



Mejerhold accepterede Oktoberrevolutionen forbehold. I modsætning til næsten hele intel holdt sig til Februarrevolutionens liberale d over Aleksandr Blok og Majakovskij – den grad, som imødekom appellen fra Lunatjarskij oplysning, der stærkt anbefalede teatrets demo

Teatrene blev betragtet som et indflydels derfor ved et dekret af 22. november 1917 (d regimentets etablering) knyttet til Folkekomm som en afdeling for sig, TEO (Teatral'nyj C sin plads i staben ved Aleksandrinskij blev leder af Petrograd-afdelingen af TEO. I det i gerkerigen, sulten og den almindelige opløsning at gøre sig gældende, undtagen med isenesæ Misteria-Buff (Buffo-Mysterium), i samarbejde 7. og 8. november 1918, i anledning af et-år

I foråret 1919 forlod han Petrograd sammen tre døtre, og rejste til Krim. Han blev hvirv malstrøm, taget til fange af de hvide og nådede (Den Russiske Socialistiske Sovjet-Republik) gang Moskva.

Som leder af det alrussiske TEO slutter M menter fra kunstnernes yderste venstre, der så revolution i kunsten og den politiske revolue at stå i spidsen for bevægelsen Teatrets

Oktjabr'). At dømme efter de paroler og offentliggørelser i bevægelsens organ Teater-Kur hans tilhængere (hvoraft en af de ivrigste er S med næsten alle de abstrakte malere) nu sat af med det gamle professionelle teater og ers letar-kunst«. I sin første officielle erklæring f

TEO vil organisere sit arbejde således, at kommunistisk propaganda inden for teaterom ligger under folkekommissærernes Sovjet vil gaver vedrørende politisk undervisning, der en gang for alle være færdige med de neutrale denser.

Teate

Med andre ord, han tilslutter sig det ekstremistiske synspunkt fra Proletkult (Centralkomiteen for proletariats kulturelle organisationer, oprettet i september 1917, endnu inden den bolsjeviske omvæltning) og forklarer enhver kultur, der ikke er politiseret. Samtidig godtager han tanken om proletarisering = industrialisering af kunsten. Efter en af hans rapporter vedtager man en beslutning, hvori det hedder:

Proletariatet må definitivt kaste den kløft til, som den omstyrtede klasse opretholdt mellem kunsten og livet (...). I proletariats hender er kunsten et instrument, et redskab og et industrielt produkt.

*Teater-Kurieren*, 1921, nr. 82.

Sådan er parolen forud for den reorganisering af teatrene, som Mejerhold tager fat på. Det kan ikke understreges stærkt nok, hvordan han for at nå dette mål gik i forbund med ekstremisterne – futurister, imaginister, suprematister og andre repræsentanter for strømninger inden for den russiske abstrakte kunst. Den sproglige forvirring spiller i høj grad ind: De tror, de er revolutionære, fordi de også tøver løs på de borgerlige! Der skal flere år til for at opklare den misforståelse, som denne postulerede identitet mellem det politiske og det kunstneriske bygger på.

Mejerhold beflitter sig altså på at politisere teatrene og døber sit eget om til Det første RSFSR teater. Men der er en grufuld mangel på dramatiske materiale. Maskomedram – Værkstedet for kommunistisk dramatik – hvor forfatterne indbydes til at smede det nye

MORGENRØDE (*Les Aubes*) af Verhaeren  
iscenesætterne: Vsevolod Mejerhold og Vladimir Dmitriev (premiere 7. november 1919 i teater).

Hovedsted for handlingen: »Et umådeligt veje, der fører til fristelsernes by Oppidoma står i brand. Vild forvirring, stormkløkker, og forbandelser, modsætning mellem folk fra »afskyelige mængder af voldsomme og blidkappestrid. Med højtravende tirader fyrer og Regentskabs-rådet, som holder byen, løser lader sig dræbe »for fredens og den enkle, b... Som død triumferer han: Folket vælter frem der symboliserer Regentskabet, krigen og træ hoved for fødderne af folketribunens lig. D... søn, et barn som moderen »ofrer til den syv forkynder: »Og lad nu morgenrøden vælde frem Teksten kunne tilnærmes den aktuelle situation og nogle ændringer i terminologien, med udg...

