

Rådvild og hjælpeløs efter bruddet med K
sæsonen bliver Mejerhold til sin store forbav
kovskij, direktøren for de kejserlige teatre,
ved Aleksandrinskij i St. Petersborg som baa
tør ved denne skuespils-scene og ved operasce
russiske teaterverden blev slået med forblø
nogen mere vanpregede scener end disse off
blev betroet høje embedsmænd og ikke teater
havde dog i det mindste fantasi; han ønskee
hans lige så blaserte som fornemme publikum
borgere — »kadede sig mindre«, som han se
hold, dagens mand, som vakte skandale med
forekom ham velegnet til rollen som underhol

Hvad kunstneren angik, så han pludselig p
teatermidler stillet til sin rådighed. Han hav
ffjender i staben ved Aleksandrinskij — den
som holdt på skuespiller-teatret, med Davy
rømte fortolker af de russiske klassikere. Da
iscenesættelsens kunst i almindelighed og »gø
deleshed. Den store Savina, fra samme sk
ffjende.

Mejerhold fandt dog en mægtig allieret v
leren Golovin fra gruppen »Kunstens verden«
lev Balletterne. I denne periode gik Mejerhol
ticismen«, som netop var på mode. Med Golo

det konventionelt smukke og drev det frem
søgte. Allerede mens han var i provinsen, gav
rede brev af 24. februar 1906 (se side 65)
dens:

Jeg har fået nok af at være iscenesætter-
nok af at undervise i alfabetet. Jeg er digter
jeg er *æstet*¹⁾ ... Jeg har lyst til at skabe. Jeg
skidte skjorter og olieplettede bukser (og hv
det med det arbejde! Her er jeg både instruktø
nistrator). Jeg vil være så velklædt, at mit lin

1) Fremhævet af Mejerhold. (N. G.)

svarer til min sjæls æstetiske stræben. Som kunstner kaster jeg perler for svin, og kan ikke bringe min sjæls smukke blomster til dem, der er dem værdige ...

Det var ikke, fordi de kejserlige teatres publikum var ham »værdigt«, men Mejerholds arbejde vakte megen opsigt dér og blev set af kritikere og kendere. Hans lykkelige samarbejde med Golovin formåede sig ikke i de elleve sæsoner, de arbejdede sammen ved de kejserlige scener. Hvert nyt påfund fra de to herrer vakte livlig diskussion. Men udover at instruktøren og teatermaleren i sig selv var den største garanti for et »smukt« scenebillede, i gængs forstand, så sørgede de omhyggeligt for at støtte sig til uomtvistede værdier: de høje traditioner fra guldalderen i spanske, italienske og fransk teater. Denne etape i Mejerholds værk er da også blevet benævnt den »traditionalistiske«.

Før Mejerhold begyndte arbejdet ved Aleksandrinskij, sørgede han for at berolige den offentlige mening. Han erklærede i et meget bemærket interview (Peterburgskije vedomosti, august 1908), at han for fremtiden ville holde sin forsøgsvirksomhed adskilt fra sin virksomhed som kejserlig kunstner, for, som han sagde:

Erfaringen har vist, at et stort teater ... bestemt for et stort publikum ... ikke kan være et forsøgsteater, hvor alt bør forblive på førstestadiet: dramaturgien, skuespillernes spil, iscenesættelsen, dekorationen, de tekniske hjælpemidler ...

Han gik endda så vidt som til at fordømme sine »tidligere over-

teren skulle der forud for denne intellektuelle en vis askese. Mejerhold ville det anderledes men i Karenos tanke et ydre udtryk ved en gengivelse renheden i hans sjæl ved den himmelske vinduer.

Efter midlertidigt at være bragt til stør Mejerhold vise hele sin spændvidde i de følgende sættelsen af Wagners Tristan og Isolde på Juan på Aleksandrinskij. Det forhold, at han på en operascene og på en skuespilsscene, sætte dybe sin tanke om forestillingens musikalske har skrevet om disse to iscenesættelser, kom kejserlige teatre og derefter i hans bog Om tea-

drivelser« og erkendte at have givet Hedda Gabler »et utilbørligt strøg af modernisme« såvel som en »overdreven skematisering«. Men selv om han mærkbart havde modereret sin fornyelses-iver, lykkedes det ham ikke at tøjle den med ét slag, og hans iscenesættelse af *Knut Hamsuns* Ved rigets port, som sesonen åbnede med, og hvor han selv havde hovedrollen som Kareno, fik en stormfuld modtagelse af den konservative kritik.

De to dekorationer, som forfatteren havde givet anvisning på, erstattede Mejerhold med én: Værelset højt oppe i tårnet, hvor tænkeren Kareno har søgt tilflugt, højt hævet over plebs¹). Ifølge forfat-

1) Efter skildringen er der snarest tale om *Knut Hamsuns Livets spil*, fortsættelsen af *Ved rigets port*. (M. B.)

Til opførelsen af Tristan og Isolde på Marinskij teatret 30. oktober 1909¹⁾

I.

Hvis vi ville fjerne ordet fra operaen, når vi viser den på scenen, ville vi i det væsentlige få en form for pantomime.

I pantomimen er hver enkelt episode, og alle bevægelser i denne episode (dens plastiske modulationer), såvel som de enkelte personers gestus og ensembles gruppering, nøjagtigt forudbestemt af musikken, af modifikationen i dens tempo, dens modulation, dens tegning i det hele taget.

I pantomimen er rytmikken i gestus, bevægelser og grupperinger smeltet nøje sammen med musikken rytme; kun når denne sammenmeltnng mellem den sceniske fremstillings og musikkens rytme opnås, kan pantomimen siges at være ideelt udført på scenen.

Hvorfor følger operakunstnerne i deres bevægelser og gestus da ikke med matematisk nøjagtighed musikkens tempo — partiturets accentuering af tegningen?

Endrer sangen som tilføjelse til pantomimens kunstnere da den sammenhæng, der findes i pantomimen, imellem musik og iscenesættelse?

