

Den konstruktivistiske stil havde nået sit højdepunkt hos Mejerhold var stærkt interesseret i filmen¹⁾ søgte et stykke tid at hente berigelse derfra kaldte sin »cinéfication«). På denne linje ligger Ljul-Søen i 1923 og af D. E. i 1924. Men de viste sig ved anvendelsen af filmens kinæstetik udtømt. De kolliderede med grænserne for skønmåden og for sceneformernes materialitet. De rede, risikerede han at berøve teatret dets specielgeligt ønske om at efterligne filmen. Det forrytmen i forestillingen, under udnyttelse af stager.

Denne bremsning viser sig klart i iscenesættelser, som markerer en ny etape hos Mejerhold syntese af de elementer, han havde fundet fra hundredes forsken. Højdepunktet i dette syntetiseringsarbejde af Revisoren.

- 1) Helt fra 1915 havde han arbejdet for den nyopdannede filmindustri i Sovjetunionen. Blandt hans roller på lærredet må fremhæves Lord (1915), og i 1928 rollen som en gammel grusom provinsfilm med drejebog på basis af Leonid Andrejevs fortælling om en ung mand, der ikke glemmes, at en af de mest strålende elever fra Mejer Eisenstein. (N. G.)

Isenesættelser

LJUL-SØEN, komedie af A. Faiko. Isenesættelse: Vs. Mejerhold. Scenebillede: Sjestakov. (Premiere på Revolutions-teatret, den 4. november 1923).

På en ø, hvor kapitalismen har nået højdepunktet i industri-kulturen, udbryder der revolution. Vi overværer en række scener i »op-løsningen af det borgerlige samfund« efter formlen anarki og fox-trot, og det isolerede menneskes fallit over for »massemennesket«, yndlingsscener for den tyske ekspresionisme, som Faiko er tydeligt inspireret af.

»Kapitalismens forkrampede spring« og det dynamiske hos de an-gribende proletarer blev gengivet ved en rytme, hvor skuespilleren var presset til sine yderste menneskelige muligheder. Mejerhold gen-tager eksperimentet på sit eget teater med lidt andre midler, da han genindfører bevægelige dekorationselementer i sin isenesættelse af

GIV OS EUROPA! Sketch i 3 dele og 17 episoder af M. Pogajet-skij efter romanerne *Trusten D. E.* (Dajosj Europu = Nu skal I få,

med dette »dialektiske« direktiv. Dekora-vægge, lakeret kirsebærrøde; stillet op på r-gade, grupperet omkring scenen en stor stu-scenegulvet i flere afdelinger, som tillader p-tige skift. Personerne kredser eller løber n-lige retninger, krydser hinanden, gemmer s-til syne igen, og alle bevægelser har til op-logien«.

Disse flytbare vægge er et første forsøg-konstruktion. Hen over disse flader frembr-rer) maleriske virkninger uden at svinge det- på den anden side giver de flytbare vægge, maledede kulisser og det dynamiske, konstrukt- hvert fald når man tænker på nogle af det- bevægelse ved at dreje sig om sig selv ell- gulvet.

Den gamle blotlægning af skuespilleren kostumet er genoptaget (efter at de allere- igen i *Skoven*), og da størsteparten af skue-ler, omformer de deres ydre og deres spillesti-anden. Mejerhold skitserer her, efter den ita-masker for kapitalisten, arbejderen, »forligsm-

I dette stykke bruger han i vid udstræk- begge sider af scenen dukker der kommenta- landkort, så man kan følge kampen mellem

Europa!) af Ilja Erenburg og *Tunnelen af Bernhard Kellermann*. Iscenesættelse: Mejerhold. Visualisering af de opgaver, der er stillet af Iscenesætteren: I. Khlepianov. Assistent ved iscenesættelsen: N. Ech. (Premiere 15. juni 1924 i Leningrad, hvor TIM er på tourné).

Den amerikanske kapitalisme har organiseret en trust med henblik på at udslette Europa, hvor revolutionen gærer. Som modforanstaltning organiserer USSR en mod-trust. Iscenesættelsen er baseret på kampen mellem de to fjendtlige foretagender, der er stillet op mod hinanden. På den »dekadente« amerikanske side nervøsitet, patologiske tilstande, slatne bevægelser, overbetonede masker og gestus. De »sovjettske« scener derimod sobre og sunde.