*Det er af den grund, Mejerhold ledes til at indvie sit teater med en opsetning af Verhaerens Morgenrøde (Les Aubes), der var skrevet i 1898 og havde fascineret ham lige siden 1907 (Om Teatret, p. 29). Morgenrøde er stærkt præget af symbolismen, et svagt deklamationsstykke, men tilsyneladende med et demokratisk strøg; det er tilstrækkeligt vægt og »kosmisk« til at kunne tilpasses efter omstændighederne ved den russiske borgerkrig. Den modsætning, man mærker hos Verhaeren, mellem »belten« og den passive hob, stryges til fordel for hoben, der bliver proletarisk. I anledning af denne bearbejdelse formulerer Mejerhold sine rettigheder som iscenesætter over for teksten, som han omformer ud fra sin vision, uden at bekymre sig om forfatteren.*

gen Folk og Regentskab (læs: proletariat og Mejerhold og den futuristiske maler Dmitij Scenerum. Tæppet er beholdt endnu, omend er dog malet i kubistisk stil. Kubistisk er og gulvet er fyldt med en hoben sætstrykker i former – kegler, terninger, trekanter etc. Den monumental forenkling. I begge sider af scenen skellige vinkler er fæstnet ringe og plader t belagte; fra toppen hænger gule trekanter og krydsr hinanden, tværs gennem scenerummets retninger.

Hvad kostumerne angår, er skuespillerne groft lærred. Hverken parykker eller smink

nøgent frem, det gælder om at gøre de naturlige egenskaber, vægt, volumen, farve gældende, så man kan bandlyse al illusionskunst.

Stilen er geometrisk, af en abstrakt monumentalitet, som navnlig nås i masseoptrinene. I overensstemmelse med Verhaerens angivelser: »Grupperne handler som én person med mange og modstridende ansigter« fremstilles folket ligesom et antikt kor: gestus, bevægelser på scenen og recitationen (i frie vers) er uniforme og højtidelige.

Efterhånden bliver der møde-atmosfære på scenen. Rigtige front-nyheder fra borgerkrigen bekendtgøres, og under en af opførelserne kommer lige i rette øjeblik nyheden om en sejr over de hvide: Den røde hær indtager af Perekop på Krim, og publikum jubler.

Hérénies bisættelse ledsages af en sørgemarch, og da proletarernes hammer knuser Regentskabets statue, symbolet på det gamle styre, bryder man ud i *Internationale*, både på scenen og i salen.

Krupskaja, Lenins kone, viede denne forestilling en harmdirrende artikel, hvori hun raser mod den borgerlige symbolisme.

## Om det moderne teater

(Fra en tale af Vs. Em. Mejerhold)

Før arbejdet med iscenesættelsen af Verhaerens besøgte Vs. Em. Mejerhold et fællesmøde for spillere, funktionærer og scenearbejdere.

Kammerat Mejerhold, der blev mødt med en tale til forsamlingen; vi bringer indholdet af gengivelse.

I denne tid er to teatertyper mulige: 1) et pædagogisk teater, hvis rødder ligger i den unge, nu herskende klasse, og 2) det såkaldte professionelle teater. Det første teater vil den overvejende opmærksomhed, står i dag i begyndelse, trods den teatraliseringspsykologi, som Sovjetrepublikkens territorium er blevet grebet af. Teatret vil retninger om landsbyer, som har op til fem teatre.

Jeg skal rette al min opmærksomhed og den min rådighed, mod oprettelsen af et internationalt teatercentrum i Moskva, som har op til fem teatre. Jeg skal rette al min opmærksomhed og den min rådighed, mod oprettelsen af et internationalt teatercentrum i Moskva, som har op til fem teatre.

forpligter mig dertil. Det er nu ikke mere en  
er gældende for Proletkult, men en international

Først og fremmest derfor, men også delvis a  
de, har jeg givet mig selv det løfte, for så vi  
mere at have noget at gøre med de professionelle

Jeg er kommet til Dem på foranledning af  
kammerat Bebutov for at hjælpe Dem i den v  
at sætte *Morgemøde* i scene, et skuespil, som r  
fundet nøglen til, og som ikke har kunnet un  
Dette skuespil skal gøres færdigt på forholdsvi  
festlighederne.

