

Den 2. april 1923 fejrede man højtideligt, på Mejerholds 25-års jubilæum som teatermand, bedret med tilen Folkets Kunstner. Hans dreve udgav til hans ære en samling skrifter i byldest: Vsevolod Mejerhold (Forlaget Oktobor)

Det første RSFSR teater blev til GITIS (e
Institut for Teaterkunst), og Mejerhold ind
med den første konstruktivistiske iscenesæ
hanrej (Le cocu magnifique, af Fernand Cro
af året blev GITIS til TIM (Teatr Imeni M
hold teatret), og det åbnede den 25. novemb
(af Sukhovo-Kobylin), en ny etape i konstrukt

Denne bevægelse går tilbage til efteråret 1919, da en gruppe af kunstnere og forfattere i Den russiske revolutionære kunstnere arrangerede en udstilling i Den russiske Kunstnere Klub i Moskva, af konstruktionsmodeller, udstillingen var faktisk bestod gruppen på det tidspunkt af konstruktive modeller, hver udstillede fem arbejder (Popova, Rodtchenko, Stenberg).

Den nye skoles trosbekendelse omfattede biologien. Den afsvor enhver figurativ tendens, af materialer i rå tilstand og roste sig af en adskillelse af kunst, i harmoni med hvad man i hne herom arbejdedes sjæl og ideal.

Mejerhold, som var på udkig efter metoder i stand til at aktualisere de »proletariserede

gæst på udstillingen og skimtede en mulighed
strukturelle principper på teatret. Med det
han havde stillet sig i det »teatraliske teater«
at granske tanken om en antiestetisk teatral
en ny stil, som fik navn af konstruktivisme,
excentrisme, akrobatik og det »biomekaniske«
strøket grad i Rusland i flere år.

Samtidig er han blevet installeret i det gamle
banegårdshal med masser af træk, upraktiske o
i sin nedrivnings-iver på at gøre den endnu m
kan realisere sin drøm om at komme til at sp
byen, sørger han for i det mindste at gøre sp
scenen for hele dens illusions-udstyr og for

italienske teater. Her skal hverken være rampe eller tæppe. Ikke noget maskineri at støtte sig til, det forsvinder også. Kun »konstruktionen« troner på scenegulvet. Belysningen klares med projektører, der udelukkende kaster lys over det areal, hvor handlingen er koncentreret i dette øjeblik. Resten af scenen henligger i et mørke, hvor skuespillerne venter på deres entré og scenearbejderne er beskæftigede.

Rumlig konstruktion

(...) De projekter til fremtidens praktiske katedre kede digtersammenslutningens vægge, forekledte lige inden for rammerne af det teater, som i bestemt, men nyttebestemt, som gik på tværs af æstetiske tradition, og som gjorde det mulige gamle drøm om skuespillet uden for teatret tilskuerrummets æskebygning og anbragt lige lige pladser, i metalfabrikkens støberiafdeling damper. De ydre omstændigheder var usædvanlige vejelser af denne art. Mejerholds teater var en Mastkomdram Bassalyga-Smolins, og spørgsmålet for teatret var opstået så at sige af sig selv, ikke længe forinden havde stillet sig det.

Som resultat af en udveksling af meninger blev en af udstillerne fra $5 \times 5 = 25$, L. at arbejde ved De højere instruktørværkstedes virksomhed dengang nødtvungen var til opgave at udarbejde programmet for et k

lige discipliner på alle de møder, hvor man står i standsmæssige udformning, og var desuden i stand til at spille, som led i værkstedernes arbejde.

Således fik konstruktivismen lejlighed til at arbejde næsten umiddelbart efter sin opståen i skolen, og som sjældent times en kunstnerisk skole, eksistens i uger.

Instruktør-værkstederne blev snart til teaterne ved disse værksteder nærmede sig i prøvning af teorierne så meget til skuespillet af 1922 begyndte at dreje sig om en forestilling læseprøverne til det foreslåede stykke. Spørgsmålet om standsmæssige udformning hørte til dagens visdomen tøvede lidt med svaret.

Størstedelen af konstruktivisterne havde endnu ikke gjort sig klart, hvilken bestemmelse den retning, de repræsenterede, havde eksistentialt, og ville ikke miskreditere den ved en for hurtig realisation. Dette var hovedtrækkene i den forklaring, L. S. Popova gav, da hun afslog at arbejde på forestillingen *Den storsindede hanej*. Da hun hævdede, at disse synspunkter var fælles for alle konstruktivisterne, henvendte en person, som på nærmeste hold havde fulgt værkstedernes arbejde, sig på eget initiativ til nogle af de konstruktivister, der var kendt som de mest udtalte modstandere af teatret (en ad gangen, og uden at sige det til de andre) med forslag om at udarbejde skitser til forestillingen, »ikke til praktisk brug, men for alle tilfældes skyld«. Ingen af dem, der benægtede konstruktivismens mulighed for at arbejde i teatret, afholdt sig fra at gå ind på forslaget. Dette er for længst fortid, og jeg beder A. M. Rodtjenko, brødrene Stenberg og Medunetskij korrigere mig, hvis noget skulle være unøjagtigt.

Således var størstedelen af de daværende deltagere i konstruktivismens plastiske gruppe i januar 1922 optaget af spørgsmålet om den praktiske konstruktivisme. Forestillingen den 25. april var resultatet af det første halve år af gruppens eksistens (inden for dette område naturligvis, den genstandsmæssige udformning).

I udformningen af *Den storsindede hanej* så man for første gang det princip, der skulle blive en grundlæggende forudsætning for alle de følgende arbejder inden for denne retning: Man gav afkald på brugen af snoreloft og i almindelighed på ophængte kulisser, da

Disse elementer gjorde det muligt at opstille princippet om lineær konstruktion i tre dimensioner, der hverken er betinget af maleriske rytme, 3. bevarelsen af de udelukkende konstruktive dele i scenebilledet.

Hertil kom, som en form for kontrol, f.eks. et tidselement, der kunne give et visuelt-tidligt element til skuespillet, i samme grad som musik et auditivt-tidsmæssigt. Den forskellige farve i bevægelse under skuespillets udvikling, hævningen og inddelingsmæssig funktion: Farven som iagttagelse forskellene i de roterende bevægelser grund.

Scenebilledet, der kun bestod af de arbejdsaktioner, var principielt forskellig fra en dekoration og krævede derfor en tilsvarende behandling, og også være en scenisk arbejdsdragt. Således om spillerens arbejds- eller produktionsdragt «dragt». Grundlaget for denne dragt var en arbejdsdragt, hvortil der føjedes vedhæng, rolle. Således kunne hovedbestanddelene, de fremstillinger af »figuren« en borgmester og en bødder.

I hele sit væsen skulle skuespillet være struktureret i sin videre udvikling skul

skuespillet – hvordan og hvorfor har vi set – var tænkt frigjort fra kukkassen. Det forhold, at det var nødvendigt at fastgøre alle deko-rationens dele til gulvet, fik en række konsekvenser, der var i smuk overensstemmelse med den konstruktivistiske teoris hovedteser.

Det konstruktionsprincip, der gik ud på at kombinere en række standardelementer, havde sin forgænger i teatertechnikken i sammen-sætningen af forskellige »sætstykker«, der som regel blev dækket af et malet lærred. Konstruktivismen, der gjorde op med »scenens for-skønnelse«, afdækkede sætstykket og byggede i stedet scenen op af forskellige og størrelsesmæssigt varierede elementer af dette sætsty-ke. De to høje elementer i *Hængejeren* – det smalle og det brede – blev den kombination, man siden denne forestilling benyttede i det »kon-struktive« scenebillede.

spil, efter likvideringen af scene, dekorati-
bortfaldet af skuespiller og stykke. Det teatra-
over til det frie spil af arbejdere, der hviler
del af deres fritid med forestillingen, improvi-
samme sted, hvor arbejdet netop er blevet afbr-
der netop er udtænkt af en af dem.