Spillestil, musik, lysvirkninger og sætstykker er i overensstemmelse

scener, og man kan følge kampen mellem
lærred, der er anbragt i centrum på scenen,
episoder, stedet for handlingen, personernes
eller velegnede citater.

BUBUS, HUSLÆRER, komedie i 3 akter af
Iscenesættelse: Mejerhold. Visualisering af
af iscenesætteren: I. Khlepianov. Teknisk as-
sen: P. Tsentnerovitj. Ved klaveret: L. A.
januar 1925 på TIM).

Da man ikke kan presse farten højere op i
hold dampen den anden vej og demonstren-

ny teknik: »Hvordan man bremser rytmen«. Den afgørende faktor i stykket er musikken i nedsat tempo. Emnet – vankelmødigheden hos en repræsentant for intelligentsiaen, som vakler mellem kapitalismen og proletariet – er yderst velegnet til dette. »Melodramaet« om Bubus, huslærer hos den kapitalistiske familie van Kamperdaf, udspiller sig på baggrund af stadige kontraster. Til sidst arresterer de revolterende arbejdere Bubus, mens folkehæren stormer kapitalistens hus.

Scenebilledet er formet som en ellipse. Midt på scenegulvet et rundt tæppe og et springvand på en rund sokkel. Uden om scenen, i halv-ellipse, hænger bambusstænger i ringe, så de danner en slags forhæng. Disse bambusstænger er ikke bare en del af scenebilledet (se side 197), de indgår i forestillingens lydbillede: Hver gang nogen går ind eller ud gennem dette forhæng, giver det en række toner fra sig, snart blide og dæmpede, passende til de lyriske passager, og snart larmende, i den sidste scene med folkets stormløb.

Højt til vejrs over scenen i en gylden muslingeskal, der er anbragt i bagvæggen, akkompagnerer pianisten i kjole og hvidt den ubeslutsomme helts svingninger med lyrisk musik (46 småstykker af Chopin og Liszt bliver spillet i løbet af de 3 akter). Med denne musik som baggrund taler skuespillerne reciterende, i nøje overensstemmelse med deres stumspil, uden at mimik og gestus dog udtrykker følelser: Følelserne gengives ved det a-psykologiske middel, tempoet (se side 234, vi ville i dag tale om brechtsk fremmedgørelse). De forskellige elementer: Det elliptiske scenebillede, bevægelserne, stemmerne, lysvirk-

ningerne osv. styres af musikken efter et indviklet, men pinligt nøjagtigt partitur. Helheden udgør en slags teater-symfoni, der er lukket om sig selv.

Teknikken med »forspil« og »person-skift« (se side 224), hvor skuespilleren lader tilskueren forstå, at han betragter sin person med ironi, er brugt i vid udstrækning. Det, det drejer sig om for Mejerhold, er at få en til at mærke, at rollen og dens fortolker er to; at hans skuespiller er en »skuespiller-tribun«, der stiller sig op som dommer over alt, hvad han spiller. Om dette siger Mejerhold i programmet til *Bubus*:

Skuespiller-tribunen vil have tilskueren til at opfatte hans holdning til replikkerne og situationerne i hans rolle; han vil have til-

groteske håndlangere for det gamle regime rettelse og smeder en usandsynlig sammens deres håb at skulle blive til virkelighed: Mandens komme, og spændingen når sit højdepunkt *vare zaren*. Men et modstød knuser disse tåbeligheder i tilværelsen hos disse stupide, vulgære.

Det er på denne baggrund, den egentlige i samme udgangspunkt som Majakovskij skuespiller. En *nepman* gifter sin datter bort til »en prægtig mand« slægt«, udrustet med et prægtigt mandat med skrifter. Men kæresten viser sig at være en lille en småborgerlig dame, og hans mandat er

stykke sluttede dog ikke i den rene ruin: Selv om militsen hentes til hjælp, ender det med, at alting ordner sig.

Mejerhold lavede stykket om fra a til z, han understregede den ubønhørlige anklage mod den nye politimæssige og administrative orden, og undlod ikke ved navns nævnelse at referere til Stalin, som dengang endnu kun var ved begyndelsen af sin opstigen til magten. (Erdman og Mejerhold skulle senere komme til at betale dyrt for disse friheder, og sådan var det utvivlsomt også gået Majakovskij, hvis han havde levet længe nok.)

