

Efter den mindeværdige iscenesættelse af Blom og Komissarzjevskajas Dramatiske teater i 1906 sig selv: Ved siden af den elegante æstet, broder sombed er belliget det litterære drama, frem for kæmper for fjællebods-skuespilleren, den teaters kilder. Han er også teoretiker. Han Ivanovs berømte »onsdage« sammen med k og tager del i »dionysiske« diskussioner om der sted på sjette sal i en lejekaserne i St. Petersburg stiske digters »tårn«. Det er her i »tårnet«, Calderons Tilbedelsen af Korset op, et stykke sommeren 1912 med en gruppe sommergæst forfattere, musikere og skuespillere, i Terio rigt forenklet iscenesættelse.

Som kunstner ved de kejserlige teatre s »gøgler«-aktivitet under pseudonymet Doktor niske skikkelse i Hoffmanns Fantasiestykker mann var en af hans yndlingsforfattere), Da det er han i sandhed: Forelæsninger, møder, studio'er og små teatre efter tidens mode, de og Dresden: Lukomore (1908), Mellemspillh anternes raststed (1915) og endelig Den om småbitte foretagender, der stædigt koncentrer teater«, går ned, et efter et, af økonomiske års med disse scener, og med dem som redskab

skaber Mejerhold en Studio-skole for den nye skulde holde i fire år, fra 1913 til 1917, og f nens kaos. Samtidig udgiver han et lille tid de tre appelsiner (1914-1916), hvis titel i sig s skriftet er en fuldstændig påkaldelse af Carl morer sig med at citere for denne bizarre komme, hvor en gruppe mennesker i et fjern teatret til live igen».

Ved dette tidsskrift medvirker de unge a generation af iscenesættere, docenterne som e af formproblematikken. Her bekæmper man ske og realistiske teater, i commedia dell'ar man improvisationens kunst og skuespillerens

dell'apparecchio – teknikens magt, og gradi della condotta – fremførelsens trin, kompositionen. En rubrik har titlen Hoffmanniana. Der bringes tekster af Plautus, Menander, Lope de Rueda, Tieck og navnlig Gozzi, scenarier og mellemspill, såvel som Doktor Dapper-tuttos teaterkommentarer.

Alt bliver straks gennemprøvet på de skrå brædder i Studio, der er helt præget af improvisation, pantomime, metoder lånt fra mar-keds- og duketeatret. Under en tourné til St. Petersborg overfører Marinetti en dag en undervisningstime. På Mejerholds opfordring foreslår han de studerende et improvisations-tema: Othello. På tre minutter bliver syv unge skuespillere – tre »personer« og fire »for-scene-tjenere« – enige om noget, uden at forlade gulvet, og improviserer derpå i løbet af andre tre minutter en »kvintessens« af tragedien.

Artiklerne i det følgende viser dette andet aspekt inden for Mejerholds virksomhed, Mejerhold som »fjælleboden«s og »grotesken«s teoretiker, og nænlig som teaterpædagog.

Vi må gøre opmærksom på hans specielle anvendelse af visse fag-udtryk, for eksempel »grotesken«, som sikkert mere dækkende burde gengives ved »burlesken«. Vi vil dog holde os til det mejerholdske udtryk på grund af dets italienske klang og den særlige betydning, han giver det. Senere skulle Mejerhold med tanken på visse symbolistiske eller mystiske vendinger i sit sprog og på den overdrevne brug af store bogstaver sige: »Hvis jeg havde tid, ville jeg skrive nogle af artiklerne i min bog Om teatret om. Uden at ændre betydningen ville

Ordet cabotinage tillægger Benois¹⁾ en neg-som om Benois bebrejder nogen, at et skadel-indpas i teatret. Folk, som tager sig af reform-scene, fører efter Benois mening publikum b-eller anden fiktion om et fornyet teater. (...)

Men er teatret tænkeligt uden cabotinage o-dette af Benois forhadte cabotinage? Cabotin-diant. Cabotin er i slægt med mimikerne, hist-Cabotin er i besiddelse af en undergående sk-re repræsentant for en ægte skuespillerkunsts-ved hvis hjælp det vestlige teater nåede sin-og det italienske teater i det 17. årh.). Skømod mysteriet og glæder sig over dets gen-scene, taler han med foragt om cabotinage so-mysterierne søgte også hjælp hos cabotin. C-hvor der i det hele taget fandt en opførelse-mysterierne ventede af ham, at han skulle k-af alle de vanskeligste opgaver i mysteriet

*jeg bejr dem for denne modebetonede terminologi fra århundredets
begyndelse, som hindrer dem i at blive værdsat efter fortjeneste nu.»*

franske teaters historie ved vi, at mysteriets
til at udføre sit hverv uden hjælp fra en gøgle-
grovheder om ræven dukker fuldstændig uve-
sjetter under Filip den Smukke. Hvem sku-
hvis ikke cabotin? (...)

Måske er det altid sådan, at uden cabotin
teater, og omvendt, så snart teatret giver af

- 1) Aleksandr Benois, maler og scenograf. Har blandt andet
vinskjs *Petrusjka*, som blev opført først af Diaghilev i
Operaen i Paris. Som teoretiker og en af lederne af gruppen
verden") angreb Benois Mejerhold voldsomt og beskyldte
polemiske artikel, vi bringer her, kommer Mejerhold med
det "teatraliske teater" i forsvaret. Øjeblikket er kommet
„læssescenedramaet" og vende sig til „scenedramaet". (N.

grundlæggende love, så føler det sig straks i stand til at klare sig uden cabotin. (...)

Vore dramatikere kender overhovedet ikke det ægte teaters love. I det 19. århundredes russiske teater kommer der skuespil med strålende dialektik, skuespil à thèse, genreskuespil, stemningsskuespil, som afløsning for den gamle vaudeville. (...)

Hvis man ville gøre belletristen, der skriver for scenen, til dramatikere, ville det være godt at lade ham skrive nogle pantomimer. En god »reaktion« mod et overflødigt misbrug af ord. Blot bør denne nybagte forfatter ikke blive bange for, at man for altid ønsker at berøve ham muligheden for at tale fra scenen. Han får først lov til at give skuespilleren ordet, når der er skabt *et scenario over bevægelserne*. Hvornår vil man omsider skrive loven på teatrets tavler: *Ordene er i teatret blot mønstre på bevægelsernes lærred* (...)

Pantomimen lukker munden på retorikeren, som har sin plads på et kateder og ikke i teatret, og gøgleren tilkendegiver, at skuespillerhåndværket har en betydning i sig selv: Gestus' udtryksfuldhed, legemsbevægelsernes sprog, ikke blot i dansen, men i enhver situation på scenen. Gøgleren kræver først og fremmest en maske til sig selv, så mange pjalter som muligt for at dragten kan blive broget, så mange possementer og fjer og bjælder som muligt, så meget som muligt af alt det, som giver en forestilling glans og larm. (...)

Teatrets begyndelse må man netop søge i de tider, da cabotinen blomstrede. Det ville være fejlagtigt f. eks. at tro, at teatret i Den hellige Treenigheds hospital opstod af sig selv. Det er en fejltagelse at

Maske, gestus, bevægelse, intrige ignoreres af skuespilleren. Han har fuldstændig mistet forbindelsen fra skuespillerkunstens store mestre. I den moderne skuespillertekniks betydning i sig selv lavet.

Komedianten i den moderne skuespiller (komedianten) gentagne gange oplæser. »Stykket læses op i kostume, man skriver på nutidens teaterplakater. Den moderne skuespiller sig uden gøglerens maske og teknik. Masken opgave består i, så nøjagtigt som muligt at efterligne den man har udforsket i livet. Gøglerens teknik er nødvendig for den moderne skuespiller, fordi han blot »lever« på scenen. Teatrets magiske ord fordi en imitator aldrig er i stand til at hænge sig i situation, som hviler på en uendelig varieret sprog i tekniske greb, som engang blev opnået af gøgleren. Jeg er overbevist om, at cabotinage-kulturen men med det Gamle teaters genindsættelse, skuespiller med at vende sig til teatralitet (...)

Og så genfødes endelig *improvisationens* tikerer ønsker at hjælpe skuespilleren med at finde ved første øjekast den meget simple, men i sig selv rede, at affatte et scenario og skrive de plager, som form skal forelægge publikum indholdet af

gademimens milieu under kongernes højtidelige indtog.

