

»logiske«, og meget andet, som jeg skal fortælle om senere. Arbejdet med det tredje stykke (*Schluck und Jaw*) gav den lære, kun at udføre det vigtigste på scenen, »livets kvintessens«, som Tjekhov sagde, og afslørede forskellen mellem *gengivelse af en stil på scenen og stilseringen af de sceniske situationer*. Og jo større begejstring der blev lagt i arbejdet, jo mere afslørede de fejl deri, som vores »storebror« – Kunstnerteatret – havde begået. (...)

Meiningernes principper blev mine ærkefjender, og eftersom Kunstnerteatret i en del af sin virksomhed fulgte Meiningeres metode, så blev jeg i min kamp for nye sceniske former nødt til at erklære Kunstnerteatret for min fjende. (...)

*I februar 1906 stod Mejerhold uden arbejde
sen for at genoptage sit »Selskab for det nye
Poltava genoptog han sit gamle repertoire men
bestræbte sig for at grave stadig dybere i
forestillingens musikalske og billedmæssige
Men hvordan skulle han gøre sig forstået af
kum og af middelmådige skuespillere?*

Her får jeg ingen tilfredsstillelse, beklageder prøverne begejstres jeg, jeg peger på man men ingen tilegner sig noget som helst: Skudmærksomme, de mangler simpelthen profession værste er dog, at for at arbejde i provinsen tavs. Jeg fornægter hele dette repertoire, jeg med det temperament, disse skuespillere har, de har ... Prøverne er så få, at det er umuligt nogenlunde anstændig helhed. Kort sagt, det en rædsel! Jeg drømmer om en teaterskole og som ikke lader sig realisere i provinsen. Hvordan egen undergang i møde! Og det bliver min u blive i provinsen ... Det er godt at komme forestillinger, for dette publikum er naivt og ses. Men skabe, mens de ser på det ... nej, (Brev af 24. februar 1906, citeret hos N. Volkmann)

Men så kommer frelsen. I Tiflis får Mejer Komissarzjevskaja, den store dramatiske kunstneriske Duse, en urolig, følsom, utilfredsstillende instruktør, han tager imod den og beholder sit eget teater i St. Petersburg, bistået af Fedor Komissarzjevskij. Hun tilbyder Mejer dende instruktør, han tager imod den og beholder til oktober 1907. Han skaber flere forestillinger opsigt. Men stridspunkterne hober sig op. Rigtig to instruktører er nok medvirkende, men en direkte, at iscenesættelsens problemer i den grad trykke sig, skal udslutte sig til fordel for

hit. »Jeg konstaterede«, skulle hun senere sige, »at vi andre, vi skuespillere, ikke mere havde noget at gøre i dette teater, jeg mærkede løkken, som Mejerhold havde lagt om halsen på os ... Han havde forandret vort teater til et forsøgslaboratorium for iscenesættelser.«

Ankerne, ja, selv ordene hos denne kunstnerinde er de samme som hos Stanislavskij.

Trods det bratte brud skulle Mejerhold bevare et varmt minde om Vera Komissarzjevskaja, der døde i 1910. I 1926 omtaler han hende i et forord som en »lysende personlighed«, der er så sjælden blandt skuespillere (Forord til Optegnelser af en teaterrotte, af Arkadij Avertjenko, Moskva-Leningrad). Og over for sine elever beskriver han hende således:

Vera Komissarzjevskaja var en forbløffende skuespillerinde, men man krævede af hende, at hun også skulle være en Jeanne d'Arc. I virkeligheden døde hun ikke af kopper, men af den samme sygdom som Gogol: Angst. Der var et svælg mellem det, hun var kaldet til, og de umiddelbare kunstneriske opgaver hun fik; hendes organisme hentæredes ved dette misforhold og bukkede under for infektionen. Gogol blev også ramt af en eller anden sygdom med et uendeligt langt, latinsk navn, men var det den, han døde af? Man mindes navnlig Komissarzjevskaja i hendes stærkt dramatiske roller; men hun var også en fortræffelig Mirandolina og spillede vidunderligt i vaudevillen. Hun var i besiddelse af en umådelig, kunstnerisk livsglæde, som ingen dengang kunne bruge. Hendes palet var rig. Hun

Teatrets kunst er ved at genvinde den tidligere dekorative opgave skal føjes sammen med opgave, der sættes i gang ved skuespillerens overensstemmelse mellem den bærende idé mellem de psykologiske nuancer og stilen, op

I mise en scene og i skuespillerens spil u for bevidst symbolsk fremstilling. Teaterkun ter af en forudberegnet fortættelse – på scenedigt.

