

I april 1926 kommer det første hold fra Søværksteder, som ved denne lejlighed bliver perimentalteater-værksteder Mejerhold; her lære og iscenesættelse. Ved værktøjerne er dramaturgisk og et biomekanisk. Samtidig - TIM - til Statsteatret Mejerhold - GOSTI - soren, en periode hvor kunstnerens lære og ind hele landet. Hans anseelse overgår alt, hvad

Mens Mejerhold omstyrer de klassiske brens rollefag, forbliver han trofast mod sek år af sit liv siger han:

Det er ikke rigtigt, at den moderne instruktør for begrebet »rollefag«. Hele problemet er, hvad det. Nu skal De få et paradoks til, om De vide, hvem blandt skuespillerne på mit teater »førsteelsker«, netop for ikke at give ham adskillige gange set kunstnere, som pludselig opgave, der var stik modsat deres direkte, præ Denne grundkarakter fortæbes ikke, men lede nye figur. Intet er kedeligere end en provinsherrina ¹⁾. Komissarzjevskajas fortryllelse kom a inder« uden at være nogen. Skuespilleren er han får en rolle, der svarer til hans direkte

op med at arbejde, han forlader sig på sin skæbne.
For at få en skuespiller til at arbejde, må man
liget tildele ham en paradoksal opgave; for at
tvunget til at selv at vende op og ned på sin
gerning har denne tildelingsmåde næsten altid.
Jeg gyser ved en højtravende og sødmodig Fe
med brystsyg stemme og en tungfærdig Khles

1) I Ostrovskijs *Unejnet*. (N. G.)

2) Schillers *Kabale og Kærlighed*. (N. G.)

3) Gogols *Revisor*. (N. G.)

Hvem egner sig til at blive skuespiller

Skuespilleren skal have evne til *reflektion* han den evne, bliver processen for hans opførelse blotte reaktionstid«, reduceret til et minimum.

En person, der har opdaget, at han har en skuespiller og vil, alt efter sine fysiske anlag, perne i et teater: et hverv, der bestemmes af de enkelte funktioner på scenen.

En uundværlig egenskab hos en skuespiller er evnen til reflektorisk påvirkelighed. Et menneske, der ikke har den egenskab, kan ikke blive skuespiller.

Påvirkelighed

Påvirkelighed er en evne til i følelser, bevægelse og ord at reproducere en udefra kommende opgave.

Påvirkelighedens tilkendegivelser

Påvirkelighedens koordinerede tilkendegivelser udgør skuespillerens *spil*.

Påvirkelighedens enkelte tilkendegivelser er *elementer i skuespillerens spil*. Hvert element i spillet er altid dannet af tre momenter:

1. *Hensigt*
2. *Virkeliggørelse*
3. *Reaktion*

Hensigt er den intellektuelle forståelse af opgaven, som er kommet udefra (forfatter, dramaturg, instruktør, skuespillerinitiativ).

Virkeliggørelse er en cyklus af viljemæssige¹⁾, mimetiske og stemmemæssige refleks²⁾.

Reaktion er en formindskelse af viljerefleksen i forhold til realiseringen af de mimetiske og stemmemæssige reflekser og forbereder skuespilleren til en ny hensigt – overgangen til et nyt element i *spillet*.

- 1) Udtrykket „følelse“ er anvendt i ordets videnskabelig-tekniske betydning, uden at der er lagt nogen småborgerlig eller sentimental opfattelse ind i det. Det samme må nødvendigvis siges om udtrykket „viljemæssig“. Man har bestemt, at fremstillingen skal have en sådan karakter, for på den ene side at afgrænse den fra systemet med et „indre“ spil – uden et systems narkotiske virkning – og på den anden side lige så vel fra „indlevelsernes“ metode, den hypnotiske træning af fantasien. Den første metode forcerer viljen ved kunstigt at pirre en foreløbig svækket følelse, den anden metode svækker følelsen ved hypnotisk at anspænde en foreløbig svækket vilje, og de bør begge forkastes, fordi de er udelige og farlige for den fysiske sundhed hos mennesker, der underkaster sig deres påvirkning.
- 2) „Mimetiske . . . reflekser“. Denne term betegner alle bevægelser, der opstår i periferien af skuespillerens kamp, og ligeledes skuespillerens bevægelser i rummet.

Undværlige egenskaber for en skuespiller

Ødipus, Macbeth,
Don Juan. Boris
Godunov.
Når frem til
det patetiske
under overvin-
delse af
tragiske, drama-
tiske og kærlig-
hedsmæssige
hindringer.
Forsinker bevidst
handlingen
(alogisk plan).

Laertes, Mitja
Karamasov.
Overvinder hin-
dringerne med
et offervilligt
sind (logisk plan).

Højde over middel. Lange ben.
To ansigtstyper: et bredt ansigt
(Mojjalov, Karatygin, Salvini) og
et smalt (Irving). Hovedet skal
gerne være af middelstørrelse.
Lang og rund hals. Brede skuldre,
slanke hofter og talje. Hænderne
meget udtrykksfulde (håndledsspil).
Store, aflange øjne, helst lyse. —
Stemme af stor styrke, spændvid-
de og klangrigdom. Mellembar-
ton, der hælder mod bas.

Mindre højde mulig, højere stem-
me, knap så strenge krav som til
førsteheften.

Anden helt

1. Første helt

Sancho Panza,
Tartarin,
Sganarel.

Ligbærere,
narre, klovn-
er, forscenetjenere.

Jago,
Antonius i
Julius Cæsar.

Smerdjakov,
Rosenkrans,
Gyldenstjerne.

Monte-Cristo,
Petruccio.
Handlingens
tempo øges.

