte en, bruger han i vid udstrækning lyseffekter, lader dem endog delvis træde i stedet for kulisser.

Men disse nye påfund er for meget for publikum, dette publikum som først lige har accepteret Stanislavskijs psykologiske realisme (som han selv har kendt fra Kunsterteatret startede). Den »ultra-violette symfoni« Sneen (et mystisk-symbolisk stykke af Przybylszewski) gør tilskuerne rasende og får salen til at reagere med hujen og piften. Da tæppet er faldet efter sidste akt, nægter mange af tilskuerne at forlade teatret, for — som de erklærer: »Stykket kan ikke være forbi, når det endnu ikke er gået op for os«.

Under denne omflakkende og vanskelige tilværelse efterprøver Mejerhold for sig selv grundproblemerne i iscenesættelse og når frem til principperne for en ny skuespillerteknik. Hans udgangspunkt er hans kritik af Stanislavskijs psykologiske og illusionistiske realisme (som han betegner som »naturalisme« i forbindelse med Tjekhovs stykker, og som »historisk naturalisme« i forbindelse med Shakespeares Julius Cæsar). Ifølge Mejerhold kræver den nye dramatik nye løsninger. Han søger dem i dekorationen, der snart bliver rent malerisk (hans teori om det »dekorative panneau¹), snart tredimensionel, inspireret af billedhuggerkunsten, men altid med de forskellige scenelementer underlagt helbedsrytmen.

Disse tanker nedfælder Mejerhold i en række artikler, der bliver

trykt i *avantgarde-tidsskrifterne*. Han samler dem første gang med henblik på Bogen om det nye teater (1908), et bind studier af unge forfattere, digtere og teoretikere, en milepæl i russisk teatertænkning, og tager dem så op igen i sin bog Om teatret (St. Petersborg 1913).

- 1) En flad kulisseveg, som skuespillernes figurer tegner sig imod. Se side 48 (M. B.).

Scenen er en overlæst drejescene. En himmelhalvcirkel. I et stykke, hvor der skal vises et dækkes gulvet med snavs af papmaché. Med at opnå det som Jan Styka stræbte efter i tegnede smelter sammen med virkeligheden. skaber kunstneren i det naturalistiske teater *snekkeren, tømreren, rekvizitmageren og mod*

I iscenesættelser af historiske skuespil holder ter sig til reglen om at forvandle scenen til en

- 1) Skrevet i 1906.

2) Répertoire: *De egenmægtige* af Plensskij, *Fuhrmann H*

af Nadjonov, *Solens børn* af Gorkij osv.

- 3) Répertoire: Strykker af A. P. Tjekhov.

seumsgenstande eller i det mindste kopier fremstillet efter tegninger eller fotografier, der er lavet på et museum. Desuden bestræber instruktøren og teatermaleren sig på at bestemme året, måneden, dagen for handlingen så nøjagtigt som muligt. For dem er det f. eks. ikke tilstrækkeligt at vide, at handlingen foregår i »paryktiden«. Fantastiske busketter, eventyragtige springvand, slyngede forvildede stier, rosenalleer, klippede kastanier og myrter, krinoliner, de fantasifulde friserer – alt dette er de naturalistiske instruktører ikke optaget af. De skal vide nøjagtigt, hvilke ærmer man gik med under Ludvig den 14., og hvori damernes friserer under Ludvig den 16. adskilte sig fra damernes friserer under Ludvig den 15. De tager ikke Somovs metode som forbillede: at stilisere denne epoke, men prøver på at få fat på en modejournal fra det år, den måned, dag, hvor handlingen efter instruktørens overbevisning foregår.

Således blev metoden *): *Kopiering af den historiske stil* skabt i det naturalistiske teater. Ved en sådan metode er det fuldstændig naturligt, at den rytmiske komposition i et skuespil som *Julius Cæsar* med dets plastiske kamp mellem to forskellige magter overhovedet ikke bemærkes og følgelig ikke gengives. Og ingen af teatrets ledere erkendte, at syntesen »cæsarisme« aldri kan skabes gennem et kalejdoskop af »livagtige« scener og en markant gengivelse af *typer* fra den tids menneskemasse.

Skuespillernes masker har altid et *markant og karakteristisk* udtryk. Det er levende ansigter, som man kan se i livet. En nøjagtig kopi. Øjensynlig regner det naturalistiske teater ansigtet for det vigtig-

Det naturalistiske teater har frembragt skikkelse, men som ikke plastisk, men sminke og evnen til at omgive skellige accenter og dialekter, og evnen til lysskuespillernes opgave at *miste skammen* i sin æstetisme, som ville blive krænket ved det af hæslige fenomener. Skuespilleren udvikler for amatør-fotografen: at *iagttagelse småting i detaljer*.

Det naturalistiske teater lærer skuespilleren at lade lovlig klar og præcis, og tillader at spille eller et spil, der bevidst standser op på *spiller* skuespillerne i det naturalistiske teater. Dette teater kender overhovedet ikke til anty-

Det naturalistiske teater fornægter åbenbar- tegne færdig og drømme, ligesom når man hør-

Og at teatret var konsekvent og ihærdigt. Det gædfuldes magt fra scenen beviser den første iscenesættelse af *Mågen* ikke var i første akt forlod scenen. Når de var løbet i svandt de i en lille skovs sorte plet *et eller* arbejdede teatermaleren uden modelsnedkerens fornyelsen af *Mågen* var alle hjørner i teatret get et lyshus med en rigtig kuppel og med en slugt, og det var klart og tydeligt, at folket denne slugt. I den første iscenesættelse af *Mågen*

slipper han alle de øvrige udtryksmidler af syne. Det naturalistiske teater kender ikke plastikkens fortrin, tvinger ikke skuespilleren til at træne sin krop, og forstår ikke, når det opretter en skole ved teatret, at *fysisk træning* bør være den grundlæggende disciplin, hvis man drømmer om iscenesættelser af *Antigone* og *Julius Cæsar* – skuespil, som musikalsk set tilhører et andet teater.

Mange virtuose masker er blevet stående i erindringen, men ingen positurer og rytmiske bevægelser (...)

*) Den russiske glose *prijom* er her oversat ved *metode* og vil, alt efter sammenhængen, i denne bog være oversat ved et af de tre ord *metode*, *greb* eller *kunstgreb*. *Prijom* får først sin helt specifikke æstetiske betydning i den sovjetiske litteraturreori efter Revolutionen. (T. A.)

et vindue i siden, og landskabet var ikke sy-
dende kom ind i entreen i galocher og rystede
klæder, så man efteråret for sig, den silende
gården og de slubrende brødder over dem.
skuespillet på den teknisk fuldkomne scene
over for tilskueren. Landskabet er synligt i
personerne end ville sige om landskabet, så
kan aldrig være som de siger: Det er jo tegn-
afrejsen med heste med bjælder (i tredje akt)
ste iscenesættelse kun antydte bag scenen og
skuerens fantasi, mens tilskueren i den anden
alle heste med bjælder skal ses, eftersom vera-
gende går ud på, kan ses (...).