Mejerhold giver afkald på konstruktivismens askese og vender tilbage til anvendelsen af sætsykker med symbolsk betydning. Småborger-tankegangen illustreres ved tingenes magt over menneskene. Scenen invaderes pludselig af en symaskine, som skal sy udstyret, af en hel skare lirekassemand eller af et klaver pyntet med vifter og papirblomster, og endelig af hele bryllupstoget. De overdrevne detaljer sammenfatter i en sarkastisk vision en livsform præget af en materialisme, der er lige så tarvelig som den er monumental.

Samtidig med at genstandene karakteriserer en bestemt klasse, består de skuespilleren i hans spil. I 3. akt antager dette spil en lyrisk tone. Det er de forhenværende adelsmands spøgelsesbal, de lystige sprællemænd som pludselig vågner. De skriger, hyler, bliver vildt begejstrede, og så, da deres forhåbninger skrider sammen, prøver de forgæves at klamre sig til tilværelsen med usammenhængende gestus, til de ironisk-muntre toner fra harmonikaen, for endelig at gå under i intetheden.

Eller det er de rædselsagne borgeres flug
Eller kærlighedserklæringen mellem de elskere
for sig, på hver sin skive, som drejer modsat
etiske øjeblikke fjerner rotationen dem ubønhø-
deraf kommer de fortvivlede anstrengelser, og
ceøvelser hos elskeren, for at han kan nå sin d

BRØL, KINA! Begivenhed i en kæde med
kov. Iscenesættelse: V. Fedorov. Teknisk assi-
N. Butarin. Scenebillede: S. Efimenko. Musi-
(premiere 23. januar 1926 på TTM).

Mejerhold gav sine elever opgaven med
videreudviklede de principper, som var bleve-

Stykket gengiver det kinesiske folks kamp
den civilisation, de påtvinger det: Handelen
telsen, det sødladne præk fra en kristendom,
kapitalen. Folket optræder i skikkelse af en
perialismen i form af en britisk kanonbåd h
scenen med dens kanoner i flere etager. H
planer: 1. Kanonbådens højtliggende dæk, b
officerer, turister og en missionær, 2. den kin
med at bombardere, og som antages at liges
skudte forscene, hvor kulierne flokkes. Et

Ingen fast opstilling på scenen, hvor hele gulvet er optaget af en drejeskive bestående af koncentriske cirkler, som drejer hver for sig. Tingene gør deres entré på de to indercirkler, der kommer med en dagligstue, en spisestue, lænestole eller standkister, som personerne sidder på. Sådan ser scenen ud med en småborgerlig dames bederum: Fra baggrundens mørke bringer cirklen langsomt et bord med ikoner; foran ikonerne brænder vokslys. Ved siden af: en grammofon; i dens tragt brænder der ligeledes et vokslys. Damen beder, hun korsor sig og bøjer sig, igen og igen, mens grammofonen udgyder en religiøs sang, båret af en diakons dybe bas. Men tjenestepigen, der trækker grammofonen op, tager en forkert plade, og pludselig er det en opretnemelodi, der lyder. Vild forvirring hos de bedende. Drejesenen fører dem bort.

mellem kanonbåden og forscenen: Det er en vand ~ floden, hvor nogle af optrinenes foregængere
Til trods for tilstedeværelsen af »rigtigt«
figurative sætstykker (krigsskibet, kuliernes om en tilbagevenden til naturalismen; tingen vendes på en måde, så de virker som nødtørftig
dener i strid. Disse to verdener er navnlig knude i skuespillernes bevægelser og gestus: Engslæder
ning over for kuliernes, som har udtærede
brudte stemmer, »orientalsk« spil med håndvede, hvor forbløffende gode skuespillerne v
sisk«. Kulierne er opfattet som masse: Gr
mange på én gang, navnlig arbejdsge
s

mes, jamren, som bringes til samklang osv. — så det strejfer det tragiske. I al deres ynkelighed imponerer kulierne ved deres smidighed i modsætning til marinernes automatiske gestus.

REVISOREN af Gogol, komedie i 15 episoder. Medforfatter til forestillingen, Mejerhold. Scenisk udformning: V. Kiselev (efter skitser af Mejerhold). Musik: M. Gnesin (premiere 9. december 1926 på GOSTIM).

