

ТТТ

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK
NORDISK TEATERTIDSSKRIFT NR. 12.-1970

Udgivet af ODIN TEATRETS FORLAG

ТЕАТР имени
Вс. МЕЙЕРХОЛЬДА

Тверская, Триумфальная пл., 20.

Тел. 60-98.

Трамвай: 1, 5, 6, 13, 25 и Б.

ВТ. 14 ЧТ. 16 ЗАКРЫТЫЙ СПЕКТАКЛЬ ДЛЯ СОЮЗА ПЕЧАТН. СБ. 18 СР. 15 ПТ. 17 ВСК. 19

ДАВЕ (ДАЕШЬ ЕВРОПУ)

ЛЕС

Заведующий художественной частью и постановщик Народный артист Республики

Вс. МЕЙЕРХОЛЬД.

НАЧАЛО В 8 ЧАС. ВЕЧЕРА.

Касса открыта с 12-2 час. дня и с 5-9 час. вечера.

Билеты от 20 коп.

800 мм. 7,5 см. 30 коп. 1/8 1/2

«Иллюстрация» 1/8 1/2 30 коп. 1/8 1/2

Russisk Konstruktivisme - Teatrets Oktober
Meyerhold - om skuespilleren og teatret
Eisenstein - om montageteorien

ILLUSTRATIONERNE

i dette nummer af TEATRETS TEORI OG TEKNIKK er
velvilligt ydet af:

FYENS STIFTSTIDENDE, Odense

HOLSTEBRO Klicheanstalt, Holstebro

KRISTELIGT DAGBLAD, København

MORGENAVISEN JYLLANDS-POSTEN, Århus

POLITIKEN, København

AALBORG STIFTSTIDENDE, Ålborg

AARHUUS STIFTSTIDENDE, Århus

Ornitofilene Kaspariana Ferai

Materialer om Odin Teatrets arbejde og forestillinger

Artikler av

Jens Bjørneboe, Jens Kruuse, Ole Sarvig, Marc Fumaroli, Chr. Ludvigsen,
Eugenio Barba

86 sider, 62 illustrationer, Dkr. 10,-

Odin Teatrets Forlag – Box 118, DK-7500, Holstebro, Danmark



Arbejdsdemonstrationerne vil blive ledet af:

Jean-Louis Barrault – fra Artaud til maj-revolten – traditionen i fransk mime – orientalsk sceneteknik –

Jacques Lecoq – masken i Commedia dell'Arte – masken i nutidig teaterpædagogik – sportens dynamik –

Dario Fo – religiøse og folkelige teaterformer fra middelalderen –

Debatmøderne vil blive ledet af:

Erik Bentley (prof. i dramaturgi, New York) – **Thomas Bredsdorff** (red., kritiker, København) – **Feruccio Marotti** (prof. i teaterhistorie, Rom) – **Renée Saurel** (kritiker, Paris) – **Mino Vianello** (prof. i sociologi, Rom) – **Vittorio Castellano** (prof. i sociologi, Rom).

Der vil blive vist følgende forestillinger:

OH LES BEAUX JOURS

af **SAMUEL BECKETT**
Compagnie Madeleine Renaud –
Jean-Louis Barrault, Paris

TUEUR SANS GAGES

af **EUGENE IONESCO**
Et marionetspil for voksne
Compagnie Temporal, Paris

ORLANDO FURIOSO

af **ARIOSTO / SANGUINETI**
Teatro Libero, Roma



Fra ORLANDO FURIOSO

ORLANDO FURIOSO

Fra Luca Ronconi's og Edoardo Sanguineti's flere gange prisbelønnede forestilling ORLANDO FURIOSO. En renaissance-happening, gendigtet over Ariosto's mægtige epos fra det tidlige 1500-tal. Opsætningen er monteret med ingredienser fra forskellige tiders genrer - middelalderlige mirakelspil, italiensk middelalder- og renaissancekomedie,

liturgi, karneval, operette/opera, markedsgøgl, dukketeater etc. etc. ORLANDO FURIOSO udspilles på mobile trækonstruktioner, der skubbes rundt i hallen - rundt blandt publikum, der ikke nødvendigvis sidder ned, men har lejlighed til frit at bevæge sig mellem vognene. Et folkeligt teater anno 1970.