Jeg tror, den gør det, fordi operakunstneren opbygger sit spil først og fremmest ud fra det materiale, han finder i librettoen. I librettoen

automatiske gestus, yderst real; det er den stus, som vi ledsager vore samtaler med i hver

I det første tilfælde er skellet mellem den orkestret, og rytmen i gestus og bevægelser disse gestus er ubehageligt sødladne, sensuelt agtige, er de dog rytmisk afstemte), skellet er forlenet med indsiget og streng udtryksfuld krævede det. Til gengæld er splittelsen i det lig. For det første fordi musikken kommer i til den automatiske gestus' realitet som hver forvandles som i dårlige pantomimer til en alder ritorneller, refrainer. For det andet sker splittelse hos tilskueren: Jo bedre spillet er, selve operakunstens væsen; ja, allerede den der opfører sig på scenen, som var de hented syngende, forekommer selvfølgelig grotesk. Tols

net af syngende mennesker er let at forklare, en opera, ledsaget af en real fremstilling af hos en sensitiv tilskuer fremkaldte et smil. O konvention: *Man synger*; derfor kan man ikke naturlighed i spillet, fordi konventionen, den harmoni med det reale, da vil afsløre sin virkelighed, dvs. at kunstens grundlag faldd *drama skal udføres sådan, at tilhøreren-til-* stiller sig det som en tilhøreren-til-

og fremmest af *den* det materiale, han finder i borettoen, ikke i ind-
sikken.

Dette materiale er ofte så *livfuldt*, at det frister til at benytte greb, der minder om dem, vi finder anvendt i det realistiske teater. Alt efter perioden: Hvis operascenen sammen med det dramatiske teater gennemlever en periode, hvor den stiliserede skønheds gestus hersker, lig marionetdukken som man bevæger, blot for at den skal synes levende, så bliver operakunstnernes spil i denne periode stiliseret, ligesom de franske skuespilleres spil var det på Racines og Corneilles tid; hvis operaen sammen med det dramatiske teater gennemlever en fascination af naturalismen, så bliver kunstnernes spil nært beslægtet med selve livet, og i stedet for de stiliserede »operagesus« træder den

1) Iscenesættelse Mejerhold. Dekorationer Sjervasjidze. (N. G.)

i stedet for at deklamere det.

Som eksempel på en sådan fortolkning af ikke melder sig hos tilhøreren-tilskueren: »F-
leren i stedet for at tale?« kan Sjaljapins kun-

Han kunne så at sige balancere på tagry-
sider, på den ene side naturalismen, på den
mæssige stilisering, som kom til os fra det 16.
det afgørende for sangeren var at vise sin fæ-
lade, da der ikke eksisterede nogen som hels-
brettoen og musikken.

I Sjaljapins spil er der altid *sandhed*, teatr-
Den er altid hævet over livets – denne nog-
sandhed. (...)

Benois skriver i *Bogen om det nye teater*: »Helten kan bukke under, men i denne undergang er det vigtigt, at man føler sødmen i guddommens smil.« Dette smil føles i opløsningen af nogle af Shakespeares tragedier (i *Leare* f. eks.), hos Ibsen, hvor Hilda, da Solnes dør, »hører harper i luften«, Isolde »smelter i uendelige verdners åndedræt«. Denne »sødme i guddommens smil« oplever man hos Sjaljapin ved Boris' død. Og er det kun undergangens øjeblik, der oplyses af »guddommens smil« hos Sjaljapin? Man behøver blot at tænke på scenen ved domkirken i *Faust*, hvor Sjaljapin som Mefistofeles slet ikke er den triumferende onde ånd, men den afslørende pastor, Margeritas næsten sørgende skriftefader, – samvittighedens stemme. Således bliver det uværdige, hæslige, det lave (i Schillers forstand) takket være Sjaljapins omformning genstand for æstetisk nydelse.

Sjaljapin er en af de få kunstnere på operascenen, der nøje følger anvisningerne i komponistens nodegrafik og derved giver *tegning* til sine bevægelser. Og denne plastiske tegning er altid harmonisk sammensmeltet med partiturens accentuerede tegning. (...)

Den syntese mellem kunstarterne, som Wagner lagde til grund for sin reform af det musikalske drama, kommer til at udvikle sig videre: Den store arkitekt, kunstner, dirigent og iscenesætter, der udgør dens led, vil indgyde Fremtidens teater stadig nye skabende initiativer, men denne syntese vil ikke kunne realiseres uden *den nye skuespillers* tilsynnekomst. Et sådant fænomen som Sjaljapin har for første gang vist skuespilleren i det musikalske drama den eneste vej til den store slående bygning, som Wagner har rejst.

Den dramatiske konception af de musikalske skuespille-
hvis den skal leve, komme uden om den i
i kraft af den, at den får sin hemmelighedsfulde
lelsestilstande, for vor Sjæls verden kan kun
musikken, og omvendt kan kun musikken
Sjælens verden.

Forfatteren til et musikalsk drama øser i
indre, kalder det konkrete billede i denne
ordet og *tonen*, og således opstår partituret
tekst.

Appia ser (i *Die Musik und die Inszenierung*)
at nå til en dramatisk konception, uden ved
følelsernes verden – i den musikalske sfære. (...)

Musikken, der bestemmer varigheden af
scenen, giver rytmen, som ikke har noget
hverdagen. Musikkens liv er ikke hverdagen
er ikke sådan som det er, eller sådan som
som det synes os i drømme.» (Tjekkø)

Den sceniske rytme, hele dens væsen – er
daglige livs væsen.

Derfor skal hele skuespillerens sceniske frem-
nerisk fantasi, der undertiden kan støtte sig
men som i sidste ende må resultere i en sk
identisk med, hvad vi ser i livet. Skuespilleren
skal være en pendant til den stiliserede tale-sa-

Men de fleste har overset netop det hos Sjaljapin, der burde regnes for operakunstens *ideal*, man opfattede Sjaljapins teatraliske sandhed som en livets sandhed, som om det var — naturalisme. Det skete, fordi Sjaljapins optræden på scenen (i Mamontovs private opera) faldt sammen med Moskvas Kunstnerteaters dominans i dets første periode (Meiningertiet). Lyset fra en så betydningsfuld foreteelse som Moskvas Kunstnerteater var så stærkt, at Sjaljapins kunst i strålerne fra dets Meininger-manér blev fortolket som indførelsen af en naturalistisk metode i operaen. (...) Men det musikalske dramas skuespiller vil kun blive et stort led i den Wagnerske syntese den dag, han forstår Sjaljapins kunst, ikke i lyset fra Moskvas Kunstnerteater, hvor skuespillernes spil er bygget på mimesis, men i lyset fra den almægtige rytme. (...)

I det naturalistiske drama ligger skuespillertagelsen af livet og i overføringen af elementer til skaben. I det musikalske drama kan skuespilleren ikke underkaste sig livets erfaring alene.

Det naturalistiske dramas skuespiller vises skab i betvingelsen af sit temperaments vilkåre, foreskriver et bestemt metrum, befrier skuespilleren fra vilkårligheden i hans personlige drama. Skuespilleren skal i det musikalske drama væsen og oversætte alle den orkestrale tegn til plastiske tegningsprog.