Voltaire siger et sted: »Le secret d'être ennuyeux, c'est de tout dire«. ⁴⁾ (...)

Det naturalistiske teater fornægter tilskuerens evne, ikke blot til at drømme, men også til at forstå intelligente samtaler på scenen.

Deraf denne majsommelige *analyse* af alle dialoger i Ibsens skuespil, som forvandler den norske dramatikers værker til noget kedeligt, tyngende, doktrinært (...)

Men den naturalistiske instruktør ser ikke et billede af *helheden*, fordi han fordyber sig i en analyse af værkets enkelte dele, og han kommer til at ødelægge helhedens ligevægt og harmoni, fordi han hengiver sig til en filigranagtig bearbejdelse af nogle scener, der som perler i deres »typiskhed« frembyder et taknemmeligt materiale for hans skabende fantasi.

På scenen er tiden meget dyrebar. Hvis en eller anden scene, som efter forfatterens hensigt skal være hurtig, trækker længere ud end den skal, så lægger det sig som en tyngde over den følgende scene, der efter forfatterens hensigt er vigtigere. Og tilskueren, som længe har kigget på noget, som han hurtigt skal glemme, er for træt til den vigtige scene. Instruktøren har på denne måde sat den i en skrigende ramme. En sådan ødelæggelse af helhedens harmoni huskes også i en tolkning af tredje akt i *Kirsebærhaven* ved en instruktør fra Kunstnerteatret. Hos forfatteren er aktens ledemotiv: Ranjevskajas forfølelse af det fremrykkende uvejr (salget af kirsebærhaven). Alle omkring hende lever ligesom sløvt: Der er de tilfredse – de danser til et jødisk orkesters monotone kværnen og svinger sig som i en rædsels-

svangre optakt i Tjekhovs mystiske dramer, marionetternes fjællebodsteater (det er ikke lader Charlotta danse mellem »småborgernes« lingskostume: sort frakke og ternede bukser) sætte til musikens sprog, er det en sats i en den tungsindige *grundmelodi* med skiftende og udbrud i forte (Ranjevskajas gennemlevelse et akkompagnement i dissonans – provinsorketren og de levende liges (småborgernes) dans. I ren og de levende liges (småborgernes) dans. I harmoni. På den måde bliver scenen med tryk de skingre toner i den stupide dansemelodi, i skærende dissonans. Det vil sige, at den skærende dansescenerne og blot et øjeblik bryde ind ny smelte sammen med dansene, der hele tiden grund i dumpe akkompagnementer, men kun s

Kunstnerteatrets instruktør har vist, hvor ødelægges. Ud af tryllekunstnerne *laver han* er lige enkeltheder og tricks. Den er indviklet og ren koncentrerer længe sin opmærksomhed o aktens ledemotiv. Og når akten er forbi, er bage i hukommelsen, men ledemotivet er drukket

I Tjekhovs drama *Kirsebærhaven* er der dramer en helt, der er usynlig på scenen, men tæppet går ned. Da tæppet i Moskvas Kunstopførelsen af *Kirsebærhaven*, mærkede man

tuld hvirvelvind rundt i en kedelig moderne dans, som hverken kender til glæde eller lidenskab eller graciositet, heller ikke engang til kapricer . . . , og ved ikke, at jorden, som de danser på, forsvinder under deres fødder. Alene Ranjevskaja forudser ulykken og venter den, hun løber frem og tilbage og standser et øjeblik det roterende hjul, marionetternes uhyggelige dans i deres fjællebødsteater. I klagede ord maner hun folk til at begå forbrydelser: det gælder om ikke at være »dydsmønstre«, thi forbrydelse kan føre til hellighed, mens middelmådighed aldrig fører nogen steder hen. Der opstår følgende harmoni i akten: På den ene side Ranjevskajas klagede ord med hendes forudfølelse af ulykken som nærmer sig (den skæbne-

4) Hemmeligheden ved at være kedelig er at sige alt. (E. C.)

stedeværrelse. I erindringen blev kun typer af mennesker i *Kirsebærhaven* middel og ikke teatret blev de målet, og *Kirsebærhavens* ly ikke for dagen.

Mens der *specielle* i Tjekhovs stykker draget et *helhedsbillede*, fordi Tjekhovs figurer, s

5) Samme forbigående dissonerende toner, der fra baggrunden motiv, findes i stationsforstanderens oplæsning af digte, i kede billardstok, i Trofimovs fald fra trappen. Og se, h
- ledemotivet og baggrunden, som ledsager det - et flettet ANJA (*ophidset*). En mand har lige sagt i køkkenet, at i dag.

LJUBA ANDREJEVNA. Til hvem?

ANJA. Han sagde ikke til hvem. Han er gået. (Danser m

måde er tegnet flygtigt på et lærred, udgør et velegnet materiale til at blive tegnet færdige i markante, bestemte figurer (typer), så er det efter den naturalistiske instruktørs mening nødvendigt at *forklare* Ibsen for publikum, eftersom han ikke er forståelig nok.

Isenesættelse af Ibsens stykker giver først og fremmest denne erfarings: Man må bringe liv i de »kedelige« dialoger med et eller andet — med spisning, rengøring af værelset, indførelse af oprydnings-scener, pakning af madkurve osv. I *Hedda Gabler* blev der serveret morgenmad i scenen mellem Tesman og tante Julie. Jeg husker godt, hvor fikst indehaveren af Tesmans rolle spiste, men jeg opfattede uvilkårligt ikke stykkets disposition. (...)

Man husker, at det væsentlige i Ibsens drama *Samfundets støtter* på grund af et sådant detaljeret analytisk arbejde fuldstændig druknede i den skarpe analyse af *overgangsscener*. (...)

Trangen til at vise alt, koste hvad det vil, skrækken for det gædefulde, det uudsigelige, forvandler teatret til en *illustrering* af forfatterens ord.

»Jeg hører hunden tude igen«, siger en af personerne. Og uundgåeligt *gengives* en hunds tuden. En afrejse opdager tilskueren ikke blot ved bjælderne, der fortøner sig, men også ved hovslag på en træbro over en flod. Man hører regnen tromme mod et bliktag. Fugle, frøer, fårekylinger.