Eugen Onegin,
Stavrogin.

Fedme tilladt. Uheldige pro-
portioner mulige. Kravene til
meget store. Uforudset
klang acceptabel.

Talent for »overdreven
(groteske, kimære). Anlæg for
lancekunst og akrobatik.

Stemmen enten lav (*Spic-
ciotto*) eller høj (*Wagner*
lot). Middelhøjde ønskelig.
ne ligegyldige (skøjethed i
Bevægelighed i ansigtsmuskulatur).
øjne til »dobbeltspil«. Ufor-
proportioner tilladt.

Ikke så strenge krav som til
første.

Kravene er næsten de samme
til førsteheften, stor char-
betydelige anlæg for scenen.
me af usædvanlig klang og
modulationer.

Samme stemmekrav som til
første.

ten. Krav vedrørende lys-
 så strenge som til helten.

Stavrogus,
 Hamlet,
 Ivan Karamasov.

Mercutio.

Højde uden betydning. Ber-
 proportionerede og lange.
 høj stemme. Skal kunne
 stemmen i falsk.

Dyb bas. Skikkelsen uden f-
 ning.

Højde og stemme uden bety-
 undtagen for de tragiske per-
 (Lear, Melnik).

2. Første elsker
 Højde ikke under middel, lange
 ben. Udtrykfulde øjne og mund.
 Stemmen kan være høj (tenor).
 Ikke korpulent.

Anden elsker
 (naiv)

3. Første spas-
 mager (spø-
 gefugl)

Almaviva.
 Overvinder kær-
 lighedshindrin-
 gerne på et
 etisk plan.

Parcifal,
 Aljosja Kara-
 masov.

Khlestakov,
 Pulcinella,
 Harlekin.

Knap så strenge krav. Højde un-
 der middel tilladt. Ikke korpul-
 lent.

Højde ikke over middel. Stemmen
 har ingen betydning. Spinkel fi-
 gur. Stor bevægelighed i øjne og
 ansigtsmuskler. Imitationstalent -
 (Mimicry).

(Skema opstillet af V. Mejerhold, V. Bebutov og I. Aksenov efter anmodning fra Forskningsrådet for De højere instruktørværksteder. 1922.)

at have formålet sin plan i alle detaljer, og som han ser dem, og planlagt alle pauser, indvet nøjagtigt gengivet i alle detaljer, indtil i sådan som han hørte og så stykket, da han ar

»Det trekantede teater« kan sammenligner, hvor instruktøren er dirigent.«

Sammenligningen mellem instruktørens og ler Mejerhold over for spørgsmålet om instrukt; under forestillingen spiller hver medvirker hvert af orkestrets instrumenter, der er delt træblæsere, messingblæsere og slagstøj. Mejer havde sit eget teater, men arbejdede med sk

1) sml. s. 40.

teatre, med forskellig teknik, stiller dog så tidligt som i 1908 et vist minimumskrav for deres fællesarbejde: Han har brug for »skuespillere, der er strålende virtuoser, ligegyldigt af hvilken skole.«

Virtuositet er ubrydeligt forbundet med et rigt mål af teknisk fuldkommenhed. Mejerhold krævede teknisk fuldkommenhed af skuespillerne og brød derved med den sørgelige tradition i russisk scenekunst, der hævdede det modsatte: Først og fremmest er skuespillerens *talent* værdifuldt, og kun hans talent. Ved denne tid bestred man nytten af teaterskolen, der ligesom forhindrede eleven i tilstrækkeligt at udvikle sin kunstneriske individualitet.

Forestillingen om den tekniske fuldkommenhed fik Mejerhold måske gennem sin tid på Moskvas Kunstnertheater, hvor kampen mod de teatraliske klicheer og vaner blev ført i form af en påtvungen indpodning af »gennemlevelsens princip« og derfor ikke bragte tilstrækkeligt bemærkelsesværdige resultater.

Brudtet med den naturalistiske tendens i Moskvas Kunstnertheater gav Mejerhold tilskyndelsen til udformningen af ideen om det symbolske teater. Her måtte han stille spørgsmålet såvel om den nye form for scenisk tolkning – stiliseringen, som om den nye skuespillers teknik. Endnu i »V. F. Komissarzjevskajas teaters tid« regnede Mejerhold det for nødvendigt for skuespilleren at beskæftige sig med træningen af sit legeme i særlig intensiv grad og lagde stor vægt på den fysiske sports betydning for arbejdet i teatret. Han erstattede de logiske (verbale) accentueringer med andre, der gav instruktøren og skuespillerne mulighed for at »udvikle den indre dialog ved hjælp af

tragisk tilstand ved hjælp af smil, og selv skuespilleren præcision og tegning, er for læstændig metode til scenisk fortolkning. Alligtes hos Mejerhold af, hvilken skuespillerteknik opførelsen af Maeterlincks stykker, stadig første forsøg på at indføre forståelsen af spillers praktik (...)

Helt forskellige fra alle tidligere opførelsessættelser med skuespillerne i Moskva i hans Revolutionsteatret (...). Hver enkelt forest *Den storsindede hanrej, Jorden på den anden* var en betydelig indsats inden for forskellil revolutionære teaters teknik. Det er endnu denne teknik som noget afsluttet og én g Man kan kun antyde den linie, Mejerhold sigte principper, som han går ind for, når en skuespiller, der så vidt muligt svarer til krav.