Derfor skal skuespilleren i det musikalske mesterskab i legemlig smidighed.

Det menneskelige legeme er smidigt og bevægeligt, det begynder, efter at være trådt ind i rækken af »udtryksbærere« ved siden af orkestret og dekorationen, at tage aktivt del i den sceniske bevægelse.

Mennesket er, sammen med en harmonerende dekoration og en rytmisks overensstemmende musik, allerede et *kunstværk*.

Hvori opnår da det menneskelige legeme, smidigt tilpasset scenens krav og smidigt i sin udtryksfuldhed, sin højeste udvikling?

I dansen.

For dansen er det menneskelige legemes bevægelse i den rytmiske sfære. Dansen er for vort legeme, hvad musikken er for vore følelser: En kunstigt skabt form, der ikke kalder på erkendelsens medvirken.

Richard Wagner bestemte det musikalske drama som en »symfoni, der bliver synlig, som tydeliggøres i det visuelle og i en forståelig handling« (»ersichtlichgewordene Thaten der Musik«). Symfonien er for Wagner værdifuld ved det dansens grundlag, der er indeholdt i den. »Den harmoniserede dans er grundlaget for den moderne symfoni«, bemærker Wagner. Beethovens syvende (A-dur) kalder han for »dansens apoteose«.

Altså – den »synlige og forståelige handling« – som skuespilleren udtrykker – er dansens handling.

Når kernen i det musikalske dramas gestus er dansen, så må operakunstnerne lære gestus, ikke hos genreteatrets skuespiller, men hos balletmesteren.¹⁾

»Musikkens og poesien kunst bliver kun forståelige gennem dan-

Således skal operakunstneren antage principet *gestus*, for med gestus skal han blot udfylde tegne det færdigt, som orkestret har taget sig.

I det musikalske drama er skuespilleren der danner et bindeled mellem digteren og publikum af udtryksmidlerne, hverken mere eller mindre og derfor skal han også træde ind i rækken af udtryksbærere.

Men først og fremmest overfører musikskuespilleren tidens dimension til rummet.

Forud for iscenesættelsen skabte musikken illusion i tid, i iscenesættelsen sejrer musikken illusoriske bliver realt gennem skuespillerens handling der er underlagt den musikalske tegning. Det er i tid, tingsliggøres nu i rummet.

II.

Teatermaleren og instruktøren skal, inden de af et dramatisk værk, holde sig for øje, *bevare* dette drama – et historisk emne eller en myt af to stykker – med henholdsvis historisk og må adskille sig fra hinanden i tonart. Hvis de sykker på scenen og det historiske værelse på grund, så bør der være en endnu dværg af

sens kunst.« (Wagner).

Der hvor ordet mister sin udtrykskraft, begynder dansens sproglige. I det gamle japanske teater var skuespilleren på den såkaldte nô-scene, hvor der blev spillet stykker, der mindede om vore operaer, nødt til samtidig at være danser.

Foruden smidigheden, der gør operasangeren til danser, når han bevæger sig, er der endnu en egenskab, der adskiller det musikalske dramas skuespiller fra orddramaets. Den sidstnævnte vil, når han ønsker at vise, at en erindring har gjort ham ondt, mime for at vise tilskueren sin smerte. I det musikalske drama kan musikken fortælle publikum om denne smerte.

1) Det drejer sig naturligvis her om en balletmester af en ny art. Den ideelle balletmester i den nye skole i det moderne teater forekommer M. M. Fokin mig at være.

med historisk emne og et mytisk stykke.

Den form, som Wagners dramaer fik ved Bayreuth, har været bestemmende for den almenning af de såkaldte historiske stykker. Og disse, der skinner som samovarer, disse raslende ringer, der minder om heltene i Shakespeares disse skind i kostumerne og dekorationerne skuespillere og skuespillerinder ... Når denne hemmelighedsfulde og gådefulde, men farvel, der lokker tilskueren til at gætte på, i hvilket århundrede, handlingen foregår, kommer i musikalske maleri, hyllet i en dis af eventyr til i de Wagnerske forestillinger at lytte til

tragte scenen. Var det ikke derfor, Wagner, som hans nære venner fortæller, under forestillingerne i Bayreuth gik hen til sine bekendte og holdt dem for øjnene, for at de i højere grad kunne hengive sig til den rene symfonis fortryllelse.

Wagner henviser til, at pokalen i hans drama er lig Erotens fakkell hos de gamle grækere. Herved interesserer det os ikke, at komponisten understreger denne fakkels dybt symbolske betydning. Hvem kunne ikke ane det? I denne antydning interesserer vi os for Wagners intuitive ønske om at skabe en sådan helhedens atmosfære, at faklen, og Isoldes mors trylleri og Melotas forræderiske streger og den gyldne pokal, fyldt med kærlighedsdrikken og meget andet ville lyde overbevisende fra scenen, for at alt dette ikke kom til at virke som en samling banale operaattributter.

Trods det, at Wagner »fuldt bevidst« fordybede sig udelukkende i sine heltes åndelige verden og dens dybder, trods det, at han fikserede hele sin opmærksomhed på den psykologiske side af myten alene, så må teatermaleren og instruktøren, når de påbegynder opsætningen af *Tristan og Isolde*, omhyggeligt sørge for at frembringe en sådan tone i forestillingen, at stykkets eventyrellement ikke forsvinder, men tilskueren umiddelbart kan føle sig hensat til dette milieu og dets atmosfære. Det behøver ikke at genere Wagners hovedopgave – at udvikle det moralske element i legenden. Og da milieuet langt fra er udtømmende skildret ved de konkrete genstande, og langt mere udtalt i digternes sprogytme og i farver og linier hos penslens mestre, bliver teatermalernes rolle på scenen først og frem-

den sceniske konception af hans dramaer i nådegaven af hans inspirations gud. Böcklins måde komme overens med Wagner om hans *genringen* og endte med blot at give ham en ring.

Wagner, der til sine »Bühnenfestspiele« arkitektur, gjorde orkestergraven dybere, g accepterede selve scenen, sådan som den i sin helhed bestod før ham.

Forfatterens sceneanvisninger afhænger altså på den tid, hvor stykket bliver til. Sceneteknikeren forfatterens sceneanvisninger bør alene betragte som scene- og scenetekniks prismer.

Teatermaleren og instruktøren skal, når de sætter sig til at arbejde på *Tristan*, lytte til motiverne for deres Hvor særpræget er ikke den middelalderlige og i søfolkenes råb, og i dødens hemmelighedsfulde jagthornenes signaler, og i Kong Markes fanfarsens skib, som fører Isolde til ham.