I den forbindelse skal jeg citere en samtale, som Tjekhov havde med skuespillerne.⁶⁾

En af skuespillerne fortæller A. P. Tjekhov, der først for anden

trede akt af *Mågen* vil føre hele tyendet i en kvinde med et grædende barn.

Anton Pavlovitj siger:

»Det er ikke nødvendigt. Det er det samme pianissimo på flyglet, og at låget samtidig faldt.

»I livet sker det ofte, at et forte fuldstændigt ind i et pianissimo«, forsøger en af skuespillerne.

»Ja, men scenen«, siger A.P., »kræver en vis ingen fjerde væg. Desuden er scenen kunst, kvintessens, det er ikke nødvendigt at føre den scenen.«

Er det mon nødvendigt at tydeliggøre, hvorforsagt over det naturalistiske teater i denne dteater søgte urettelig den fjerde væg, og det fditeter.

Teatret var i rekvisitmagernes vold. Det ville »som i livet«, og det forvandlede sig til en stande.

Hvis man skal tro Stanislavskij, at teaterkomme teaterpublikum ægte, så bliver det pinefulde besvær at hæve taget over scenen så l

Og ingen bemærker, at man i stedet for (hvad der koster så dyrt) skulle bryde det grund for det naturalistiske teater. Kun dette til en række absurditeter. (...)

gang var kommet til prøve på *Mågen* (11. september 1898) i Kunstnerteatret, at frøer ville kvække, guldsmede svirre og hunde gø bag scenen i *Mågen*.

»Hvorfor det?« spørger Anton Pavlovitj utilfreds.

»Det er virkeligt«, svarer skuespilleren.

»Virkeligt«, gentager A.P. spottende, og efter en lille pause siger han: »Scenen er kunst. Kramskoj har et genrebillede, hvor ansigterne er fremragende skildret. Hvad nu, hvis man skar den tegnede næse på et af ansigterne ud og satte en rigtig ind. Næsen er »virkelig«, men billedet er ødelagt.«

En af skuespillerne fortæller stolt, at instruktøren i slutningen af

6) Fra min dagbog.

Personer i anden akt af *Kirsebærhaven* slugter, over »virkelige« broer, ved siden af et ned fra himlen hænger to store stykker lys med tyl, som på ingen måde ligner hverken blot højene på slagmarken (i *Julius Caesar*) synes at blive mindre og mindre ud mod høj bliver personerne, som fjerner sig fra os i mindre, ligesom højene? (...)

Et virkeligt træ synes groft og unaturligt for med sine tre dimensioner virker det disslaler maleriet, der kun har to dimensioner. (...)

Mens naturalismen har ført det russiske teater, så har Tjekhovs teater – Kunstnerteatret

viste *stemningernes* magt på scenen – skabt *noget* uden hvilket *Meiningernes* teater forlængst ville være dødt. Men samtidig formåede det naturalistiske teater ikke at drage fordel af denne *nye tone*, som den tjekhovske musik havde bragt ind i det, og udvikle sig gennem den. *Stemningernes* teater er inspireret af A. P. Tjekhovs værk. *Aleksandrinskij* teatret, som spillede *Mågen*, indfangede ikke denne af forfatteren inspirerede stemning. Men dens hemmelighed ligger overhovedet ikke i fårekylinger eller i hundeglam eller i rigtige døre. Da *Mågen* blev opført i Kunstnerteatrets Eremitagebygning, var *maskeneriet* endnu ikke særlig fuldkomment, og *teknikken* havde endnu ikke udbredt sine følehorn til alle kroge i teatret.

Den tjekhovske stemnings hemmelighed ligger i hans sprogs *rytme*. Og den blev opfanget af Kunstnerteatrets skuespillere under prøverne på den første iscenesættelse af Tjekhov. Og de opfangede den, fordi de var forelsket i *Mågens* forfatter.

Hvis Kunstnerteatret ikke havde opfanget rytmen i Tjekhovs værker og ikke havde kunnet fremstille den på scenen, ville det aldrig have fået det andet ansigt, som skaffede det et ry som *Stemningernes Teater*: dette var dets *eget* ansigt, og ikke en maske, der var lånt fra *Meiningerne*.

Jeg er inderlig overbevist om, at Tjekhov selv har været medvirkende til, at det lykkedes Kunstnerteatret at huse *Stemningernes Teater* under samme tag som det naturalistiske teater. Han hjalp ved sin tilstedeværelse under prøverne på sine stykker, og han påvirkede skuespillernes smag og deres holdning til kunstens opgaver ikke blot

Harmonien blev ikke forstyrret i de to første opførelser. *Onkel Vanja*, så længe skuespillerne var i stand til at arbejde. Senere gør den naturalistiske instruktørsementlet til det væsentlige, og for det andet medførelsen af Tjekhovs stykker. Eftersom ensenlige, bliver hver enkelt skuespillers skabeloninstruktøren bevarer rollen som dirigent og vi *nyfundne tones* skabne, men i stedet for at for at trænge ind i lyrikkens væsen skaber de instruktør stemning ved forfinede ydre kunstrekvisitter, karakterer.

Mens instruktøren har indfanget talens rytmen nøglen til at dirigere (tredie akt af *Kirsebærerne*), hvordan Tjekhov fra en forfinet reben lyrisk, mystisk fordybet stemning.

Da man havde fundet nøglen til opførelsen så teatret en skabelon i ham, som kunne anvendes. Det begyndte at spille Ibsen og Maeterlinck »à

Om Ibsen på dette teater har vi allerede set kom teatret ikke gennem den tjekhovske musik sædvanlige rationaliserende måde. Personerne i karakterer, og »Døden« i *Den ubudne* viste sig

Alt var meget kompliceret som i det hele teater og *absolut ikke symbolsk*, medens alt tv Maeterlincks dramaer.

i kraft af sin personligheds charme, men også ved personlige samtaler.

Teatrets nye ansigt blev formet af en bestemt gruppe skuespillere, som i teatret fik navnet »Tjekhovs skuespillere«. Denne gruppe, som næsten hele tiden spillede Tjekhovs stykker, sad inde med nøglen til opførelsen af hans stykker. Denne gruppe personer bør regnes for ophavsmændene til den tjekhovske rytme på scenen. Når jeg mindes, hvor aktivt skuespillerne på Kunstnerteatret deltog i udformningen af figurer og stemninger i *Mågen*, begynder jeg at begribe, hvordan min stærke tro på skuespilleren som den vigtigste faktor på scenen er opstået. Hverken arrangementer eller fårekylinger eller hovslag på en bro skabte *stemning*, men alene den enestående musikalitet hos skuespillerne, der opfangede rytmen i den tjekhovske poesi og forstod at indhulle deres fremstilling i månedis.

