

Mens Mejerholds eksperimenter var for viden, blev de fulgt med opmærksomhed i lig af Stanislavskij. Han var nok den ubeslutsomme, altid på udkig efter nyt. I sin oprindelige tilfreds, uden at tage sig af den begavede søgende, og uden at tage sig af den – som den mand, for hvem der i kunsten har der boomod eller definitive erobringer – at for at gennemføre sine forsøg. I 1905 indbød eksperimenterende Studio-scene, som han havde sine egne penge, til stor misforståelse for K var mere tilbøjelige til at brøle sig på deres la Dette forsøg skulle mislykkes. Stanislavskij Mit liv i kunsten: Han afviste »et instruktør somme påhit sygnede hen til abstrakte teorier gang.« siger han, »kunne jeg overbevise mig mellem en instruktørs drøm og dens virkelighed grad teatret først og fremmest har brug for kommer med en ny teknik.«

Uenigheden mellem Stanislavskij og Mejer yngre end ham, var konflikten mellem to æstetiske syn, modsætningen mellem et »instruktør-teater«.

I sine sidste leveår gav Mejerhold sin lærer

Lukningen af Studio i Povarskaja-gaden, s

i 1905, blev for mig et personligt drama, mere end et kunstnerisk drama. Med den utålmodighed og hidsighed, som kun en kunstner kan have, var jeg bragt de mest forskellige tanker og følelser sammen: symbolistisk dramatik og stiliseret skuespil. Jeg uddannede ved Kunstnerteatret i København, hvor jeg gjorde os selv, var distinkt og selvbevidst. Hver trak til sin side. Stanislavskij med hans overbevisning om dette. For mit eget vedkommende måtte jeg bide tungen, før jeg drog læren af det: Man må spille, og så derefter pålægge ham nye opgaver, således som konklusion; han havde på denne tid allerede linjer i den første version af sit »system«.

og utvungne enkelthed. Men der er dukket andre metoder i iscenesættelse og spillestil. Mod en fornyelse af den dramatiske kunst kommer i den sceniske fremstilling. Ud fra dette blev læst højt for skuespillerne, drejede sig om det unge teaters bevægelse fremad, for så de former, der var fundet af Kunstnerteateret, mer for skabende virksomhed på scenen, svænger i den dramatiske litteratur betød en brud med fortiden, som Studio-scenen senere »Kunstnerteateret med dets naturlige spillestil« sidste ord og tænker sig ikke at standse på teater« skal føre sagen videre, fortsætte sin boplyv (Kunstnerteateret)«. Således behøvede den kun at gennemgå en *evolution*, måske en omvendelse. Men allerede i juni 1905 i Mamontovka var der nogen af gæsterne i Studio-scenen ikke skulle efterligne Kunstnerteateret.

For at finde en passende iscenesættelsestil litterære former og forny scenekunsten med fordybende malere og instruktører (truppen selv måned i arbejde i modelværkstedet, som værdigt havde overladt dem. (...)

Men arbejdet med miniaturemodellen som rationens linier, hjørner og stemning, er uaf-

I 1905 skulle den såkaldte »Studio-scene« være åbnet i Moskva. I næsten et halvt år – om foråret i Kunstnerteaterets »dekorationsmodelværksted«, om sommeren i Dupuy-parken på Mamontovka på Jaroslavlinien, om efteråret i teatret ved Arbatporten – forberedte skuespillere, instruktører, malere og musikere, der var samlet af Stanislavskij, sig med usædvanlig energi til åbningen af det nye, unge teater. Men dette teater skulle ikke komme til at vise sit arbejde frem for et bredt publikum, ja ikke engang for en snæver kreds af mennesker, der var interesserede i dette teaterforetagende.

Men selv om Studio-scenen ikke åbnede sine døre for publikum, kom det til at spille en betydningsfuld rolle i det russiske teaters historie. Man kan være overbevist om, at alt det, som vore ledende teatre febrilsk gav sig til at indføre på deres scener, kan føres tilbage til denne kilde. Alle motiver, som blev lagt til grund for de nye sceniske interpretationer, var fortrolige og velkendte for dem, som levede med i Studio-scenens skabende arbejde. Men historien er berøvet muligheden for at bemærke dette fænomen, fordi teatret arbejdede for lukkede døre, og det var kun få, som var så heldige at stifte bekendtskab med karakteren af det nyskabte teater. (...)