Lad os altså vende tilbage til spørgsmålet  
teatre og deres eneste mulige og retmæssige u

rakteristisk kendetegn for en skuespiller ved et sådant teater er hans indbildte apolitiskhed, som kun han selv tror på.

I virkeligheden er apolitiskhed det reneste vrøvl; ikke et eneste menneske, heller ikke skuespilleren har nogensinde været apolitisk eller asocial, men har altid været et produkt af miljøets kræfter, som virker ind på hans natur.

Bestemmes måske ikke skuespillerens natur ved de individuelle, sociale og historiske forandringer han kommer ud for? Denne lov hersker over en skuespiller og bestemmer hans fortolkning af denne eller hin rolle.

Der er f. eks. de to Hamlet'er: Rossi og Mounet-Sully.

Den førstnævnte, Italiens ægte folkelige skuespiller, har alle en oprørsers træk; den anden, der er vokset frem i den franske komedies tradition, er hofskuespiller i en feudalperiode.

Nu om teatret. Hvilket teater kan kaldes Repræsentativt? Det såkaldte Repræsentative Statsteater var ikke repræsentativt for vor epoke og ikke i samklang med den. Jagten på en sødladen romantik, der havde overlevet sig selv, ødelagde det.

Det eneste Repræsentative teater for en af perioderne i den russiske småborgerlige virkelighed var i sin tid Moskvask Kunstnerteater. Hvorfor bevægede det, når det spillede Tjekhovs stykker? På grund af teknikken?

Men skuespillerne i dette teater, der for første gang spillede Tjekhov, havde overhovedet ingen teknik; mange var lige kommet fra skolebænken.

Den skuespiller, der spiller Herodes, vil Kammerteatrets drivhusagtige, kunstlede og når han skal fremstille den sensuelle despot's fuldstændig revolutionært, vil Johanaan, der tordne.

Engang åbenbarede jo Mørjalov Bakunin i

Når den Nye skuespiller i et sådant teater før han gennemfører kongen, med en kort l

Sådan er det professionelle teaters eneste øjeblikket, og det vil nu afhænge af skuespiller, om det skal forblive et teater, der er løs, det skal blive teatret med de fem magiske b

første RSFSR teater.

Da man gik over til spørgsmålet, om det fore en militær kammeratdisciplin for at give udformning, foreslog Vs. Em. Mejerhold skue rollerne i dette skuespil efter rollehæfternes ty

Jeg mindes, hvordan jeg som skuespiller v VI. Iv. Nemirovitj-Dantjenkos henstilling m med næsen i en avis, i Ibsens skuespil *Når vi* dengang allerede spillet Ivan den Grusomme og andre store roller. Men det var nødvendigvis sens prestige som dramatiske.

Hvis De i denne forstand følger Kunstner

Dets udførelse af Ljehovs stykker blev repræsentativ og fremkaldte efterligning, fordi de opførendes følelser og sindstilstand var i samklang med den daværende russiske intelligentsias almene sindstilstand.

Selvfølgelig kan kun et revolutionært teater være repræsentativt for vores store revolutions periode.

Men man skal ikke tro, at et sådant teaters repertoire kun skal bestå af Verhaerens *Morgenrøde* og Vermisjevs *Den røde sandhed*. Det kan optage både Wildes *Salome* og Shakespeares *Hamlet* i sit repertoire. Men alt afhænger af fortolkningen. En skuespillerinde ved et sådant teater øser i sin fortolkning af Salomes figur uvilkårligt materiale til figurens perverse sensualitet af Alisa Gessenskajas nære og anskuelige eksempel.

De skabe en *Morgenrøde*, der på samme måde som et forbillede til efterligning og opretholdelse som dramaturker.

Vs. Em. Mejerholds tale til truppen fremkaldte alle fremmødte.