Apropos.

Nu vender de fleste instruktører sig til pantomimen og foretrækker den slags drama frem for ordets. Jeg tror ikke, at det er tilfældigt. Det er ikke blot en smagsag. Instruktørerne bestræber sig på at kultivere denne genre, ikke blot fordi der i pantomimen skjuler sig en særpræget, fortryllende ynde. Når det drejer sig om at rekonstruere det Gamle teater mener den moderne instruktør, at det er nødvendigt at begynde med pantomimen, fordi hele styrken i teatrets oprindelige elementer bliver åbenbar for skuespillere og instruktører, når disse stumme skuespil sættes i scene: Styrken i maske, gestus, bevægelse og intrige.

skal til at spille. Jeg håber ikke, at en sådan matikeren. Mistede Carlo Gozzi måske noget Sacchis trup scenarier og lod skuespillerne h monologer og dialoger ex improviso?

Man spørger mig: Men hvorfor skal teaterprologer, parader osv.?

Prologen og den efterfølgende parade, og henvendelse til publikum, som var så yndet herne i det 17. årh. og de franske vaudevillementer i det Gamle teater forpligter tilskuerne i skuespillernes forestilling som et spil. Når alt for dybt ind i fantasiens rige, stræber sk

hurtigt som muligt, ved en eller anden uventet replik, eller ved en lang henvendelse a parte, at minde tilskueren om, at det som foregår foran ham blot er »et spil«. (...)

Både publikum og kritikere fordømmer den opfundne gestus, som kun egner sig for teatret, den konventionelle bevægelse, der kun er tænkelig i teatret, og det kunstige i det teatraliske foredrag, blot fordi begrebet »teatraliskhed« endnu ikke er blevet renset for de fremmede træk, som skyldes »de indre skuespillere« ageren. »Den indre skuespiller« vil kun være afhængig af sin egen sindstilstand. Han vil ikke tvinge sin vilje til at styre de tekniske greb. (...)

Eftersom nutidens skuespillere stræber efter legemliggørelse, stiller de sig den opgave at tilintetgøre deres »jeg« og give en illusion om liv på scenen. Hvorfor skriver man dog skuespillernes navne på plakaten? Da Moskvaskunsterteater satte Gorkijs *Natteherberget* op, brugte man en rigtig landstryger på scenen i stedet for en skuespiller. (...) Kan man måske kalde den person, som viser sig på scenen in natura, for rollehavende? Hvorfor skal man vildlede publikum?

Publikum går i teatret for at se menneskekunst, men hvad er det for en kunst at gå rundt på scenen som sig selv? Publikum venter digt, spil, mesterskab. Men i stedet præsenterer man det enten for livet eller for en slavisk imitation deraf.

Består menneskets kunst på scenen ikke i at afkaste det omgivende milieus hylster og behændigt vælge en maske, et dekorativt kostume og brillere over for publikum med teknikkens glans — snart som danser, snart som intrigerende, ligesom når en masken ser skuespilleren

hændighed. Hans kunster ex improviso for hyperbolsk usandsynlighed, som end ikke om. Skuespilleren er danser, han kan både ferrini og en grov engelsk gigue. Skuespilleren græde og efter nogle sekunder til at le igen. Doktor på sine skuldre og løber på samme om det ikke var noget særligt. Snart er han klodset og sendrægtig. Skuespilleren beholder intonationer, men han efterligner ikke bestemt af dem, men bruger dem blot til at udsmykke foldige gestus og bevægelser. Skuespilleren spiller en gavtyv, og langsomt og syngende, r Skuespilleren kan med sin krop tegne geometriske figurer, men sommetider springe dumdristigt og mu igennem luften.

På skuespillerens ansigt sidder der en d kunnen kan han sætte den i et sådant perspektiv i en sådan stilling, at den døde maske bliver l Siden Isodore Duncans optræden og en Dalcrozes rytmiske teori er kommet frem, er så småt begyndt at tænke over betydningen på scenen. Men ligesom før interesserer man sig på scenen i dødt masken ser skuespilleren sig på scenen i dødt masken ser skuespilleren

fra den gamle italienske komedie og snart som gøglere? (...)

Masken lader tilskueren se ikke bare Harlekin, men alle de Harlekin'er, der er blevet siddende i hans hukommelse. I dem ser tilskueren alle mennesker, der blot på nogen måde passer til denne skikkelses væsen. Men er masken alene den vigtigste drivfjeder for teatrets fortryllende intriger? Nej.

Det er skuespilleren, som med sin gestus' og sin bevægelses kunst fører tilskueren over i et eventyrland, hvor den blå fugl flyver, hvor dyrene taler sammen, hvor driverten og slynglen Harlekin, som nedstammer fra underjordiske magter, forvandler sig til en tåbe, der udfører de mest forbløffende streger. Harlekin er ekvilibrist, han er lige ved at være linedanser. Hans spring udtrykker usædvanlig be-

rekvist: For ham er den kun det, som engang

hæve rollens karakter og overvinde de akustiske
Det er kun altfor tydeligt, at for Molière
marionet, som forfatteren har brug for til et
For Molière er Don Juan blot en maskebærer
en maske, som legemliggør den usædelighed,
hyklari, der karakteriserer en kavalier ved So-
en maske som den afslørende forfatter, snar-
maske, der kvæler forfatteren selv, snart med
han har måttet bære både ved hoffets fores-
lunske kone. Først til aller sidst overdrager
den maske, der gengiver El burlador de Sev-
iagtraget hos de tilrejsende italienere.

Den største compliment, som en teatermaler¹⁾ og en instruktør²⁾ kunne drømme om, når de satte Molières *Don Juan* op, har de fået af Benois, da han kaldte denne forestilling »elegant fjællebods-teater«.

Masketeatret har altid været fjællebods-teater, og ideen i en skuespilkunst, der beror på forgudelsen af maske, gestus og bevægelse, er uløselig forbundet med fjællebods-teatrets idé. (...)

Frankrigs største komiker og samtidig Solkongens »grand divertisseur« har i sine ballet-komedier mange gange fremstillet, hvad han så som barn i Gaultier-Garguilles fjællebods-teater med hans berømte »collaborateur« Turlupin og Gros-Guillaume og i andre fjællebods-teatre rundt omkring på Saint-Germain markedets torveplads.

Fjællebods-teatrets principper, der er blevet derne teater, fandt deres tilflugtssted i de tyske Überbrettler, i de engelske Music-halls verden.

Læs »Überbrettler«ernes manifest af Wolzogen, det i det væsentlige er en apologi for Fjællebods-teatret.

Man bør ikke ringeagte variétekunstens dette manifest. Variétekunsten har dybe rødder og være ubegrundet at regne denne kunst for en afsmagning af smagen.

Vi foretrækker, fortsætter forfatteren til frem for de store scener med deres stykker, med deres triste begivenheder, der bliver fristende. Grunden til denne prioritering ligger i vores ånd er blevet fattig, sådan som nogle dators temporis acti¹⁾ gerne ville bebrejde os modsat. Vi stræber efter kortfattet og koncentreret og sund koncentration.

De store opdagelser og alle mulige omvælt-
nik har på ny sat verdenspulsens tempo op.
Derfor ønsker vi kortfattet og præcise
modvægt til dekadencen, hvis kendetegn er
hed i udarbejdelsen af detaljer, stiller vi kn-
nans. Og vi søger altid kun de store linier i alt.

Det er ikke rigtigt, at vi ikke kan le. Gar-
åndssvages sløve, så at sige amorfe latter. Til

*) Allerede i 1894 ledede Ernst von Wolzogen en student-
somhed inden for litteratur og drama i München. No-
varieté-cabaret i Berlin med Montmattres sangerknejer
Urbrechtli, og han påtog sig selv opgaven som konferen-
det nye teater, han redigerede det manifest, som Mejerhol-

1) Lovprisere af den gamle tid.

1) A. J. Golovin.

2) Forfatteren til denne bog.

(se 10vrigt om Golovins og Mejerholds opsætning af *Don Juan* s. 93-100).

korte harmoniske latter hos et kultiveret menneske, der har lært at gå i dybden med tingene.