JEAN-LOUP TEMPORAL

COMPAGNIETEMPORAL's leder, Jean-Loup Temporal, er i dag Frankrigs mest originale kunstner på marionet-teatrets område - en i Skandinavien forsømt genre.

J.-L. Temporal fører med sit arbejde en familietradition videre, som han har udviklet til et særegent humoristisk-lyrisk stade. Til de væsentlige inspirationskilder til hans arbejde hører endvidere et længere ophold hos Max Jacob på Hohensteiner Theater.



MADELEINE RENAUD

Værker som Becketts, der udspringer af det dybeste i menneskesindet og viser angstens mørkeste afkroge, ville ødelægges ved den ringeste antydning af smurt stil eller letkøbthed, de må være resultater af en pinefuld kamp med udtryksmidler. Som Claude Mauriac har påpeget i sit essay om Beckett, føres enhver, »der taler, af sted af sprogets logik og dets udtryksformer«. Derfor må en forfatter, der prøver kræfter med det usigelige, opbyde al sin kløgt for at undgå at sige det, ordene ville få ham til at sige mod hans vilje, og kunne udtrykke, hvad de ifølge deres inderste natur fortier: det uvisse, det selvmodsigende, det som unddrager sig tanken. Faren for at lade sig lede af sprogets logik er tydeligt nok større på ens modersmål med dets ubevidst accepterede betydninger og associationer. Ved at skrive på et fremmed sprog sikrer Beckett sig, at forfatterskabet bliver en stadig kamp for ham, en smertelig dyst med selve sprogets ånd.

Martin Esslin: Det absurde Teater.
Rasmus Fischers Forlag, 1968.

Madeleine Renaud som Winnie i OH!
LES BEAUX JOURS (Samuel Beckett).



JEAN-LOUIS BARRAULT

Oprindelig elev af Charles Dullin på »L'école de l'Atelier«, men allerede omkr. 1935 påvirket af Antonin Artaud og dennes tanker om kropslig udtryksfuldhed. Gjorde sig først bemærket med sin egen version af W. Faulkners **As I Lay Dying** (*Autour d'une Mère*) – i 1935 med en halvt-mimisk, halvt-talt fremførelse. Artaud har kommenteret denne præstation i **Le Théâtre et son Double**. I 1930'erne gjorde Barrault sig yderligere bemærket som skuespiller og iscenesætter, bl. a. som hovedpersonen i sin egen dramatisering af Knut Hamsuns **Sult** og som 'slagtermorderen' i Carnés klassisk-absurde film, **Et tosset drama** (1937).

Det var også Carné, der i 1944 fastholdt Barraults berømte præstation som mimikeren Debureau i langfilmen **Paradisets**

Børn. – Iøvrigt var Barrault i 6 år skuespiller og instruktør ved Comédie-Française, indtil han i 1946 sammen med sin kone Madeleine Renaud dannede deres egen trup, der med en meget bevidst kunstnerisk linie førte sig frem de næste år. I 1959 blev Barrault direktør for Frankrigs anden nationalscene, »Odéon«.

Han omdøbte teatret til »Théâtre de France«, men holdt samme linie som før med vægt på halvklassiske franske forfattere som Claudel, Giraudoux, Anouilh, Montherlant, Feydeau, men med et vågent øje for nye muligheder som Beckett, Ionesco, Genet.

Særlig berømt er hans egen Hamlet-tolkning i André Gides oversættelse (1946) og hans og Gides version af Kafkas **Processen** (1947), samt hans forskellige Claudel-opsætninger, hvor han nærmer sig Artauds idéer om et totalt teater. I 1966 vakte han nærmest skandale ved at sætte Jean Genets mesterværk **Les Paravents** op på »Théâtre de France« i Roger Blins kongeniale iscenesættelse. Alligevel var han til sin store skuffelse ikke provokerende nok for studenterne, der ved urolighederne i forsommeren 1968 simpelthen besatte Odéon-teatret. Han tog eller fik sin afsked, men er nu begyndt forfra med forestillingen **Rabelais**, som har været en af hans største successer. Siden jan. 1970 har han lejet »Théâtre Recamier«, hvor han har kørt med en række forestillinger af Beckett.