Da Vs. Em. Mejerhold havde sluttet sin Mgrebov de fremmødte delagtige i sine indsigelser blandt Petrograds proletariat.

Offentliggjort i *Teater-Kurierer* for Teaterafdelingen (TEO) und for Oplysning. Udkommer hver 70, 9-17 okt. 1920 s. 11-12.

## Til opførelsen af Morgenrøde på Det første RSFSR teater

Menneskeheden er trådt ind i en fase, hvor alle indbyrdes forhold og begreber ændrer sig. Hvis vi før 1917 forholdt os med en vis forsigtighed og omhu til det litterære værk, så er vi nu ikke længere fети-chister, vi ligger ikke på knæ og stønner ikke som i bøn: »Shakespeare! ... Verhaeren! ...«

Tilskuerne i salen har forandret sig sådan, at også vi er nødt til at ændre vor holdning.

Det er et andet publikum, der ikke tåler meget nu, – hvor hver tilskuer så at sige er en model af Sovjetrusland.

Nu står vi ikke længere vagt om forfatternes interesser, men om tilskuernes.

Auditoriets og tilskuersalens interesser har fået afgørende betydning.

Men, spørger man, hvorfor skaber I ikke selv et nyt drama, i stedet for at beskæftige jer med at gøre klassikerne til invalider?

Al gentagende skaben får eksistensberettigelse sultat af indre nødvendighed.

Således blev det nødvendigt med en ny fordi ophavsmændene fik en *bestilling* fra de satte dem i bevægelse.

Vi opfatter sagen således: Tilskueren, der udtrykker gennem denne handling – at få stillingen, som han håber, han vil bryde sig »bestillingen« så meget større styrke, som d stilling til Oktoberfestlighederne.

Hvis man ser, hvad vi har udeladt af tek materiale, så vil man se, at det er litteratur tiden dårlig, men i alle tilfælde – litteratur.

Og for at disse litterære »værdier« ikke selv i den sceniske handlings malstrøm, har dem og hjælpe scenehandlingen derved.

Således fik scenariot, *Morgenrøde's* skeld blev befriet for det overflødige fedt.

Og til at bevare livet i dette smidige leg nerve til hjælp, den stemme vi atter og atter h

Vi forstår, at den komediant, der dør på ikke holder til, at hans legeme skal rådne op deklamationen fra profeten i træet, profete bonden hvordan Jacques Hébertien m fl N

lig på Folkenes plads, hvor han bliver genstet  
-- som scenisk fremtoning.

Komedianten tåler heller ikke, at statister, tørklubber og studier, flokkes på scenen og forvansker hans kunst. Mens de foregiver, at en klump på ti personer som en mængde på tohundrede.

Her kan vi benytte lejligheden til at spørge

Hvis man siger: 100 mennesker – tror vi det 200, tror vi det heller ikke, det er for lidt!

Dersom scenen ikke er sådan, at vi kan slippe trækker vi syv personer.

Endvidere tåler komedianten ikke personer, der pludrer uden mål og med og forklarer handlingen.

Udvejen er at henvise dem til siderne i programmet eller til orkestergraven.

Og den komediant, der udfører Enos rolle, tåler ikke, at det mest pateriske øjeblik i rollen, dens idémæssige højdepunkt, bliver defor-meret til snak med søsteren om familieforholdene, — i stedet for, som en folketaler, at have ret til at træde frem i åben kappestrid med sine modstandere på en folkeforsamling.

Men hvordan skal man omgive ham med den så kostbare hær af statister?

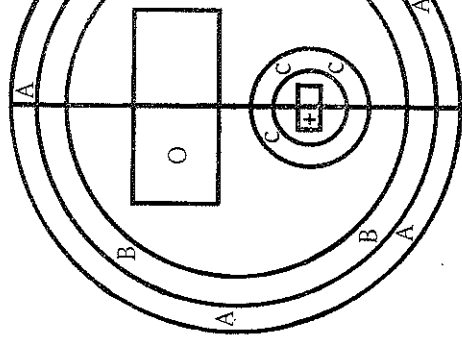
Og han slår sig ikke til tåls med 200, — giv ham 1.000, hvad skal man gøre?