Kunstenerteatret havde en mulighed for at den, ved hjælp af den musikalske Tjekhovs ly et nyt teater, men i de følgende arbejder lod i ordne sig teknikken og forskellige tricks, og nøglen til opførelsen af sin forfatter – på ful som tyskerne mistede nøglen til opførelsen af siden af milieustykker begyndte at skrive stykker *Und Pippa tanzt*, der kræver en helt anden me

Litterære varsler om et nyt teater

Jeg har læst et eller andet sted, at *scenen skaber litteraturen*. Sådan er det ikke. Hvis scenen endelig har indflydelse på litteraturen, så er det kun på den måde, at den til en vis grad sinker dens udvikling, idet den skaber en plejadede af forfattere, der skriver i »den dominerende strømning«s stil. (Tjekhov og hans epigoner). *Det nye teater* vokser frem af *litteraturen*. Det er altid litteraturen, der har taget initiativet til omrydningen af de dramatiske former. Tjekhov skrev *Mågen*, førend Kunstnerteatret, som satte det i scene, var opstået. Van Lerberghe og Maeterlinck er tidligere end deres teatre. Ligeledes Ibsen, Verhaerens *Morgenrøde*, Brjusovs *Jord*, Vjatjeslav Ivanovs *Tantalus* – og hvor er de teatre, som kunne have sat dem i scene? Litteraturen inspirerer teatret. Ikke blot dramatikere, som giver eksempler på en ny form med en anden teknik, inspirerer, men også kritikken, som forkaster de gamle former. (...)

Teateranmeldernes forfølgelse af naturalismen bereder jordbunden for en gæring i teatermilieuet, men banebryderne for de symbolske teatre står med deres søgen efter nye veje på den ene side i gæld til den propaganda for Et nyt dramas ideer, som vore nye digtere¹⁾ førte i de enkelte kunsttidsskrifter, og på den anden side til Maurice

forenklet til det yderste, en træramme, der på papir, forestillede f. eks. Méliandes tårn». hans dramer skal sættes op så enkelt som muligt, tilskuerens fantasi i at tegne det usagte færdigt.

Desuden er Maeterlinck bange for, at skuespillerne at spille i vore sceners tyngende udstyr, skal det bliver udvendigt, hvorved den lønligste alle hans tragedier muligvis ikke kan komme bringer ham på den tanke, at hans tragedier ubevægelighed, marionet-agtighed (tragédie i

I mange år har Maeterlincks skuespil ikke af den belgiske dramatikers værker, drømme en anden teknik, det såkaldte symbolske teater.

Skulle man lave en plan for dette symbolske nye teknik i dette teater, måtte man gå som Maeterlinck selv er kommet med i så giver sig efter hans mening ikke til kende ved udvikling af den dramatiske handling eller i høj tværtimod ved den mest rolige, ubevægelige ord.

Det ubevægelige teater bliver en nødvendighed noget nyt og uhørt. Et sådant teater har allerede af de antikke tragedier: *Eumeniderne*, *Antigone* i *Kolonos*, *Prometheus*, *Choëphori* er ubevægelige ikke engang en psykologisk handling, heller i

Maeterlincks skuespil. I løbet af et tiår leverer Maurice Maeterlinck en hel række skuespil²⁾, som blot fremkalder forundring, især når de vises på scenen. Selv udtrykker Maeterlinck ofte, at hans skuespil sættes alt for kompliceret op. Hans dramers ekstreme enkelthed, det naive sprog, de små korte, hyppigt vekslende scener kræver virkelig en noget anden teknik ved iscenesættelsen. Van Bever siger i sin beskrivelse af opførelsen af tragedien *Pelléas og Mélisande*, der blev iscenesat under forfatterens umiddelbare ledelse: »Rekvisitterne blev

1) I det følgende vil jeg kun tale om to digtere (Val. Brjusov og Vjatj. Ivanov), hvis artikler om kunst og teater efter min mening er de mest værdifulde forløbere for den forestående omvæltning. Men det betyder ikke, at jeg glemmer den betydelige indflydelse, som andre har (. . .).

2) Hans første skuespil *Princesse Malène* blev skrevet 1890.

der som kaldes sujet.

Dette er eksempler på det ubevægelige teater, som er Skæbnen og Menneskets situation i verdenshistorien.

Hvis der ikke er bevægelse i subjettets udvikling, er bygget op på det gensidige forhold mellem så bliver det ubevægelige teater en nødvendig teknikken, som ligeledes må være ubevægelig bevægelse som plastisk musik, som en ydre teaternemtevelse (bevægelse-illustrator), og derfor gelige teaters teknik den bundne gestus og den frem for en gestus af banal karakter. Dette

3) *Le trécor des humbles*.

overflødige bevægelser, der kan aflede tilskuerens opmærksomhed fra komplicerede indre gennemlevelser, som alene kan opfanges i en raslen, i en pause, i en rystende stemme, i en tåre, som blænder skuespillerens øje.

Og dernæst: I ethvert dramatisk værk er der to dialoger – den ene, »den ydre, nødvendige« er de ord, som ledsager og forklarer handlingen, den anden, »indre« er den dialog, som tilskueren skal lytte sig frem til ikke i ordene, men i pauserne, ikke i skrigene, men i tavsheden, ikke i monologerne, men i de plastiske bevægelseres musik.

Den ydre, nødvendige »dialog« er bygget sådan op af Maeterlinck, at personerne har fået et minimalt antal ord i forbindelse med den yderste spænding i handling.

Det er op til scenekunstneren at finde frem til nye udtryksmidler, som åbenbarer den »indre« dialog for tilskueren og hjælper ham til at forstå den.

Jeg tager vist ikke fejl, hvis jeg siger, at Valerij Brjusov ⁴⁾ var den første hos os i Rusland, der talte om nødvendigheden af den »sandhed«, som man i de senere år af alle kræfter har prøvet på at genskabe på vore scener. Han var også den første, der pegede på nye veje for scenisk legemliggørelse. Han opfordrer de moderne scener til at sætte en *bevidst symbolisme* ⁵⁾ i stedet for deres nødvendige sandhed.

De første forsøg på at skabe et s

De første forsøg på at skabe et symbolsk teater inspireret af Maeterlinck og Brjusov, påbegyndtes i 1890'erne. I efteråret 1891 opførte dette eksperimentalteater med sin indledende lincks tragedie *Tintagiles død* efter min mening det ideelle symbolske teater, synes jeg ikke, der at fremlægge de indhøstede erfaringer og afdrørens, skuespillernes, malernes arbejde med d

Teatret afslører altid de skabende kunstners optræder kollektivt over for publikum. For spiller, teatermaler, musiker, rekvisitmager for skabende arbejde. Og derfor tror jeg ikke, at mellem kunstnerne er mulig. Både maler og sig, den første til et specielt dekorativt teaterlærreder, der kræver en scene og ikke en malning og ikke dagslys, anbringelse i flere planer skal kun holde af symfonien, med Beethovens billedet; og han har ikke noget at gøre i et musikken blot er tildelt en underordnet rolle.