Herved understregedes tendensen til, at sku-
res på den førrevolutionære formulering af s-
dens størst mulige rytmik og forfinelse (hvad-
rationsmaterialet eller de optrædendes bevæg-
deklamationens slørede messen og andre for-
lediggang og tom parasitvirksomhed. Skuespil-
endnu ikke fremdragne, skjulte æstetik i arb-

grund for den rationelle udførelse af teknisk komplicerede anstrengelser.

Skuespillet, der blev vist for publikum den 25. april 1922 i det samme teater på Sadovaja-gaden, var opstået ud fra disse forudsætninger. Stykket blev opført af V. E. Mejerholds værksted, ikke af Skuespillernes Teater, i hvis ledelse Mejerhold sad. (...) Men ledelsen af dette foretagende var bange for at »lide tab« og skræmme publikum væk. (...)

De tre første opførelser af *Den storsindede hanej* indbragte mere end hele bruttoindtjeningen i denne sæson i Skuespillernes Teater. Diskussionen var afgjort. Skuespillernes Teater ophørte snart helt med at eksistere.

De konstruktivistiske kunstnere underkastede den første skuespilopførelse, som en af deres egne havde taget del i, en langvarig og udlørlig kritik. Men ét var ikke til at komme udenom: Teatret havde givet konstruktivismen den første mulighed for at udfolde sig i store former og manifestere sig med succes. Det var naturligt, at enhver tvivl om muligheden for konstruktivisternes arbejde inden for teatret svandt, i stedet trådte kappestriden om at få en forestilling. Den næste opsetning, *Tarelkins død*, der var ansat til begyndelsen af den følgende sæson, blev i foråret 1922 overdraget til V. F. Stepanova. Samtidig fik L. S. Popova teksten til, og hovedprincipperne for, forestillingen *Natten af Martinet*, det andet stykke i denne vintersæson, der tegnede til at blive den hidtil skrappeste kampsæson.

V. F. Stepanovas opsetning videreførte og udviklede nogle af

fald, hurtig forsvinden osv. Hver af disse dardiseret spillemåde, derfor krævede den ment i dekorationen. Selv om konstruktivstruktion på et fælles standardelement, fik nogle elementer af forskellig form. Skulle den være sin konsekvens, måtte man derfor drage ikke i en dekoration kunne forene elementer at støtte forskellige eller endog modsatte nspil og i de sceniske funktioner.

Dekorationen som helhed skulle opdeles detaljer. Disse detaljer var fordelt efter, hvor enedes ikke fysisk, men stilistisk; de var af af et trægitter af ens karakter. De skulle t effekter som fald, forsvinden, rotation, kation fra hinanden, og det, at de blev udfordstande: bord, stol, taburet, gjorde det endelig af den traditionelle scenedekoration og fjede teater. En sådan forestilling kunne foregå i blot ikke teatrets, den talte ikke de skrå bræd

De samme principper lå til grund for kspillernes proddragt blev erklæret for ikke idé, eftersom skuespillerens funktion blev an ikke produktiv. Kostumet skulle, ud fra priing af delene, svare til den pågældende rolle

konstruktivismens hovedtræk fra *Den storsindede hanrej*, udledet fra iagttagelser af selve spillet.

I løbet af forestillingen blev hele den store og komplicerede dekoration, som Popova havde skabt, udnyttet i sine enkelte dele, der fungerede som ingredienser i skuespillernes spil. Med denne dekoration kunne der spilles som med en vifte eller en hat. Men at udnytte hele scenebilledet på én gang i spillet lykkedes kun i massescenernes sjældne øjeblikke eller ved højdepunkter i handlingen: for det meste spillede man med enkelte dele af dekorationen: en skammel, en dør, et vindue, en trappe, et skrånende plan, en eller anden stav eller skråstiver i konstruktionen. Konstruktivisterne regnede med, at denne form for spil var mulig og gavnlig, hvis hver af disse dele hjalp med til udførelsen af en bestemt scenisk trickbevægelse: bevægelse opad,

så godt som muligt støtte spillets mimiske side. Den store dekoration blev proddragter gjort individuelle. V. F. Stepanovs afvigelse fra den markerede kollektivismes reaktion på dette punkt: De nye scenedragter net sådan, at alle figurerne ved gruppering en udefineret masse.

Samtidig med, at tanken om en enhed dragter blev mere sammensat, udvikledes brugen af spillet, hvilket medførte, at man måtte undgå at sidde.

Den fare, der således opstod for, at skuespillerne, skulle imødegås ved en monumental planlægning af scenen og en tilsvarende planlægning af scenen

yderligere vanskeliggjort af de allerede nævnte optiske egenskaber ved scenedragterne.

Dette vanskelige stykke pådrog sig et maksimum af modstand fra tilskuerne og fremkaldte heftige diskussioner blandt kritikerne. Det lykkedes kun at fremføre det uden for den traditionelle scene én gang – den følgende sommer (i 1923, i Kharkov). Først da blev man klar over alle de muligheder, der lå i opførelsen af *Tarelkins død*.

Denne forestilling, og de erfaringer den gav, tjente som udgangspunkt for nye kritiske overvejelser m.h.t. konstruktivismens rolle i teatret. Denne udvikling drejede sig først og fremmest om afskaffelsen af alle illusionistiske rekvisitter.

Det viste sig, at selv det mest reale objekt, med bestemte brugsfunktioner, i det øjeblik det blev overført til scenen og brugt som middel for skuespillerens gestus, forvandlede til et illusionistisk objekt. L. S. Popova mødte derfor fuld forståelse for den idé, at hun i sit projekt helt ville afstå fra brugen af særlige sceniske objekter. Hun erstattede dem med virkelige genstande, der kun anvendtes på scenen i overensstemmelse med deres daglige brug. Samtidig dukkede spørgsmålet om de små objekters forsvinden op. Herved opstod en række nye forudsætninger, som førte kunstnerne til en mere generel revision af konstruktivismens stilling i teatret og dens teori.

Når der i skuespillet blev benyttet et stort antal specielle teaterobjekter, krævede dette også en særlig instruktion i brugen af dem, følgelig fjernede man sig fra den oprindelige betingelse: at deltagelse

i *Den storsindede hanvej* blev erstattet af en tomobil og felttelefon. Den virkelige brug fandt sted under omstændigheder, som viste færdighed, skulle ifølge planen for iscenesættelse større og mere hensigtsmæssig virkning en kunst«. Det visuelt-tidsmæssige akkompagnement lysprojektion af en trykt kommentar. Denne ledes en genstandsmæssig mening. Man valgte var alle velkendte, i en sådan grad, at de bogstavelige mening og kun kunne tænkes ning; de var så velkendte, at de allerede var fundets hverdag.

Brugen af projektion medførte lærredets a der inddelte forestillingen i episoder og dele.

Spørgsmålet om dragterne blev løst ved kostume for skuespillere. Ægthedens princip på denne side af den genstandsmæssige udførelse personer skulle være iført de kostumer, som lig, hvis forestillingen var virkelighed. Masser på de professionelle vaner hos de grupper, der let.

Det eneste store objekt i scenebilledet var Det måtte nødvendigvis være en forenklet m lig jernkran for det første ikke kunne være andet, hvis der havde været plads til den,

i handlingen skulle være alment tilgængelig. Kun den professionelle skuespiller kunne behandle en særlig scenegenstand rigtigt: Han blev således herre over opførelsen. I stedet for at være det frie spil af arbejdere, der slappede af, ville opførelsen uundgåeligt vende tilbage til at være en fornyet scene-forestilling, men så mistede hele tanken om en udflytning fra scenen sin mening. Planen for opførelsen af Martinets trykke, der senere blev omarbejdet af S. M. Tretjakov til *Jorden på den anden ende*, havde til hensigt at rette denne linie op og byggede på, at store menneskemængder kunne drages med ind i handlingen.