Skuespillerne anbringes ved nogle lejligheder på tilskuerne. Det befrier skuespilleren fra jer i det altid tyngende sceneapparat. Det giver mimik til en mere udsøgt udtryksfuldhed. I stemme til at anvende finere nuancer, forhø lighed og tilintetgør tilsyneladende skillelinierne mellem skuespillerne.

Stillinger, bevægelser og gestus hos skuespilleren er fuldhedens egentlige middel, og er underlæ

bevægelser og gestus udvikles fra teksten i karaktertræk, og omvendt bliver ordene enestiske konstruktioner.

Men skuespilleren skal selv indgyde den gørende indhold. Den skuespiller, som ikke er i fiasko og vil uundgåeligt trække hele forestillingen. Det er ofte hænder, når nye sceniske former af instruktøren, ikke blev fyldt med et levende imidlertid punkter, hvor nye sceniske former de gamle resultater; dér fandt skuespilleren sig atter sig selv, og publikum troede da – kendte spil, den velkendte udtryksmåde – at teater«.

var en yderst musikalsk natur: Ikke bare sang hun godt, men hun byggede sine roller op med musikalsk sans. Hun havde den gave at koordinere sin krops organisme naturligt: Når der kom et *diminuendo*, sank hendes arme ned – et meget sjældent træk. Hendes skuespillerteknik var ikke håndværksmæssig, men personlig, derfor havde man også det indtryk, at hun stod over teknikken ...

Mejerhold har ikke givet nogen sammenfattende skildring af sit arbejde hos Komissarzjevskaja og har kun omtalt det ved enkelte lejligheder. Nogle af hans forestillinger dér var dog milepæle i den russiske teaterhistorie. Efter hans Noter vil man i det følgende finde korte beskrivelser af de mest bemærkelsesværdige iscenesættelser. Grundlaget for beskrivelserne er referater i pressen.

P. M. Jartsev (se Zolotoje runo, 1907, nr. 7-9 og avisen Literaturno-khudozjestvennaja nedelja, Moskva 1907, nr. 1 og 2) bemærker, at *Søster Beatrix* lød som et melodrama. Den skuespiller, der ikke har de farver og lyde på sin palet, som det nye teater forlanger af ham, forsøger at efterligne dem. Den nye tone, som instruktøren foreslår, er blevet melodramatisk (og er kun beslægtet med det nye teaters tone derved, at den er symbolsk). Ifølge Jartsev har skuespilleren endnu ikke formået at beherske sin kunst på det nye teaters niveau. Den nye teaterkunsts eksperimenter er hele tiden en søgen efter en harmonisk, enkel udtryksform og karakteriseres i skuespillerens kunst ved ubevægelighed og musikalitet. Musikalitet og ubevægelighed er ikke i sig selv former, der ikke tidligere har eksisteret i scenekunsten: Melodramaet var også ubevægeligt (monologen) og musikalsk (melodeklamation). Det nye teater bevæger sig så langsomt i sin søgen, fordi den moderne skuespiller stadig forvirres af det, der er tilgængeligt for ham: af melodramaet og melodeklamationen. Derfor er det så skadeligt for den moderne skuespiller at medvirke i et romantisk repertoire, hvor han henter træk af melodramaet og en stadig hang til melodeklamation, der ikke kræver det særlige kendskab til musikens teori, det særlige studium af metrikens og rytmens love, der er så nødvendige for skuespilleren i det nye teater.

Det nye teater venter på, at en ny skuespiller skal gøre sin entré med en hel række særlige erfaringer på områderne musik og plastrik. (...)