Dybde og koncentration, kortfattedhed og kontraster! Den langbenede, blege Pierrot er lige netop gledet hen over scenen, tilskueren har i disse bevægelser lige netop gættet den i tavshed lidende menneskeheds evige tragedie, og efter dette syn styrter allerede en kvik harlekinade af sted. Det tragiske afløses af det komiske, en skarp satire træder i stedet for en lille sentimental vise.

I dette manifest findes en apologi for Fjællebodsteatrets yndlingskunstgreb — *grotesken*.

»Groteske²⁾ (ital. — grottesco) er betegnelsen for en lavkomisk genre i litteratur, musik og de bildende kunster. Grotesken forestiller først og fremmest noget hæsligt-besynderligt, et humorens værk, som uden synderlig lovmæssighed forbinder yderst forskelligartede begreber, *fordi den ved at ignorere detaljerne og kun spille på sin egen originalitet overalt kun tilegner sig det, som svarer til dens livsglæde og lunefuldt-spottende indstilling til livet.*»³⁾

Det er en maner, som åbner de mest vidunderlige horisonter for en skabende kunstner.

Først og fremmest kommer jeg, min originale indstilling til verden. Det som jeg tager som materiale for min kunst, svarer ikke til virkelighedens sandhed, men til mit kunstneriske lones sandhed.

»Kunsten er ikke i stand til at gengive virkelighedens fylde, dvs. forestillinger og deres skift i tid. Den deler virkeligheden op ved snart at fremstille den i rumlige, snart i tidsmæssige former. Derfor

Grotesken, der er den anden etape på v allerede gjort en ende på analysen. Dens men Grotesken foragter kompromisløst alle småtiti i symbolsk usandsynlighed⁵⁾ livets hele fylde

Stiliseringen gør livet fattigere ved at re til det typisk-ensartede.

Grotesken kender ikke *kun* det lave eller blander modsætningerne ved bevidst at skæ *kun at spille på sin egen originalitet*.

Hos Hoffmann tager spøgelseerne mavedri liljer forvandles til Lindhorsts brogede slåb sidder inde i en glasflaske.

Hos Tirso de Molina afløses heltens mon tolsk orgels storslåede toner, netop har sat stemning, af gracioso's⁶⁾ monolog, som med digheder øjeblikkelig fjerner det fromme sn og får ham til at le den middelalderlige barbaa

Et ligtog bevæger sig en regnfuld efterårsr er den største sorg i ligfølgets bevægelser, m Men så river vinden hatten af hovedet på bøjer sig for at samle den op, men vinden fra vandpyt til vandpyt. Hvert hop, som der hans figur til at tage sig så komisk og forvre følge pludselig som af en djævelsk hånd bliv stemt procession.

dvæler kunsten enten ved forestillinger eller ved skiftet i forestillinger; i det første tilfælde opstår kunstens rumlige former, i det andet tilfælde de tidsmæssige. *Grunden til skematiskeringen af virkeligheden (især f. eks. stiliseringen) ligger i det umulige i at beherske virkeligheden i hele dens fylde.*»

Stilisering regner stadig med en vis sandsynlighed. Som følge heraf er stilisatoren også analytiker *par excellence*²⁾ (Kuzmin, Bilibin).

»Skematiskering«. I dette ord klinger ligesom en forestilling om forarmelse af virkeligheden. Som om hele dens fylde forsvinder et eller andet sted hen.

2) Den store encyklopædi. (Dvs. store russiske leksikon fra 1902. (N. G.)

3) Kunstven er min.

4) Andrej Belyj, *Symbolismen*, afd. II, Kunstens former. Fremhævelsen er min.

Kunne man blot opnå en lignende effekt på »Kontrast«. Har grotesken virkelig blot middel til at skabe kontraster eller forstår ikke snarere et mål i sig selv? Som gotikken i stræber mod himlen, udtrykker den bedendens fremspring, der er udsmykket med hælige, drager tankerne mod helvede. Dyrisk sanselivets uovervindelige hæligheder – alt det den umådelige himmelskræben fra at udmunne blev bekræftelse og fornægtelse, himmelsk og

5) Pusjkins udtryk.

6) Gracioso – spansk, komediefigur i spansk teater.

ligt bragt i ligevægt på forbløffende måde. På nøjagtig samme måde forhindrer grotesken med dens pyntelige fremhævelse af det hæslige, at det Skønne bliver til det Sentimentale (i Schillersk forstand).

Grotesken nærmer sig hverdagslivet på en anden måde.

Grotesken uddyber hverdagslivet til den grænse, hvor det ophører med at være noget kun naturligt.

I livet findes, foruden det vi ser, også det uforklarlige, som indtager en mægtig plads. Grotesken, der søger det overnaturlige, forbinder i en syntese modsætningernes ekstrakter, skaber et billede af det fænomenale, og lader tilskueren søge at gætte det uforklarliges gåde.

A. Blok (*Den ukendte dame*, 1. og 3. akt), F. Sologub (*Vankakijujinik og pagen Jean*), F. Wedekind (?) (*Jordånden*, *Pandoras æske* og *Frühlings Erwachen*) holdt sig til det realistiske dramas plan, samtidig med at de nærmede sig hverdagslivet på en ny måde. Deri blev de hjulpet af grotesken, ved hvis hjælp det lykkedes dem at opnå usædvanlige virkninger inden for det realistiske drama.

Disse dramatikeres realisme i de omtalte dramer er af en sådan art, at den tvinger tilskueren til at forholde sig ambivalent til det, der foregår på scenen.

Er det ikke den sceniske groteskes opgave hele tiden at holde tilskueren i en sådan tilstand, at han ikke slipper denne ambivalente holdning til den sceniske handling, der udvikler sig i kontraster?

Det grundlæggende i grotesken er kunstnerens uafbrudte bestræ-

som vi kender den i Goyas tegninger, i Edgertalls tegninger. Men selvfølgelig først og fremmest i sine lyriske værker fulgte vores Blok disse vej.

»Vær hilset verden! du er på ny
Din sjæl har længe været mig for
Jeg går ud ad dit gyldne vindue
For at indånde dit forår.«⁸⁾

Således råber Harlekin til den kolde stjerner og springer ud ad vinduet. Men »det vide uds at være tegnet på et stykke papir«.

Den sårede bajads lader sin krop, der vridt ud over rampen og råber til publikum, at det trænebærsaft.

Den ornamentering, der blev indført af Re i det 15. årh., og som man fandt forbilledet i underjordiske bygninger (de såkaldte *grotte*), ladser, var en symmetrisk sammenfletning af fantasi- og dyrefigurer, med satyrer, kentaure væsener, med masker, frugtguirlander, med f og kar.

Har man ikke denne groteske i dens speciel på Sapunovs sceniske udformning af figureerne

belse på at føre tilskueren fra det ene plan, som han lige har begrebet, til et andet, som han absolut ikke ventede.

»Groteske er betegnelsen for en *lævkomisk* genre i litteratur, musik og de bildende kunster«. Hvorfor *lævkomisk*? Og er det kun *lævkomisk*?

Det er ikke blot skaberne af humorens værker, som har forbundet naturens mest forskelligartede fænomener syntetisk, uden nogensomhelst synlig lovmæssighed.

Grotesken er ikke blot en komisk genre, sådan som Flögel udforskede den (»Geschichte des Groteskkomischen«), men også tragisk,

7) Desværre skades Wedekind stærkt af sin smagløshed og sin hang til at indføre litterære elementer på scenen.

tuttos pantomime *Columbines slør*?

For at skabe denne sceniske groteske må Gigolo til en papegøje: han redte håret i hans så at det lignede fjer, og bukkede frakkeskøder.

I et lille skuespil af Pusjkin fra riddertiden med deres leer mod benene på riddernes hester, andre bliver vilde«.

Pusjkin⁸⁾, der havde opfordret til at lægge gamle, deres tragiske masker, den optrædende Pusjkin, der havde hilst denne »symbolske usammen, kunne næppe vente, at man ville føre

8) Fra *Fjælleboden*.

9) Se udkast i kladde til et brev (på fransk) til Ravenskij 1

pet ud af karton, og på dem er der med sod og kridt malet skøde-
frakker, skjortebryster, kraver og manchetter. Skuespillernes hænder
blev stukket ind i runde åbninger, der var klippet ud i kartonbu-
sterne, og hovederne blev blot støttet mod kartonkraverne.