Han udgiver desuden et ypperligt teatertidsskrift, **Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault**, som han har udsendt gennem en årrække, ofte i forbindelse med nye forestillinger. Han har også udgivet flere bøger om sin kunst: Bl. a.: **Mise en scène de Phèdre** (1946), **Je suis un homme de théâtre** (1955).

ERIC BENTLEY

Født i England 1916. Nu bosat i U. S. A., hvor han underviser på Columbia University. Blev doktor i sammenlignende litteraturhistorie fra Yale. Har undervist på flere universiteter, og fra hans forelæsninger er hans vigtigste værk hentet: **The Life of the Drama** (da. overs.: »Det levende Drama«. Hasselbalchs Fagbøger. 1969). Har oversat og adapteret stykker af Pirandello og Brecht og har været redaktør af kendte antologier såsom **The Modern Theatre** og **The Classic Theatre**. Han har været kritiker på flere tidsskrifter og aviser bl. a. »New Republic«, hvorfra hans artikler er samlet i **The Dramatic Event** og **What is Theatre?** Han har også lavet en plade, **Bentley on Brecht**, som har introduceret den tyske forfatter til tusinder af personer i U. S. A.

FERRUCCIO MAROTTI

önskade att bli skådespelare, började sin utbildning som sådan, reste till Vence för ett kort besök hos Gordon Craig. Han stannade där ett år. Efter samlivet med Craig miste han intresset för att bli skådespelare och blev fascinerad av en aspekt av teatern: utopien. Började att studera visionärerna, de vanvettiga Robespierre av denna revolutionen som regien är: Appia, Craig, Artaud och till en viss grad Strehler.

Har rest länge i östern och har just kommit tillbaks från ett längre uppehåll i Japan och på Bali med en rad nytt material från dessa länders teater och religiösa ceremonier. Professor i teaterhistoria vid Roms Universitet.

MINO VIANELLO

arbetar med kultursociologiska undersökningar, för tillfället med ett projekt som behandlar påverkningarna av industrialiseringen på det kulturella mönstret i utvecklingsländerna. Tillhör skaparna av det internationella institutet för sociologisk forskning av de konstnärliga disciplinerna: litteratur, målarkonst, teater. Professor i sociologi vid Roms Universitet och University of Columbia.

RENÉE SAUREL

Var i den gruppen av intellektuella som efter att ha deltagit i motståndsrörelsen under kriget, samlade sig runt Sartre för att utge **Les Temps Modernes**, där hon sedan 1948 regelbundet skriver om teater. Har utgivit flera böcker om teater, är samtidigt medarbetare i flera andra tidningar och tidsskrifter, bl. a. **Les Lettres Françaises**.

THOMAS BREDSORFF

Født 1937, cand. mag. (dansk - engelsk) 1965. Amanuensis i nordisk litteratur ved Københavns Universitet samme år. Kulturmedarbejder med teater som speciale ved Kristeligt Dagblad 1959-64, ved Politiken 1965-; stærkt engageret i debatten om kritikerens forhold til sit medium og til objektet for kritikken. Har skrevet **Sære Fortællere** (Gyldendal, 1967) – om modernistisk dansk prosa – og bidraget til forskellige tidsskrifter og antologier, bl. a. **Mod et rigere Teater** (Rhodos, 1969).

VITTORIO CASTELLANO

Vittorio Castellano er professor i sociologi ved universitetet i Rom, hvor han leder instituttet for videnskabelig statistik. V. C. er sammen med professor Mino Vianello stifter af instituttet for sociologisk forskning af de kunstneriske discipliner.

DARIO FO



f. 1926 i Nord Italia. Etter å ha avbrudt sitt arkitektstudium oppholdt han seg i Paris 1947–1950, hvor han kom i kontakt med Marcel Marceau. I hans pantomimiske kunst oppdaget Fo den søkte mulighet til å fornye og aktivisere teatret. Tilbake i Italia begynte han å skrive korte sketsjer og utforme dem plastisk.