I stedet for det cirkus-teateragtige princip, der byggede på jongleren med forskellige genstande, fremførte man teorien om virkelige redskaber, benyttet af trænede specialister. Den illustrative mekanik

gulvet.

Da man lavede denne model, opdagede man dens vægt ville være nødvendigt at hænge den på en kendsgerning, at en trækonstruktion er en konstruktion med samme bæreevne. Det var afvigelse fra princippet om at undgå enhver gelsen var betinget af en materiel nødvendighed, ikke var til skade for dekorationens model, var en nødvendig betingelse; og når forestillingen, ville modellen alligevel blive erstattet med stand på stedet.

Denne forestilling, der gik ud fra nødvendigheden, ganske vist omformet teatersal, gav også plad

kulisse, en transparent med et langt citat fra kammerat Tjitjerins tale, hvor konstruktivismens almentopbyggende ideologi blev udlagt.

Således kom denne plastiske retning til, i kraft af nødvendigheden, at tilpasse sig betingelserne i det milieu, hvori denne side af dens virksomhed udsprang; og gennem kampen med teatret, der foregik inden for teatrets eget område, undergik retningen en række ændringer, som førte til skabelsen af en ny form for teaterforestillinger.

I. A. Aksenov i *Teatrets Oktober*,
TIM, Moskva-Leningrad 1926.

Fremtidens skuespiller

(Foredrag af V. Mejerhold i Konservatoriets
12. juni 1922).

Tidligere bar en skuespillers kunst altid prægen, den var bestemt for. I fremtiden må skuespilleren grad bringe sit spil i overensstemmelse med sit liv. Han kommer jo til at arbejde under betingelser, som ikke opfattes som en forbandelse, men som en nødvendighed.

Under sådanne betingelser skal kunstens i sig selv også have et nyt fundament.

Vi er vant til, at ethvert menneskes tid til kunst *bejdes* og *høvles*. Alle arbejdende søgte at bruge deres arbejde, og mest mulig på hvile. Mens det naturlige under det kapitalistiske samfunds forhold var, at være helt uacceptabel under en rigtig udvikling af samfund.

Det afgørende spørgsmål er spørgsmålet om, hvordan løsningsmetoden afhænger af fremtidens kunst.

I Amerika foregår der nu energiske forsøg med arbejdsprocessen, uden at gøre hvilen til en selvstændig arbejdsproces.

Hele spørgsmålet kan reduceres til normen. Under ideale betingelser (hygiejniske, fysiologiske og økonomiske) er selv ti minutters hvile til mennesket alle dets kræfter.

Arbejdet skal gøres let, behageligt og uden stress. Arbejdet skal udnyttes af den nye klasse som noget der hjælper arbejderen i arbejdsprocesserne, og ikke som en belastning. *Ikke blot* vor skabens *former* må ændres, men også dens *indhold*.

Den skuespiller, der arbejder for den nye klasse, skal være en arbejder. Selve skuespillersjældningen skal være en arbejder. Selve skuespillersjældningen skal være en arbejder.

Skuespillerens arbejde i et samfund, baseret på arbejde, skal betragtes som produktion, som nødvendigt for den rette organisation af alle borgernes arbejde.

I arbejdsprocesserne skal man ikke blot nå til den rette tidsinddeling, når det gælder hvile, man skal også søge sådanne bevægelser i arbejdet, der tillader en maksimal udnyttelse af arbejdstiden. Hvis vi betragter en erfaren arbejders arbejde, ser vi i hans bevægelser: 1) at der ikke forekommer nogen ikke-produktive bevægelser, 2) en rytmisk karakter, 3) rigtig placering af tyngdepunktet i hans krop, 4) udholdenhed. Bevægelser, der er baseret på disse principper, udmærker sig ved deres »dansante« præg, en erfaren arbejders arbejde minder altid om en dans, her står arbejdet på grænsen til kunsten. Synet af et menneske, der arbejder rigtigt, giver altid en vis tilfredsstillelse.

Dette kan helt bringes i anvendelse også på skuespilleren i fremtidens teater.

I kunsten har vi altid at gøre med materialets organisation. Konstruktivismen forlangte af kunstneren, at han også var ingeniør. Kunsten skal basere sig på et videnskabeligt grundlag, hele den kunstneriske skaben skal blive bevidst. Skuespillerens kunst består i hans organisation af sit materiale, dvs. i færdigheden i at benytte sit legemes udtryksmidler rigtigt.

I skuespilleren forenes organisatoren og det, han organiserer (dvs. kunstneren og hans materiale). Skuespillerens formel er udtrykket $N = A_1 + A_2$, hvor N er skuespilleren, A_1 konstruktivitet og A_2 kunstnerisk evne.

Hovedsætningerne er: 1) Hvilken er inkonsekvens som pauser, og 2) kunsten har en nøjagtig funktion og tjener ikke kun til adspredelse af spilleren til den størst mulige økonomi men er indregnet i den almindelige tidsinddeling og tildelt et vist antal tidsenheder, som må udbetyder, at man ikke må spille halvdelen på maskering og kostumer. Skuespilleren skal uden maskering, i produktionsdragt, dvs. uden ret sådan, at den kan tjene skuespilleren som værende ideelt egnet til de ideer og bevægelser, der serer på scenen under sit spil.

»Tayloriseringen« af teatret giver mulighed meget på en time, som vi nu spiller på fire timer.

Skuespilleren må først og fremmest være i *evne til reflektorisk stimulering*; et menneske kan i overensstemmelse med sine fysiske evner eller den anden rolletype. For det andet skal *sikre vellykket*», dvs. have et godt øjemål, vholdenhed og i enhver situation mærke sit legeme.

Da skuespillerens kunst er skabelsen af plads så skal han studere sit legemes mekanik. Det fordi enhver form for udfoldelse af kraft (dvs. nisme) er underkastet mekanikkens almenprincipper, der skaber plastiske former i scenerummet.

tænker og giver ordre til udførelsen af sin tanke, A₂ skuespillerens krop, som realiserer den af konstruktøren stillede opgave.

Skuespilleren skal træne sit materiale – sin krop – sådan, at den øjeblikkelig kan udføre de udefra (fra skuespilleren eller instruktøren) kommende opgaver.

Da målet for skuespillerens spil er at realisere en bestemt opgave, må man forlange en økonomi med udtryksmidlerne, der garanterer en *præcision* i bevægelserne, som igen fører til den hurtigst mulige realisation af opgaven.

»Tayloriseringen« som metode kan anvendes på skuespillerens arbejde, såvel som på alt andet arbejde, hvor det gælder om at opnå den maksimale produktion.

menneskelige organismer kraft).

Den største mangel hos den moderne skuespiger er uvidenhed om *biomekanikkens* love.

Det er ganske naturligt, at skuespilleren i de forskellige spille-systemer (»det indre«, »indlevelser«) men som dog adskiller sig ved den metode, til dem -- den første gennem narkose, den anden blev grebet af sindsstemningen i en sådan grad, ikke kunne svare for sine bevægelser og sin kontrol, og skuespilleren kunne naturligvis i sådanne tilfælde have haft en kontrol, som havde heldet med sig eller ej. Kun enkelte gættede intuitivt den rette spille-måde, dvs. den, som gav den bedste effekt. Men det er selvfølgelig en anden sag, om man kan lære sig rollen ikke fra det indre til det ydre.

ydre til det indre, hvad der naturligvis hjalp dem til at udvikle et kolossalt teknisk mesterskab; der gælder Duse, Sarah Bernhardt, Grasso, Sjaljapin, Coquelin m. fl.