Studio-scenen blev grundlagt af Stanislavskij. Det er også rigtigt, at jeg gik ind i foretagendet som instruktør med en kerne af de bedste kræfter fra Selskabet for det nye Drama, men Studio-scenen var

faktisk ikke en filial af Kunstnerteatret, selv om Stanislavskij ønskede, at den skulle blive det.

Denne oplysning er nødvendig for at forstå, at Studio-scenen brændte af begejstring for sin egen sag i fuld frihed, og netop derfor tror jeg, at den så let og hurtigt kunne befri sig for Kunstnerteatrets lænker, og så hurtigt og let afvise færdige former og hovedkulds kaste sig ud i en ny verden for at begynde sin virksomhed fra grunden.

Studio-scenens medarbejdere havde deres første møde den femte maj, og allerede på dette møde lød sådanne toner: Den dramatiske kunsts nuværende former har allerede forlængst overlevet sig selv. Den moderne tilskuer kræver andre metoder inden for teknikken. Kunstnerteatret har opnået virtuositet i spillets livagtige naturlighed

Hvis instruktør og maler er enige om en strukturen en tegning (plan), maleren laver farveharmonier, en placering af farvestrålende rækker skitser ud af dette samarbejde mellem Instruktørens kridt- eller blyantsudkast til en skematisk bevægelse – eller (hvis instruktøren en dekorationskitse i farver, lavet af maler tilstrækkeligt til at man kan gå lige til scenen modellen.

Der bredte sig derfor en dyster stemning der var bygget mange modeller, som forestillede teriører, sådan som de er i livet, man blev vrødet på en lejlighed, hvor en eller anden som den

var på tide at brænde alle modeller og trampe dem sønder og sammen.

Men man behøvede ikke at fortryde det arbejde, der var gjort. Netop dette håndværk havde været til nytte for teatret.

Alle forstod: Når sammenlimningen af modellen var så kompliceret, betød det, at hele teatrets maskineri var kompliceret. Når vi vendte og drejede modellerne i hånden, vendte og drejede vi det moderne teater i vores hånd. Vi ville brænde og søndertrampe modellerne; vi var allerede kommet et skridt nærmere til at søndertrampe og brænde det naturalistiske teaters forældede metoder.

Det var malerne Sapunov og Sudejkin, som først gav stødet til bruddet med miniaturemodellen. Dermed var også stødet givet til at søge nye og enkle udtryksmidler på scenen.

De havde fået overdraget at »løse« *Tintagiles død* af Maeterlinck. De gav sig til dette arbejde fulde af ærefrygt, da de begge var tiltrukket af teatermaleriet og begge elskede Maeterlinck. De lovede begge at forevise skitser, men nægtede pure at lime modeller. Først bagefter, da skitserne var færdige, indvilgede de i at lime og male modeller, men kun for at scenearbejderen kunne se en plan over de steder, skuespillerne skulle bevæge sig, med andre ord for at man kunne se, hvor på scenen man skulle anbringe kulissen, hvor spillefelter, stilladser osv. var.

Da man i modelværkstedet hørte om Sapunovs og Sudejkins arbejder, og at deres »løsning« til *Tintagiles død* bestod i plane »flader«, efter en stiliseret metode, faldt de andre maleres arbejde bogstavelig

værelset i hele dets størrelse og med alle enkle og iøjnefaldende farvepletter, der er karakteristiske for den russiske maler-ningen i atelieret, da tæppet går op, er udtrykket i billedet kun et lærred, som fylder halvdelen af scenen og markeret med fra alskens detaljer; men for at skal distrahere tilskueren ved sit subjekt, har man af det, mens alt det øvrige i billedet kun l sortkultstreg. Kanten af et stort ovenlysvin stump himmel igennem. En trappestige til et stort bord, en sofa, som der bliver brug for en bunke skitser, der ligger i uorden på bordet.

Her demonstrerede man stiliseringsens princip.