Disse tanker fik jeg senere, ved overgang
(*Tintagiles død*) til det andet stadium (*Pelléas*

Men allerede dengang, da arbejdet på *Tin*
gyndt, pinte spørgsmålet om de skabende kun-
og hvis det var umuligt for teatermaleren elle
med nogen – enhver af dem ville selvfølgelig
hver instinktivt prøve at afgrænse sig – ønske
forene forfatter, instruktør og skuespiller.

Her blev det klart, at disse tre, der dan-
kan forenes, men på den absolutte betingelses-
bejdet, ligesom vi gjorde ved Studio-scenen
les død.

Efter at have gennemgået den sædvanlig

4) Brjusov, *Den unødvendige sandhed*. – Mit iskusstva, 1907, bind VII, afd. 3, s. 67.

5) Kursiven er her og i det følgende min egen.

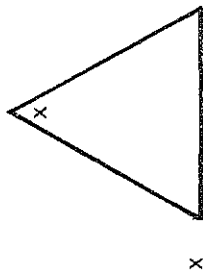
om stykket (forud for den gik selvfølgelig instruktørens arbejde med at fremlægge, hvad der var skrevet om stykket), prøver instruktør og skuespiller i prøvesalen at læse digte af Mæsterlinck, uddrag af de af hans dramer, hvor der er scener, som i stemning minder om tragedien *Tintagiles død* (stykket selv lader man ligge for ikke at forvandle dette værk til en etude, en øvelse, som man først kan nærme sig, når man allerede ved, hvordan man skal behandle det). Digte og uddrag læses af hver skuespiller efter tur. Dette arbejde er for dem det samme som studieskitsen er for maleren, øvelser for musikeren. Teknikken afslibes på skitsen. Og først når maleren har skærpet tekdrag, søger han nye udtryksmidler. Tilhørerne (alle, ikke blot instruktøren) anfører deres bemærkninger og leder skuespilleren, der arbejder på skitsen, i en ny retning. Hele det skabende arbejde er rettet mod at finde de toner, i hvilke forfatteren kommer til at »klinge«. Når forfatteren er åbenbart i dette fælles arbejde, når blot et af hans uddrag eller digte »klinger« i en eller andens arbejde, begynder de tilstedeværende analysen af de udtryksmidler, hvormed stilen, den givne forfatters tone, gives.

Førend jeg går i gang med at opregne de af intuitionen indvundne nye tekniske greb, mens billedet af skuespillerens og instruktørens fælles arbejde med studieskitserne endnu er i frisk erindring, vil jeg pege på *to metoder for instruktørens skabende virksomhed*, som på forskellig måde fastlægger det gensidige forhold mellem skuespiller og instruktør: Den ene metode berøver ikke blot skuespilleren,

Tilskuer



Instruktør



Forfatter

2. Den rette (horisontale) linie, hvor teatret afmærket med fire punkter fra venstre mod højre, skuespiller, tilskuer, er det andet teater (det første åbner først sin sjæl for tilskueren, struktørens værk i sig, ligesom denne sidst nævntes værk i sig).



x — x — x — x

men også tilskueren den skabende frihed, den anden befrier ikke blot skuespilleren, men også tilskueren ved at tvinge sidstnævnte – ikke til at betragte, men til at skabe (aktivt i den første tid blot i tilskuerens fantasifære).

Der viser sig at være to metoder, hvis man vil forestille sig teatrets *fire grundpiller* (forfatter, instruktør, skuespiller og tilskuer) således i en grafisk tegning:

1. En trekant, hvor det øverste punkt er instruktøren, de to nederste punkter forfatter og skuespiller. Tilskueren opfatter de to sidstes skabende arbejde gennem instruktørens skabende arbejde. (I den grafiske fremstilling må man »indtegne« tilskueren over trekantens øverste punkt.) Dette er det ene teater (»Det trekantede teater«).

1. I »Det trekantede teater« afholder i først at have forklaret sin plan i alle detaljer, sådan som han ser dem, og planlagt alle på sin plads. Men skuespilleren er blevet nøjagtigt gengivet i alle detaljer, stykket, sådan som han hørte og så stykket, med det.

»Det trekantede teater« kan sammenlignes med et teater, hvor instruktøren er dirigent.

Men teatret, som i sin arkitektur ikke giver skuespilleren plads til at arbejde selv, er gæstgiveret, peger allerede selv på forskellen mellem instruktørens metoder.

Men der er tilfælde, indvender man, hvor et symfoniorkester spiller uden dirigent. Lad os forestille os, at Nikisj har sit faste symfoniorkester, som han har spillet med en halv snes år næsten uden at ændre dets sammensætning. Der er et musikværk, som bliver opført af dette orkester år ud og år ind, nogle gange hvert år i løbet af et tiår.

Kunne Nikisj en enkelt gang lade være med at stå bag dirigentpulten, og lade orkesteret opføre dette værk i hans interpretation uden ham? Ja, det kunne han, og tilhøreren vil opfatte dette musikværk i Nikisjs interpretation. Et andet spørgsmål er, om værket vil blive opført fuldstændig som hvis Nikisj dirigerede. Det vil selvfølgelig blive opført dårligere, men alligevel vil vi høre Nikisj's interpretation.

Hertil vil jeg sige: Et symfoniorkester uden dirigent er ganske vist muligt, men at trække en parallel mellem et symfoniorkester og et teater, hvor skuespilleren altid kommer ind på scenen uden instruktør, er alligevel umuligt.

Et symfoniorkester uden dirigent er muligt, men hvor ideelt det end er blevet øvet, vil det ikke opflamme publikum, det vil alligevel blot gøre publikum bekendt med den ene eller den anden dirigents interpretation, og det vil kun sammensmeltes til et hele, for så vidt som det reproducerer en fremmed idé.

Men skuespillerens skabende arbejde er af en sådan art, at det har en mere betydningsfuld opgave end at gøre tilskueren bekendt med instruktørens idé. Skuespilleren kan først rive tilskueren med sig, når

gennem instruktøren, stilles ansigt til ansigt forfatter og instruktør er bag skuespillerens ryg. Foran ham og skærper på den måde vekselvirkningen mellem skuespiller og tilskuer – teatrets to bærende kræfter.