Psykologien kan i en række spørgsmål ikke nå til en klar løsning. At bygge teatrets bygning på psykologiens fundamenter er at bygge sit hus på sandgrund, det styrer uundgåeligt sammen. Enhver psykologisk tilstand er betinget af bestemte fysiologiske processer. Hvis skuespilleren finder en korrekt løsning, når det gælder hans fysiske tilstand, kommer han i den situation, at »stimuleringen« viser sig hos ham, smitter tilskuerne, drager dem med ind i skuespillerens spil (det, vi tidligere kaldte »at gribe«), dette bliver kernen i hans spil. Ud fra en række fysiske betingelser og tilstande opstår »stimuleringspunkter«, som farves af denne eller hin følelse.

Dette system, hvor det drejer sig om »fremkaldelsen af følelser«, vil altid have et fast grundlag hos skuespilleren: De fysiske forudsætninger.

Gymnastik, akrobatik, dans, rytmik, boksning, fægtning — er nyttige fag, men de er kun til nytte, hvis de indføres som hjælpediscipliner i et kursus i »biomekanik«, det vigtigste fag, som er nødvendigt for alle skuespillere.

i den skabende handlings øjeblik, og skaber m
arbejde en atmosfære, der i større eller mi
heldige realisation. Teatret er altid afhængigt
ale sym- og antipatier, klassemæssige ideolog
stiller det uundgåeligt er. Og når jeg bruger
lige« teater, vil jeg ikke bringe forvirring in
set klare struktur. Jeg betegner med dette ud
utopiske »al-folkelige« teater, der fungerer p
ere fra alle klasser, ikke den dybt borgerlig
folkelige teater, der populariserer den borgerl
grundlag for masserne.

Nej, jeg mener *massens teater*, de samfun
som til alle tider har sat deres selvstændige s

skende klassers kunst. Denne underkuede masse, fri for den officielle kulturs og civilisations spændetøj, har tilfredsstillet sin teatertrangs instinkt med en række former og metoder, der til tider viser så forbløffende ligheder mellem de forskellige folkeslag, at det ikke lader sig forklare med gensidig påvirkning. Lad os tage de græske mimers fjælledteater eller den gamle romerske maskekomedie (atellana), de middelalderlige akrobat-jonglører eller de russiske gøglere (skomorokhi), de italienske komedianter i det 16. århundrede, skaberne af commedia dell'arte eller vaganterne i England eller Spanien, der alle har skabt dybt nationale teaterformer; lad os endelig nævne det gamle Japans eller Kinas teater, — overalt finder vi sådanne lighedstræk, at det, selv med iagttagelse af de nationale forskelle, bliver muligt at markere omridsene af en fælles stil i det folkelige teater. Dette teaters kendetegn er: Uafhængighed af litteraturen og trang til improvisation; bevægelsernes og gestus' overherredømme over ordet, ingen psykologisk motivering for handlingen, en saftig og skarp komik, lette overgange fra det ophøjede, heroiske til det banale og grotesk-komiske, utvungen forening af den bedeste retorik med overdreven buffonade, trang til sammenfatning, syntetisering af de fremstillede figurer gennem en skarp fremhæven af det ene eller det andet træk i figuren, hvad der fører til symbolske teaterfigurer — til maskerne; og endelig, ingen differentiering af skuespillernes funktioner, skuespilleren smelter sammen med jongleren, klovnen, tryllekunstneren, charlatanen, sangeren, gøgleren, alt dette fører til en universal skuespillerteknik, der hvæder på en enestående evne til beherskelse

der eller bænke, hvorover der blev lagt bræder sig ned i en fast bygning, lægger komedianter dens dekoration. De er kun interesseret i at i det tjener til udførelsen af deres opgave som opstår skemaet for det gamle engelske eller fremskudte forscene, omgivet på alle sider af rummet inddelt vandret og lodret, mens al fuldstandig mangler; eller det gamle japanske »bro« (hanamichi — gavernes vej), ad der kommer udefra ind på scenen, går hen skuerne gennem hele salen, således at hver scene hel begivenhed. En sådan rent tjenende funktion i det folkelige teater, den er det redskab ved spilleren viser sin evne til at spille med tingerne til de mest nødvendige genstande, som tilsatrer emnet og handlingen i stykket. Endelig har rent sceniske, ikke dekorative betydning; og tydeligt indtryk af den fremstillede figur, og leren i udførelsen af hans sceniske opgave. Det noget overflødigt, der hæmmer skuespilleren hindrer ham i at vise sin behændighed, smidigh

Den teatraliske karakter, der er typisk for det ikke at tilsøre sig ved en meningsløs bestræbelse genbillede af livet på teatret (jvfr. Craigs uen vælger fremtill: beform den næste til 11:

af kroppen, en medfødt rytmsk sans, bevægelsernes funktionelle og økonomiske karakter. Tilsammen giver alle disse træk det rene teater, domineret af skuespillernes mesterskab, uafhængigt af andre kunstarter, der kun inddrages i en hjælpende rolle. Det folkelige teater er frit for det aristokratiske og borgerlige teaters æstetiske prætentioner, det stræber ikke efter at skabe et syn, der kan glæde øjet ved sin ubevægelige æstetiske pragt, og det har derfor ikke brug for en kunstner til at dekorere scenen. Scenerummets udsmykning og skuespillerens dragt indskrænker sig til det nødvendigste for handlingen. I sin oprindelige form havde det folkeligt-teatraliske spil ikke brug for et særligt udstyret rum; der blev spillet hvor som helst, på en vogn, på en plads, på markedsboden, i en stalldør eller et udhus, i kroens gård på en øjeblikkeligt tilvejebragt forhøjning (nogle tøn-

en vinger, rensningsforhøjning, der passer til om-

imod med alle midler at få tilskueren til at

skuespillernes spil. (...).

Vi må dog bemærke, at vi ingen steder fin-

i dets oprindelige, rene form. (...)

Et karakteristisk eksempel på dette er Mo-

glansen og den stive etikette fra Versailles

livet af traditionerne fra den folkelige farce,

den store franske skuespiller og forfatter var.

for øje, at det folkelige teater overalt var bæg-

sionelle mesterskab, og havde strenge og nøjagt-

lernes spil, modsat de privilegerede klassers an-

aldrig lå under for andre kunstarter (poesi, mu-

årsagen til de folkelige teatertraditioner sta-

Kun det folkelige teater er i egentlig forstand et traditionelt teater, og den instruktør, der søger kilden til fornyelse af sit teater i de teatermæssige traditioner, må nødvendigvis studere det folkelige teaters greb, metoder og stilformer.

Derfor søgte teatrets fornyere nye veje for teatret i genfødselen af de folkelige teatertraditioner. Allerede Gordon Craig erklærede, at »i linedanseren kan der være mere teaterkunst end i den moderne skuespiller, der lærer rollen udenad og er afhængig af suffløren.« Det samme synspunkt forkyndte også Mejerhold. Men da han rettede sin interesse mod de folkelige teatertraditioner i begyndelsen af sin karriere, betragtede han dem i lyset fra det sociale lag, der optog og omskabte disse traditioner. Derfor begrænsede han sig ikke, da han f. eks. opførte Molières *Don Juan*, til at genetablere de levende traditioner i det folkelige teater, hvor Molière hentede sin næring, men forsøgte også at give en stiliseret gengivelse af det hofmilieu, for hvilket den berømte komedie blev skrevet.

Det er den rent praktiske opfattelse af teatrets traditioner, der præger hele Mejerholds revolutionære virksomhed. Det første indtryk af denne virksomhed er et usædvanlig skarpt brud med alt forudgående. Hvor ofte har man ikke gentaget de banale ord om Mejerhold, at han efter revolutionen så at sige »brændte alt, hvad han havde tilbudt«! I virkeligheden blev fundamentet helt og urørt tilbage. Dette fundament er de folkelige teatertraditioner, som nu ikke anvendes med deres historisk-genremæssige aspekter (*boffets* Molière, den *kataliske* Calderon), men med deres oprindelige væsen. Fra en

satiriske skuespil (*Skoven, Bubus*), ja end Høi skaber et teater, der er i bund og grund og nyt, skønt det baserer sig på de *ældste* trille sig.