Er det mon, ved siden af dette, lige så meget som den traditionelle operaseng, hvorpå Isolde skal sættes i akt, og Tristans traditionelle leje i tredje menbank, som Tristan skal sætte Isolde på hedsduetten. Og denne have i anden akt, hvorefter sammen med hornenes lyd, som det også er tilfældet med

mest at berede baggrunden for eventyret, med kærlighed at hylle personerne i stoffer, der blot er skabt i hans fantasi, i sådanne stoffer hvis farvepletter kunne minde os om de smuldrende sider i gamle folianter. Og ligesom Giotto, Memling, Brueghel, Fouquet er i stand til at føre os ind i periodens atmosfære i højere grad end historikeren kan, så kan teatermaleren, der fra sin fantasi henter alle disse dragter og rekvisitter, få os til at tro, at alt dette engang var sådan, langt mere overbevisende end den, der ville repetere dragter og udstyr fra museumssalene på scenen. (...)

Wagners dramaer er opbyggede indefra, de har hentet deres bedste safter hos hans inspirations »evige gud« for at skabe *det indre* i musikken og ordet, der er udtrykt ved disses forening i partituret. *Det ydre* i hans dramaer, der kaldes værkets form (jeg taler her om

At tænke på at gengive dette løvværk på scenen
himmelråbende smagløshed som at gennemillu-
ster. Vor maler giver i anden akt en vældig
og på baggrund af den brænder i centrum
fakkel, der spiller så vigtig en rolle i dramaet.

Om *Wallensteins lejr* (af Schiller) har K. In-
opsætningen af sådanne stykker ligger hele
tilskuerens fantasi sådan, at han tror på det, som

Man kan overlasse en vældig scene med
alligevel ikke få os til at tro, at vi har et skil-
svært på scenen at gengive dækket på et skil-
alene, som fylder hele sceneåbningen, bygge
forestilling. »At sige meget med lidt, det er h-

økonomi trods uhyre rigdom, det er alt for kunstneren. Japanerne tegner en blomstrende gren.» (Peter Altenberg).

Tredie akt, hvor scenen — ifølge Wagner — er overlæst med høje slotsbygninger, og brystværn med et vagttårn midt på, og en hængende lind, er hos vor teatermaler blot udtrykt ved horisontens triste vidde og Bretagnes nøgne klipper.

Til opførelsen af Molières

Da jeg talte om de to metoder, der står til rådighed for scenekunstnerer, som stræber efter at genskabe sceniske forbilligede teaterpoker og som skal i gang med et spil fra de gamle teatre, nævnte jeg ikke en given regel. Ved opsættelsen af et skuespil tre er det på ingen måde obligatorisk at gøre hængig af det, jeg kaldte den *arkæologiske* sig om rekonstruktion, er instruktøren ikke nødt til at gøre sig om at genskabe de gamle scener og nøjagtig genskabelse af et ægte skuespil meligheder. En iscenesættelse af et ægte skuespil kan man lave i *fri komposition* i primitive absolutte betingelse, at man i sin iscenesættelse tager *essensen* af de arkitektoniske ejendommeligheder bedst til ånden i det værk, som skal sættes i scene.

Hvis man f. eks. vil sætte Molières *Don Juan* på scenen, vil man for alt i verden ville nøjagtig kopi af en af scenerne fra Molières *Don Juan* Petit-Bourbon.

Når vi studerer sjælen i Molières værk, ser vi, at han har en

efter at udvide rammerne for sin samtids sociale
vendelige til en Corneilles patos end til skuespillet
en folkelig kunsts elementer.

Renaissancens akademiske teater, der ikke
en stærkt fremskudt scene, fjernede skuespilleren
hinanden i ærbødig afstand. De første stoler
rykket helt tilbage til midten af parterret.

- 1) Stykket blev genoptaget på Det kejserlige teater Aleksandr
førsteopførelsens plakat stod: „Oversættelse – V. Bogislav
rekvisitter – maleren A. J. Golovin, Iscenesættelse – Vs.
taget fra Rameaus værker: *Hippolite et Aricie* og *Les
strýgeorkester af V. Karatygin. Tjenestefolkenes sang (*
anonym *chanion à boire* fra det 18. årh. Fægtkampen (
Kotinskij (efter instruktørens plan).

Kunne Molière mon forlige sig med denne adskillelse mellem skuespiller og publikum? Kunne Molières hårdtslående munterhed komme rigtigt frem under disse omstændigheder? Kunne hans åbenhjertigt sande streger rummes her i hele deres bredde? Kunne forfatteren, der var krænket af forbudet mod *Tartuffe*, fra denne scene nå ud til tilhøreren med sin strøm af monologer? Generede disse kolonner af sidekulisser måske ikke den molièreske skuespillers frie gestus og hans gymnastiske bevægelser?

Molière bestræber sig som den første af Solkongens scenemestre på at føre aktionen ud fra scenens dyb og midte til forscenens yderste kant.

Den antikke scene og den folkelige scene på Shakespeares tid behøvede ikke dekorationer som vore med deres stræben efter illusion. Og skuespilleren var hverken i det antikke Grækenland eller i det gamle England blot ét af elementerne i illusionen. Skuespilleren var med sin gestus, sin mimik, sine plastiske bevægelser, sin stemme *den eneste*, som skulle og kunne udtrykke dramatikernes ideer.

Således var det også i middelalderens Japan. I Nô-teatrets skuespil med deres udsøgte ceremonier, hvor bevægelser, dialoger, sang var strengt stilerede, hvor koret udførte en rolle, der ligner det græske kor's, hvor musikken med sine vilde lyde havde til opgave at hensejle tilskueren i hallucinationernes verden, anbragte instruktørerne skuespillerne så langt fremme på scenen, at deres danse, bevægelser, gestikulationer, grimasser og positurer var fuldt synlige.

Det er ikke tilfældigt, at jeg under omtalen af Molières *Don Juan*

»dræbte« skuespiller væk fra scenen. Når der var mørkt på scenen, belyser kurombo'en, der heltens fødder, skuespillerens ansigt med enden af en lang stang.

Japanerne har lige til vore dage bevaret denne tid, da Chikamatzu Monzaemon, den skabte det japanske drama.

Er det ikke sådan, at Comédie Française traditionerne fra Molières komedianter?

I det fjerneste Vesten (Frankrig, Italien, S. fjerneste Østen er der én epoke (sidste halvdel 17. årh.), hvor teatret klinger med den rene

Er det ikke let at forstå, at det netop var leareal, forscenen, som blev stedet for ethvert denne strålende teaterepoke?

Men forscenen selv?