Hvad angår sceneanvisninger, må man bemærke følgende: Skue-

visninger, der altid opstår i en afhængighedskår, er overhovedet ikke væsentlige på det væsentlige for så vidt som de hjælper en til at ænd.

spilleren skal ikke nøjagtig følge forfatterens anvisning i alle detaljer, derimod er det vigtigt, at han viser den stemning, som anvisningen fremkalder. Et eksempel: »Springer rasende op«. Man behøver ikke at springe op (brud på anvisningen), men kan blive rasende (opfyldelse af anvisningen); man kan lade være med at blive rasende (brud på anvisningen), men springe op (opfyldelse af anvisningen). Skuespilleren bør stræbe efter den første kombination. Anvisningerne er heller ikke obligatoriske for instruktøren, ikke blot ud fra ovennævnte overvejelser, men også fordi anvisningerne altid er afhængige af sceneteknikken på den tid, da stykket blev skrevet. Hvad kan anvisningerne hos udgiverne af Shakespeare, hans samtidige, give den moderne instruktør, når instruktøren i dag råder over mere varierede fremstillingsmidler og en mere forfinet teknik. Forfatterens scenean-

Isenesættelser

HEDDA GABLER af Henrik Ibsen. Dekorationer Sapunov, kostumer Miliotti (premiere 10. november 1906).

Det er Mejerholds første arbejde ved Komissarzjevskajas Dramatiske teater. Han vil slå et stort slag med det samme. Stryket var blevet sat op af Stanislavskij i 1898, straks i Kunstnerteatrets første sæson, og ude i provinsen havde Mejerhold fulgt hans realistiske opfattelse. Men denne gang gør han stik modsat.

Mejerhold ignorerer bevidst forfatterens angivelser, der placerer dramet om Hedda, kvinden som er udmattet af en farveløs borgerlig eksistens, i et stadseligt miljø, han giver affald på enhver lokalkolorit (Norge omkring 1890, som Stanislavskij omhyggeligt havde fået til at genopstå på scenen) og skaber et »impressionistisk« interør. Selve scenen (14 meter bred og kun 5 meter dyb) støtter hans idé. Han hæver scenegulvet og slutter det tættere til rampen. Af belysningen beholder han rampelys og herder.

Dekorationen, som er den samme i hele strykket, består af store malede kulliseflader ¹⁾ domineret af blå og gul-gyldent, der giver et indtryk af efterår. Luksøst interiør. I hele baggrundens bredde et

Belysningen er nat i den scene, hvor Hørmann læser manuskript i den røde lysende kamin; dagslyset kommer fra et vindue i den anden ende af rummet, og det er meget for en himmel med blinkende stjerner.

Mod den blåtonede og gul-gyldne baggrund af de livlige farvepletter med lette konturer. Hver af de tre farvepletter har en anden karakteristisk farve: Heddas tøj er havgrønt, overstrømmende af grønne farver, mens de to søstre har valgt en i et sæt blygråt tøj i 1820'ers snit – vid skødefarver, der er i kontrast med den blåtonede baggrund. Kampeslips, vide bukser, der er snævre forne og brede bagefter, og en sort jakke med en sort kasket. En kastaniebrun, fru Elvsted i bleggrød, assessor i sort. En »korrespondancer«.

Personerne kommer ind og ud fra sidekulisserne med bevægelser og gestus. Mimikken er et intenst blik, et smil. Scenegulvets udfordring er, at de skal spille et rollelevende stykke, og undertiden er de rollelevende på scenen, hvad der understreger den bevidste stilling, lange vedholdende blikke, for eksempel Brack indtager faun-positioner på bagbænken. Hedda og Ejler Løvborg ser kun lidt på hinanden, men de taler med hinanden, de taler med hinanden med ansigtet mod salen eller tier, fordybt i sig selv, »indre dialog«. Skuespillernes foredrag er længe, men de er gode.

Reaktionerne fra publikum og kritik blev fra begejstring til indignation. Mejerhold blev i forfatterens sted og for at kvæle skuespillerens iscenesættelse. En kritiker sammenlignede

stort vindue, omgivet af vedbend. Det åbner sig mod en klar, blå himmel i det fjerne: Efteråret er inde i huset. Et stort gobelin i blå og guld, som hænger på væggen i kongesiden, viser en kvinde og en hjort. Der er åbninger i sidekulisserne, og scenen er indrammet af et kniplingsværk i sølv. Alle møbler er hvide, beklædt med blåt med lidt guldsæk. Et stykke stof er kastet hen over det hvide flygel, som gemmer sig en smule i sidekulissen forrest i kongesiden. I damesiden er der en dyb lænestol og en besynderligt formet divan, begge delvis beklædt med hvidt pelsværk. Profiler af høje vaser i en hvidgrøn farve, med krysanter. Almindeligt indtryk af efterårspræget, kold rigdom.