III.

Hvad tager Mejerhold fra de traditionelle fremmest genskaber han den syntetiske skuespil, der gik tabt i det borgerlige teater i det 19. en større differentiering.

I hans udformning hører instruktøren op i fortolker af skuespilforfatterens vilje. Han spillers organisator i et hele, hvortil kommer teriale underkastes en omarbejdelse for at atention, som det indfører i skuespillet. Mejerhold nye stykker en sådan omarbejdelse (*Mar den anden ende, D. E., Bubus, Mandat*), også siske dramatik (*Tareleins død, Skoven*) for stykker med gamle emner og gamle personer. disse bearbejdelser er især deres dramaturgiske ter, som giver stykket øget værdi for det mo N. Erdman, der har skrevet stykket *Mandat* i alle de ændringer, som Mejerhold foretog dets sceniske tradition for kanonisk og tryk som det havde fået Mejerhold.

stilisering af det gamle teater, der ikke viste ud over sig selv, og som var gennemtrængt af begejstring for det udsøgte mesterskab hos skuespillerne, gik Mejerhold over til en rent funktionel udnyttelse af traditionerne i det folkelige teater, der nu bliver midler til skabelsen af et teater, som »er i samklang med nutiden«, som afspejler dens krav og dens stræben. Også i det traditionelle teater er der »en række akxiomer, der er obligatoriske for enhver skuespiller, uanset i hvilket teater han arbejder«, men selve det faktum, at disse »aksiomer« har en folkelig oprindelse, gør dem særlig vigtige og uafviselige ved opbygningen af et nyt, folkeligt (dvs. *proletarisk*) teater. Resultatet af denne skabende udnyttelse af de traditionelle teaterformer hos Mejerhold bliver en ny form for skuespil: agitationsteater, propagandistisk teater, møde-skuespillet (*Jorden på den anden ende, D.E.*), det socialt-

ikke Ostrovskij, om han levede i dag, ville som det nævnte rædt hos Mejerhold. Der er mod Mejerholds redaktion af *Skoven*, der klinge på ny og genskabt den pamfletagtige s var hørt op med at gøre sig gældende på grund dan har Mejerhold i sin egen person genskabt tørtype, som var karakteristisk for alle virkschylos, Sofokles, Hans Sachs, Lope de Rued Goldoni, Lessing, Goethe m. fl.).

Videre genskaber Mejerhold den syntetisk der til fulde behersker sin biologiske »maskarteede funktioner. Den borgerlige skuespille var først og fremmest »et talende væsen«, som menligner med grammofofonen, der hver dag s

I dag med tekster af Pusjkin, i morgen Surgutjev. »Skuespilleren skifter blot paryk og kostumer, han taler, taler og taler, snart er det én tekst, snart en anden.« Og i sit teater genopliver Mejerhold en gammel tradition, ifølge hvilken »ordet i teatret blot er ornamenter på bevægelsernes lærred«. Mejerholds skuespillere taler ikke blot, de syn-
ger, danser, behersker gestus-sproget til fuldkommenhed, deres le-
mer er omhyggeligt trænede, og de kan udføre akrobatiske numre.
(...)

Mejerhold begrænser sig ikke hertil, i de folkelige teatertraditioner finder han også en impuls til fornyelse af skuespillets udformning i det ydre. Først og fremmest retter han dødsstødet mod den gamle scene-æske, der er monteret med malede lærreder, adskilt fra tilskuerrummet ved rampens ildlinie og lukket af ved hjælp af for-
tæppet. Denne scene, der opstod i senrenaissancen (det 16. årh.) og som var indrettet til iscenesættelse af hoffers opera- og balletforestillinger, hvis formål var at være »en fest for øjet« for deres aristokratiske publikum, blev siden overtaget af borgerskabet, der indførte dramaet på scenen, og den blev bevaret med ubetydelige ændringer til vore dage. Samtidig kræver vor epoke, der forkaster ubevægelig beskuen og æstetisk henrykkelse i teatret, en handlingens kraft og dynamik af skuespillet, der ikke lader sig realisere på renaissancens bevidst statiske scene. Mejerhold var den første, der forstod dette og drog alle de nødvendige slutninger heraf, idet han støttede sig til systemet fra de folkelige teatre i England og Spanien, der forsvandt i det 17. årh., opslugt af det sejrtriumfante italienske hofteaters system. Han

på den Shakespeariske scene (forscene, bag-
ning). Men denne tredimensionale konstruktive dynamik for samtiden, og derfor indførelsen af et andet greb fra de traditionelle teater-
scenegulve (her en bevægelig tribune), som vi kender (»*ekskyklerna*«) som i de middelalderlige teater (de engelske *pageants*) og i den italienske renaissance (kærrer med allegoriske figurer). Dette greb antyder i *Jorden på den anden ende*, udviklingen »bevægelige vægge« i *D. E.*, og derefter *Mandat*, der endegyldigt tilintetgør renaissance-ubevægeligheden.

Undervejs benytter Mejerhold greb fra de tidligere udformningen. Herfra er den bro taget, der og, som allerede nævnt, er det vigtigste konsoliderende greb i den japanske scene, der understreger det betydningfulde entré på scenen og hans sortie – øjeblikke, opmærksomheden i kukkassen. Ingen, der har sinde glemme den geniale finale: Aksusjas cirkel på broen til lyden af en harmonika: Helt det europæiske teater har til denne dag set i et godt eksempel på Mejerholds brug af en af de ældste teaterkulturer.

Til det japanske teater kan også et greb i henføres, med den forskel at det denne gang

mæssige udformning, der er overtaget, men er i *Bubus* indrammet af en række indiske kobberringe. Ved hver sortie giver disse bamstisk lyd, der ligesom varsler en forestående tilskueren. Således understreges alle de vigtige hvad der minder om den skralde, som i den med samme hensigt.

Mejerhold gør det ikke blot af med de også med sætsykkerne, dvs. efterligningen erstatter dem med *rekvissitter*, dvs. med virk *den anden ende* kører rigtige motorcykler i er der en rigtig karussel, et lysthus og et dueslagner osv. Alle disse ting spiller en så vigtig

sønderbryder rampen og sofitterne, kaster dekorationernes maledede klude ud og rejser tredimensionale konstruktioner, hvis eneste formål er at fremhæve skuespillerens handling og dens dynamik, at hjælpe til at udvikle den sceniske betydning af det stykke, der spilles.

Herved genopliver Mejerhold *konstruktivismen* på teatret, som slet ikke er noget ultrantyt tankefoster hos en eksperimenterende instruktør, men står i naturlig forbindelse med en række forskellige teatersystemer (antikken, det gamle engelske og spanske teater). Ideen om en konstruktiv udformning af skuespillet fik Mejerhold som stikord ved studiet af Shakespeares teater med dets scenegulv, der er delt ind både vandret og lodret, og den første konstruktion hos Mejerhold, kronologisk, – stilladset i *Den storsindede banrej* – er hverken mere eller mindre end en lovmæssig udvikling af formerne

ubrydeligt forbundet med handlingen og dialogen, at instruktøren ikke har fundet det muligt at erstatte dem med surrogater. Er det blot symptomer på genfødselen af naturalismen (omend i fornyet skikkelse), sådan som A. L. Slonimskij tror? Nej, for naturalismen har til opgave, som formål i sig selv, at gengive (eller bedre — at imitere) hverdagsgenstande, småting der skal give en fornemmelse af et milieu, mens de »virkelige« ting her indføres alene som mere hensigtsmæssige og bekvemme redskaber for skuespillernes spil. Det er et rent teatermæssigt greb, der går tilbage til det japanske teaters traditioner, hvor rekvistens ægthed og skønhed ofte tillægges en særlig betydning, og det regnes for en fornedelse af skuespilleren at tvinge ham til at have at gøre med alle mulige former for attragemøg. Samtidig, i overensstemmelse med det folkelige teaters principper, begrænses mængden af rekvitter hos Mejerhold til de mest nødvendige ting. Undertiden mangler endog de helt påkrævede genstande (f. eks. trappen i episoden *Lordernes middag* i *D. E.*), de bringes til veje gennem skuespillernes virtuose spil, som giver indtrykket af de manglende ting. I dette er der en afgørende forskel fra det naturalistiske teater, som elsker at overfylde scenen med ting, der slet ikke har nogen del i handlingen (sml. med det hav af ting, man finder i Kunstnerteatrets opførelser af Tjekhov).