Hoffmanns marionet beklager sig over, at den har et urværk der-
inde i stedet for et hjerte.

Både i den sceniske groteske og i Hoffmanns groteske er *forbyt-
ningsmotivet* vigtigt. Det er det også hos Jacques Callot. Hoffmann
skriver om denne forunderlige tegner: »Selv de af hans billeder, der

10) *Det gamle teater*. Teaternaler: M. V. Dobuzjinskij, instruktør: N. N. Jevreinov.
(Opført 1907. N. G.).

11) *Mellemstillet-buset*. Teaternaler: S. J. Salejkin, instruktør: Doktor Dappertutto.
*) sml. s. 75.

men, som triumferer (i groteskens kunst), da
til scenens sjæl:

det fantastiskes egen originalitet kommer frem
findes både i det komiske og det tragiske, det
ste ironi, det tragikomiske i det dagligdags;
symbolsk usandsynlighed, efter hemmelige an-
og forvandlinger, den vil undertrykke det sa-
romantiske, indføre dissonansen i det harmoniske
hverdagslivet i hverdagslivet.

12) Frenthævelserne er mine.

*Fårekyllingen på ovnen, eller ved nøglehullet**

(1914-1915)

Der findes teaterdirektører, som forstår at udnytte den menneskelige naturs trang til at kigge gennem nøglehullet, og som har skabt et teater, hvis eneste mål er at tilfredsstille folks enorme nysgerrighed over for alt dagligdags, skandaløst og intimt. Og fordi det pludselig gik op for mig, at vore teaterdirektører netop spiller på disse små beskidte træk i den menneskelige natur, er betegnelsen »intimt« teater blevet mig særlig modbydelig. For mig lyder det nu fuldstændig som den småborgerlige frase: »Han har intim forbindelse med NN«. En journalist fra Moskva karakteriserer i en omtale af et af teatrene i Moskva forestillingerne med den særlige vending: »tvungen intim«, sandsynligvis fordi den første tilskuerrække kun er tre meter fra scenen. Hvilken lykke at komme så tæt på nøglehullet.

Når man læser anmeldelser af en af disse intime forestillinger, hvor rammende er så ikke bemærkninger som: »Man glemmer i flere minutter, at man sidder i et teater, at dette kun er en forestilling og ikke livet« (*Vremja*): »Dette er en række genrebilleder«, »intet andet teater har i en sådan grad gengivet denne atmosfære af intimitet og hygge«

vellugtende« (ibid.). »I N er kunsten næsten i NN mangler den helt og aldeles.« (ibid.)

Ja, for det, som bringes ind på scenen med tilskuersalen »nyde sin nysgerrighed«, kan i kommet midt ind i et familiedrama«, vi er k lehullet. En forestilling af den slags er blot et tioner, som udspilles på den anden side af døge, som der er nøglehuller i verden.

Craig skrev i anledning af genfærdene i »Den kendsgerning, at de er til stede, udelukkning af de tragedier, som de viser sig i. Shaa midtpunkt for sin uendelige fantasi, og ligesom kontrollerer og betinger fantasien midtpunkt så lille punkt i periferien.«¹⁾

I Dickens' fortællinger er det fantastisk som »betinget hvert eneste, selv nok så lille p man skulle iscenesætte hans fortælling *Fårekyllingen* man så ikke kun præsentere tilskueren for f hans fantasi? Sådan en kamin, som man st Dickens, for hverken den eller noget andet som helst mirakler. Da John Pirbringle griber hjælper det ikke, at der er mørkt på scenen. er kopieret efter naturen, er stumme i denne fantasi har ikke kunnet give dem det »udseende dem til at eksistere ved siden af Dickens' le

(*Russiske vedomst*); »Det støjende, snakkesalige premierepublikum blev stille, lysene slukkede, der blev fuldstændig mørkt i salen« (L. Gurevitj i *Retj*). »Hvor megen naturlighed og kunstnerisk varme er der ikke i den scene, hvor hele familien, mand, kone og tjenestepige med kærlige, strålende blikke beundrer det sovende barn, den fremkalder uvilkårligt et blidt smil hos tilskueren« (ibid.). »Det er som et sjæleligt bad (*Novosti sesona*). »Hvad er her den sandhedens gær, som får vore hjerter til at svulme i begejstring og vore øjne til at udgyde tårer af rørelse?« (A. Benois i *Retj*). »Det får være, at det er dumt, men ved Gud, hvor er det godt, hvor er det rent, hvor er det

*) I anledning af opførelsen på Moskvas Kunstteater, Studio 1, af *Fårekyllingen på ønen*, efter Dickens, i bevidst stærkt naturalistisk stil. (N. G.)

stande som dem teatermalerne Libakov og kun sammen med Suskevitsj's virkelige men som levende illustrationer af de dickenske skit tyrbilleder«, glæder Gurevitj sig). Her ligger hver bearbejdelse og enhver instruktør af betydning i: Ved en sådan operation vælger den scenen i hele sin kraft, et fænomen der er fuldstændig sande teaters natur. Teatret illustrerer aldrig kun kunst lader teatret alt gro frem af sig selv. dramatikere altid skaber en verden, som man i for teatrets rammer. I det scenebillede, som v

1) Gordon Craig: *Teatrets kunst*.

kyllingen eller repotten tage del i menneskenes handlen. Ser måske dukkernes glasøjne på Dem i Dojnikovs legetøjsforretning (gengivet af Libakov og Uzunov)? Hos Dickens gør de.

Når tilskuerne glemmer, at de er i teatret, når de glemmer, at det kun er en forestilling, de overværer, når det bliver åbenbart, at det er livet selv, åh ... så skal De se, hvordan de opfører sig, ifølge en beskrivelse i en avis: »Tilskuerne holder op med at hoste, pudse næse, snakke sammen, ingen ydre foranledning og fremmed indblanding forstyrrer denne intimitet« (*Russiske veddomsti*). »Alle sad og slappede af«. Ja, tænk engang. Hvilken komfort, der ydes: Man har stillet en lænestol hen til nøglehullet, »Salen henligger i det dybeste mørke,« og man kan uden at rødme glo på, at nogen klæder sig på. Når man »ikke kan finde ud af, om det er en kvinde eller en hovedpude, der lyser hvidt«, så siger Benois: »Jeg kender ikke mange eksempler på en sådan fuldkommen sammensmeltning af det realistiske og det fantastiske som her.«

COLUMBINES SLØR, pantomime af Arthur Dohnanyi. Dekorationer Sapunov. Iscenesat i St. Petersborg, sæson 1901.

Den flygtige Columbine, som er forlovet med sin sidste aften sammen med Pierrot og lover med ham, Pierrot drikker af giftskålen og dør. Bryllupsbal. Mellem parrene, der hvirvler sig op, snart her, snart der. Et hoffmannsk mareridt af fire musikere med burleske masker. Rædslen ger at stikke af, men Harlekin fanger hende og spise middag sammen med liget af Pierrot, ender inde. Columbine, som nu er i rædselsens vold, og dør ved siden af Pierrot.

Disse kærligheds- og rædsels-temaer gav at spille en »groteske«, hvor han kunne gå. Med ganske små midler opnåede han et intensivt spænding. Den blege Pierrot hensemægtede, sin røde pude under et gammelt ur. I balscenen kom par valsende ned ad de brede trin, som førte

nerne: Pianisten, tjeneren, ballederen, Columbine og Mejerhold. Columbine er iført komiske dragter og masker; de andre er i almindelige klæder. Det er pianisten, som leder kvadriller og menuetter giver rytmen for kvadrillerne. Columbine og Mejerhold er i centrum af kørledens kørledens fødes igen og igen under ham tvinger ham til at begynde forfra, mens de svæver og roter og Columbine, der ligger udstrekt på gulvet, sidder favntag, til det øjeblik da parrene optræder. Kontrastvirkningen mellem mæret og luftig

En vigtig plads er givet til skuespillernes

1) Der Schiele der Pierrette var blevet opført af kunstnere i 1909-10, og Mejerhold så den der under sin udenlandsrejse mimes opdeling totalt og skabte en ny mise en scène. (N

ting: Columbines »pjankede« tørklæde, hendes rose, hendes sko, et brev, giftskålen. Mejerhold indfører også sin yndlingsfigur: en negerpage, en »forscene-tjener« (man kan tænke på den tilsvarende i Richard Strauss' »*Rosenkavalieren*, fra samme tid), som her byder tilskuerne på forfriskninger.