I 1957 debuterte han sammen med skuespillerforfatteren Franco Parenti i sin egen revy **Sette Giorni a Milano** (Syv dager i Milano). Dario Fo spilte selv en naiv fyr som ser og gjør allting opp ned. Denne skikkelse er derefter blitt stammen til hans egen mer eller mindre permanente scenefigur.

I 1968 avbrøt han sin suksessrike karriere for å gi seg i kast med å formidle teatret til de befolkningslag som av økonomisk eller geografisk grunn ikke kjente til denne kunstformen. Han dannet **Nuovo Scena**, en sammenslutning av små grupper som har en egen organisasjon og virker utover de offisielle kanaler, vanligvis i samarbeid med små grupper av aktive studenter og arbeidere.

Dario Fo har skrevet over 25 stykker, tegnet scenografien, kostymene og plakaten, iscenesatt og spilt hovedrollen i alle forestillingene.

JAQUES LECOQ



Jacques Lecoq började sin teaterkarriär 1945 som skådespelare i Compagnie des Comédiens de Grenoble, som leddes af Jean Dasté. Han blev sterkt påverkad av Jaques Copeau's metod från le Vieux Colombier. Han tillbringade senare åtta år i Italien, bland annat som mim-pedagog på Piccolo Teatro i Milano. Han återvände till Paris 1956, var han grundade sin skola, »Mime, Théâtre, Mouvement».

METODEN

Jacques LECOQ's metod för dramatisk utbildning adapterad till sporten.

1) Utifrån och inåt

Bli medveten om gesterna, sportens attityder och rörelser genom mimisk illusion, dramatisk gymnastik.

Analysera sportens rörelser i fråga om deras ekonomi.

Frigöra rörelsens principer:

balans, obalans

uppmaning, kompensation

opposition, växling

aktion, reaktion

Provokera fantasien genom att ändra tiden, rummet, vikten, objektet, gesternas dimensioner, sportens attityder och rörelser (sportens poesi).

Överföra sportens gester, attityder och rörelser (aktion) i den inre världen (tillstånd) genom att gå över språket (upplysning).

2) Inifrån och utåt

Observera gesterna, attityder och rörelser, från det dagliga livet (sättet att gå, uppförande o. s. v.) på konstaterandets plan.

Passionernas och konflikternas dynamik.

Identifikation med naturens rörelser och ämnen genom den neutrala masken, och sökande av fundamentala tillstånd.

Gruppkänsla och var och ens förhållande till de andra (det upplevda rummet och dess besättande).

12 Typektioner – (förberedande)

Utifrån och inåt

1. Rummet

2. Tiden

3. Analys av ansträngningarnas rörelser

4. Rörelsens principer

5. Omställning av en typisk ansträngning

6. Andning

Inifrån och utåt

1. Dagliga observationer: gång – sättet att gå

2. Mask: upptäckt

3. Mask: element och ämne

4. Sammanbinding med det reella och en typisk sport

5. Musikalsk transport (sportsliga positioner gentemot musiken)

6. Teaterboll (bestämma ett spel och därav göra ett dramatiskt tema)

TTT

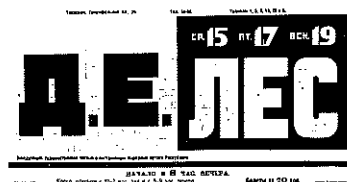
TEATRETS TEORI OG TEKNIKK

Ansv. redaktør: **Eugenio Barba**

Redaktionssekretærer: **Hanne Birgitte Jensen**
Per Moth Iwersen

Oversættelse ved:

Eugenio Barba
Per Moth Iwersen
Hanne Birgitte Jensen
Lars Kleberg
Else Marie Laukvik
Johan Malm
Harriet Welner
Jess Ørnsbo



Russisk Konstruktivisme - Teatrets Oktober
Meyerhold - om skuespilleren og teatret
Eisenstein - om montage-teorien

Omslaget: Plakaten til forestillingerne
D. E. af Ehrenburg og LES (Skoven)
af Ostrovskij på Meyerholds Teater,
Moskva 1924.

Redaktion, ekspedition og annoncer:
Odin Teatrets Forlag, box 118,
DK-7500 Holstebro, Danmark,
tlf. (07) 42 42 12,
tlf. adr. TELABOR.
Giro 150285.
Bank: Holstebro Landmandsbank,
konto nr. 130064-9.