Forscenen er ligesom en cirkusarena, tæt omringet af tilskuere, skubbet ind på publikum skuespillerens gestus, bevægelser, grimasser. Og se, hvor gennemført taktske alle disse gesturer og grimasser er hos forscenens skuespillerer og skuespiller, der var opblåst, affekteret og udmønstret over sine kropsbevægelser, være blot engelske, spanske og italienske eller japanske scenen stillede skuespilleren over for publikum

er blevet mindet om de gamle japanske sceners kunstgreb.

I beskrivelser af japanske teaterforestillinger fra tilnærmelsesvis den tid, da Molières teater udfoldede sig i Frankrig, får vi at vide, at særlige medhjælpere – de såkaldte kurombo'er – i specielle sorte kostumer, der lignede præstekjoler, ganske åbenlyst sufflerede skuespillerne på scenen. Når kostumet på en skuespiller, der udfører en kvinderolle, er kommet i uorden på et patetisk højdepunkt, skynder kurombo'en sig at lægge hans slæb i smukke folder og rette på skuespillerens frisure. Det hører til kurombo'ens hverv at fjerne genstande, der er smidt eller glemt af skuespillerne, fra scenen. Efter et slag bærer kurombo'erne de tabte hovedbeklædninger, våben, kapper bort fra scenen. Når helten dør på scenen, skynder kurombo'en sig at kaste et sort klæde over liget, og mens klædet lægges over, løber den

Forscenen, der blev så sindrigt udnyttet i vigtigste våben mod den metodiske tørhed greb, der var en frugt af hoffets luner under Louis XIV. Endvidere. Hvor mærkbare er ikke fordelene let på en forscene, han kunstigt har frembragt moderne scenes ugunstige betingelser. Hvor fremres groteske figurer, der ikke lod sig hæmme liv på denne stærkt fremskudte scene. Atmosferum, kvæles ikke i rækken af kulisser, og lysestøvfriske atmosfære, spiller kun på smidige omkring er ligesom skabt for at forstærke psykelysekronerne både over scenen og i tilskuersal under hele forestillingen henlægges i mørke.

Hvis instruktøren afviser forpligtelsen over for detaljer, der kun tilhører scenen fra Ludvig den 14.s tid (scenetæppet med spalten til annoncørens hoved), begynder han mon så at ignorere scenebilledet, som er snævert forbundet med tidens stil; den tid, som skabte Molières teater?

Der er skuespil som f. eks. Sofokles *Antigone* eller Gribojedovs *And skaber kval*, som kan forstås af den moderne tilskuer gennem hans egen tids prisme. *Antigone* og *And skaber kval* kan opføres om det så skulle være i dragter af moderne snit. I det første drama besynges friheden, i det andet kæmper to generationer, den nye og den gamle, udtrykt ved et klart og påtrængende ledemotiv, og tendensen kan komme frem, ligegyldig i hvilken iscenesættelse der spilles.

Omvendt er der værker, hvis ideer kun går op for tilskueren i deres fylde, hvis det moderne publikum, samtidig med at forstå alle nuancerne i handlingen, også formår at trænge ind i den uåndgribelige atmosfære, som både skuespillerne på den tids teatre og den daværende tilskuersal var præget af. Der er skuespil, som kun kan forstås, hvis man præsenterer dem for tilskueren i et scenebillede, der giver den moderne tilskuer forudsætninger for at forstå handlingen på scenen – de samme forudsætninger, som tilskueren havde i gamle dage. Molières *Don Juan* hører til den slags skuespil. Publikum forstår først denne henrivende komedies hele dybsindighed, når det hurtigt kan leve sig ind i, blive fortrolig med de mindste træk i epoken, der har skabt dette værk. Derfor må den instruktør, der går i gang med at sætte *Don Juan* i scene, først og fremmest sørge for at fylde

nologer er uvedkommende, unødigt påtrængende anden måde under hele forestillingen mindet tusinder af spinderokke i Lyon, der forarbejder 14.s uhyrligt talrige hof, om gobelinværkerne hele denne by af malere, billedhuggere, juveler, der blev fremstillet under ledelse af Lebrun, om alle disse kunstnere, som fremstiger efter venetiansk forbillede, strømper efter hollandsk, blik og messing efter tysk.

Hundreder af vokslys i tre lysekroner i lofter på forscenen, små negerpiger, der laver en fume, som de dråbe for dråbe hælder ud på krystallflakon, negerpiger, der farer frem og snart tager et kniplingslommelærklæde op, som Juans hænder, snart sætter stole frem til de negerpiger, som binder bånd på Don Juans smed Sganarel, negerpiger, der rækker lygte til scenen sænkes i halvmørke, negerpiger, som der væk fra scenen efter røvernes forbitrede negerpiger, som kravler ned under bordet, da dukker op. Negerpiger, som kalder publikum med en sølvklokke, og som annoncerer mellem snobber, alt dette bidrager til det væsentlige: i Versailleskongedømmets parfumerede og forgyldte

både scene og tilskuersal med en sådan atmosfære, at handlingen ikke kan forstås på anden måde end gennem denne atmosfæres prisme.

Hvis man læser Molières *Don Juan* uden at vide, hvilken epoke forfatterens geni er opstået i, hvor er det skuespil da ikke kedeligt! Hvor kedeligt er sujettet ikke udarbejdet i sammenligning med, ja f. eks. Byrons *Don Juan*, for slet ikke at tale om Tirso de Molinas *El burlador de Sevilla*. Når man læser Gribojedovs *Ånd skaber kval*, er det, som om der på hver side er anslået toner fra vor tid, og det gør stykket særlig betydningsfuldt for et moderne publikum. Når man læser Elviras store monologer i første akt eller Don Juans lange monolog i femte akt, der brændemærker hykleriet, begynder man at kede sig. Hvis den moderne tilskuer skal undgå at kede sig, når han hører disse monologer, hvis han ikke skal synes, at en hel række mo-

Jo større overtidighed vi forventer af kost-
blot scenens arkitektur være yderst enkel), jo
ver der mellem Molières Komedianttempera-
affakterede etikettetvang i Versailles.

Eller var det rejserne i provinsen, der gav
stærkt præg af ligefremhed? Livet i hastigt s-
boder«? Måske kampen mod sult? Eller opstø-
tone hos Molière i milieuet af skuespillerinc-
hensatte ham i et sådant tungsind på grund a-
ladende var der en grund til, at det hjertelig-
den 14. en kort tid havde til Molière, atter køhl-

Denne uoverensstemmelse mellem Solkong-
bringes tilskueren gennem atmosfæren på den

forscene, denne uoverensstemmelse mellem konge og digter, som i dette strålende scenebillede får Sganarel til at tale om mavebesvær, – som en kontrast mellem scenens elegance og skarpheden i den mollièreske groteske – klinger denne uoverensstemmelse mon ikke nu så harmonisk, at tilskueren ikke kan undgå fuldt og helt at give sig Molières teater i vold?