Man kender den berømte anekdote: Khlestakov, en lille embedsmand fra St. Petersburg, en fuentast og et nul, rejser hjem til sin fars gods; undervejs falder han i klørne på nogle professionelle spillere og henslæber siden tilværelsen uden en klink på et gæstgiversted i en lille provinsby. Byens guvernør tager Khlestakov for departementets revisor, som skulle have indfundet sig incognito, han tager sig vældigt af ham, smigrer ham, installerer ham hjemme hos sig selv og tror, at nu »har« han ham. Den unge mand forstår ikke, hvad det er, der overgår ham, han frådser i god mad og spyslikkerier, tager imod bestikkelse og trives ved det. Veltilfreds i denne lille stillestående og korrumperede verden giver han efter for sine naturlige tilbøjeligheder og praler om sine forbindelser i St. Petersburg. Embedsmændene i byen lytter til ham med åben mund, han lover dem guld og grønne skove og ender med at gifte sig med guvernørens datter. Men hans gamle tjener Osip, der ser klædningen og siger: »Den eneste »positive« person er Osip, Khlestakov er en negativ person, der kun lever af sin egen negativitet».

Gogol, men navnlig fra hans roman *Døde sjæle*, rede denne bearbejdelse med Gogols egne ord om den dårlighed, der har hobet sig op i Rusland, kunne drive spot med den én gang for alle. Med et billede af hele Nikolaj den førstes skumle *Revisor's* lille by, »hvorfra man kunne galopere til nogen som helst stat«, bliver næsten en hovedsprællemænd bliver næsten høje embedsmænd. Guvernøren er ikke mere en forpjuget gråskæg af stateligt udseende. Hans kone ændres fra modne ynder til en løvinde, hun hersker som officererne, som overvælder hende med blomstret bliver flere og flere; de ender med at bære hende som heltinden i en tragedie (Mejerhold har udværet vernørens kone, ganske befydeligt og anbragt i punkt for at fremhæve indehaversken af rollerne Raikh). Khlestakov er ikke længere en tåbe, der punkt for at fremhæve indehaversken af rollerne Raikh). Khlestakov er ikke længere en tåbe, der uventede held, men en eventyrer af format; efter omstændighederne; snart er han en lappes snart en general i kappe. Han behandles som lang, sort, med høj hat på hovedet og flankeret en officer med en ejendommelig silhouet, flækket trådt lige ud af en af Hoffmanns eller Gogols for Den eneste »positive« person er Osip, Khlestakov er en negativ person, der kun lever af sin egen negativitet».

fået fært af, at der er sket en forveksling, og får ham af sted i rette øjeblik. Postmesteren opsnapper et brev fra Khlestakov, hvor han beretter om sit ufrivillige bedrag. Postmesteren læser brevet højt hos guvernøren, hvor alle er samlet for at lykønske den gamle slubbert med den strålende karriere, som venter ham. Hans raseri. I det mest patetiske øjeblik kommer en betjent og melder, at den rigtige revisor har indfundet sig, og hele det fine provinsborgerskab stivner i en stum scene fuld af rædsel, frygt og skadefryd, en scene som hører til højdepunkterne i verdensdramatikken.

Som »medforfatter« til denne forestilling omformede Mejerhold stykket totalt og gjorde det til en syntese af hele Gogols værk. Den onstøbte tekst blev beriget med rammende replikker, hentet ikke bare fra varianterne til stykket og fra andre dramatiske arbejder af

Scapin-muzjik fuld af skadefryd og foretagsomhed. Han er forvandet – fra en gammel snu og populær sange. Embedsmændene viser deres »god udtryk det. Adskillige tavse personer »kor«, kor af embedsmænd eller officerer, og mellemspill.

Guvernøren og Khlestakov opfattes som forfærdede. Khlestakov således efter frokosten spørger: »Nå, den fisk hed?« så svarer embedsmændene deres svar som et refræn: »Labardan!« Og undslørende brev sker det tilsvarende: Koret af glemmer i oprør, brummer, ler, triumferer, blæser. Snart lægger larmen sig, og snart tager der skrig, hånlatter, og bliver ved systematisering

stus sammenlignelig med et orkesterensemble. I bestikkelsesscenen anvendes det samme princip i embedsmændenes stumspil, hvor de kommer til syne på én gang, synes at springe frem som femten små djævle fra hver sin kasse, fra de femten døre, der står på klem i baggrundsvæggen.