Denne forestilling skabte historie i det russiske teater: Den gjorde et vældigt indtryk på den unge Vakhtangov, som ti år efter skulle inspireres af den i sine meget betydningsfulde iscenesættelser af dansene i *Turandot* og i *Djibbuke*.

TILBEDELSEN AF KORSET, af Calderon. Første version i »Tårnet« hos Vjatjeslav Ivanov i St. Petersborg, 1910. Anden version, forenklet, i Terioki, sommeren 1912, på en amatørscene. De karakteristiske hovedtræk i sidstnævnte version er følgende:

Mejerhold søger at nå frem til en »asketisk« enkelhed, hvad angår virkemidler. Han vil ikke have nogen egentlig dekoration, bare »et kaotisk miljø« som kan hjælpe skuespillerne til at få ånden i stykket frem.

Ned over scenen hænger væggene i et stort, hvidt telt – den eneste kulisser; baggrunden er skåret op i vertikale bånd; mellem dem kommer skuespillerne ind og ud. Denne hvide baggrund, med en række blå kors henover, markerer den symbolske grænse mellem stedet for handlingen og den fjendtlige verden udenom. De trekanter, som teltet danner, er oversåede med stjerner. I de to ydersider af scenen

tæppets folder. Ved stykkets slutning bevæger Eusebio sig skråt over scenen. En ung sort for ham; han bærer på et blåmalet trækors på den døende.

HARLEKIN GIFTEKNIV, pantomime-handsprog af V. Solovjev. Iscenesættelse Mejerhold. Musik af Eschenbruch; anden version: De Bourg (Premiere november 1911).

Denne harlekinade, som udelukkende blev opført på maske-teatret, blev sat i scene efter det traditionelle af scenarierne inden for *commedia dell'arte*. Iscenesætteren ledede prøverne i fællesskab med Mejerhold, som rekonstruerede og gav anvisninger om stillinger og gestus efter de beskrivelser, man havde fået fra iscenesætteren kom med nye påfund og in- elementer, idet han søgte at give forestillingen en klar forfatteren havde valgt at skrive scenariet til en pantomime, var det fordi pantomime- scenisk form er egnet til at genoplive teater- in- men giver skuespilleren anvisning på stykke- forskellige dele af det er her strengt definerede dele står det skuespilleren frit for at spille efter dog relativ, for den er underkastet par-

brænder små lamper i store lanterner med et mat hvidt skær. I den anden *jornada* angiver en monoton lyd af kirkeklokker i kulissen, at handlingen foregår i et kloster. To unge mænd kommer ind med og anbringer en stor, trefløjet hvid skærm, hvorpå der er skitseret silhouetter af helgener med aflange skikkelser. Lærredernes hvide farve frembringer et indtryk af uomgængelighed og streng enkelhed. Alt er symbol.

Personerne er ikke bundet til træerne, sådan som handlingen egentlig kræver (der er ingen træer), men støtter sig simpelthen til de to sidestolper, som afgrænser scenens første plan (og samtidig er teltstænger); et reb er symbolsk kastet over deres hænder; de er ikke bundet med det, det hænger med løse knuder. På samme måde med bonden, der skulle skjule sig i buskene, han nøjes med at hylle sig i

som vil spille en harlekinade, må være ganske rytmen, han må også være en god gymnast temperament. De balance-øvelser, der pålæ hverv til akrobatens. Disse øvelser er uomgængelighed i helhedsidéen stiller skuespilleren kun en akrobat kan klare. Dekorationen består af brætter, smykket med vifter, masker, osv. stand fra hinanden. De forestiller Pantalones to personer, som er anbragt oven på et par over skærmbrættene; de tager fat på en sadel drøfte doktorens bryllup med Aurelia). Personen bragt symmetrisk, og skuespillernes bevægelser fuldhederne »som hører sig til i teatret« (ve

Arbejdsprogram fra Studio M

1914-1915

Studio

1. M. F. Gnesins klasse.

Den musikalske deklamation i dramaet.

(...)

2. V. N. Solovjevs klasse.

Træk af skuespillernes scenespil i commedia dell'arte

Anvendelse af commedia dell'arte scenearbejde
Marivaux *Arlequin poli par l'amour*, og *Commedia della*
manca.

3. V. E. Mejerholds klasse.

De sceniske bevægelser.

Øvelser i bevægelser ex improviso; men
gestus som et udbrud – kaldt til live alene
gelse.

viserede) er bevidst groft-komiske: Spark i ansigtet med tåspidsen på skoen, forvandling til vismand ved hjælp af den traditionelle hat og et falsk skæg, spring ud i salen, dansenumre og akrobatiske numre; en skuespiller bærer en anden på ryggen ud i kulissen, eller skærer næsetippen af ham med en træsabel. Harlekin slår kolbøtter. En skuespiller rækker næse, springer op eller sender fingerkys. Til sidst står skuespillerne opstillet på rad og række og vinker på komisk måde til publikum, før de endelig drager af. Rytmske bevægelser. Masker. Skrig og hyl, når man forlader scenen. Korte sætninger indskudt i de mest spændte øjeblikke.

Før vi nåede frem til vor temmelig dristige iscenesættelse, måtte vi prøve adskillige varianter. Her er en karakteristisk, som aldrig blev brugt: Man antog, at scenen rummede tre planer: forscenen, en første platform (hævet et trin over forscenen) og en anden platform (hævet endnu to trin). Disse to platforme, der var lige så snævre som fortøve, gik fra den ene sidekulisse til den anden, parallelt med rammen, i hele scenens bredde. Hvert af disse planer havde sin specielle bestemmelse. Sådan for eksempel under paraden, hvor forfatteren reciterer prologen og nævner en person, så træder vedkommende frem til første plan. En anden variant blev fundet, da Spiess von Eschenbruchs musik blev erstattet med Bourgs. Den førstnævnte musik hindrede improvisationen i at få nuancer, mens den anden tværtimod hjalp skuespillerne til at gøre emnet rigere. Og da forfatteren og iscenesætteren kun havde ét og samme mål: at vise en rigtig

harlekinade, nært forbundet med traditionerne i masketeatret, så gjaldt det om at vælge en musik, der var velegnet til bevægelserne.

En dag, da denne harlekinade blev vist på den firkantede tribune i en koncertsal, fandt man på nye sceneeffekter. Mellem estraden og væggene i salen var der faktisk et vist friareal, hvad der gjorde det muligt for Harlekin at springe sideværts eller dukke op som en *deus ex machina*.

Og endnu en variation: Ved opførelsen i et privathjem havde skuespillerne spillet i smoking, kjole og hvidt og lange kjoler, dog understøttet med de typiske attributter fra *commedia dell'arte*: masker, tamburiner, harlekinstav, håropsætninger der viste personernes karakter, osv.

Tekst af Mejerhold fra tillægget til hans bog *Om teatret*.

serne hos skuespillerne i *commedia dell'arte*.
Slægtskabet mellem den nye skuespiller

Guglielmos råd: partire dal terreno: evne
areal, som skuespilleren har til rådighed for sin

Bevægelser i kreds, kvadrat, firkant.

Bevægelser i et værelse eller i det fri.

Bevægelser og musikalsk baggrund. Forskell
baggrunde hos Miss Fuller og Miss Duncan og
kologiseringen af de musikalske værker), i m
varieté, i kinesisk og japansk teater. Rytmen
lag. Bevægelsernes skelet er altid musikken, e
tret eller forestillet, ligesom nynnnet af den o

Den skuespiller, der på den ene side indob
digt herskende musikalske baggrund, og på

ret at beherske sit legeme og at placere det rigtigt ud fra Guglielmos lov, når til virkelig ynde i den sceniske rytme og ønsker sig at spille som et barn, der leger. Glæden bliver den sfære, uden for hvilken skuespilleren ikke kan leve, selv når han må dø på scenen.