Først og fremmest må man bemærke den medvirkende i de sidste opførelser på Mejerhold har gennemgået De højere Instruktørve herfra, der har givet dem kendskab til teat udviklet deres evne til at opfatte og udføre ger og til at forstå alt, hvad der foregår om på scenegulvet. Mens »gennemlevelse« og »e

den plastiske bevægelses musik«. Herved trådte skuespillerens almindelige musikalitet i forreste række sammen med hans evne til at for-
 ene sin bevægelse med maneren hos den kunstner, i hvis stil stykket
 blev sat op. Nogle af Mejerholds bemærkninger vedrørende skuespil-
 lers »diktion« teknik er meget interessante; for at få stykkets væ-
 sen frem, i Maeterlincks skuespil, mener han det er nødvendigt med
 følgende: »kold ciselering af ordene, fuldstændig befriet for vibrato
 (tremolo)«, »lyden skal have støtte, og ordene skal falde som dråber
 i en dyb brønd«, »ydre ro under en vulkansk gennemlevelse«, ingen
 »hastig tale«, og »tragik med smil på læben«.

En opførelse i vore dage af et af Maeterlincks stykker forekom-
 mer os en anakronisme. Med den virkelighed, der omgiver os, kan
 den moderne tilskuer næppe slå sig til tåls med fremstillingen af en

i den emotionelle skole, og den »viljebestemte«
 lavskijs system på den ene eller den anden
 mes' og Ribots lærebøger i psykologi, så benyt-
 prøver at skabe et grundlag for den moderne
 resultaterne fra den objektive psykologi og re-
 hold er det først og fremmest skuespillerens
 spilleren kan være klog, mindre klog, endnu
 evne til selvkritik, som er værdifuld. Skuespil-
 glemme, at han spiller, han skal tage hensyn
 stemning og benytte den til størst mulig gav-
 at en gaben virker smittende på omgivelserne
 når spidserne på en saks glider fra hinanden,
 det fremkalde en gaben. Når skuespilleren vi-

må han vælge midler, der minder om disse spidser på saksen, der åbnes. Skuespilleren behøver slet ikke at føle eller gennemleve noget som helst. Det er ikke det væsentlige. I forestillingen er det eneste, der har betydning, at tilskueren på en eller anden måde reagerer på det, der sker på scenen.

Det er klart, at når sagen stilles sådan op, bliver skuespillerens tekniske fuldkommenhed, som Mejerhold også tidligere havde lagt vægt på, af endnu større betydning. Igen melder spørgsmålet om skuespiller-virtuosen sig, dog med den forskel, at tidligere var den tekniske fuldkommenhed et mål i sig selv, en særlig nyden af mesterskabets resultater, nu har teknikken en anden bestemmelse, en tjenende funktion: At hjælpe skuespilleren til i klar og strengt gennemarbejdet form at vise tilskueren eksempler på folk af forskellig social natur. Nu bliver behovet for at instrumentere skuespillet besætning endnu større. Den brochure, som Mejerhold udgav i 1922 i Moskva sammen med I. Aksenov og V. Bebutov: *Skuespillerens rollefag* anviser den første praktiske, teatermæssige løsning på dette problem. Her, som i forskellige kurser i instrumentering, er der opstillet en klassifikation af alle de rollefag, der forekommer i teatrets praktik, de ydre karakteristika, som er nødvendige for en skuespiller ved udførelsen af den ene eller den anden rolle, ligesom deres sceniske funktioner er nøje betegnet. Man må bemærke, at Mejerhold, når han fortolker roller i den russiske dramatiske litteratur, hele tiden benytter en terminologi og analogier fra det vesteuropæiske teater. Sådan henføres Ak-sjusja i *Skoven* til rollefaget »Anden elskende« sammen med Bianca

af rollerne, og samtidig angiver det for hovedlinje i hans kunst. Han kan ved at den i høj grad udvikle sin individualitet for den tilfældige færdighed opnår han et virkeligt

Mens Raikh i Mejerholds teater udfører med typen »elskende«, så har Babanova rettet af alle de litterære skikkelser, der har at gøre fra Stella i *Den storindede hanrej* til Maria Tilskueren i dette teater forbinder Remizova i spøgeflugt og en klovn, undertiden fornøjeligvis irriterende og ildevarslende. Den succes, Okk de sidste gæstespil i Leningrad, skyldes, at han len som general Berkovets inden for typen »ok har formået at tage det i samtiden, der bed træk i »kaprajn-rollen« i dag. I Garins spil, unge Guljatjkins figur i *Mandat*, trods hans lekt, mærker man hele tiden den første »spas i den gamle europæiske komedie. Ikke for in terarbejde med udførelsen af de syv roller hvor han benyttede sig af en forvandlings-m bage til scenemotivet Forklædningen, som tje spanske komedier holder så meget af.

Modsat det stiliserende teater, hvor bevæg sin egen skyld, skal skuespilleren på Mejerh krop fuldstændig og i sine handlinger på scen

lade sig lede af princippet om formålstjenlig
 noget overflødig eller tilfældigt i hans be-
 sluttet præcision, der minder om jonglørernes
 skabsarbejde i cirkus. Skuespillerens holden re-
 godt kriterium for ham til selvkontrol og
 kommer også skuespillerens trang til at nær-
 stande på scenegulvet, og til at se dem som
 sceniske arbejde. Redskaberne på scenen, den
 hjælper skuespilleren. Kelbers adspredte, rolili-
 geværet med rensestokken i *Skoven* følger med
 karakter. Arkasjas og Ullas vippet, ligeledes
 deltagere i »Måneskinssonaten« passende lejli-
 nuancer i den komisk-forelskede henrykkelse.

i *Trold kan temmes* og Angélique i *Den indbildt syge*. Samtidig ved
 alle, at Aksjusja, spillet af Zinaida Raikh i Mejerholds opættning, på
 scenen var inkarnationen af den russiske pige, som den »unge redak-
 tion af Moskvitzen« med Tertij Fillipov i spidsen i sin tid drømte om.
 Måske gav henførelsen af Aksjusja til kategorien »Anden elskende«
 ved siden af Shakespeares og Molières heltinder sin fortolkeres en
 mulighed for, stadig inden for sit rollefags strenge rammer, at sammen-
 ligne og derved finde og bemærke mange karakteristiske træk ved
 den sceniske fremstilling af den russiske pige, træk som ikke findes
 hos de andre piger, som tilfældigvis figurerer i samme kategori.