Samme skæbne som dekorationerne led også *kostumerne*: De forsvandt og blev erstattet af de ensartede *proddragter* (*Hanrejen*), i *Tarellins død* omarbejdet på en måde så de nærmede sig den såkaldte »teateruniform« (en reminiscens fra V. E. Mejerholds *Studio*).

komedie, med de for den karakteristiske fællesalvesfulde »præst« med guldparykken, og den dumme, frække og sleske »grønskolling« terskilning og hvide bukser, den hårde og vjerske« i rød paryk, i rytterkostume med kan man iagttage en række berøringspunkter medie i de forskellige lande, især med den die (husk ordsproget: den rødhårede er farligere blev den traditionelle krashed i kostumer noget ned, og de nærmedes til hverdagsformene

Studiet af de traditionelle teaterformers rhold til en særlig form for musikalsk udfo»komedie til musik« (*Bubus*), der er forbundkalske deklamation« (parakatalogae) i den det særegne recitativ i det kinesiske teater, grund af det underjordiske orkestrets øredøveblæsere og slaginstrumenter. I begge tilfældverterende karakter, den er ikke en neutral hmen organiserer det verbale materiale og fo særligt kompliceret partitur, hvori man kun tingelse: At den musikalske og den sceniske Derudover bevæger skuespilleren sig frit og dig frit, ligesom de medvirkende i det gam ikke har været uden indflydelse på *Bubus'* ko Af traditionelle metoder til musikalsk udf

Kostumerne forsvandt kun midlertidigt. Det var et bevidst polemisk greb, forbundet med den systematiske nedbrydningsperiode, vendt mod alle det gamle teaters tilflugtsteder. Hermed ville Mejerhold vise, at den rene teatraliske karakter ikke har brug for de bildende kunstners støtte, at en virkelig skuespiller kan få tag i tilskueren uden hjælpemidler, i kraft af sit nøgne, usmykkede mesterskab. (Af samme grund fjernedes i starten maskering og paryk). Senere benyttede Mejerhold igen (i *Skøven*) kostumer, maskering og parykker, men gav dem en helt ny betydning, til forskel fra den de havde i det realistiske teater. Kostume og maskering karakteriserer hos ham personens sceniske billede. De får en betinget symbolsk karakter, som kan minde om deres funktion i *commedia dell'arte* og i den middelalderlige farce. Nogle figurer i *Skøven* er virkelig nye masker i en folkelig

har benyttet i sine seneste forestillinger, kan af populære motiver fra romancer og sang snart som buffonader eller parodi (Gurmyzys sang i *Skøven*, Tilkhen i *Bubus*), snart til at få i handling og dialog (harmonikaen i *Skøven*) har vi at gøre med en effekt, der er helt uventet tydningsfuldhed; den forslidte gamle vals i en musikalsk frembringelse i den store stil, opstår herved et vældigt kunstnerisk symbol bage til de parisiske markedsteatre i det 18. spillerne kunne udlede helt uventede effekter og arier. I samme *Skøven* finder vi endnu en i den folkelige komedie: en burlesk musik p

(redekam osv.). Dette greb stammer fra gøglere og omvandrende komedianter (det benyttes ofte i commedia dell'arte) og har for tiden hjemme i cirkus, hvor det er et af de almindeligste klovnumre. Mejerhold optog det øjensynligt herfra, sammen med mange andre ting som courbette, ørefigen, akrobatiske numre, der findes i overflod i alle de tidlige forestillinger, til og med *Skoven*.

Efter cirkus kom turen til music-hall med dens larmende orkester (jazz-band) og dens excentriske danse (*D. E., Babus*). Mejerholds forklæthed for cirkus, Überbretil og music-hall kan forklares rent teoretisk. De skuespillere, man finder her, har netop de egenskaber, som Mejerhold søger at indplante i det dramatiske teater: En maksimal præcision i udførelsen af deres opgaver, virtuos renhed i teknikken, absolut rytmisk sans og behændighed, evne til at give en maksimal mængde af impulser på minimal tid. Alle disse evner — er betingelser for et virkeligt mesterskab, som skuespillerne i det 19. århundrede, der var opdraget ud fra teorien om »fremstilling« og »gennemlevelse« manglede. Mejerhold opfordrede til at lære mesterskab hos akrobater, klovner, tryllekunstnere, danserinder og varietésangere, og skabte derved et nyt system for skuespilkunsten, den såkaldte *biomekanik*, der nærmede det dramatiske teater til cirkus og music-hall og genskabte traditionerne for skuespilkunstens mesterskab i de store perioder i teatrets historie.

Først og fremmest må det siges, at Mejerhold ikke formulerede og teatrets biomekanik, men først og fremmest af polemisk karakter, viderens teorier« i teatret¹). Derfor forbigår ja formuleringen af biomekanikken, hvori mange gende betydning for dannelsen af et nyt menneskeligt liv. Det bevidste krav negulvet, men også i livet. Det bevidste krav og rationalitet i menneskets bevægelser og hvert menneskeligt arbejde var meget lig de fremført af Gastev og hans NOT²).

Mejerhold forlangte også, at enhver bevægelse når denne udførte en opgave på scenen, skulde Mejerhold ville først »skille sig af med sigt forlangte han en nøjagtig udførelse af tighed i de fysiske bevægelser og i legemets med den ydre form kommer også det rette nation de rette emotioner. I legemets fysiske

Fra S. Mokulskij:

Revisionen af traditionerne,

i Teatrets Oktober 1926.

ation, de rene emodioner. Begærets lyske

spillerens emotioner og stemmens intonation.

Samtidig forlangte han af skuespilleren »mulering«. Ved stimulering forstod han skuespilleren, bevægelser og ord at opfatte de udefra spillerens spil består i at koordinere udtrykk. Han gav dette eksempel: Den skuespiller, skrækkelse, skal ikke først blive forskrækket derefter løbe væk; han skal først løbe væk blive forskrækket. Oversat til moderne teater skal ikke opleve forskrækkelse, men fremstill

1) Dvs. navnlig mod Stanislavskij, som krævede at skuespilleren »gennemleve« sine følelser fra en tilsvarende episode i sit liv.

2) Nautjnaja organizatsia truda, Arbejdets videnskabelige organisation.

handling«. Her, forekommer det mig, mødes Mejerholds biomekanik og Stanislavskijs fysiske handling.

Jeg må straks tilføje, at jeg ikke var eller er nogen svoren tilhænger hverken af Mejerholds biomekaniske system eller Stanislavskijs fysiske handling.

Det forekommer mig, at hvis skuespilleren blindt og trofast følger disse veje, bliver han fattigere og mere indskrænket *som kunstner*; til en vis grad gør de ham til slave.

Samtidig finder jeg, at studiet af Mejerholds biomekanik, især i de senere perioder og især bredt opfattet, såvel som af Stanislavskijs den fysiske handlings metode, at studiet og den praktiske tilegnelse af disse metoder i høj grad beriger skuespilleren og gør ham teknisk veludrustet.