Det vigtigste arbejde i denne retning var Hauptmanns *Schluck und Jan* (medinstruktion). Dette stykke skulle sættes op i »paryktiden« sation var der mange komplicerede byggeopgaver opbygge Ludvigernes værelser og sale og have tagelser in natura eller efter tegninger, kalkuleres fra denne prunkende periode.

Men da stiliseringsens princip var endegyldigt gaven både let og hurtigt. I stedet for et stykke eller to store masker.

Første akt: slotsporten, ved hvilken jægerne berusede. På scenen vises kun porten med en oven er prydet med en Amorstatue. Porten er

talt ud af hænderne på dem.

Netop i den periode, da man forholdt sig negativt til miniaturemodellerne, opstod metoden med de impressionistiske udkast, netop udkast, fordi malerne, som havde accepteret et kompromis og som var gået op i deres håndværk – at lime arkitektoniske detaljer sammen i en model (Det naturalistiske teaters opgave) – selvfølgelig ikke ønskede at ofre deres individuelle signatur. Og hvor meget disse limede interiører og eksteriører end nærmede sig naturen, så prøvede enhver af malerne at mildne denne grove naturalistiske metode (at bygge lejligheder, haver, gader på scenen) ved en forfinet anvendelse af farven og en raffineret udnyttelse af lysvirkninger (i maleriet).

De gamle modeller forsømmes. Det nye arbejde er i fuld gang. I første akt af *Crampton* (malerens atelier) giver Denisov i stedet for

forbavser ved sin storslåethed, så vældig og Slottet er ikke synligt, men epokens stil og som lever bag denne port, opfattes straks a række busketskærme, som fører ud i scenens d figurer ved siden af den prangende port skadige kontrast i skuespillet og fører tilskueren satirens sfære.²⁾

- 1) Ved „stilisering“ forstår jeg ikke en nøjagtig gengivelse af fænomenets stil, som fotografen med sine optagelser. Abstrakte symbollets idé er efter min mening uløseligt forbundet i stilisere en epoke eller et fænomen betyder at fremhæve givne fænomens indre syntese med alle udtryksmidler, aristiske træk, som man kan finde i et kunstværks tilkædet
- 2) Malerens anden variant er yderst forenklet: hverken port med flettede kurve, bag dem blomsterbed.

Stemningen i det kongelige sovegemak har man givet i en syntese ved hjælp af en imponerende klodset seng i overdrevne dimensioner og ved usandsynlige baldakiner. Alle dimensioner er overdrevent store for at give indtryk af kongelig pomp og pragt og komisk-affekteret rigdom. Satiren bliver straks slået an som i T. T. Heines tegninger.

I tredje billede er stiliseringen bragt til sin yderste grænse. En stemning af lediggang og kunstlethed er udtrykt ved en række busketlysthuse i kurveform, som strækker sig langs med forscenen. Baggrunden (bagtæppet) er en lyseblå himmel med lammeskyer. Horisontens linier dannes af højroede roser i hele scenens bredde. Krinolinerne, de hvide parykker, de optrædendes kostumer er afstemt efter dekorationernes farver og er sammen med dem udtrykt for en billedmæssig opgave; en perlemorssymfoni, charmen i Somovs malerier. Inden tæppet går op, en duet i det 18. årh.s stil. Tæppet går op. Der sidder en dame i hver lysthus-kurv: Sidselil i den midterste, hofdamerne på siderne. Alle broderer på det samme brede bånd med nåle af elfenben. Alle som én i takt, og i det fjerne høres en duet til akkompagnement af clavécin og harpe. Bevægelser, linier, gestus, ord, dekorationernes farver, kostumernes farver er afstemt efter hinanden i klang og rytme.

Alt hvad der var nødvendigt at skjule for publikum, alle disse såkaldte huller i dekorationen blev skjult af stiliserede lærreder, uden at man bekymrede sig om, hvorvidt tilskueren glemte, han var i teatret.

Spørgsmålet i pressen dengang: »Det er interessant, om dette tea-

er gift for de skuespillere, der går der, at så hangigt, og at den ikke skal undervise i, h spille. Skolen skal være indrettet sådan, at t følger kan eleverne kun gå én vej fra de teater, som kun kan skabes af dem, eller inge skole ikke kun tjener det ene formål: at supple de skuespillerstab – så vil en sådan skole også komplettere andre teatre og derved kun Sådanne skuespillere er fremmede overalt, lige fra deres skoles synspunkt.