Abonnement: Dkr. 81,-
(en bog, to hæfter)
direkte til forlaget.

Teatrets Teori og Teknikk udgives af
Odin Teatrets Forlag.
© Odin Teatret.

INDHOLD

Angelo Maria Ripellino Konstruktivismens epoke	s. 2
Eugenio Barba Vsevolod Meyerhold	s. 22
Alexander Gladkov (stenogram) Meyerhold: om skuespilleren og teatret	s. 24
Vsevolod Meyerhold Revisorn - Opplægning af foreställningen	s. 36
Vsevolod Meyerhold Försvar för Revisorn	s. 41
Vsevolod Meyerhold: Projekt til et nyt teater	s. 44
Sergei Eisenstein Og kusken deserterede til filmen	s. 46
Sergei Eisenstein Exempel på analys av montageplan	s. 48

Konstruktivismens epoke

AF ANGELO MARIA RIPELLINO

Angelo Maria Ripellino (f. 1923) underviser i russisk litteratur på Roma Universitet. Hans to bøger Majakovskij e il teatro russo di avanguardia og *Lo specchio e l'animo* er blant de beste verker om russisk teaterliv etter revolusjonen. Følgende tekst er et kapittel fra Majakovskij e il teatro russo di avanguardia, © Einaudi Editore.

1.

Nogle russiske forskere, der er omtågede af realismens fordomme, forbigår avantgardens bidrag til det sovjetiske teater i stilhed. Af deres unøjagtige og vildledende håndbøger kunne man få det indtryk, at den forunderlige blomstring inden for teatret i tyverne skal regnes de konservative scener til gode.

Sandheden er en ganske anden. De traditionelle teatre op-tog med forsigtig langsommelighed og ofte modvilligt den ny virkelighed i sig, idet de kun ugerne løsrev sig fra deres tilvante mønstre. Berømte scener såsom Malyj eller Aleksandrinskij, som sad fast i gammel erfaring, tøvede med at til-egne sig revolutionens brændende materiale.

Adskillige højreorienterede teatre bestræbte sig på at løfte sig fra de naturalistiske detaljer til en patetisk og monumen-tal stil, som skulle være et sidestykke til de storslåede begi-venheder. Og adskillige søgte i de klassiske værker analog-ier med nutiden. Alligevel blev det ikke de traditionelle, polstrede scener, men avantgardens oprørske, som skulle komme til at udtrykke revolutionens ophidselse og glød. Se-nere, efterhånden som naturalismens klichéer igen fik over-taget og de psykologiske roller smed deres sociale masker, kom Malyj, Aleksandrinskij og Stanislavskij-stilen atter til at dominere. Men i de første år havde de ikke meget held med sig.

Publikum – arbejdere, soldater og bønder, som var mod-nede under katastroferne og kampene, forblev ligegyldige over for genrebilleder, over for »atmosfære« og dæmpede samtaler. Det er næppe nogen overdrivelse at hævde, at de venstreorienterede eksperimenter imødekom et fundamentalt krav fra de nye tilskuere.

Det vil dog ikke sige, at avantgardisterne alle var forlibte i kommunismen. Mejerchold var en undtagelse. Størstedelen af fornyerne blandt iscenesætterne (Tairov, Foregger, Ferdin-andov, Granovskij, Radlov, etc.) sluttede sig til sovjetregi-met mere af artistisk entusiasme end af ideologisk enighed¹). Men det var netop denne begejstring, der frigjorde den ska-bende kraft og indgød ånden fra den store oktoberrevolution i deres forestillinger, som var berusede af klang og lys. Det var ikke nødvendigvis således, at de politiske begivenheder

skulle ligge i selve indholdet (indholdet tillagde man dengang ringe betydning), men den stadige hvirvel af nye former, som blev sluppet løs på scenen, var gyldige udtryk for revolutio-nens stormfulde rytme.