Molières *Don Juan* spilles uden tæppe. Et sådant fandtes hverken i Théâtre du Palais Royal eller i Théâtre du Petit-Bourbon.

Men hvorfor er tæppet fjernet? Tilskueren er sædvanligvis køligt stemt, når han ser på fortæppet, ligegyldigt hvor godt det er malet af en selv nok så stor mester. Tilskueren, der er kommet i teatret for at se, hvad der er bag tæppet, kikker, så længe dette fortæppe ikke er gået op, adspredt og uinteressert på dets malede billede. Tæppet går op, og hvor lang tid går der ikke, før tilskueren har indsuget hele fortryllesen ved det milieu, som stykkets personer færdes i. Det er noget andet, hvis scenen er åben fra først til sidst. Og det er noget andet med denne særlige pantomime udført af statister, der gør scenen klar for øjnene af publikum. Når skuespilleren kommer ind på scenen, har tilskueren allerede længe i forvejen møttet sig med denne epokes luft. Og alt det, som under læsningen forekom tilskueren at være overflødigt eller kedeligt i skuespillet, det viser sig nu for ham i et nyt lys.

Og det er ikke nødvendigt at henlægge tilskuersalen i mørke, hverken i mellemaktene eller under forestillingen. Et klart lys smitter alle, der kommer i teatret, med feststemning. Når skuespilleren ser

Vi skal ikke gøre mere ud af de små negerpæder, som Mejerhold taler om i det foranstående stykke, end beskrivelse af iscenesættelsen af Don Juan i lånt fra pressens referater (citeres hos Volk og fra maleren A. Golovins erindringer: In grad-Moskva, 1960, kap. VI).

Denne forestilling var gennemsyret af originalitet. Den blev næsten altid retfærdiggjort ved den kunstneriske skuerrummet var oplyst under hele forestillingen. Sanket i mellemaktene, scenen var udvidet i stiergraven; sufflørkassen var forsvundet, den blev nicher på hver sin side af scenen, adskilt fra skærmbretter. To sufflører i grønne kostumer, med hver sin store foliant under armen, af publikum.

Ved at overdække orkestergraven med et stort tæppe, som Golovin at forene tilskuerrummets arkitektoniske og rammen omkring spillet. Han fik afstemt

smil om tilskuerens mund, begynder han at fryde sig over sig selv ligesom foran et spejl. Den, som ifører sig Don Juans maske, vil be-
tvinge hjerterne ikke blot hos dem, der bærer Mathurines og Char-
lottes masker, men også hos indehavererne af de dejlige øjne, hvis
glans skuespilleren bemærker i tilskuersalen som et svar på sin rolles
smil.

så de var i smuk overensstemmelse med spille-
på en russisk scene anvendte man Guglielmi
terreno, ifølge hvilket dansen bestemmes af
skuespillerne. Bag Harlekins-kappen, der med
sættelse af det røde plyds i parterrets og eta-
serne, overdådigt smykket med guld og sø-
mindre og trak sig sammen ud mod baggrunde.

Golovin skjulte de to sceneindgange mellem
ved hjælp af de to små grønne skærmbretter

Kulisseskit foregik således: Golovin læv-
grunde, billede af forholdsvis begrænset stør-
rækkefølge i baggrundsrammen, som var skj-
snoretræk. Alt efter handlingen viste der sig

en kirkegård, kommandantens gravmæle, Don Juans bolig, eller klokke-tårnet set mod den blodrøde himmel.

Scenebelysningen klarede med tre brede lysekroner med hundreder af vokslys, og på hver side af forscenen stod der en mægtig lysestage. Tilskuerrummet havde elektrisk lys.

Kombinationen af elektrisk lys og levende lys gav uforudsete virkninger. De mange lyskilder frembragte uvægerligt en hel række nye skygger og halvskygger på scenen. De traditionelle kulissers skarptegnede konturer i alle deres ud- og indskæringer antog upræcise, næsten åndeagtige former. Kerternes dirrende lys over scenen gjorde personernes bevægelser mystiske. Et indtryk af mystik fik man specielt ved det fjerde billede, som dukkede op i rammen i baggrunden og viste et gittervindue mod en dunkel, fløjlsblå himmel prikket med enkelte stjerner. Det er i sådan en nat, man kan vente alvorlige begivenheder, når virkeligheden træder i forbindelse med det hinsidige, og synet af kommandantens hvide statue foran et bord opløst af kandelabrenes skær, bliver en scenisk mulighed.

Spillers rytme var en dans, uden at skuespillerne blev forvandlet til dansere. Kun Sganarel (Varlamov) bevægede sig naturligt.

Don Juan var ung og smuk (Jurjev); han havde en prægtig paryk med gyldne krøller. Hans sløjfer og bånd og kniplinger dirrede og syntes at blinke. Han bar sit kostyme fremragende; hans manerer var ædle og hans stemme forførende. Det var en af de mest »dekorative« russiske skuespillere, og han forstod at gøre sin optræden og sine bevægelser graciøse, luftige, syngende.

Ved denne opsætning gik man ud fra operasucces (Paris 1774). Rollen som Orfeus var her skabt af den første version (Wien 1762) krævede en kom-

Teatermaleren og isenesætterten kunne være der: give stykket i kostumer fra Glucks tid til nutiden. Ingen af disse løsninger vandt der opfattelse havde Gluck kombineret konkrete redde, ja endog abstrakte elementer i sit påbud, derfor for en isenesættelse svarende til opførelserne i det 18. århundrede, og bestræbte sig på komponistens samtidiges øjne.

Mejerhold føjede med vilje sin opfattelse side af forestillingen, hvad man kan se af udvalgte dikterede og gennemrettede med henblik på hos A. Golovin, op. cit. p. 162):

Det forberedende arbejde ved en iscenesættelse lang, dersom maleren ikke lader sig nøje med at forestille sig noget, der harmoniske opstillinger, og endelig dersom de indordne alle elementer i forestillingen under For at transponere Glucks tonesprog til faste ikke bare skabe harmoni mellem skyerne og naturen, men også de personer, der optræder i dem. Dersom personerne således, at den tegning, der forestyrres ved en eller anden tilfældig flugt.