Et sådant princip for opdeling af rollerne i traditionelle typer, med
 angivelse af de sceniske funktioner og de ydre karakteristika, fjerner
 mange forhindringer, som man ellers ofte støder på ved fordelingen

sig på ruller i *D. E.*, da Jens Boot forfølges af englænderne, som er ved at dø af sult, kræver blot en markering af skuespilleren af hans bevægelser, snart til den ene side, snart til den anden, væggenes hurtige bevægelse ad forskellige baner på scenen, med pludselige belysninger fra projektøren, giver indtryk af usædvanlig fart, af at skuespillerne løber og springer.

Den moderne tilskuers krav og forlangender forpligter skuespilleren i det nye teater, der er ved at opstå, til at give afkald på den apolitiske sludren på scenen og blive en skuespiller, der er folketaler. Først og fremmest skal han afsløre sin figurs sociale natur for tilskueren. Som middel til dette tjener »forspil« og »person-skift«. »Forspil« er en metode, Mejerhold har overtaget fra det fjernøstlige teaters praktik, hvor skuespilleren gennem en lille pantomime, endnu inden han har sagt et eneste ord, ved en række antydninger skal fortælle tilskuerne, hvem han forestiller. »Forspil« forbereder tilskueren til opfattelsen af den sceniske situation, han får alle detaljer i den præsenteret i gennemarbejdet form, så han ikke behøver at spille kræfter på at anstrenge sig for at opfatte den tanke, der er nedlagt i den pågældende scene. F. eks. Kamperdafs hurtige march med en stok i stedet for et gevær (første akt af *Bubus* i Mejerholds opsætning), der tydeligt viser ham som en tro forsvarer af de kapitalistiske traditioner og som repræsentant for de monarkistiske tendenser.

Metoden med »person-skift« blev tilsyneladende anvendt første gang af Zajjikov i opsætningen af *Tarelkins død*, hvor han tydeligt og overbevisende, *a parte*, førte en samtale med publikum. Metoden

Vor tids kunst er hverken en tese, som nogen som alle tror; det er en syntese. I den for kunst efter Pusjkin med kunsten fra 1890 til synspunktet i spidsen (vi taler naturligvis uden at standse op ved dens sidespor). Det er keligt uden det indhold, som Oktober har givet ud den uddybning af formen, der stammer fra den sidste forsøg.

Når vi analyserer spillet hos det nye teater opstille to elementer af fornyelse: Det sociale Den socio-formelle metode eksisterede også i skellen ligger alene i udtrykkene: Skuespillerens dengang »effekter« og den sociale opfattelsesfundsmæssige motiver«. Forskellen mellem skuespillers spillestil er lige så stor som forskellen mellem de »samfundsmæssige motiver« og den rene.

består i, at skuespilleren, der udfører en bestemt rolle (Tarelkin, Bus) på bestemte steder i forestillingen ligesom træder ud af rollen; foran tilskueren står da en eller anden skuespiller (Zajtjikov, Bel-skij), der taler med det formål at påvirke tilskuerne. En bevidst og planmæssig brug af metoder som »forspil« og »person-skift« forvandler skuespilleren fra en menig teaterarbejder til en skuespiller-folketaler. »Skuespiller-folketaleren bygger ikke sin kunst op for kunstens skyld, og ikke gennem kunst vil han bygge sit arbejde op ... Skuespiller-folketaleren gennemspiller ikke selve situationen, men det, der ligger skjult bag den, og som han med et bestemt mål for øje (agitation) afdækker.«

V. N. Solovjev i det anførte samle-
værk *Teatrets Oktober*, 1926.

Hos Dorosjevitj finder vi en beskrivelse af roser denne skuespiller, fordi han i sine komiser for personen; når han spiller en velbekendt digger han ham gennem sit spil. Der er megen En neutral skuespiller, der står uden for klassen. Skuespilleren skal være enten en offentlig foranklager af figuren. Den komiske skuespilleren han fører sagen mod det bourgeoisie, der frimæjrerholds teater stiller sig den opgave at fremstille bourgeoisiets væsen. Alle hans foreoverensstemmelse hermed, til kapitler i en vakklassens forfald, bourgeoisiets emotionelle forspillere blev figurer i denne epopé. Hver skue

flere sociale typer til bearbejdelse, de viser dem fra stykke til stykke og ændrer dem, idet de fremdrager deres sociale kendetegn. Den nye skuespillers sociale opfattelse fører til skabelsen af et »socialt rollefag«.