Skuespillerens tro. Skuespillerens forelskelse. Psykologismens død. Grænserne mellem det fantastisk-uhyggelege og det glædelige. Fortidens sammenfletning med det nutidige. Hvorledes grotesken hjælper skuespilleren at vise det reale symbolsk og at erstatte karikaturen med den overdrevne parodi.

Manglen på emne i den etude, der er valgt til opgave (en stum scene) fremkalder omsorg for formen (tegningen i skuespillernes bevægelser og gestus) som en selvindlysende scenisk værdi. Forskellen mellem emnet i vanlig forstand og emnet, som det udvikles for øjnene af publikum, ikke gennem forfatterens ledsagende kommentarer (det dramatiske værks tekst) men 1/ gennem improvisation i gestus og mimik, 2/ ved stadigt nye kombinationer af stumspil og 3/ ved den åbenlyse overtalelse af skuespillerne gennem skuespillerinstruktørens anvisninger.

Skuespillerens ambition som kunstner er at leve i tegningens form. Skuespilleren er selv tegner eller skuespiller, han gentager en anden mesters tegning, som en pianist, der læser de noder, han ikke selv har skrevet.

Derfor er det bedst af alt at studere commedia dell'arte's og det japanske teaters metoder.

Derfor er studiet af de primitive den eneste rigtige vej til opnå-

Arbejdets gang i Studio

Studio

1. M. F. Gnesins klasse.

Den musikalske deklamation i dramaet.

M. F. Gnesin, der er rejst halvanden måned draget klassen til sin assistent S. M. Bondi.

I øjeblikket foregår der øvelser med de hørerne analyserer versrytmer og lærer at grundlag. Nedskrift af vers med nodetegn b forestillingen om den Orden, der er nødvendig

Der er indstuderet et brudstykke af Sofosikalske deklamations form. (...)

Alle kor og ligeledes de mest ophøjede stager fremsiges med musikalsk ledsagelse. (...)

For nylig blev afsnittet fra *Antigone* fremlagt for en række indbudte. (...)

2. V. N. Solovjevs klasse.

Commedia dell'arte.

else af forståelse af den sceniske tegning.

Fra *Kærligheden til de tre appelsiner*,
1914, 1.

Klassen er delt i to grupper. Den første diet af *commedia dell'artes* sceniske teknik, d selvstændige øvelser, og spiller på basis af sc improviseret komedie.

Eleverne i begge grupper tilegner sig prin af den geometriske tegning i mise en scène, d nen af et lige og ulige antal optrædende. (I den fuldendte figur for geometrisk konstruk for parade).

Der udføres øvelser med det formål at u derende til at udnytte et ubetydeligt rum. I riale, der er egnet til at frembringe jeux de th

Forelæsninger om teaterforestillinger på ma

3. Mejerholds klasse.

Klassen opdeles i grupper, i hver af dem optages Studios deltagere efter lighed i medfødte tekniske evner og efter overensstemmelsen i søgen efter den ene eller anden form for dramatiske fremstillinger eller stil i de episoder, der udvikles på scenen.

De deltagere i Studio, der før deres indtræden i Studio allerede har spillet på scenen ud fra de ældre skolars metode, er slået sammen i en særlig, såkaldt »skuespiller-klasse«. Her ansøres de til, under øvelser med vaudeviller fra 30'erne og 40'erne og med det spanske drama (Calderon: *Sin egen æres doktor*) at studere sådanne metoder i de nye teater, der er nært forbundne med de traditionelle metoder i *commedia dell'arte* og i andre ægte teater-perioder. Her stifter skuespillerne også bekendtskab med eksempler på dramaer i det moderne repertoire, som er blevet afvist, men som er stærke støttepiller for teatret (A. Blok, V. Brjusov, F. Sologub, Vj. Ivanov, I. Annenskij, A. Remizov, L. Sinovjeva-Anibal, Vl. Solovjev, Jevg. Znosko-Borovskij, M. Maeterlinck (i den første periode), Paul Claudel, Villiers de Lisle-Adam m. fl.).

Groteske-gruppen skaber ikke blot helt nye metoder for det sceniske spil, men også sine egne stykker, der bliver til i selve Studio (...).

Om kort tid begynder øvelserne i grupperne: a. antikken og b. det 18. århundrede.

Vi, lederne af klassen, inviterer deltagere i Studio til at deltage i øvelser i de nævnte skuespil og søger herved først og fremmest at

som øvelse for hænderne. Tings opdukken i dere skæbne og udvikling sat i afhængighed af

Store og små tæpper (faste og bevægeligt stand og »sejl«) som enkleste midler til forvarer hænderne på forscenens tjenere, til understøtter i spillet hos hovedpersonerne, i deres bevægen, som en nødvendig og selvstændig del af De forskellige former for parade i overensstemmelse med helhedskomposition. Geometriseringen af tegne* og endog skabt »ex improviso«. Det gestus og ordet og gestus i de eksisterende teatre og i stræber efter.

Fra *Kærligheds*
1914, 4-5.

udvikle mesterskab i bevægelser hos skuespillerne, i overensstemmelse med spillefeltets størrelse. Spillet skal opstå, ikke ud fra emnet, men ud fra rækkefølgen af et lige og ulige antal personer på gulvet og ud fra forskellige »jeux de théâtre« *. Betydningen af »afvisningen« og forskellige former for forstærkelse af spillet. Gestus' præcision og betydning i sig selv. Skuespillerens nyden sig selv under spillet. Teknikken i brugen af to planer (scene og forscene). Skrigets rolle i et spændt handlingsøjeblik. Skuespillerens kostume som dekorativt element, ikke som utilitar nødvendighed. Hovedtøjet som anledning til teatralisk hilsen. Stave, lanser, tæpper, lamper, sjaler, kapper, våben, blomster, masker, næser og lignende genstande som materiale og

*) På fransk i teksten. (N. G.)

*) På fransk i teksten. Man bedes bemærke, at det russiske ord er stumspil. N. G.

Mejerholds klasse

De sceniske bevægelsers teknik

I.

Forholdet til bevægelsen som et fænomen, der er underkastet formens love i kunsten. Bevægelsen som det stærkeste udtryksmiddel i skabelsen af teaterforestillinger. Den sceniske bevægelse spiller en større rolle end de øvrige teaterelementer. Teatret forbliver teater, selvom det berøves replikken, skuespillerens dragt, rampen, kulisserne, teaterbygningen, hvis blot skuespilleren og hans mesterlige bevægelser bliver tilbage: Om skuespillerens tanker og anelser danner tilskueren sig et indtryk gennem hans bevægelser, gestus og grimasser, og teaterbygningen er for skuespilleren – ethvert gulv, som han selv, uden bygmester, kan bygge hvor som helst, når som helst og lige så hurtigt som hans behandlighed tillader det (læs om de omreisende kinesiske trupper). Om forskellen i bevægelsesformer, gestikulation og grimasser i film og pantomime. Mens en ting dukker op på film lærer det ud fra en forestilling om dens nyttefunktion, så anvendes den i Studio (i pantomimen) for at give skuespilleren mulighed for at demonstrere sit mesterskab i spillet med tingen, enten for at glæde tilskueren eller bedrøve ham, og derfor skal skuespilleren følge for-

førelsen). Værdien af dets form og betydning ringens symbolik. Maske og maske (se K. A. skers, *Kærligheden til de tre appelsiner*, Donskrift nr. 3). Om det teatralisks uundgåelige f