For at den rette linie ikke skal forvandles i instruktøren være ene om at give værket koldblodig og skuespilleren fri i sin skabende virksomhed.

Sin plan viser instruktøren i en *samtale* med værket med sit syn på stykket. Han begejstrer tilskueren i værket og indgyder forfatterens forestilling i værket. Men *efter samtalen* overlades skuespilleren. Derpå samler instruktøren alle de enkelte dele, men skaber harmoni mellem dem. Derpå skaber ligevægt mellem alle dele, som er skabte af forfatteren og instruktøren. Og uden at være i dette skabende kollektiv. Og uden at være i harmoni, uden hvilken en forestilling er utælselig. *en nøjagtig genskabelse af idéen*, som skal være i harmoni, og det kollektive værk stykker – og instruktøren venter på det øjeblik, hvor bag kulisserne og overlade skuespillerne til skibe, hvis skuespillerne er i spild med både og tergen (dette kan ske, når de ikke er af den

1) A. Blok (*Bjergpasset*, 1906) er bange for, at skuespilleren vil "stykkets skibe", men efter min mening er "stemmeuighed" "den rette linie" forvandles til en bølge. Faren er blot

han har optaget både forfatter og instruktør i sig og udtrykker sig selv fra scenen.

Desuden er det den fornemste kvalitet hos en musiker i et symfoniorkester at beherske en virtuos teknik og nøjagtigt udføre dirigentens anvisninger, idet han udsletter sin individualitet.

Da »Det trekantede teater« ligner et symfoniorkester, må det antage en skuespiller med virtuos teknik, men nødvendigvis næsten blottet for individualitet, så han er i stand til at udføre den idé, som måtte blive indskærpet af instruktøren.

2. I »Det rette teater« bringer instruktøren skuespilleren sit værk, efter at han har optaget forfatteren i sig (forfatter og instruktør er her forenet). Skuespilleren, der har optaget forfatterens værk i sig

ket forfatteren rigtigt og gengivet ham rigtigt til skuespilleren stået instruktøren rigtigt.

2) »Det trekantede teater« har brug for skuespillere, som er *ragende virtuoser*, og det er ligemeget, hvilken skole de har brug for skuespillerbegavelsens individuelle glans, virksomhed er utænkelig og ubetinget *en ny skole*. En undervises i nye kunstsreg, men den som kun opstår i teater og dets efterfølgende.

»Det rette teater« vil engang vokse ud af en skole, en vokser ud af et eneste frø. Og ligesom den efterfølgende således vil et nyt teater hver gang vokse ud af den nye skole. »Det trekantede teater« tillader skoler rundt omkring, skoler opgave går ud på at levere en gruppe stedfortrædere ved at uddanne efterlignere af de etablerede teatres store om, at netop disse skoler er skyldige i manglen på friske vore scener.

Skolen uden for teatret skal levere skuespillere, som i teater undtagen det, som skabes af dem selv. *Den nye nye teater.*

deres sjæl i næsten improviserede udbygninger, selvfølgelig ikke af teksten, men af instruktørens antydninger, hvorved han tvinger tilskueren til at forstå både forfatter og instruktør gennem skuespillerpræstationens prisme. *Teater er teaterforestilling*.

Når vi er blevet gennemtrængt af den almene kolorit og atmosfære i Maeterlincks værker — i hans digte og dramer, hans forord til den sidste udgave, og hans bog *Le trésor des humbles*, hvor han taler om det ubevægelige teater — ser vi klart, at forfatteren ikke ønsker at skabe rædsel på scenen, han ønsker heller ikke at ophidse og fremkalde et hysterisk skrig hos tilskueren eller at få publikum til at flygte i rædsel for det forfærdelige. Han ønsker tværtimod at indgyde en ganske vist ængstelig, men viis beskuelse i tilskuerens sjæl, han ønsker, at man skal komme til at græde, lide, men på samme tid, at man skal blive bevæget og finde ro og nåde. Den opgave, som forfatteren stiller sig, er »at lindre vore sorger ved snart at så et ulmende, snart et på ny opblussende håb iblandt dem«. 3) Når tilskueren går ud af teatret, går livet videre med alle dets lidenskaber, men de synes ikke længere *forgæves*. Livet går videre med dets sorger og glæder, med dets forpligtelser, men alt dette får mening, for vi har fået mulighed for at gå ud af mørket eller udholde det *uden bitterhed*. Maeterlincks kunst er sund og livskraftig. Han kalder folk til viis beskuelse af Skæbnens storhed, og hans teater får et tempels betydning. Det er ikke uden grund, at Pastore priser hans mysticisme som et sidste tilflugtssted for de religiøse flygtninge, der ikke ønsker at bøje sig for kirkens *tidsbundne* magt, men heller ikke tænker på at

skuespil af Maeterlinck er et *mysterium*: Enten mennes harmoni, et kor af stille tårer og halvbenede skælven (som i *Tintagiles død*) eller en fælles religiøs handling, til dans under trommebakkanal for Underrets store fest (som i anden Maeterlincks dramer er »mest af alt en sjælsfølelse«. »Hans dramer er et kor af sjæle, sødelse, kærlighed, skønhed og død«. (...)

Ved at støtte sig til disse almene forestillinger opnåede skuespillere og instruktører intet værk arbejdede med etuderne i prøvesalen:

I. Inden for diktionen:

- 1) En kold *ciselering af ordene er nødvendig* vibrato (tremolo) og grædende skuespillerstør for spændthed og dystre tone.
- 2) Lyden skal altid have støtte, og orden i en dyb brønd, et tydeligt slag af en dråbe lyden ryster. I lyden er der ingen vaghed, i afslutninger, som hos den der læser »dekadent
- 3) En mystisk skælven er stærkere end teater. Sidstnævnte er altid uregerligt, groft ud med armene, slåen sig for brystet og på indre bæven afspejles i øjnene, på læberne, i

gave atkald på den frie tro på en ujordisk verden. En løsning på det religiøse problem kan fuldbyrdes i et sådant teater. Hvis dyster en kolorit værket end er farvet i – eftersom det er et *mysterium*, rummer det en utrættelig appel til livet.

Det forekommer os, at hele fejlen hos vore forgængere, der iscenesatte Maeterlincks dramer, bestod i, at de prøvede at skræmme tilskueren og ikke forsonede ham med skæbnens uundgåelighed. »Ideen om den kristne gud sammen med ideen om det gamle fatum ligger til grund for mine dramer«, skriver Maeterlinck. (...)

Vores opførelse af Maeterlinck forsøger at gøre et lige så forsonende indtryk på tilskuerens sjæl, som forfatteren selv ønskede. Et

3) Annibale Pastore: *Maurice Maeterlinck*. – Vestnik inostrannoj literatury, sept. 1903.

tale et ord på, dette er en ydre ro under en Og alt uden spænding, let.