Sådan. Vi har grund til at tro, at en stor mængde af befolkningen i Sibirien får deres føde derved, at de er forenede i studier og klubber og spiller skuespil. I Moskva er der mere end 150 teatre.

Så vi tror, at det vil være nyttigt for disse tilskuer-komedianter at øve sig lidt før deres optræden på scenen (for i det mindste at udvikle det sceniske temperament); derfor inviterer vi de tusinder af tilskuere, der fylder salen i Det første RSFSR teater, til at tage del i handlingen, og sikrer derved de komedianten, der spiller Hérénien, le Bré, Eno, Clara og Hordain den hyldest, som de har krav på ifølge handlingen.

Det videre arbejde består i at forklare ikke blot tilskuerne, men også os selv, hvem sejrer over hvem i dette stykke? Hvem erobrer

Her er en plan, som hjælper til at forklare



A. Kongetroppernes placering; de har om Nord, Syd, Øst og Vest (de tropper, som det med propaganda).

B. Tropperne fra Oppidomagne.

C. De tropper, der har indesluttet kirkeg- strejkende.

+ Kirkegården.

O Oppidomagne.

hvem? Hvorfor måtte stykkets helt bringe liget af sin far ind i den belejrede by? Hvis tropper belejrer byen? Hvis tropper omringer den kirkegård, hvor »folket« har samlet sig, og hvor befinder denne kirkegård sig? i byen eller uden for den?

Og hvad er det for et styre i Oppidomagne? – er det et absolutistisk styre? Er det konstitutionelt-demokratisk? Er det »midlertidigt«, og hvad er det for en konsul?

Efter romanforfatteren Stevensons eksempel vil vi, ligesom han gjorde før han begyndte på sin roman, udarbejde en topografisk plan over stedet for handlingen, forsøge at tegne en plan.

Og af denne plan bliver det klart, at Verhaeren forvirrer sit stykkes læser, fordi han *selv blev forvirret* og blev fanget af modsigelser.

Nu om rampen: Vi understreger med særlig forsøg på at fjerne en så forkrøblet forestilling om rampen, trods de belysning nedefra, under gulvet, trods de hold og andre instruktører har gjort i denne en så uforsonlig fjende af rampen som Vjalme, så er der ikke én scene, hvor man har sceniske kram ud – rampen, der bevarer en ring i teatret – den borgerlige illusionisme.

Trods fjernelsen af rampen i de intime scener er den småborgerlige illusionisme dog ikke forsvundet. Den nysgerrige tilskuer (vo-  
pen borer man for den nysgerrige tilskuer (vo-  
et nøglehul.

Se herom mere udførligt i Doktor Dappertuttos tidsskrift, i artiklen *Fårekyllingen på ovnen eller Nøglebulet*.

Ligesom rampen i de tidligere forsøg blev fjernet, for at man kunne skabe en forscene, er den i *Morgenrøde* fjernet til fordel for orkestergraven; men hverken forscene eller orkestergrav hører til de rent tekniske faktorer ved scenen, sådan som kammerat Kerzjentysev troede, da han skrev sin bog *Teatrets kunst*.

Om dekorationerne: Vi tillægger ikke »dekorationerne« nogen som helst betydning, det er alt sammen noget for Sezessionsudstillingerne<sup>1)</sup> og restauranterne i Wien og München, bare vi kan slippe for »Kunstens verden« og »Rokoko« og hele museumshalløjlet! ...

Hvis vi henvender os til Picassos og Tatlins nyeste efterfølgere, så ved vi, at vi har at gøre med folk, der står os nær ...

Vi bygger, og de bygger ...

For os er faktur vigtigere end ornament, mønstertegnere og skønheder.

Denne veljergethed i maleriet! ...

Den moderne tilskuer skal have en plakat, fornemmelsen af materialerne i deres overfladers og rumfangs spil!

I det hele taget vil både vi og de ud af teatrets kasse, ud på de åbne, opbrudte scenepladser, og vore kunstnere, der har kastet penslerne, tager med stor fornøjelse øksen, hakken og hammeren i hånden for at begynde at udhugge scenens dekorationer i selve det af naturen givne.