Blandt de stumme optrin var et af de mest vellykkede rejsen: personerne bevægede sig uden hast langs forscenens umådelige oval, hvorfra de henvendte sig til publikum. Eller scenen med de rivaliserende bondepiger, hvor Don Juan syntes at udføre elegante trin fra en gammel dans, når han løb fra den ene til den anden. Uforudsete scenemidler blev også brugt i scenen med duellen på kårde. Teksten var blevet delt i fire dele, hvorefter første og anden akt udgjorde en fælles.

ORFEUS OG EURYDIKE af Gluck. Iscenesættelse Mejerhold.
Dekorationer Golovin. Balletmester Fokin (Premiere 21. december 1911 på Marinskij teatret).

skuespillers uovervejede gestus.

Det var derfor, det blev ekstra vanskelig som man i det tekniske sprog kalder *nøgle-plan* til at afgrænse skuespillernes bevægelser nøjagtigt balletmesteren måtte også indrette kompositionen efter malerens albestemmende vilje. Derfor rede på det forberedende stadium, længe før i ens med maleren om alle detaljer; derfor blev den et eneste *nøgle-plan*, der ikke var uomgængelig på den måde ingen af malerens med forestillede sig, at der var nogen, der ikke for idé) forstyrre harmonien i helheden.

Om gruppeplaceringerne på scenen bliver v

et godt valg af nøgle-planer. Heraf de vanskeligheder, som maleren og instruktøren møder i deres fælles udarbejdelse af generalplanen, hvor man skal fastlægge idéen med hvert enkelt billede helt nøjagtigt og få dette »serlige greb« til at passe ind i den sammenhængende kæde, som helheden er.

I andet billede lader de den sti, der fører Orfeus til underværdenen, udgå fra et meget højtliggende punkt, på hver side af denne sti skyder en stor klippe frem. På denne måde forsvinder Orfeus ikke i mængden af furier, men behersker dem. Disse klipper tvinger balletmesteren til at anbringe balletkorpset og koret i to grupper, som hæver sig opad fra sidekulisserne. Derved er det udelukket, at billedet med indgangen til underværdenen hugges i småstykker. Dette billede rummer to modsatte bevægelser: Orfeus' fremadskriden og furiernes modstand; sidsnævnte begynder med at true helten og underkaster sig så. Ligesom nøgle-planerne bestemmer fordelingen af grupperne, styrer musikken bevægelsen i armene, som snart strækker sig mod Orfeus og snart sænker sig.

Malerens skitse angiver, hvordan koret skal grupperes i det første billede: Det er en yderst vanskelig opgave at skulle sammensmelte Glucks musik, himlens farvesymfoni, som græder med Orfeus, og de skikkelser, som er kommet for at udføre de religiøse riter. Gruppekompositionen er lige så strengt fastlagt på forhånd i det sidste billede, hvor nøgle-planerne er endnu mere minutøst udarbejdet end i 1. og 2. billede. Billedet fra de elyseiske marker giver balletmesteren større frihed, og den første scene i 3. akt (hvor Orfeus fører Eu-

dende synger, mens de andre danser; men i lykkelige skygger skal udgøre en homogen gruppe have én og samme plastiske stil.

Isenesættelsen bringer en nyhed: Opdelingen i planer. Forscenen er indrammet af broderede kulisser, mens bagscenen beherskes af malede.

Alle bevægelser er »antikke«, sådan som de lere forstod dem. Derved overføres den af musikspillernes bevægelser og ballettens og korets

DEN STANDHAFTIGE PRINS af Caldera 1925).

I denne isenesættelse skulle Mejerhold vidne han allerede havde anvendt i *Don Juan*. I aften 2. akt af *Don Juan* og understregede princip. I stedet for det 16. århundrede henlede det 17., antydet i hovedtræk, som en skema. Overdådigt perspektiv (lånt fra dekorationsmaleren, der fungerede som scenearbejdere: appelsintræerne, tronerne, tændte lysekronerne, akten. Isenesætteren bestræbte sig først og fremmest af former, toner og farver at gengive værket

rydike tilbage mod jorden) giver instruktøren større spillerum. I disse to scener er balletmesteren og instruktøren frit stillede, så de hver for sig kan skabe noget selvstændigt, dog under hensyn til målerens afgørende indsats.

Takket være Napravniks¹⁾ aktive deltagelse i alle projekterne vedrørende *Orfeus*, får Golovin og Mejerhold ham til at billige, at koret bliver anbragt i kulisserne (hos Gluck, hvor koret har tre sange, synger det kun én bag ved scenen). Derved lykkes det at undgå den uoverensstemmelse, der er så almindelig i opera, mellem kor og ballet, som man ikke kan få til at smelte sammen. Dersom koret var blevet på scenen, ville man have lagt mærke til, at én af de optræ-

¹⁾ Komponist, orkesterdirigent ved Marinskij teatret. (N. G.)

direkte forbindelse til virkeligheden. Mejerhold
I hans øjne var prinsens drama et drama om
viril tro som den spanske, men en passiv,
Derfor gav han også prinsens rolle til en sk
interessant at sammenligne denne opfattelse af
med Grotowskis.

STENGÆSTEN, drama af Pusjkin, opera af
tioner Golovin (premiere 29. januar 1917²⁾).

²⁾ Mejerhold var blevet betroet denne iscenesættelse allerede
Sjaljapin, som gjorde oprør mod enhver udefra pålagt
på rollelisten, og iscenesættelsen blev først til virkelighed

Her, hvor det drejer sig om at sætte en slags kammer-opera op (uden kor og med et begrænset antal roller), bestræbte instruktøren og teatermaleren sig først og fremmest på at reducere Marinskij teatrets scene for at kunne koncentrere handlingen på et lille spilleareal. Mejerhold delte scenegulvet i to dele: en forscene og en egentlig scene, der lå lidt højere og var forbundet med forscenen med trin, det hele i en ramme som skar sceneåbningen ned til det halve. Denne ramme bestod af draperier kantet med festoner i sort og violet og sølv, og på gulvet symmetrisk anbragte søjler og statuer. Den lille scene i baggrunden havde sit eget tæppe i sort.