Disse iscenesættere, der blev favoriserede af Lunachar-skij, som havde givet teatrene selvstyre med hensyn til re-pertoire og orientering, hengav sig til de mærkværdigste for-søg og de dristigste opgaver. De sammensatte skuespillernes mimiske arabesker og scenens strålende farver til visuelle, non-objektivistiske påfund. De lagde større vægt på klange-nes abstrakte skønhed end på ordenes logiske substans. Og, idet de overskred det gamle prosateaters snævre grænser, benyttede de sig af cirkus', biografens og music-hall'ens virkemidler.

Den vilde vækst af gode ideer og tricks kompenserede i de første år for mangelen på dramatiske værker, men truede dog med at reducere digterne til simple leverandører af ud-kast, som iscenesætterne kunne manipulere med ganske vil-kårligt.

2.

Det avantgardistiske teater i det første sovjetiske årti tager sit udgangspunkt i de kubistisk-futuristiske maleres fund. Majakovskij bemærkede i et indlæg i diskussionen **Chudozh-nik v teatre** (Kunstneren i teatret) den 3. januar 1921, at revo-lutionen inden for malerkunsten var gået forud for teatrets²). De mest betydningsfulde forestillinger fødtes dengang fak-tisk i den ny malerkunsts fantasifulde og strålende atmosfæ-re³). Det er nok at minde om Offenbachs **Hoffmanns Eventyr** (1918), iscenesat af Komissarzhevskij (med dekorationer af Lentulov), Hoffmanns **Prinsesse Brambilla** (1920) og Lecocqs **Giroflé-Girofla** (1922), begge iscenesat af Tairov (med deko-rationer af Jakulov), Verhaerens **Les aubes** (1920), iscenesat af Mejerchold (med dekorationer af Dmitriev), Anskis **Dibuk** (1922) og Gozzis **Turandot** (1922), begge iscenesat af Vach-tangov (den ene med dekorationer af Altman, den anden af Nivinskij).

Alle disse forestillinger var gennemtrængt af futurismens farver og rytme. Man kan iøvrigt ikke forestille sig Tairovs kunst uden Jakulovs sære spiralformer eller Eksters kostu-mer, som indespærrede skuespillerne i en slags kubisk arma-tur sat sammen med ståltråd⁴). Vi ville heller ikke kunne for-stå Aleksej Granovskijs iscenesættelser uden Chagalls ma-leri. Som bekendt udsmykkede Chagall salen i Moskvas Jø-diske Kammerteater med freskoer, som forestillede et jødisk maskebal, og han lavede dekorationerne til Scholom Alej-

ohems værker, med hvilke dette teater blev indviet i januar 1921⁵). I sine exentriske skuespil, som sammensmeltede den groteske harlekinade med music-hall'ens stil, overførte Granovskij roller, farver og mimik fra Chagalls malerier.

På samme måde ville man ikke kunne forstå en vis periode af Mejerchold uden konstruktivismen. Og idag kan vi se, at denne bevægelse udøvede en stor indflydelse også på Majakovskij.

Efter revolutionen følte de progressive malere et levende behov for at give udtryk for industriens mekaniske processer og teknikkens sejr på deres lærreder⁶). Den abstrakte kunst hentede materiale i apparaternes og maskinernes verden. Suprematisterne, projektionisterne og andre non-objektivistiske retninger forvandlede malerkunsten til en slags algebravet i deres slagord og titler at prale med en søgt, videnskabelig terminologi. Deres geometriske mønstre var præget af iskold rationalisme, som om de var udført med tegnetrekant og passer, og kom stadig mere til at ligne analytiske diagrammer og øvelser i kølig ingeniørkunst.

Nogle af disse malere, som delte det spirende sovjetsamfunds industrielle aspirationer, drømte om at indføje kunsten i produktionen, om at gøre den nyttig ligesom videnskaben og arbejdet. Deres eksperimenter på **INCHUK** (Det kunstneriske kulturinstitut) kulminerede i en radikal beslutning, som ikke var mindre heroisk end den, som førte Malevich til hans sorte kvadrat. Den 24. november 1922 erklærede 25 medlemmer af **INCHUK** (Tatlin, Rodchenko, Popova, Stepanova etc.) staffelmaleriet for forældet og enhver kunstnerisk aktivitet for overflødig, hvis den ikke havde et produktivt mål.