1) „panneaux décoratifs“, sml. side 26 (M. B.)

Horla, en vampyr der suger al livskraft ud sammenhæng skuespillerne.

Opsætningen af Ibsens ET DUKKEHJEM (1906), med Vera Komissarzjevskaja i en af de mest strøgede endnu mere Mejerholds tendens til at derkaste sig forenklingen og helhedsrytmen havde for øje. Mejerhold interesserede sig ikke for diennes psykologiske fortolkning af Noras dramatiske tel-scenen, den nervøse bevægelse hun gav dans på hendes fødder,« sagde han, »ser man, at det er en dans end om en flugt.«

Mejerhold giver sig i kast med temaet Storbyens fangarme, som netop var på mode, med et stykke af Jurkevitz: I BYEN, med dekorationer af Kolenda (premiere 13. november 1906). En jødisk familie er ved at blive kvalt af fjendtligheden i en storby. Blæksprutte-byen antages at ligge i tilskuerrummet. Dens tiltrækning understreges ved scenegulvets orientering: Det er stærkt fremskudt, så der bliver en hel forscene med skinnende gule gulvbrædder, der peger ud mod tilskuerne fra dekorationen – et spartansk interiør i okkertoner, samme dekoration i de tre første akter; skalaen af okker og mørkegrønt i fjerde akt skulle gengive dødens gustenhed.

»Plastisk« spil af skuespillerne, efter en præcis plan; rytmisk foredrag i den karakteristisk syngende tone, som jiddisch har.

Forestillingen blev ingen succes: Afstanden var for stor mellem det middelmådige, ultra-realistiske stykke og de symbolistiske virkemidler, der blev anvendt af iscenesætteren.

DEN EVIGE HISTORIE af Przybylszewski, dekorationer af Denisov (premiere 4. december 1906). Den tidløse kamp mellem en sagnkonge og hans hof. Mejerhold forklarede, at han til opsætningen af dette stykke havde hentet inspiration i børneteateret:

Ud over bordet hælder man en håndfuld klodser af alle mulige dimensioner: Små trapper, runde og firkantede søjler osv. Med disse barnlige materialer skal man bygge et eventyrslot. Det første resultat

3. akt kommer kun deres hoveder til syne. Ingen individualiserede roller. Kongens tilhængere udgør to »kor«; disse grupper stivner scener udspringer foran tronerne, på platforme de to kor står ubevægelige på trinene. Skuespillerne »krystalliserer« sig i deres stillinger som stilfigurer. De er kun elementer i dekorationens forestillingens musikalske – Mejerhold kaldte dette stykke blev en stor succes.

Og så, endelig, triumfen, med den mindre Maeterlincks SØSTER BEATRIX, med dekorationer af Ljadov (premiere 22. november 1906).

Mejerhold behandler denne legende som en disk kærlighed har søster Beatrix forladt klovnen fravær er Den hellige Jomfru seget ned af hendes plads blandt nonnerne. Med inspirationsmalerkunst realiserer Mejerhold sin »et-pladsgrunden ligger langt fremme og udgøres af et i lilla og grønne toner og i gammelt guld tænke på gamle gobeliner. Scenegulvet går i et tilskuerrummet. Rampen er fjernet. Dekorationen på, at tilskueren får den illusion at befinde sig

er en platform, hvor der bliver stillet to troner. Alt i dette bygningsværk er uoverlagt, alt bliver til gennem barnets behændige, nervøse og travle hænder, med dets medfødte evne til en bizar arkitektur bestående af trappetrin og klodser. I baggrunden, på hver sin side af platformen, går der to trapper, snævre og stejle; de går op til nogle usynlige, højere liggende platforme. Bagved tronerne høje søjler med fire sider, og i mellemrummene snævre vinduer; midt på scenen en stor port (barnet tillader uden videre dette misforhold) ... Over dette bygningsværk er der noget uafsluttet, som om materialerne var sluppet op ...

Stykkets intrige bliver simplificeret. Hoffolkene, som alle sammen er ens, står symmetrisk etage for etage op ad trinene. I slutningen af

Nonnerne er i snævre, gråblå kjoler med streger ansigtets oval. De er alle sammen Gestus er knappe, altid de samme og altid i danner symmetriske grupper, etage for etage, lægger armen om hinanden eller går fra hin én og samme røst, i kor, de samme replikker.