Hovedpersoner og bipersoner fremfører beundringsværdigt en kompliceret pantomime, der er ganske nøje afstemt efter gangen i musikken. Når man siger, at dette stykke er tilrettelagt som en symfoni, skal det forstås helt bogstaveligt: Det drejer sig hverken om en »musik-montage« eller om et »akkompagnement«, replikkerne er som skalaer og går fra *pianissimo* til et øresønderrivende *forte*. Musikken styrer ikke bare, den »mætter« ordet, intonationerne, klangen i replikkerne; den er ledende ved opskaringen af disse replikker (Mejerhold har hakket monologerne op i dialoger), der snart er melodiose, snart behandlet som variationer eller som modstillede led i en rækkefølge. Hver person har sit musikalske tema ligesom et wagnersk leitmotiv, hvilket fastholder kontinuiteten i den enorme vrimmel af scener, roller, bevægelser og genstande, alt drevet ud i overdrivelsen, det groteske, det naragtige eller det tragiske. Rasende over at være blevet narret af en grønskolling, går guvernøren fra forstanden. Det er en »buffo-tragedie«, som Leonid Grossmann kaldte den. Begærligheden, vanviddet, forvirringen og erotikken har hver sit »tema«, og finalerne på de enkelte episoder fremtræder som slulpunkter i en velberegnet trinrække, ligesom i en opera.

Det fortættede stumspil var også noget usædvanligt. Som bæg-

bedsmændene – uds spillede sig over hele scenen hos Guvernørens med dets vilde og gale kvagsternes ankomst, hvor de kom skridende i en diagonal fra bagvæggen frem til forscenermilieu var grupperet.

Møbler og sætstykker var, som Mejerhold »musikalske realisme«. Tingene var rigtige nok, de var ofte fra tiden og meget koselige. Mejerhold om grunden til denne iøjnefaldende at det var for skuespillernes skyld, for at de tidsmiljøet.

Slutningsscenen i stykket satte punktum for den. De lamslåede personer blev trukket bort og er dukker. Den »stumme scene«, som Gogol havde ledes materialiseret lige til den bitre ende.

Også belysningen bidrog til at understreges billedet. Til bestikkelsesscenen med de mekaniske lys, hvis skælvende skær kastede mærkelige reflekser på de døre, hvorfra embedsmændene dukkede frem, foregik derimod i stærkt projektørlys.

Det er svært i vore dage at forestille sig, hvor erholdes Revisoren *vakte*, og de lidenskabelige Denne eksplosion, som bredte sig over hele la-

grund havde scenen en halvrund væg, sammensat af 15 lakrøde døre, der symboliserede »hele Rusland«. Frem under disse døre kom der, glidende på skinner, fra en åbning i midten helt ud på forscenen, en platform af begrænset størrelse ($3,55 \times 4,25$ meter), hvor der for hver episode var anbragt en ny kulisse. Et så begrænset spilleareal krævede en usædvanlig behændighed af skuespilleren. Han måtte være helt klar over enhver af sine bevægelser inden for dette ganske nøjagtigt udmålte areal, og samtidig hele tiden være opmærksom på den almindelige rytme for ikke at bryde enheden i den musikalske og sceniske passage.

Næsten alle episoderne var koncentreret på den mobile platform, hvad der medførte kompakte stumspil, hvor personerne hobede sig op som en pyramide. Men bestikkelsesscenen – med Khlestakov og em-

halvfems år før. Ud over presseartikler og officielle den, som Gogols Revisoren havde fremkaldt der der en hel litteratur angående Revisoren 1 grafier, og stenogrammer fra debatterne. Både provinsen udnyttede teatrene i rigt mål de nye ofte ud i det monstruøse og absurde. Denne højdepunktet i Mejerholds sovjetiske karriere.

Efter denne forestilling fulgte de strålende i kouskij's stykker Væggelusen (1929) og Badstuen omtalt i det foregående (se side 169-174).

11. Teatret

Uddrag af tre stenogrammer af foredrag, som blev holdt i Leningrad, Kiev og Kharkov, udgivet som hæfte af »Teakinopetjat«, Moskva-Leningrad.