Den nye skuespillers greb er også stik modsat det gamle system. Mens den gamle skuespiller gav inspirationen forrang frem for teknikken, så giver den nye skuespiller også i praksis spilleteknikken forrang. Denne teknik er ikke udtømt med det, som biomekanikkens fortalere normalt regner for udtømmende. Den består ikke i, at man fjerner det psykiske apparat fra spillet og indfører skuespillerens evne til at beherske sin krop som det eneste saliggørende princip. Nej, skønt evnen til at beherske kroppen er et af elementerne i det nye spillesystem, så er evnen til at beherske det psykiske apparat et ikke mindre vigtigt krav i det nye system. Man kunne sige, at grundlaget for Mejerholds system er »den formelle demonstration af det emotionelle«. Denne læresætning skal belyses i det følgende.¹⁾

DET SOCIALE ROLLEFAG

Vasilij Zajtjikov

Mejerholds kunsts skæbne ligner i mangt og meget Gogols. Da Gogol gav sine læsere *Næsen* og *Kappen* lo de, men sagde: Det er usandsynligt. — Det er usandsynligt, at en kollegieassessor skulle miste sin

tricitet kunne Dostojevskij åbne for de dybderyste sjælen ud af mennesket, må man stille de

Mejerhold tager sig i manges øjne stadig u og Ceraïn i det russiske teater: Endnu et træk må være blind for ikke at se, at hele *Bubus*, brudt analyse som hos Gogol eller Dostojevskij menneskelige psyke, en analyse der finder da figuren er kommet i en utrolig situation. stumspil hos Mejerhold er et signal, som fork analyse af figures psyke. Man kan sammenlignes ledes folks sande, uforstillede karakter træ eller ved stærk fuldkab.

Zajtjikov er en skuespiller med usædvanlig psykologisk analyse af en figur ved hjælp af ner. Hvis Zajtjikov har en kasserolle på hovedet ser netop i det øjeblik en usædvanlig, Gogolsk bogholder, krænket og fornærmet. Hvis på slipset, betraget ham da, og De ser den for kologi. Hvis Zajtjikov kravler ud af en kugle ham; De ser en bogholder, der vokser op til beruset af sin magt og storhed.

Zajtjikov er et fænomen, der fuldt ud retfærd på det excentriske. Hvis der findes en nedskrevne forskellige kunstarter, så er Zajtjikovs person og Sukhovo-Kobylin. Som Gogol i litteratur

næse, eller at en afdød kan rive kappen af nogen. Da Mejerhold satte *Havrejen* op, eller *Skoven*, undrede efterkommerne af Gogols læsere sig i de samme vendinger: Det er usandsynligt, at et menneske kan slå kolbøtter af jalousi, eller at Arkasja skulle gemme sig under Ulitas skørter. Det er ikke blot læseren, det er også tilskueren. Mikhailovskij gav i sin tid Dostojevskij på hattepulden, fordi han bragte sine helte i de mest utrolige psykologiske situationer, situationer der som regel ikke forekommer i livet, i excentriske situationer. Der var ingen, der kunne forklare Mikhailovskij det; men det er på tide at forklare tilskueren og læseren, at kun takket være denne psykologiske excent-

1) Eksemplerne er en række strålende skuespillere, alle sammen elever af Mejerhold, skuespillere som har kastet glans over det sovjetiske teater. (N. G.)

den første på scenen vist, at han »ler af sig noget at le af, snarere at græde over. Modsa-

vydov, Varlamov) er Zajtjikov en »analytisk«
 Rollefaget »Klovnen« har sin historie hos
 gende klovn var nok Ponomarev, en skuespi-
 det 19. århundrede. Han byggede efter Bu-
Teatererindringer fra min ungdom) sit spil, c
 dog på standsbetonet plan. Han skabte hos
 Men da han var et menneske af sin tid, viste
 dige og muntre godtfolk, der svarede til S
 narre. Således blev hans kritik rettet oppe fra
 kratiets gøren grin med godtfolk. Det var a

modsat retning af Zajtjikovs, hvis komik rammer netop den samme »opkomling« som repræsentant for en herskende klasse, der er ved at gå i forfald.

Vore senere klovner, der var trykkede af Stjepkins formel: »at krybe ind i personens skind«, er blegere og mister hovedtrækkene i deres rollefag (de holder op med at overdrive). Derefter genopstår rollefaget »klovn« først nu med sine sande egenskaber i Zajtjikovs person, hvor det bliver et socialt rollefag. Her må man pege på sammenhængen mellem de biomekaniske rollefag og de sociale. Mens skemaet over de biomekaniske rollefag angiver skuespillerens nødvendige fysiske forudsætninger, så kræver beherskelsen af de sociale rollefag til gengæld visse psykiske og sociale forudsætninger. For at udvikle dem kræves der, uafhængigt af biomekanikken, en »psykomekanik« (A. Lunatjarskijs udtryk), og et psykomekanisk valg af skuespillere. Til rollefaget »Klovn«s egenskaber i skemaet »Skuespillerens rollefag«

Talent for »overdreven parodi« 4. Klovn, nar,
(grøsteske, kimære). Anlæg for baltæbe, original-
lancekunst og akrobatik. nal.

Evne til psyko-excentrisk spil. -
Evne til ironisk forhold til den fremstillede figur. Kendskab til sociale kendetegn. klovn.

kan vi tilføje:

for en kategori af det patetiske. Det var en sum overvejelser hos skuespilleren, der gennemlevede Det lyriske var et suverænt område inden for drama der stod borgerskabet nærmest. Man må ikke eksisterede før borgerskabets sejr som klassen blomstrede det borgerlige drama, da Rusland blev en tid havde sine skuespillerinder, den mest kendte var Savina. Hvorledes fremstillede hun de lyriske elskede først og fremmest sine figurer. Hun søgte med hende i hendes lidelser, glæde sig med hendes vredes med hende i hendes vrede. Hun elskede enestående kærlighed, der udelukker enhver anden og handlinger hos den elskede. At elske og at være stillede lyriske figur var dengang en nødvendighed.