Hos Mejerhold ændredes definitionen af biomekanikken noget i de senere år. Det polemiske støv og skarpheden i formuleringerne svandt bort. Herefter søger biomekanikken, eller Mejerholds biomekaniske system, at opstille lovene for skuespillerens bevægelser i det sceniske rum, idet der eksperimentelt udarbejdes skemaer for skuespillerens øvelser og spilleformer, som bygger på nøjagtig beregning og regulering af skuespillerens opførsel på scenen.

Hvad betyder dette rent praktisk?

Skuespilleren udfører en række øvelser over biomekanikken. Her er nogle eksempler: Skuespilleren skal på en bestemt måde kaste sin liggende medspiller over skulderen og bære ham bort. Han skal kaste den anden på gulvet. Kaste en ikke-eksisterende diskos og skyde med

række greb, der med forskellige variationer hjælper skuespillerne til at bevæge sig mere frit rummet. Som eksempel kan jeg anføre, at mange dansetrin, lettere kan improvisere til disse trin i det uendelige, end en person, der

Mejerhold lagde bevægelsernes hensigtsmål til grund for biomekanikken. Han mente, at tilføjelse med ballet sætter et vist præg; der stil. Det samme kan iagttages hos akrobater og sportsudøvere.

Han ønskede, at biomekanikken skulle være og manér, og at den blot skulle rumme *naturalitet*. Desværre forekom der alligevel hos albiomekanikken« blev for dem et mål i sig selv.

Mejerhold tillagde kroppens udtryksfuldhed et eksempel på det vigtige og mulige i den ved henviste han til dukken »bi-ba-bo«. Når rene, giver den i forskellige stillinger fuldstændige. Vi kan, med den samme stivnede glæde, udtrykt ved de udstrakte arme, og i det sænkede hoved, og stolthed, når hovedet figuren kan, når den anvendes dygtigt, udtrykkes gennem mimikken. Tænk på maskerholdet *derfor tillagde Mejerhold h*

en ikke-eksisterende bu. På en bestemt måde give en ørefigen og få en. Springe på medspilleren, tage imod dette spring. Den ene skal springe op på skuldrene af den anden, som derefter løber bort med ham siddende på skuldrene osv. osv. Der var også enklere øvelser: Tage medspilleren ved hånden og føre ham til side, skubbe ham væk, gribe ham i struben osv. osv.

Man skulle ikke overføre disse »greb« til scenen, selv om de i den første tid undertiden forekom i opførelserne. Alle disse greb skulle optræne og udvikle sansen for de bevidste bevægelser på scenen.

De nævnte bevægelser var ikke blot lig gymnastik, plastik eller akrobatik, de lærte også skuespillerne og eleverne at blive sig deres bevægelser bevidst, udviklede deres øjemål, lærte dem hensigtsmæssighed og koordination af bevægelserne i forhold til partneren og en

og kroppens forskellige stillinger på scenen studere sin krop sådan,« sagde han, »at man man ser ud i den ene eller den anden stilling, i

Denne evne hos skuespilleren kaldte han (...)

Skuespilleren må »organisere« sig selv, styre den åbner vejen til beherskelse af spillet, til skuersalen og med medspillerne, til forståelse i stumspil, stillinger osv.

Mejerhold sagde, når han forsvarede sit »Hvis jeg sætter mig ned i en stilling som et kan jeg blive bedrøvet.

Mit arbejde som biomekanisk instruktør

min skuespiller er sund, at hans nerver er i orden, at han er i godt humør. Det betyder ikke noget, at vi spiller et sørgeligt stykke, vær muntre, koncentrer jer ikke indvendig, for det kan føre til neurosteni: I bliver nervøse, fordi I ved særlige manipulationer tvinger jer ind i den verden. Vi siger sådan: Hvis jeg anbringer Dem i en stilling som et bedrøvet menneske, så bliver replikken også bedrøvet...».

Men i samme samtale siger Mejerhold, at hos skuespilleren går tanken altid forud. Tanken tvinger ikke blot skuespilleren til at indtage en bedrøvet stilling, selve stillingen hjælper ham til at blive bedrøvet; tanken tvinger skuespilleren til at løbe, og selve løbet hjælper ham til at blive bange.

Det, at Mejerhold sætter *tanken* i første række i skuespillerens skabende proces, bestemmer allerede skuespillerens store og vigtige plads i forestillingen. Al snak om, at Mejerhold ikke har brug for talenfulde og selvstændige skuespillere, at enhver skuespiller, der er en marionetfigur eller en robot, som nøjagtigt udfører sin formelle opgave, gør ham tilpas, — al denne snak forstummer. Det bliver tydeligere og tydeligere, at *skuespilleren*, hvis rolle han forøvrigt aldrig har fornægtet, får stadig større betydning i hans »instruktørteater».

Under arbejdet på *Kretjinskijs bryllup* (1932) hørte jeg denne sætning ved en prøve: »Intonationen kan man ikke udtænke eller finde hjemme. Den *bliver* til under prøven.«

Mejerhold kom senere til at forholde sig meget forsigtigt til spørgsmålet om kunstens psykologi. Ud fra arbejdet med andre opførelser

DEN STORSINDEDE HANREJ, farce i 3 akter. Scenebilledet af Mejerhold. Iscenesættelse: Mejerhold. Scenebilledet af Mejerhold. 25. april 1922 på Skuespillernes Teater, ved Højere instruktørværksteder.

Brunot, landsbydigter og offentlig skriver, med sin kone Stella, som han omfatter med sin hånd. Han opfordrer alle mændene i landsbyen til at gå ind i hænderne på ham, så han kan få dem i håb om at hun skal forråde sig i det psykologiske afsløre, hvem der er hendes elsker. Mejerhold til »fysiologiske tegn«, og disse bliver så igen til »fysiologiske tegn«, et system af samordnede bevægelser, som antages at svare til de følelser, man har. (i den betydning, ordet har i cirkus) oppe i her er inspireret af en vindmølle (se ill. 13, 14). vibrationer og omdrejninger af vinger og i maskinform«, et stykke scenemaskineri, er mand lige så mangt »indicer«, der viderligere

kan vi se, hvordan hans »biomekaniske system« ændredes, udvidedes og aldrig blev til eet dogme.

Hvor paradoksalt må det ikke forekomme, at jeg nu, hvor jeg er slået ind på et realistisk spor på et teater som Malyj og har mødt »de fysiske handlingers metode«, og nu ser tilbage på min kunstnerbane, at jeg da opfatter langt mere af Mejerholds »biomekaniske system« end dengang jeg var skuespiller hos Mejerhold.

Fra Igor Iljinskij: *Om mig selv*,
kapitel XVIII. Moskva 1961.

af døren, som anses for at være døren til sov-
rer »i sig selv«, den fører ingen steder hen og
Der rejste sig et ramaskrig. Selveste Lunatja-
ralens navn. »Og dog var det sådan«, fortæ-
spillede Brunot, »at fraværet på scenen af eth-
kulisser og kostumer (de sidstnævnte var erstet
dragter – *prododezjida*) frembragte et abstrakt
at enhver tvetydig situation var udelukket.«
stændig opslugt af deres krops »motoriske l-
»kyskt«, siger Iljinskij. Ganske som iscenes-
temaet abstrakt for dem, og *Hanrejsens* »tragi-
let derved.

Fra og med dette stykke gav Mejerhold afk-

blottede hele scenegangen og afslørede, som han selv sagde, sit »værksteds-arbejde« for tilskueren.

Denne »maskinering«, der fremhævedes ved en strålende række akrobatiske gags og ved jazzen (som man her hørte for første gang i Rusland), vakte enormt genklang. Man troede, at man havde fundet den stil, der måtte være særegen for proletarietets industrielle revolution, en stil, der med den nye a-psykologiske, visuelle præsentation åbenbarede den nye skuespiller, som var formet i Mejerholds værksteder, hvor eleverne strømmede til. I de følgende år skyllede konstruktivismen og biomekanikken ind over de russiske scener i hovedstrøerne og provinsen. Et mærkbart dæmpet ekko kom der endog ved nogle opsætninger på Kunstnerteatret, realismsens bastion, hvor Nemirovitj-Dantjenko, efter at Stanislavskijs stjerne var dalet, havde indført musikbetonede forestillinger. (F. eks. scenegangen i *Lysistrata*, teknikken og sceneelementerne i *Trold kan tæmmes* eller *Hellig Trekongers Aften*).