I overensstemmelse med Don Juans første ord: »Her er vi nu ved porten til Madrid«, prøvede Mejerhold at få en til at mærke byens nærhed og samtidig kirkegårdens. Da Laura og Donna Anna forekom ham at være to aspekter af et og samme erotiske væsen, udtrykte han denne opfattelse gennem en identisk indretning af deres værelser: Lauras, smykket med blomster, og Donna Annas bebrudt med sort velour kantet med sølv. I 3. billede var kommandantens statue anbragt i profil, hvad der gav en frygtindgydende virkning i det øjeblik, Leporello indbød ham til middag. I 4. billede hobe Mejerhold effekt på effekt for at gengive crescendo'et i den rædsel, som statuens tilsyneladende vækker. Den gik lige fremad med ansigtet mod en, den kom fra enden af en lang trappe-korridor, der var anbragt i centrum, og dens ubønhørlige koncentration blev yderligere understreget ved det lige forudgående stumspil: Don Juans entré, hvor han fløjter i ziz-zag

giver hende og mister selv forstanden ved gennemkrydses af en ukendts stadige tilsyn og Mejerhold til lederen af det skæbnesvangne driver Arbenin til vanvid.

Musikken spiller en stor rolle. Glazunov k til balscenen, navnlig en vals inspireret af Glazunov uhyggevarslende tema, som er giftens ledende Arbenin har hver sit ledemotiv, der melder Billederne er indrammet af musik, og den sidste dødsmesse, hvortil Glazunov hentede inspiration musik.

Ifølge Mejerholds og Golovins opfattelse tryk af at danne en helhed med tilskuerrummen, hvorfra to trapper gik ned i orkestergraven, formede sceneramme, der fortsatte salens anden denne ramme var forsynet med, reflekteret salen og maskernes glitrende runddans.

Mellem hovedscenen og forscenen var der l'allemande. Det første og vigtigste var i rødt med kortmærkerne fra et spil kort; det andet tredje – i hvidt, rosa og grønt – gik op for i rylskniplinger, for Ninas soveværelse; og en muslin smykket med begravelseskranse, der Disse tæpper skulle skabe atmosfæren i hvert

Dekorationen gav sig ikke ud for at være nogen historisk eller etnografisk genfremstilling, det var et maskerade-Spanien. Det »teatraliske« i forestillingen blev understreget ved anvendelsen af »for-scene-tjenere«, der flyttede rundt med sætstykkerne, mens publikum så det. Stykkets begyndelse blev meddelt ved lyssignaler.

MASKEBALLET, drama af Lermontov, dekorationer Golovin, musik Glazunov (premiere 25. februar 1917).

Romantisk jalousi-drama, der som baggrund har, først en spillebule, dernæst et maskebal med maskernes fantastiske hvirvlen omkring. Arbenin, ægtemanden, der er skinsyg på sin kone Nina, for-

scene kunne begynde foran tæppet, før det gik ned. Før ballet gik løs med sin rindende Halvmørket i synet i udskæringerne i tæppet. Kraftigt oplystede betydningen af det andet, kraftigt oplystede

Dette system med tæpper gjorde det mulige dekorationer i en fart, uden mellemakt, hvad ved, at man brugte panneaux decoratifs¹⁾ som åbnede sig kun i sin fulde dybde til balseenerne

Antallet af kostumer til de to hundrede op Den ukendte var iført den venetianske sorte Longhi's malerier; ansigtet var gemt under

1) Se note side 26.

maske med fuglenæb. Ved stykkets slutning gik han tværs over scenen, fra den ene side til den anden, bag sørgetæppets transparente musselin.

Denne opdeling i to planer tillod Mejerhold at variere grupperingerne. I spillebullen klstrede spillerne til spillebordet, under en lampe hvis lys fremhævede deres hænder, som krammede om spillekortene og pengesedlerne.

I maskebal-scenen står den ukendte, helt klædt i sort og støttet til en lang stok, ubevægelig midt blandt de dansende, så de tvinges til hele tiden at danne strømninger i en bugten frem og tilbage uden om ham. Alle dansene var fastlagt af Mejerhold uden balletmesternes medvirken.

Denne fantastiske iscenesættelse, som kostede astronomiske summer, havde Mejerhold forberedt siden 1910, men den var stadig blevet udskudt ved forskellige omstændigheder. Premiereren fandt sted den 25. februar 1917, den dag revolutionen brød ud, og denne forestilling indgik i det russiske teaters annaler som et symbol på afslutningen på kejservældets overdådighed. Det bør dog bemærkes, at den blev på repertoiret og her fortsatte med at vække begejstring hos arbejderpublikummet.

I Paris kom Mejerhold efter invitation fra Ida Rubinstein til at forestå iscenesættelsen på Théâtre Châtelet af d'Annunzios PISANELLE OU LA MORT PARFUMÉE med dekorationer af Bakst og

skab og lader La Pisanelle dræbe af syv hende under dynger af roser.

I et brev den 11. juni 1913 beskrev Mejerholdes:

Generalprøven i går blev en mægtig succes, fortæller mig, at jeg blev meget rost. Forkortninger er det lykkedes at gøre 3. a danse virker stærkt, selv om jeg ikke kan væ opfattelse. Efter forestillingen var der vældig delte navnene på de ansvarlige, og bifaldet 1° Bakst, 2° Mejerhold, 3° De Parma, 4° F og jeg lod os fremkalde. D'Annunzio fik ing var stor i kulissen. Det fik mig til at minde sarzjevskaja teatret.

Den 20. juni, stadig fra Paris, skrev Mejerhold:

I dag, mandag, har jeg for første gang fulgt salen. Det er virkelig en af mine mest vellykk er lykkedes mig at samle d'Annunzios stilist et hele. Det er soleklart, at nu er øjeblikket dirigere masserne. I. akt, hvor mere end 200 forløber i en perfekt harmoni, og der er mang der endnu. Scenen hvor man bærer af sted

danse tilrettelagt af Fokin til musik af Ildebarando da Parma. Hovedrollerne blev spillet af Ida Rubinstein og De Max. Mejerhold blev i Paris i seks uger. Generalprøven fandt sted den 10. juni 1913. Stykket, som d'Annunzio havde skrevet direkte på fransk, fremstod som en blanding af moderne symbolistisk stil og præcise tirader à la Honoré d'Urfé. Handlingen foregår i det 13. århundrede, på Cypern, Venus' ø. Den unge konge skal vælge sin forlovede og bliver spået, at han skal finde hende i skikkelse af en from pilgrim. Kongen tror at genkende hende i den smukke slavinde, som sørøverne sælger. Han fører hende hjem, mens kirkeklodkerne ringer og under vild jubel fra folkemængden, der råber det er et mirakel. Men hofkets damer genkender i den foregivne helgeninde en af deres egne. Dronningemoderen vil befri sin søn for hans skæbnesvangre liden-

kalder altid klapsalver. I III. akt to store rum, som ligger langt væk (i dybden, set fra rampen) er beboet af statisterne i kulissen. Der er naturligvis en række meget om min iscenesættelse. Antoine var i tætte forbindelser med gang. Billetsalget går godt, indtagterne ligger højt, og operas.