Så kom krigen. Med maskingeværer, »kuffe« og menneskeheden glemte at forstå og refleksion. Uforstand afføder latterliggørelse, og derefter ikke længere registreret af det moderne menneske, emotionelle apparatur, men blev i stedet tiske, emotionelle apparatur, men blev i stedet ske apparatur. Noget helt uventet skete. Det lyriske en kategori under dramaet til en kategori under lerinden, der i dag spiller et lyrisk mellemstil, ikke elske sin person, men le ad den.

Zinaida Raikh er en skuespillerinde, der er

Som det fremgår af Zajtikovs spil, har han disse egenskaber.

Zinaida Raikh

Vi har allerede sagt, at Mejerholds forestillinger som helhed er en satirisk epopé, i hvilken hver skuespiller har fået sit sociale rollefag, og hvor hver skuespiller analyserer psykologien hos den ene eller den anden sociale type. Ikke nok hermed. En sand satirisk epopé (f. eks. *Døde sjæle*) bygger på moralsk patos, latterliggørelse og lyriske mellemspill. De lyriske mellemspils funktion i Mejerholds teater klares af Zinaida Raikh. Det sociale rollefag, som hun nu har og udvikler, er – den borgerlige kvinde.

Begrebet »lyrisk« har forandret sig væsentligt i vore dage, både på det emotionelle og det sociale plan. Tidligere regnedes det lyriske

hun har allie den moderne lyriske skuespiller
hade sin figur, hun tager aldrig fejl og glæde
glæder eller sørger over dens sorger. Kun når
person, begynder hendes og personens veje at falde

Mrs. Hardyle, en lyrisk figur, spilles virkelig i
helt ind i de dybt-lyriske passager, og netop
Men Aksjusjka, som instruktøren har opfattet
som en heltinde, og den samme Stefka *spilles* som
indens træk dukker frem hos hende.

Det er såre forståeligt. Den moderne fortol
komediestil bygger på, at det i det moderne i
misk at gengive pinefulde følelseskonflikter so
fattelse har sin dybe fortolkerske i Zinaida R
hun er en efterkrigs-skuespillerinde, men fordi

For hende er det lyriske absurd, ikke blot fordi det er absurd for det moderne menneske i det hele taget, men fordi hun i det lyriske ser en arv af borgerlig-emotional art, en arv fra det borgerlige drama og dets skuespillerinder. Derfor forholder hun sig med særligt had til sine heltinders glæder og sorger. Hele hendes lyriske spil er på det sociale plan og demonstration i komedieform af glæde, sorg, forskrækkelse, forvirring, utålmodighed, vrede, hos den borgerlige kvinde, der lider og glædes. Og med den samme afstamning – efter Oktober – kan man forklare Zinaida Raikh's alvorlige holdning til hendes figurers heroiske motiver. De heroiske motiver er, hvad revolutionen bragte til afløsning af det lyriske, der havde forvandlet sigovre på Chaplins og Lloyds suveræne område.

Zinaida Raikh har gjort et vældigt arbejde for at likvidere de gamle regler for skuespillerinderne, men, som det kun sjældent sker, – dette ødelæggende overgangsarbejde blev samtidig nyskabende. Det heroiske spil hos Zinaida Raikh kommer ikke pludseligt, som Minerva i fuld rustning, dets elementer baner sig vej gennem det lyrisk-satiriske spil. Hvis dette lyrisk-satiriske spil, der miskrediterer dramaet, ikke havde eksisteret, ville det nye, sovjetiske, heroiske spil ikke være muligt.

De skuespillerinder, der tidligere spillede heroiske roller og som var fremmede for den lyriske indstilling, spillede dem dramatisk. Deres spil foregik på det personlige plan (lad os bruge udtrykkene fra *Skuespillerens rolle* tag lidt anderledes), de spillede ved hjælp af forhindreder, som de selv havde skabt. Deres lyrik var dekadent.

Zinaida Raikh skaber således et nyt *socialt* satiriske elskende», den kommunistisk oplyst viser følelsernes forfald hos den tidligere kært hertil demonstrerer et heroisk område, som s heroiske motiver. Denne rolletype, der hele negative del, får os til med særlig utålmod Zinaida Raikh inden for det heroiske område, roller i de kommende år.

SPILLET GREB ¹⁾

Garin

(Tematiske konstruktioner ved siden af teksten et tema, en udvikling af det. »Spannung«, fremhæves og holdes tilbage, og det bestemmer Hidtil har ingen bemærket, at skuespillerer tema, med dets komponenter, og at dette tema gigt af strykkets. Garins spil giver det tydeligst Lad os se, hvordan Garin bygger en scene novellen om, hvad der hændte med fødderne finder nr. 5 i *D. E.*). Teksten mister her sine detaljer i spillet bliver en indramning af føddernes oplevelser blevet temaat. Novell stakts hales entré på scenen. Denne fod, fremad, den hales deforme fod, rammer de

individualistisk. Hos Zinaida Raikh er der i det lyrisk-satiriske spil elementer af nybrud (f. eks. den melodramatiske scene i *Bubus*), hvor det lyriske spil får social karakter og med ét bliver heroisk.