I 3. akt, i mirakel-scenen, falder de på knæ kapellet's port, hvorfra Den hellige Jomfruguldkanden, som hun holder foran sig. Scenekeringningen blander sig med orgelter. I sarzjevskaja-Beatrix frem til en sølverne, uv

1) Lyrisk-melodiske. (M. B.)

I samme øjeblik viser der sig i den modsatte ende af scenen tre unge pilgrimme klædt i mørkebrunt, med ansigter som på et ikon, og med lange, tynde stave i hænderne. De knæler ned, i en stiliseret gruppe, med løftede arme. Jomfruen går hen over scenen og nærmer sig dem. Efterhånden som hun går frem, sænker nonnerne hovedet.

I den fordybning, hvor klosterporten formodes at være, er tiggerne stimlet sammen i en kompakt, etagevis anbragt gruppe; de forreste knælende. Da Jomfruen vender sig mod dem for at velsigne dem og løfter guldkanden over dem, åbner hendes Beatrix-kappe sig over den skinnende brokade i hendes Jomfru Maria klædning. Tiggerne viser deres betagelse ved at løfte armene med håndfladen i de åbne hænder vendt fremad.

I 4. akt er Beatrix kommet tilbage og ligger døende, udstrakt for fødderne af Jomfruens statue, som er vendt tilbage til sin sokkel. Synderindens rødbrune klædning er revet i stykker, og hendes stemme har en tragisk klang. Nonnerne befinder sig rundt om hende i grupper, lånt fra fremstillinger af Nedtagelsen fra korset.

Rytmen understreges af lange pauser og klart artikulerede, næsten skanderede gestus. Foredraget er sagte og syngende.

Denne gang passede den »statuære« dekoration aldeles glimrende til stykket.

I løbet af én og samme aften (med premiere 30. december 1906) giver Mejerhold Maeterlinck's SANKT ANTONIUS' MIRAKEL,

I Poltava havde Mejerhold nogle måneder sion af *Sankt Antonius' mirakel*, hvor han brugte mekaniske marionet-bevægelser. Resultatet var en satire, men også af mæret. Nu udvikler sig virkemiddel endnu mere. Kun helgenen og de neskelige.

Man kunne godt, sagde Mejerhold, tolke den komedie« uden at søge tilflugt til marionetterne uden at man efter hver replik understreger et smil. Men så ville man udelade det væsentligste frem til et tragisk indtryk.

I FJÆLLEBODEN tager Blok den evige hislekin og Columbine op i ironisk stil. Mejerhold og spiller en kringlet, spøgelsesagtig, næsten månesyg Pjerrot à la Jules Laforgue (spil personen er på ingen måde sentimental, den er met.

Symbolisten Bloks vision af en dobbelt verd på scenen befinder sig et andet teater, et lille marionetterne fremfører en parodisk parallel-lik har Mejerhold en langt fremskudt forscene, at tilskuerens blik er orienteret mod baggrunden lærreder; foran disse lærreder står det lille med hele tilbehøret – bukke, tæppe, scenein-

med dekorationer af Kolenda, og Aleksandr Bloks FJÆLLEBODEN, med dekorationer af Sapunov og musik af Kuzmin.

Disse to stykker er præget af den samme ånd i retning og romantisk ironi. Blok har ladet sig påvirke af Maeterlinck, og de har begge deres udgangspunkt i den drillende hoffmannske fantastik. I begge iscenesættelser anvender Mejerhold »grotesken« som princip, og bruger dette udtryk i dets italienske betydning. Senere skulle han give følgende definition: »En scenestil, hvor der spilles på kontrasterne, og perceptions-planet uophørligt ændres.« Med andre ord: »ironiske kontraster«, hvor der går fra det fantastiske til hverdagen. I 1912 skulle han videreudvikle teknikken fra denne stil og anvende den på teatret (se hans artikel s. 119).

osv.; men den store scene er helt uden indramning, således at alle kulisseskift på den lille scene kulissen gå til vejrs i det rigtige snoreloft. Som

som de tyske romantikere kaldte »brud på illusionen«. Dekorationerne er stærkt forenklede, de er i Der er et friareal på scenegulvet foran det lille rampen. Det er her, forfatteren træder frem. I lemlid mellem publikum og den handling, der lille teater.