Om de gensidige forbindelser mellem teater og fotografisk gengiver livet (det naturalistiske serne ud fra deres nytte, når det gælder om over denne eller hin opgave, som forfatteren gatoriske ekposition, stykkets idé, personerne taler for forfatterens formåls skyld, ikke efter dagens tildragelser osv.). Teatret er en kunst underkastes denne kunstarts love. Livets og lige. Et forsøg på at drage en analogi mellem kunstarters love. At afdække teatrets love vi trådene ud, men at rede dem ud på ny, som (geometrisering af figureernes placering osv.). Kunst er spillet. Selv i de tilfælde, hvor man element fra livet, genskaber teatret dets fragmenter, der hører scenen til og mestres derfra, undvise livet fra scenen hedder at spille livet, lystigt, det lystige tragisk. Polonius' opremsning af forestillinger viser, at i skuespillerens spil bliver til en tragikomedie, en række småsange, der bliver til en pastorale. Det nye teaters skuesp

skellige veje på film og i Studio. I filmen skal først og fremmest subjettet bevæge tilskueren. I pantomimen bevæges tilskueren ikke af subjettet, men af de midler, hvormed skuespillerens frie impulser får udløb i hans eneste ønske om at *berske* på scenegulvet, som han selv har beredt, selv smykket, selv belyst, mens han henrykkes over indfald, der er uventede for ham selv. Hvad vil det sige at omskabe sig, fortabe sig i en skikkelse, og hvad betyder det, altid at vise sig i dramaets mangfoldige skikkelser. Pantomimen bevæger tilskueren, ikke ved det, der er skjult i dens indhold, men ved, hvordan den udføres, i hvilken ramme dens hjerte er indfattet, og hvilket mester-
skab skuespilleren lægger for dagen. Om bevægelser, afhængigt af skuespillerens vekslende kostume, redskaber og dekoration-baggrund. Teaterkostumet er langt fra vilkårligt, det er en del af et hele (op-

spilleprincipperne i de sande, store teaterrepokers æstetiske greb, som man kan lære af, som er uundgåelige for enhver skuespiller, som vil spille på en måde, som vil gøre ham til en af de store. Om den proces, som er nødvendig for enhver skuespiller, som vil spille på en måde, som vil gøre ham til en af de store. Om den proces, som er nødvendig for enhver skuespiller, som vil spille på en måde, som vil gøre ham til en af de store.

1) „puge skatte sammen“. (M. B.) Står på fransk i teksten.

forfinelse og erfaring, og gøre det sådan, at tilskueren glemmer, at der intet skind er på tamburinen.

Hvad vil det efter vores opfattelse sige at overføre det traditionelle fra fortid til nutid. Gentagelsen af det som allerede én gang har været, søger vi ikke (den direkte gentagelse er »Det gamle teaters« opgave *). Forskellen mellem rekonstruktionsarbejdet og de opgaver, som opbygningen af en ny teaterkunst på grundlag af studier og valget af det traditionelle stiller. Den nye skuespillers holdning til scenen, som til et gulv, der venter på usete sceniske handlinger. »Hvis jeg ved«, siger vor skuespiller, »at jeg træder frem på et gulv, hvor den maleriske dekoration-baggrund ikke er tilfældig, hvor gulvet (de skrå brædder) går i ét med linjerne i tilskuersalen, og hvor den musikalske baggrund hersker, så kan jeg ikke undgå at vide, hvordan jeg skal gøre min entré. For at mit spil skal nå publikum samtidig med den maleriske og musikalske baggrund, og alle elementer i skuespillet som et hele få en *bestemt mening*, må spillet blot være en af komponenterne i summen af virkende elementer.« Skuespilleren vil, når han ved, hvorfor alt omkring ham er sådan og ikke anderledes, hvorledes hele denne teaterkunstneriske frembringelse er opstået, i det øjeblik han træder frem på scenen omforme sig, blive et kunstværk. Scenens nye herre – skuespilleren, vil træde frem med sin glade sjæl, sin musikalske tale og sit legeme, bøjeligt som voks. Bevægelser, fremkaldt ved nødvendigheden af at underkaste sig Guglielmos lov i arbejdet (*partire dal terreno*, se *Kærligheden til de tre appelsiner*, Doktor Dappertuttos tidsskrift, bd. I) forpligter til et mesterskab, der

(musik og bevægelse, på hver sit plan) en eggeni foni. Der opstår en ny form for pantomime, på sit plan, og skuespillerens bevægelser forløbbs Skuespillerne vil, når de ikke udleverer musik opbygning i et metrisk udmålt tidsforløb, str mesteren for metrum'et, forsøge at væve et r af den dramatiske skuespillers bevægelser er sernes fravær eller ophør; som i musikken bev af bevægelse i sig. Når en skuespiller i et giv sig noget, betyder det ikke, at han er draget sfære. Skuespilleren forbliver hele tiden på fordi der, når kulisserne er fjernet, intet »bag og fremmest fordi han, når han helt har forstå sen, ikke vil opføre med at leve i scenehandlin mærkes særlig tydeligt, hvor vigtigt det er, lyset, musikken, redskabernes glans, kostume er uundgåelig. Betydningen af disse to planer for skuespilleren, der ikke et øjeblik forlader so punktet om livet der aldrig hører op, selv i de (jvfr. udtrykket »at høre stilheden« hos Rubeck

Fra *Kærligheden*
1914, 4-5.

næsten er lig akrobatens (den japanske skuespiller er akrobat og danser). Ordet forpligter skuespilleren til at være musikant. Pausen minder skuespilleren om tidens rolle, der er lige så obligatorisk for ham som for digteren. – Om forskellige opfattelser af musikens rolle i forestillingen: hos Dalcroze, hos Miss Isidora Duncan og Miss Loie Fuller, i cirkus, i varietéteatrene, i det japanske og det kinesiske teater. Musikens rolle, som en strøm, der ledsager skuespillerens bevægelser på scenegulvet eller de statiske momenter i hans spil. Musikken og skuespillerens bevægelser behøver ikke at være sammenfaldende i planer, men kaldes de til live samtidig, fremkalder de i deres forløb

*) Hentydning til Det gamle teater under Driessen og Evrejnov, som i 1907 og 1911 forsøgte sig med nøjagtige rekonstruktioner af middelalderteatret og det spanske teater fra det 18. århundrede. (N. G.)

Et forsøg på at gå fra øvelser i de sceniske be-
bejdet med brudstykker af skuespil med tekst:

- a/ Ofelias vanvidscene (Hamlet)
- Kongen (en stadig vekslende række af frem-
Dronningen (Ilijasjenko)
- Horatio (Netjajev)
- Forscene-tjener (Genning)

Sidste års iscenesættelse, hvor ordene midlert-
senteres i ny skikkelse, omarbejdet med det n-
indførelsen af ord.

Udøveren af Ofelias rolle kæmper mod prætentiose scenebilleder og sentimentale gestus (der behagede teaterkritikerne så umådeligt forrige år) til fordel for det virkelige fjællebodsteaters enkelhed.

Sangene er endnu ikke musikalsk udformet. Midlertidigt bruges som akkompagnement banken med en bambuspind på et stykke træ (husk at det drejer sig om at udtale vers, og at man derfor ikke har eller kan have den frihed, som skuespilleren normalt har i sin »gen-nemlevelse« uden at skulle underkaste sig formen, se hvilken glæde også den frihed, der er mulig gennem underkastelse, kan give).

Hvad der synes let at klare for skuespiller-musikanten, bliver umuligt at opnå for en skuespiller, hos hvem musikaltiteten endnu ikke er vågnet. Det givne brudstykke anvendes to gange i arbejdet: i september og i december. Afbrydelserne i det sceniske arbejde må opfattes som et system. En række uheld i de første prøver kan udjævnes gennem den afbrydelse, der gøres i arbejdet, i mellemtiden sover fantasien ikke, alene af den grund at fantasien har fået noget at arbejde med. De såkaldte »gennemlevelser« spænding er erstattet af en form for fantasiens sprudlende leg til frigørelse af den sceniske spilleteknik, som ikke tåler nogen bremsen. Vi kan kun forvente held i arbejdet med dette brudstykke, når vi endeligt har overvundet den Duncanske form for balletkarakter, og når en jonglørs vilje viser sig på scenen, så replikkerne behandles som bolde, der i bølger af kast gennemskærer atmosfæren over skuespillerens hoved, med ledsagetonen og rytmisk banken (rytme og rim). Husk teaterudtrykket »et henkastet ord«, og spørg dig selv: Er du herre over dit åndedræt,

finde nøglen til udførelsen af Shakespeares t det først gennem et studium af formen og ve scenen, at stykket kan regnes for iscenesat.