De samme følelser, kærlighed, angst, bliver heroiske, når de får social karakter. Det er interessant, at de sociale elementer nu også får formel betydning på teatret, de bliver den trampolin, ved hjælp af hvilken teatret, der opererer med forskellige følelser: glæde, rædsel osv., trods alt antager heroisk karakter, ikke lyrisk. Det heroiske hos en sovjetisk skuespillerinde som Zinaida Raikh er nu: det lyrisk-satiriske spil plus tilkobling af aktivt-virkende sociale elementer. Zinaida Raikh kan udelukke det lyrisk-satiriske spil. Men man må ikke glemme, at netop dette lyrisk-satiriske spil nu bringer os det heroiske spil. Uden det første ville vi ikke få det andet.

stakkels mand er kommet for at tilbyde sin
bliver irriteret. Det er intrigen. Vi er ført ind
ger en samtale mellem opfinderen og milliarder-
piiben giver ingen mulighed for at skelne or-
mærksomhed koncentrerer sig om føddernes
benet hængende foran sig, og når han går tår-
rammer benet den anden i brystet. Der ryk-
mens milliarderen bliver rasende og ophidset.
findelsen ikke bliver antaget. Faktisk tilkald
sig selv, sin sekretær for at jage den halve væ-
lingen er slut, at der ikke kan være nogen a-

1) Om dette udtryk, se noten side 28. (T. A.)

Men nej! Den uventede opløsning følger omgående, den halte træder tilbage, hans ben gør noget lige så utilsigtet som i begyndelsen, det retter sig ud og rammer milliarderen i maven, så han vælter om på gulvet. Den halte har fået hævn. Sekretæren skriver på tavlen: »Nr. 5, slås«. Denne inskription er så at sige titlen på novellen; en novelle om et halt menneskes ben, der først var skyld i, at han mistede sin fortjeneste, men dernæst hævnedes ham.

Novellerne om de øvrige seks opfindere er opbygget på samme måde. Teksten mister sin betydning, det mimiske spil får særlig mening. *Den sceniske novelle bygger ikke på teksten, men på skuespillerens spil ved siden af teksten.*

I *Mandat* viste Garin et andet temamæssigt greb, der er kendt under betegnelsen »leit-motiv«. Leit-motiv er et tema, der optræder gentagne gange i en fabel, uden at forbinde sig med den. Garin benytter grebet med novellen til at indføre et leit-motiv i handlingen i *Mandat*, ved siden af teksten. Vi får således en indskudt novelle (en selvstændig anekdote i spillet), der bygger på leit-motivet. Novellens tema er Pavels skræk, i det øjeblik han udgiver sig for at være kommunist. Handlingen udvikler sig som følger. Eksposition: Pavels sætning i begyndelsen af første akt: »Jeg er partiets mand!« Pavel bliver bange, så snart han har sagt det. Han sætter sig, bøjer sig sammen, munden åbner sig, pupillerne spiles op, hårene rejser sig. Denne positur og dette ansigtsudtryk går igen hos ham i alle de følgende episoder, hvor han forskrækkes over at udgive sig for kommunist. Han bruger kun denne positur og dette ansigtsudtryk i alle de følgende

forskrækket, de er som en kursivering, der udskiller leit-motivet i den indskudte novelle fra den øvrige handling. Sådan er ekspositionen. Det andet moment er Pavels samtale med Smetanin. Da forskrækkelsen her motiveres af teksten, er den forskrækkelse, der udtrykkes uden om teksten, svagere. Det tredje moment, »Spannung«, i novellen, dens stærkeste tilspidsning kommer i slutningen af anden akt. Pavel vifter med mandatet, »som i kopi er sendt til kammerat Stalin«. Her er forskrækkelsens pose fremstillet ved, at Pavel står på bordet (som på en piedestal), således adskilt fra de øvrige personer. Opløsningen kommer i slutningen af tredje akt. Her hedder det ligesom i ekspositionen (ringen sluttet): »Jeg er partiets mand.« Pavel går hen til moderen, i kursiveret pose. Ved siden af hende besvimer han, efter at have lagt armene over kors på brystet. Denne besvimmel-

kets melodi, der opdeles både i sine virkelige sin symbolske musik, bestående af rytmen i gelsel og kombinationen af lange og korte replikker. I *Bubus'* melodi, en nervøs og højt stemt komedie der ikke én skuespiller, der taler med normal stemmes timbre er fastlagt på et givet musikstimmets timbre er en skarp råben. Denne timbre alle sine roller (f. eks. i den ultra-hverdagsspråk den hører hende til. Sin skrigen illustrerer I synkoperet gestus, samme gestus som musikeren hun i *Bubus* vender sig brat, giver sin medspil *lydeligt* klask og udbryder: »Dér fik du det svarer dette til det øjeblik, hvor jazz-band'et

gong-gongen, trækker skuldrene op og råber: »O ! O !«. Når hun råber: »Hopkins — solo!« og springer nærmere, uden at give sig til at synge, for i stedet hæst og skærende at skringe melodien frem, så svarer det til trommeslagerens pludselige skrig og hans efterfølgende hop på stolen og hæse udstøden af melodien.

I begge tilfælde, for Babanova som for musikeren i jazz-bandet, er det karakteristisk, at de pludselig går over fra piano til forte ved hjælp af et pludseligt slag og et skarpt udbrud. (...)

Hendes kommende resultater vil vise, at gestus og spillet med stemmen, der blev introduceret af jazz-band'et og udviklet af Babanova, er nye og nødvendige elementer på scenen; at de fører til fornyelse af stumspillet og den verbale dialog.

N. Okhlopkov

(Tempopræget spil)

Engang, på Glupisjkins og feeriernes tid, var ordet »kinematograf« et skældsord. I dag, hvor kino-detekativerne er blevet kanoniserede, er kinematografen blevet et eksempel, og teatret tvinges til at efterligne den. Man kræver kinematografisk karakter af teatret. Det er i bund og grund urimeligt og ville svare til, at man krævede scenisk karakter af en roman, fotografiske kvaliteter af et maleri osv. Teatret har alligevel imødekommet kravene og udviklet en form for »kinematografisk« forestilling (*Ljul-Søen*, *D. E.*). Begrebet kinematografi på teatret karakteriseres i dag ved skuespillerens bevægelse i det store sceniske rum i forceret tempo. *D. E.* var idealet af en sådan forestil-

Allerede i *D. E.* med dets lynsnare tempo vobestemt spil. Her og der vistes i nær ansigt nes, ryggens spil, ført over fra det rent min plan (f. eks. scenen med eksplosionen i Berlin nes, ansigtets osv. spil med som en understru gori.