4) Gennemlevelsen af sjælelige emotioner, selig forbundet med gennemlevelsen af form fra indholdet, ligesom form og indhold er u linck, der har givet det, som er så enkelt og danne og ikke andre former.⁴⁾

5) Der forekommer aldrig *hurtig og utyde* kelig i dramer med et neurastenisk præg, hv kærlighed sætter tre prikker. Episk ro udel nemlevelse. Tragiske gennemlevelser er altid n

4) Se note side 46.

6) Tragik med et smil på læben. (...)

Dette intuitivt opfattede krav forstod jeg først senere og optog i mig med hele min sjæl, da det faldt i min lod at læse Savanarolas ord: »Tro ikke, at Maria ved sin søns død skreg og rev sig i håret, mens hun gik gennem gaderne, og at hun opførte sig som en vanvittig. Hun gik efter sin søn med sagtnedhed og stor ydmyghed. Hun udgød sikkert tårer, men virkede ikke bedrøvet i sit ydre, men *bedrøvet og glad på én gang*. Og ved korsets fod stod hun *bedrøvet og glad*, fordybet i den store, salige, guddommelige hemmelighed.«

En skuespiller af den gamle skole skreg, græd, stønnede, slog sig med knytnæve i brystet. Lad den nye skuespiller udtrykke et højdepunkt af tragik, sådan som denne tragik lød i den bedrøvede og glade Maria: i det ydre roligt, næsten *koldt*, uden skrig og gråd, uden skælvende toner, men til gengæld dybt.

II. I plastikkens sfære

1) Richard Wagner åbenbarer den indre dialog ved hjælp af orkestret. En musikalsk frase, der synges af sangeren, forekommer ikke stærk nok til at udtrykke heltens indre gennemlevelse. Wagner kalder orkestret til hjælp, da han regner med, at kun orkestret er i stand til at udtale det udsagte, afsløre det gådefulde for tilskueren. Hverken frasen, der synges af sangeren i musikdramaet, eller ordet i dramaet er et tilstrækkeligt stærkt redskab til at åbenbare den indre dialog. Og ikke sandt, hvis ordet var det eneste redskab, som åben-

Ligesom Wagner lader orkestret tale om dets indre, lader jeg *de plastiske bevægelser* tale om dets indre.

Men også i det forrige teater var plastikkens middel. Salvini i *Otello* eller *Hamlet* overbeviste os om plastikkens plasticitet. Det var virkelig plastik, men jeg vil kalde det plastik.

Den plastik er bragt i streng overensstemmelse med ordet. Men jeg taler om en »plastik, der ikke kaldes ordene«.

Hvad betyder en »plastik, der ikke stemmer overens med ordet? To mennesker fører en samtale om vejret, der. En tredie, som iagttager dem udefra, kan have en mere eller mindre fintfølelse og skelne mellem de to om emner, som ikke angår deres agtig fastslå, om disse to mennesker er venner. Dette kan han gøre, fordi to mennesker i samtale vægler, indtager stillinger, slår øjnene ned, dette giver mulighed for at fastslå deres indbyrdes, at to mennesker, mens de taler om vejret, vægler, som ikke svarer til ordene. Ud fra dette svarer til ordene, fastslår iagttageren, om de er fjender, elskende ...

Instruktøren slår bro mellem tilskuer og skuespiller, når han efter forfatterens vilje fører vild ind på scenen, give deres bevægelser og positioner en mening.

med at trænge ind i deres indre, skjulte dialo-
ger. Du kan hjælpe til med at lytte og
få den indre dialog til at høre, mens han
taler. Du kan også foreslå, at skuespilleren de-
skriver hans mening og få tilskueren til at op-
fatte den som instruktør og skuespiller hører den.

Gestus, positurer, blikke, tavshed fastslår
skers indbyrdes forhold. Ord siger endnu ikke
bevægelses tegning er nødvendig på scenen
i den skarpsynede iagttagers situation, for a-
materiale i hænde, som de to samtalende gav
– et materiale, ved hvis hjælp tilskueren vil-
dende personers sjælelige gennemlevelser. Ord

bare tragediens egentlige væsen, så kunne man spille alt på scenen.
At udtale ord, tilmed udtale dem godt, betyder endnu ikke at sige
dem. Nødvendigheden af at søge nye midler til at udtrykke det uud-
sagte, åbenbare det skjulte, gik op for os.

4) I praksis blev der rejst et spørgsmål, hvis løsning jeg ikke kan påtage mig, men som jeg
gerne vil gøre rede for: Skal skuespilleren fra begyndelsen fremlægge rollens indre ge-
halt, lade temperamentet bryde igennem og først bagefter iklæde denne gennemlevelse
den ene eller den anden form, eller er det omvendt? Dengang holdt vi os til følgende
metode: Vi tillod ikke temperamentet at bryde igennem, så længe vi ikke beherskede
formen. Og det tror jeg er rigtigt. Man vil sige: Det er netop det, man med rette be-
klager sig over – formen hæmmer temperamentet. Nej, sådan er det ikke. De gamle
naturalistiske skuespillere, vore lærere, sagde: Hvis du ikke vil ødelægge en rolle for
dig selv, skal du ikke begynde at læse den højt, men læse den for dig selv, og først når
den har fundet genklang i dit hjerte, kan du sige den højt. At begynde med en stille
gennemlæsning af en realistisk rolle er en lige så rigtig metode som blot at tage fat på
en ikke-realistisk rolle, når man behersker sprogets og bevægelsens rytme.

øjet. På den måde arbejder tilskuerens fantasi under pres fra to indtryk: et syns- og et høreindtryk. Forskellen mellem det gamle og det nye teater er den, at i det sidste er plastik og ord hver for sig underordnet sin egen rytme og stemmer fra tid til anden ikke overens.

Man bør imidlertid ikke tro, at der kun er brug for en plastik, der ikke stemmer overens med ordene. Man kan tillægge en frase en plastik, som i høj grad stemmer overens med ordene, men det er lige så naturligt som sammenfald mellem tryk i prosa og i poesi.

2) Maeterlincks billeder er arkaiserede. Disse navne er ligesom navne på ikoner. Arkel som et billede af Ambrogio Borgognone. Gotiske hvælvinger. Træstatuer, som er slebne og skinnende som palisandertræ. Og man ønsker en symmetrisk opstilling af personer, ligesom Perugino ville have, fordi den bedst udtrykker verdensaltets guddommelighed.