Man må mindes en lærd mands beretning Thomas Prestons tragedie *Cambises* til del i teatre. Han kalder successtykket »a lamentation of pleasant mirth«, det er, hvad han henleder Skæl man ikke se tragedien om Hamlet som høres i de muntre spøgefuldheder, som er kan Skæl man ikke for altid glemme de lærdes svage eller stærke vilje og om alle de tendenser teren for enhver pris. I Shakespeares epoke prægede tiden i det før-Shakespeareske teater kunstneriske udtryk blev udtømt i to tonarter den muntre, dertil kom at det sørgmodige forførdelige, og det muntre med det kariker tonarter blev kun svagt berørt. Af musik, sang folket, at det enten rørte dybt eller fik en til disse resultater kunne nås med én og samme stykke, så meget des bedre. (N. Storozjenko: spira, bd. I, Lily og Marlowe. SPb. udg. Demal

I tragedien om Hamlet er overgangen fra groft-komiske til stede, ikke blot i stykket s de enkelte roller (især i hovedrollen). At gen en egen scenisk virkning er det samme som

forhindrer din såkaldte »gennemlevelse« ikke et regelmæssigt åndedræt, måske skal man spørge en inder med erfaring i den sag, hvad han ved om vejtræknings kunst.

Hvad angår spørgsmålet om »gennemlevelse« på scenen, er det på tide at nå til en endelig afgørelse. For dem, der holder af Oscar Wilde, er dette spørgsmål for længst afgjort ved skuespillerinden Sibyl Vans erklæring i *Dorian Grays billede*: »Jeg kunne fremstille en lidenskab, som jeg ikke følte, men jeg kan ikke fremstille den lidenskab, der fortærer mig som en ild«.

Studio har stillet sig den opgave at opbygge forestillingen *Tragedien om den danske prins Hamlet* uden at udelade visse scener, og uden udeladelser i de enkelte scener. En sådan forestilling kan kun realiseres, hvis det i arbejdet med to-tre brudstykker er lykkedes at

hvor det alene bliver muligt for skuespillere og at fængsle gennem sit spil.

Fra *Kærlighed*
1914, 4-5-6-7.

V. E. Mejerbolds Studio 1916-1917

De vigtigste studieområder

I. Studiet af de sceniske bevægelsers teknik.

De, der arbejder i Studio, må opnå en høj grad af færdighed i dans, musik, let atletik og fægtning (Studios ledere anviser mestre, der kan give god undervisning i disse kunstarters teknik). Følgende sportsgrene anbefales: lawn-tennis, diskoskast, sejlsport.

II. Det praktiske studium af teaterforestillingsens genstandsmæssige elementer: dekoration, rekvisitter, belysning af scenegulvet, skuespillerens kostume og genstande i hans hænder.

III. Hovedprincipperne for sceneteknikken i den improviserede italienske komedie.

IV. Anvendelse i det nye teater af traditionelle greb fra teaterforestillinger i det syttende og attende århundrede.

(Ad. III og IV. Opstillingen af en formel kanon bygger ikke på et skolastisk-dogmatisk grundlag, men på en genetisk udforskning af de traditionelle former, og enhver tendens til livløst, akademisk epigoneri anses for skadelig.)

V. Musikalsk deklamation i dramaet.

På grund af lederen af denne klasse, M. E. Gogol, betragtes

NB. Vi forudsætter som æstetisk nødvendigt, at kunstværkets *materiale* må udtrykke sig i en form, som kunstneren giver det, og vi kategorisk betingelse i teatret, at skuespilleren lukkende i *en teknik*, idet han i sit spil bryder sig om materiale, han har fået til rådighed, og gennemmer overens med det menneskelige legemes egenart. Vi markerer, at ved siden af bearbejdelse af de færdige genstande, der er nødvendige for skuespilleren, er der en anden, nemlig at skuespilleren skal have en ide om, hvordan han skal opføre sig i teatret. For at lederen kan danne sig et korrekt billede af skuespillerens arbejde, skal han have en ide om, hvordan skuespilleren søger at bestemme sin rolle, og hvordan han opfører sig i teatret. For at lederen kan danne sig et korrekt billede af skuespillerens arbejde, skal han have en ide om, hvordan skuespilleren søger at bestemme sin rolle, og hvordan han opfører sig i teatret. For at lederen kan danne sig et korrekt billede af skuespillerens arbejde, skal han have en ide om, hvordan skuespilleren søger at bestemme sin rolle, og hvordan han opfører sig i teatret.

En analyse af dramatiske værker i det russiske teater (Pusjkin, Gogol, Lermontov).

Fjællebodteatrets rolle ved de teatraliske nyudviklinger (Pusjkin, Gogol, Lermontov).

Cirkus og teater.

Petrograd bortfalder dette emne midlertidigt i Studios program.

Emner til drøftelse 1)

Mimetismen, dens nederste trin (efterligning uden skabende idealisering), dens højeste idé (masken), dens stærkeste afvigelser (grotesken – komisk, tragisk, tragikomisk).

En analyse af spillet i forbindelse med karakteristikker af fremragende skuespillere og en bedømmelse af serarten ved de teaterperioder, hvori disse skuespillere virkede.

1) Alle emner til drøftelse er valgt ud fra hensynet til én opgave: at klargøre de teatraliske elementers afgørende værdi i teatrets kunst.

Det spanske teater.

De særlige symbolske greb i det indiske dram
Scenegulvets og spillemådens egenart i jap
Analyse af de nyeste teaterteorier (E. G. C
N. N. Evreinov, F. F. Komissarzjevskij, M. F
Instruktørens og teatermalerens rolle.

Om teaterskolernes programmer (projekter
Jurjev, Voronov, Ozarovskij m. fl.).

Teatret og skibet (spørgsmålet om disciplin).

Studios leder og de fungerende referenter vi
lærebøger, der uomgængeligt skal tilegnes ind
frister. Studios tidskrift (*Kærligheden til de*
Dapperuttos tidskrift) er ubetinget nødvend

arbejder i Studio, skal overvære alle øvelser. De skal på ethvert tidspunkt være klar til kontroløvelser, som afholdes periodisk.

De, der ønsker at indtræde i Studios gruppe i undervisningsåret 1916-1917, bliver inddelt som følger:

1. Deltagere i Studios gruppe fra tidligere undervisningsår, som ikke har modtaget bevis for afslutning af kurset.¹⁾
2. Nye medlemmer i Studios gruppe.

Alle i disse to grupper skal ved deres indtræden underkaste sig en prøve.

Til prøven er der ikke adgang for de personer i gruppe 1, som ikke opfylder følgende betingelser: a) som efter Studios leders skøn ikke har afsluttet kurset; b) som ikke rettidigt har afleveret deres curriculum vitæ, og c) som i deres arbejde har vist en række afvigelser fra Studios hovedopgaver.

Personer i gruppe 1 opfordres til en personlig samtale med lederen af Studio, V. E. Mejerhold, efter forudgående telefonisk aftale (532-88) om dag og tidspunkt for mødet.

Personer i gruppe 2 henvender sig skriftligt (Izm.p., 6 rota, 8, Petrograd, V. E. Mejerhold) angående deres ønske om at deltage i en optagelsesprøve, idet de i brevet opgiver deres fulde navn og adresse, hvortil meddelelse om dag og tidspunkt for optagelsesprøven vil blive sendt til sin tid.

De, der har fået betegnelsen Komediant i Studio, går videre på det nye kursus uden prøve.

De, der går til optagelsesprøve, skal vise:

e. kendskab til versformernes teori,

f. kendskab (om sådant haves) til andre kunstformer, som digtning, tur, poesi, dans) og egne værker, hvis sådanne findes;
g. kendskab til dramatikens historie på nasieundervisningen (svar på spørgsmål).

De, der af sygelig generthed hindres i at træde ind i Studios gruppe på den prøven, kan indtræde i Studios gruppe på den næste måned viser deres sceniske materitimer.

Fra Kærlighe
1916, 2-3.

- a. grad af musikalitet (de, der spiller et eller andet instrument, skal spille, de, der synger, synge),
- b. grad af legemssmidighed (gymnastisk eller akrobatisk øvelse, brudstykke af pantomime med akrobatiske tricks ex improviso),
- c. mimiske evner (spille en scene uden ord, over et lige opgivet emne, hvis mise en scène bliver fastlagt og hovedtrækkene vist af Studios leder),
- d. diktionens betydelighed (læsning à livre ouvert ²⁾),

1) Kun de, som har modtaget bevis for afslutningen af deres sceniske uddannelse i V. E. Mejerholds Studio, underskrevet af direktøren og med det lovligt indregistrerede stempele for V. E. Mejerholds musikalsk-dramatiske skole, kan regne sig for uddannet ved Studio.

2) „med åben bog“, fra bogen. (M. B.)