TARELKINS DØD, narrespil i 3 akter af Sukhovo-Kobylin.
Isænesættelse: Mejerhold. Scenebillede: V. Stepanova (premiere 24.
november 1922 på GITIS – Statens institut for teaterkunst – ved
eleverne fra Mejerholds værksteder).

Denne voldsomme satire over zar-regimet (1869) var en klassiker, som aldrig før var kommet til sin ret på en russisk scene. Mejerhold behandlede den som en burlesk farce, der afslører vilddyrs-maskerne

JORDEN PÅ DEN ANDEN ENDE, dra-
montage af S. Trejakov efter LA NUIT (Næt-
tet¹). Handlingsmontage Vs. Mejerhold. Vi-
renev. Materiel visualisering L. Popova. Is-
røde armé og dens første soldat Lev Trots-
1923 på TTIM).

Dette stykke, som tordner mod krigens u-
 politisk agitation. Sættykkerne er erstattet med
 ligheden, valgt med henblik på øjeblikkets f-
 sætning til krigens ødeleggende kraft: Styrk-
 neringen af transportvæsenet, elektrificerin-
 navnlig forstærkningen af Den røde armé,
 »møde-forestilling«, hvis mål er at »fremkal-
 i salen«. Denne propaganda er regelmæssigjor-
 motorcykel op, en bil, et feltkøkken, en trak-
 ved befalinger og kommentarer, der kom-
 lærreder.

Personerne deler sig i to modstillede grupper: kejseren, generalerne, popen, opportunisterne, klovnmasker; på den anden side proletarene, forenklet og patetisk realisme. Vekslen mellem empel kejserens tilsynekomst) og det tragiske stykke af ligkisten med den dræbte soldat, som mor) (se beskrivelsen af scenen i plan s. 184 f.).

hos politifolk og bureaukrater i det gamle Rusland. I sin iscenesættelse indfører han elementer fra Petrusjka-dukketeatret som denne trækasse, hvor låget pludselig løfter sig, og op springer, som drevet af en fjeder, skuespilleren, med automatiske vridninger af kroppen. Rytmen i denne forestilling, der var forsynet med adskillige cirkusnumre, var særdeles hurtig: stole, som hopper, drejestole, ting der pludselig går i stykker, knaldperler og lussinger. Indgangen til fængslet er fremstillet som et drejeapparat i form af en kødmaskine, der sluger arrestanterne. Personerne er iført fængsels- eller hospitalstøj. Skuespillerne »distancerer sig« på iøjnefaldende vis fra deres roller: De kaster blikke til publikum, henvender sig til publikum med sidebemærkninger og ser på hinandens spil. Det er Brecht før Brecht (se indretningen af scenen med de mange stakitterummer, ill. 16).

Det er interessant at lægge mærke til, at M. har gjort stærk brug af et scenario, han havde men med J. Bondij og V. Solovjev: ILDEI billedet med apoteose. Af færdigredigeret te lange replikker for »de personer, som har til nologerne«. Dette scenario havde også en heroisk naturalistisk stil, af »en luge, vejhaadere, kanten af brandmure, telefontråde, rør e af metal« ... »Et system af sætstykker og je platform forsynet med indviklede løftestæng

1) Efter den russiske oversættelse ved S. Gorodetskij med forlaget, Moskva-Leningrad 1923. (N. G.)

masse gangbroer af metal er forbundet med de usynlige fundament
for hele konstruktionen ...».

Dette var allerede i 1914 en forudanelse om konstruktivismen.

SKOVEN, komedie af Ostrovskij i 5 akter, opdelt i 33 episoder
(3 dele). Iscenesættelse: Mejerhold. Materiel visualisering af de opga-
ver, der er formuleret af iscenesætteren: V. Fedorov. Assistent ved
iscenesættelsen: P. Tsentnerovitj (premiere 19. januar 1924 på TIM).

Man har angrebet Mejerhold kraftigt for at have mishandlet en
klassisk tekst: Han har ændret optrindenes rækkefølge og givet dem
en ny betydning; han har indført flere tavse personer som f. eks. en
skrædder, en tyrkisk tjener etc., og lavet om på nogle personer; af
en snedig jordbesidder har han således lavet en karikatur af en pope.
Ved fortolkningen af rollerne har Mejerhold forstærket farverne,
kontrasterne, skuespillernes spil på »redskaber« eller i »bommene«.
Alt med henblik på at gøre dette »historiske« stykke fra en tid, da
jordbesiddernes vilkårlige styre rasede ukontrolleret, til en pamflet
der har gyldighed i 1924, ved at aktualisere Ostrovskijs satiriske
verve, som har tabt lidt af sin kraft.

Ostrovskij havde som sit talerør den tragiske skuespiller med det
sigende navn Ulykkelighen (Nestjaslivtsev) stillet op mod både sin
opportunistiske kollega, den komiske skuespiller Lykkelighen (Stjas-
livtsev) og det griske og hykleriske samfund. Mejerhold derimod an-

»redskaber« i hænderne; ved at accentuere
Aksjusja: »Hurtigt, en trojka til os to, og hy-
ler han ham til en energisk bortfører.

Mejerhold letter på teksten ved at skære
foredrag, ved pantomime og musik. Han kl-
der og udruster hver person med et musik-
nøgle i toner. Dialogen ledsages hele tiden af
at man taler, spiser man, hænger vasketøj
Eller Iljinskij-Lykkelighen fisker, eller rettet
han snupper en fisk, som man ser sprælle: I
dige fingre.

Hver episode har sin nøgle i dynamik og
(polka hos den person og vals hos den, ellers
bejde i »bommene« (gymnastik, kæmpeskridt
gene. Modulationerne i musikken »blotlæg-
dialogen. I scenen med de elskendes forklarings-
sindsbevægelse eller »psykologi«, alt udtrykk
spring, hvor den forelskede mand flyver høje

Skoven markerer skuespillerens given afk-
vægelse og hans tilbagevenden til den natu-
nelle gestus. Biomekanikkens teori bliver anv-
lige, smidige og livfulde kroppe hos de posit-
sætning til dem står de mekaniske, overdre-
gelser hos »klassefjenderne«.

Handlingen udspiller sig på en scene uden

bragte som midtpunkt for stykket Aksusja, jordbesidderens underkuede plejedatter. Ostrovskijs tragiske skuespiller stillede sig op som anklager, men som barn af en dådløs *intelligentsia* drog han bort uden at have kæmpet. Mejerholds Aksusja derimod er en »oprørserske« (et tema der kun lige er anrydet hos Ostrovskij), som triumferer over sin falske »velgørerske«.

Mejerhold understreger hver enkelt persons tilhørsforhold til en klasse, gør dette til en »social maske«. Angrebet bliver særlig stærkt i fortolkningen af det »dekadente adelskab«. Men samtidig fremhæver han personen Pjotr, der hos Ostrovskij er det fordommede, sentimentale offer for sin store købmand af en far, og gør ham til en værdig partner for Aksusja. Han opnår dette uden at ændre hans replikker, blot ved at modificere personens rytme: Han giver Pjotr

af de nødvendige sætsykker i de forskellige af publikum. Scenen rummer ingen »kulissesikke« bliver brugt. Alt er i funktion. Dervedrende dynamik og spænding, som i visse passigende rytme. Straks i prologen (som helt opfindelse) begiver en religiøs procession sig med ikoner i spidsen og en pope, som svingekarret. Derved har man givet det satiriske la. sidderskes hyklari. En ubrudt række af episoler kun i de lyriske scener.