Samtidig med *Bubus* kom den velsagten skuespiller, vi har, Okhlopkov, en skuespille på mikroskopiske forøgelser og retarderinger general Berkovets' rolle er et uafbrudt spil eller mindre varighed, der, når de samles i en skaber indtryk af ophidselse, fortvivlelse, og spil blot udnyttes som hjælpemiddel.

Lad os analysere den scene, hvor Berkovets tager afsked med van Kamperdaf. Hvis vi h mimiske elementer, ansigtets, hændernes spil, vi tydeligt se, at de ikke har mimisk, men sig selv, uden den tidsmæssige kombination, keret.

Berkovets kaldes til telefonen. Han løfter budbringeren (8 sekunder; tidsangivelserne Hans ansigt forbliver ubevægeligt. Men aller betragten taler tydelig om hans uro. Derefter stolen og bliver stående (10 sekunder). Dennen

faldet. Mejerhold er ikke gået ud over dette punkt. Han gik den modsatte vej. Han satte *Bubus* op, der tvang tilskueren til at fornemme tempoet som et nyt indholdsmæssigt element i teatret, et element af ikke mindre betydning end gestus og ord. Han nåede her til ud fra ønsket om at bremse forestillingens tempo. Denne trang til at retardere forestillingens tempo bliver nok karakteristisk for det kommende tiårs teater, det er teatrets naturlige opstand mod filmen, hvis love bliver påtvunget det.

Da man bremsede tempoet i *Bubus*, blev det klart, at spil med kombinationer af tidsafsnit kan have en indholdsmæssig betydning, at »de periodiske afsnit«, dvs. kombinationen af tidsafsnit, er et nyt teatermæssigt greb af stor betydning.

bøje sig til afsked (15 sekunder). Derefter stilles den ind bag kanten af uniformen og går usædvanligt langsomt (15 sekunder). Kontrasten mellem den langsomme gående og den bratte sortie forøger spændingen og risikoen, at meddelelsen i telefonen vil vise sig at være en fejl.

Her gør selve disponeringen af »perioder« i tidsafsnittene, indtryk.

Første tegn på uro

Stivnen

Uroen vokser

Uroen når klimaks

Den pludselige udløsning

Mimikken og stillingerne har her kun en underordnet funktion, de fungerer som signaler, der udskiller de enkelte tidsafsnit. Således tjener den pludselige hæven af hovedet som overskrift til afsnittet med uro, hænderne, der pludselig stikkes ind bag kanten af uniformen, som signal til udløsningen.

Et andet eksempel: Scenen »Kanoner«. Bag scenen lyder larm. Man spørger Berkovets: »Hvad er det?« Han løfter brat hovedet (hans faste signal til konstruktion af en »periode«). Hans hånd vandrer langsomt ned til lommen og igen op til hagen – eftertænksomhedens trætte gestus (5 sekunder). Så går han langsomt tværs over scenen (15 sekunder). Igen over scenen (25 sekunder). Derefter langsomt: »Jeg tror det er ...« (5 sekunder) »Kanoner!« siger han med ét (2 sekunder). Her udtrykkes hans lytten ikke gennem vanlig mimik (hånden der holdes bag øret, kroppen der bøjes fremover med hovedet på skrå, øret der lægges til væggen eller døren), men ved »perioder«:

Signal til, at han begynder at lytte	3 sekunder
Eftertanke	5 sekunder
Vedvarende lytten	15 sekunder
Den vedvarende lytten begynder at fremkalde angst	25 sekunder
Signal til udløsning	5 sekunder
Udløsning	2 sekunder

Nu, hvor vi har analyseret disse to »periodiske« episoder, står vi

sten, som får indholdsmæssig betydning og som tuoser og sin særlige kunst.

Denne karakteristik, især af Babanova, er i antyder blot en dobbelt vej til analyse af skueslag af det materiale, der har været inden for net iagttages af forfatterne.

G. Gausner og
Portrætter af
teater (Et for
spillet).

Fra Teatrets O

Til nævne på elever af Mejerhold må føjes
mest markante:

Igor Iljinskij, excentrisk komedie-skuespillergestus, med umærkelige overgange fra ironiroller hos Mejerhold blev som Brunot, egtemaanhanrej, og som Arkasja i Skoven.

Martinson, der udarbejdede en stil som en viklede den til den højeste grad af fuldkomneKblestakov i Revisoren.

på tærsklen til virkelig forståelse af, hvordan »perioderne« bygges op. Vi ser, at »en periode« har faste komponenter, at de enkelte tidsafsnits opståen og ophør underkastes bestemte love. Det bliver først muligt at fastslå og klassificere komponenterne i en periode, når alle »perioder« hos Okhlopkov er studeret og noteret ned. Her har vi blot valgt de enklost mulige eksempler: Uro, lytten. Særlig interessant er fremstillingen af vellyst ved hjælp af en kombination af tidsafsnit (scenen »Liljekonvallen«).

Der kan ikke herske tvivl om, at det tempoprægede spil rammer tusind gange mere præcist end det vanlige mimiske spil.

I *Bubus* så vi altså for første gang tempoets teatraliske udseende, der ikke, som man tidligere opfattede det, havde med hurtighed at gøre, men som – sammen med mimik og ord – er en kategori i kun-