Parallelt med rampen står et langt bord, og kerne«¹⁾; under et vindue i damesiden et run-

1) Se beskrivelsen af »mystikerne« s. 124. Det nævnte fif er mindst i Joos balletens *Det grønne bord*. (N. G.).

og en lille forgyldt stol, som Pjerrot sidder på. Når Harlekin viser sig første gang, kommer han ud under »mystikernes« bord. Når forfatteren iler frem mod forscenen, bliver hans tirade afbrudt brutalt: En usynlig hånd hiver ham baglæns og tvinger ham ud i kulissen igen; man opdager, at han er i snor: Han må ikke forstyrre mystikernes højtidelige møde. I andet billede sidder den bedrøvede Pjerrot på en bänk midt på scenen, bag ham står en Amor på en sokkel. Når Pjerrots monolog er forbi, glider bænken, soklen og kulisserne op i snoreloftet for øjnene af publikum, og en almindelig søjlehal daler ned. Når maskerne kommer ind på scenen og råber: »Fakler!«, ser man scenearbejdernes hænder holde tændte bengalske blus på jernstænger.

Personerne har udelukkende typiske gestus. Pjerrot for eksempel løfter hele tiden armene, når han sukker, hele tiden med samme ensformige gestus.

Premieren på denne forestilling blev en gentagelse af slaget om *Hernani*, med piften, hujen og bragende klapsalver. Mejerhold har altid fremhævet, hvor vigtig denne etape med iscenesættelsen af *Fjællebøden* var for ham.

Leonid Andrejev's MENNESKETS LIV (februar 1907), som længe havde været forbudt, blev pludselig tilladt af teatercensuren. Mejerhold gjorde sin iscenesættelse klar på ti dage, endda med detaljerede

krone i balscenen osv. Tilskueren skulle have scene var omsluttet af usynlige vægge.

Når tæppet gik op, var der fuldstændig mørkt. Efter tre sekunders forløb begyndte der lygt. tegne sig konturerne af møbler og silhouetterne der sad trykket ind til hinanden på en divan hvor den almindelige dekoration manglede, overdimensionerede møbler og satsykker en fuldhed, der var bestemmende for atmosfæren scene: divanens besynderlige omrids, en søjle, reol, en buffet osv. Skuespillernes skikkelser, houet, stod dér med skulpturelle linier. Smink

Stykket var det sidste i den sæson og blev en

Maeterlinck PELLÉAS og MÉLISANDE, osv, med dekorationer af Denisov og musikbruch (premiere 10. oktober 1907).

Mejerhold prøvede at realisere sin idé om kombinere med det runde teaters princip; men dette princip gennemført i tilskuerrummet, n vende det på scenegulvet: Handlingen udspil omgivet af en rund grav, hvor orkesteret var nieret malede store satsstykker kom kostumer

anvisninger på scenebillede og teknik. Som udgangspunkt tog han forfatterens idé: »Alt foregår som i en drøm« og ordene i prologen: »Menneskets liv vil udspille sig for jeres øjne som et fjernt og spørgelsesagtigt ekko«.

I stedet for en egentlig dekoration blev der brugt lærreder. Mens lærrederne i *Fjælleboden* var ophængt i master, dækkede de her selve væggene i scenerummet – siddevægge og baggrund. Rampe og loft var væk, alt var kun et ensfarvet, gråligt og røgpræget rum som ramme omkring dette »mysterie« uden for tiden. Belysningen var indirekte, svag og ensartet, den kom hver gang fra én, skjult lyskilde, der hverken gav skygger eller genskær. Dette lys oplyste kun et udsnit af scenegulvet med dets møbler og dets person eller personer: En lampe skjult bag et skærmbord, en lampe over et rundt bord, en lyse-

drede slet ikke til deres ret, og den ubevægede monotoni, som instruktøren havde påført skabt en umådeligt kedelig forestilling, mislykket kombinationen af to indbyrdes modstridende tredimensionale krop og det flade, malede sætme plan, som igen var tilvejebragt af et delvis gabede, og kritikken blev blodig.

Vera Komissarzjevskaja erklærede: »Hele officet for Macterlinck, hele min flammende sjæl offerede sig for Men efterhånden som prøverne skred frem, hvor forgæves vore anstrengelser var, mine orators. Mejerhold ville stædigt reducere alt til »ubevægelighed«. Det blev en fiasko, og en for-