Studio-scenen var et teater, der søgte nye omstændighed ville have tvunget teaterkritikere bejde med særlig opmærksomhed, den ville i ning, som teatret fulgte, og derved have hjul rigtig kurs fremad. Men teatrets arbejde for dette teater nedbrød, og alt hvad det høstede deret. Teatret åbnede ikke sine døre for puv berøvet muligheden for at vurdere værdien indhøstede.

Men hvor stor Studio-scenens indflydelse h teaters videre skæbne, kan man dømmе om u at man efter dets død mindedes netop denne der i Moskva eller Petersborg blev opført et Da man opførte *Livets spil* på Kunstneret Moskvas aviser, at stykket var iscenesat efter

ter vil repræsentere og videreføre Kunstnerteatrets overbevisninger, eller om det vil realisere nye retninger og eftersøgninger i den dramatiske og teatraliske kunst?» kunne der kun gives ét svar på.

Det gik sådan, at Studio-scenen ikke ønskede at repræsentere og videreføre Kunstnerteatrets overbevisninger, men med ildhu gav sig til at bygge en ny bygning op fra grunden. (...)

Studio-scenen havde ingen trup. To-tre skuespillere fra Kunstnerteatrets skole, to-tre skuespillere fra Selskabet for det nye Drama havde opfattet den nye metode. Men størstedelen var fra Kunstnerteatrets sceniske kurser, og der ventede nu Studio-scenens instruktør den opgave – ikke at legemliggøre repertoiret sammen med skuespillerne, men foreløbig blot at forberede dem til at opfatte den nye metodes aroma. Og da opstod den tanke hos mig, at en teaterskole

»Teatr i iskustvo« (»Teatret og Kunsten«) i dette indfald (forsøget på »Stilisering«) havde oprindelig kilde, og endvidere, at det, som sarzjevskajas Dramatiske teater – ifølge teaterligeledes var udklækket af mig i laboratorierne. Også her bemærkede man, at kilden til alle retninger var den samme Studio-scene.

Mit mål er at hjælpe den fremtidige teater sand vurdering af Studio-scenens betydning kunstnere, som pinefuldt ønsker at finde nye tilskuere til at komme til klarhed over, hvad Dramas teater, hvad det lever for, hvori dets mål for øje prøver jeg så detaljeret som muligt

arbejde, som Studio-scenen udførte, og så fuldstændig som mulig at afdække de erfaringer, som det indhøstede.

Principperne for den nye iscenesættelse, der lå til grund for det symbolske teater, må undersøges med henblik på deres opståelse og udvikling, og på det historiske plan må man følge udviklingen i den strømning, som bortskyllede det naturalistiske teaters principper og erstattede dem med det symbolske teaters.

Her kunne man først og fremmest bemærke de tjenester, som Selskabet for det nye Drama i provinsen (der først kritiserede de naturalistiske kunstgreb), ydede Studio-scenen, takket være Remizovs deltagelse i foretagendet. Som leder af Selskabets Litterære Bureau gav han på den mest energiske måde de unge kamplystne mennesker impulser til at arbejde på nye felter, men dette ville være alt for stærk overdrivelse af min indsats. Det er nok at fortælle om, hvad Studio-scenen gjorde for den moderne scenes revolution (ikke evolution, som det ventedes), og hvordan det ved at søge nye veje fik indflydelse på de teatres arbejde, som eksisterede side om side med det, og på de teatre, som opstod efter dets død.

Arbejdet med et skuespil (*Kærlighedens komedie*) førte til kritik af typernes teater og åbnede for en pludselig forståelse af det syntetiske teater, og arbejdet med et andet stykke (*Tintagiles død*) gav en metode til at placere figurer på scenen ligesom på basrelieffer og fresker, gav et middel til at åbenbare den indre dialog ved hjælp af den plastiske bevægelses musik, gav mulighed for i forsøg at efterprøve de kunstneriske betoningers kraft, i stedet for de tidligere