»Kvinder, feminine unge mænd og sagtnodige oldinge kan bedst tjene som udtryk for drømmende blide følelser«, som Perugino stræber efter at gengive. Er det ikke det samme hos Maeterlinck? Heraf en opgave, som ligner ikonmaleriets.

Den uhyrlige ophobning på de naturalistiske teatres scener blev i det nye teater afløst af kravet om at indføre en konstruktion, som strengt er underordnet liniernes rytmiske bevægelser og farvepletternes samklang.

Vi blev ligeledes nødt til at indføre ikonprincippet i dekorationerne, da vi dengang endnu ikke var nået til at afskaffe dem. Og

Hedda Gabler, Den evige historie), så forekomme netop i et sådant paneau lige så udelagt som luftdekorationerne, gælder bliver udvaskede, ikke tegnes tydeligt og billedet er der ikke noget, der forstyrrer linieafgrænsning, fordi han gør hele sit værk afhængigt af et naturalistisk synspunkt. Men ligesom teateret til naturalismen, så kan det ikke have og så »dekorativt synspunkt« (undtagen måske i så det japanske teater).

Det dekorative paneau har ligesom dens specielle opgave, og hvis det ligesom et billede så er de blot malede på det, og hvis det er teatret, men ikke figurer af voks eller træ eller det dekorative paneau med sine to dimensioner i to dimensioner.

Menneskekroppen og de rekvisitter, som stole, senge, skabe – har alle sammen tre dimensioner i teatret, hvor skuespilleren er det vigtigste objekt, man kan finde i den plastiske kunst og ikke i teateret, hvor skuespilleren er det vigtigste objekt, man må grundlaget være en plastisk statuarisk form.

Dette er resultatet af den første søgen efter en symbolsk iscenesættelse og en idé om en plastisk nødvendigt kredsløb er sluttet. Det har givet symbolske iscenesættelser og en idé om en plastisk maleriet i det dramatiske teater.

eftersom vi tillagde de plastiske bevægelser betydning som et vigtigt udtryksmiddel, der stræber efter at åbenbare en overordentlig vigtig indre dialog, så fremstillede vi en dekoration, som forhindrede disse bevægelser i at blive udviskede og vage. Det var nødvendigt at koncentrere hele tilskuerens opmærksomhed om bevægelserne. Derfor er der kun én baggrund i *Tintagiles død*. Denne tragedie blev indstuderet på en baggrund af simpelt lærred og gjorde et meget stærkt indtryk, fordi gestus-tegningen trådte så kraftigt frem. Men da skuespillerne blev flyttet over til dekorationer, hvor der var plads og luft, faldt stykket til jorden. Heraf det dekorative panneau ¹⁾. Men da der var lavet en række forsøg med dekorativt panneau (*Søster Béatrix*,

1) Sml. side 26 (M. B.)

Det symbolske teater

»Fra de nutidige sceners unødvendige sandhed kalder jeg til det antikke teaters bevidste symbolik«, således skrev Val. Brjusov. (...)

Det symbolske teater vil sænke scenen til parterrets niveau ved at slå rampen i stykker, og det vil rykke muligheden for en genfødselse af *dansen* nærmere ved at opbygge skuespillerens diktion og bevægelser på rytmen, og ordet i et sådant teater vil let gå over i et melodisk skrig, en melodisk tavshed.

Instruktøren i det symbolske teater ser det som sin opgave kun at vejlede skuespilleren, ikke at styre ham (i modsætning til Meininger-nes instruktion). Han tjener blot som en bro, der forbinder forfatterens sjæl med skuespillerens. Når skuespilleren har optaget instruktørens værk i sig og står alene, ansigt til ansigt med tilskueren, op-tændes han ved gnidningen mellem to frie principper – skuespillerens værk og tilskuerens skabende fantasi – af en sand flamme.

Ligesom skuespilleren er fri over for instruktøren, således er instruktøren fri over for forfatteren. Den sidstnævntes sceneanvisning er for instruktøren kun en nødvendighed, fremkaldt af teknikken på

skuespilleren, at der over for ham er en tilfældig scene og på siderne dekorationer. Ligesom et billede, ikke et øjeblik glemmer, at det er et billede, men samtidig får en forstærket og forstærket i købet er det ofte således: jo mere det er i livet, desto mere.

Den symbolske teknik kæmper med det, at den har ikke brug for illusionen som det eneste middel til at fikse en statuarisk plasticitet fæstner det i grupperinger i tilskuerens hukommelse, så at den kan træde frem uden om ordene.

Det symbolske teater søger ikke afveksling i det forekommer i det naturlige teater, hvor ringen skaber et kalejdoskop af hurtigt skiftende billeder. Den symbolske teater stræber efter behændigt at beholde billedet i hukommelsen og kostumernes koloreffekt. Bevægelse på scenen gives ikke ved bevægelse end i sig selv, men ved en fordeling af linier og former, efter hvor let og kunstfærdigt disse linier og former vibrerer.

Når det symbolske teater ønsker at tilintetgjøre billedet, ligesom det skuespilleren og rekvisitter, har, når det vil lade skuespillerens spil være

indre dialog, blotlægger han den frit i diktionens rytme hos skuespilleren, og tager blot de af forfatterens sceneanvisninger i betragtning, som ikke er fremkaldt af en teknisk nødvendighed.

Den symbolske metode regner endelig med en fjerde *skæbende* i teatret, efter forfatter, instruktør og skuespiller; det er *tilskueren*. Det symbolske teater skaber iscenesættelser, hvor tilskueren med sin fantasi medskabende må fuldende de anordninger, som scenen giver¹⁾.

Det symbolske teater er af en sådan art, at tilskueren »ikke et øjeblik glemmer, at der over for ham er en skuespiller, som spiller, og

1) Se min notits i *Vesny*, 1907, nr. 6: *Fra breve om teatret*.

dansen og drager tilskueren ind som aktiv og de plastiske bevægelser rytme, når det fører et sådant symbolsk teater da ikke til kens?

Jo.

Antikkens teater er med sin arkitektur næsten alt det, vort teater i dag har brug for: Her rummet er tredimensionalt, her er brug for en

Man vil selvfølgelig indføre ubetydelige i teaters arkitektur, i overensstemmelse med netop det antikke teater med dets enkelhed

2) L. Andrejev (i et brev til mig). (...)

opbygning af tilskuerpladserne, med dets orkestra, er det eneste teater, som er i stand til at optage en ønskelig mangfoldighed inden for repertoiret i sit skød: *Fjællebøden* af Blok, Maeterlincks tragedier, Kuzmins skuespil, Al. Remizovs mysterier, *De vise biers gæve* af F. Sologub og mange andre af den nye dramatisks prægtige skuespil, som endnu ikke har fundet deres teater.