Kunsten blev en konstruktion af objekter, teknisk udarbejdelse af materialer, hvilket nærmede sig håndværkermetoder og arbejdererfaringer. Efter suprematismens absolutte billeder satte altså nu kubo-futuristerne sig i hovedet at skabe et nyt univers af vigtige og præcise apparater, idet de over for den borgerlige epokes opulente rigdom på detaljer satte en sparsommelig fasthed i formen, en næsten asketisk purisme.

Ideen om en industriel kunst var overmåde revolutionerende for et tilbagestående land som Rusland. Men produktivisterne gik for vidt i deres overfladiske benægtelse af fortidens værdier. Deres krig imod metafysikken, i saglighedens navn, tvang dem ofte over i en steril, nihilistisk holdning.

Desuden kunne industrialismen, som de kæmpede for, vanskeligt give bemærkelsesværdige resultater, ikke blot på grund af borgerkrigenes økonomiske bagslag og de ledendes og bureaukraternes antikverede smag (de foretrak gipsbusten af den skæggede Marx frem for alle andre konstruktioner), men også på grund af den abstrakte og illusoriske karakter i mange af deres intentioner. De repræsenterede et forbrat spring mod et Rusland med skyskrabere og fabrikker, mod et russisk Amerika sådan som Blok havde forudsagt det i et digt i december 1913:

Over den øde steppe
lyser for mig
stjernen, et nyt Amerika!

Projekterne for pladser, kiosker, monumenter, bygninger og radiostationer, der var forberedte af konstruktivisterne, blev ofte sære utopier. Lavinskij, for eksempel, fantaserede om en hængende by med huse af glas og asbest, som kunne

De »levende aviser« - eller »animerede plakater« - var blandt de mest anvendte, dramatiske meddelelsesmidler under den russiske borgerkrig. Øverst til højre: En af de meget populære plakatergrupper, »De blå bluser«.

Georg Grosz og John Heartfield i Berlin, 1920. Plakatens tekst lyder: »Kunsten er død; leve Tatlins nye maskinkunst.«



drejes af en fjeder⁷). El Lisickij undfangede ideen om de såkaldte **prouny**, arkitektoniske fantasier, lege med stereometriske elementer. Men symbolet på konstruktivismen vil for altid være et projekt, der var udtænkt allerede før **INCHUK's** kunstnere faldt fra: Vladimir Tatlins projekt til et monument, højere end Eiffeltårnet, for Den tredje Internationale.

Tatlins konstruktion, vredet rundt af spiralens bugtninger, som ifølge Punin var »linjen for bevægelse mod en frigjort menneskehed«⁸), skulle symbolisere tidens voldsomhed og dynamik, det menneskelige begær efter at stige til vejrs, til at hæve sig fra jorden. Således faldt et utilitaristisk arbejde tilbage i den metafysik, som konstruktivistene bildte sig ind at have forvist for altid.

Ved siden af de mange fantasifastre udarbejdede konstruktivisterne dog også en serie »produkter«, praktiske modeller, håndgribelige ting. Popova, Stepanova, Rodchenko, Lavinskij, Lisickij designede træningsdragter (**»sportodezhda«**) og arbejdsdragter (**»prozodezhda«**), reklameplakater, bogomslag, fotomontager, møbler, stofmønstre, nye typografiske opstillinger⁹), udsmykninger af gader og butiksvinduer, udstyr til film og fremfor alt scenisk arkitektur. Disse arbejder udmærkede sig ved kraftige konturer, ved formernes klarhed, ved

præcise linjer, ved klare, iøjnefaldende farvefelter, afvekslende og symmetrisk anbragte.

Konstruktivismen, ifølge Aleksej Gan, »Den industrielle kulturs harmoniske søn«¹⁰), prægede de første sovjetår. Endog Ehrenburg bekendte sig som ivrig tilhænger i bogen **A vsëtaki ona vertitsja** (Dog bevæger den sig, 1922) og i tidsskriftet **Vesc** (Objektet), som han udgav sammen med El Lisickij i Berlin.

I oktober 1922 blev **Erste Russische Kunstausstellung** afholdt i den tyske hovedstad og udbredte bevægelsens begreber og arbejder i vesten¹¹).

3.

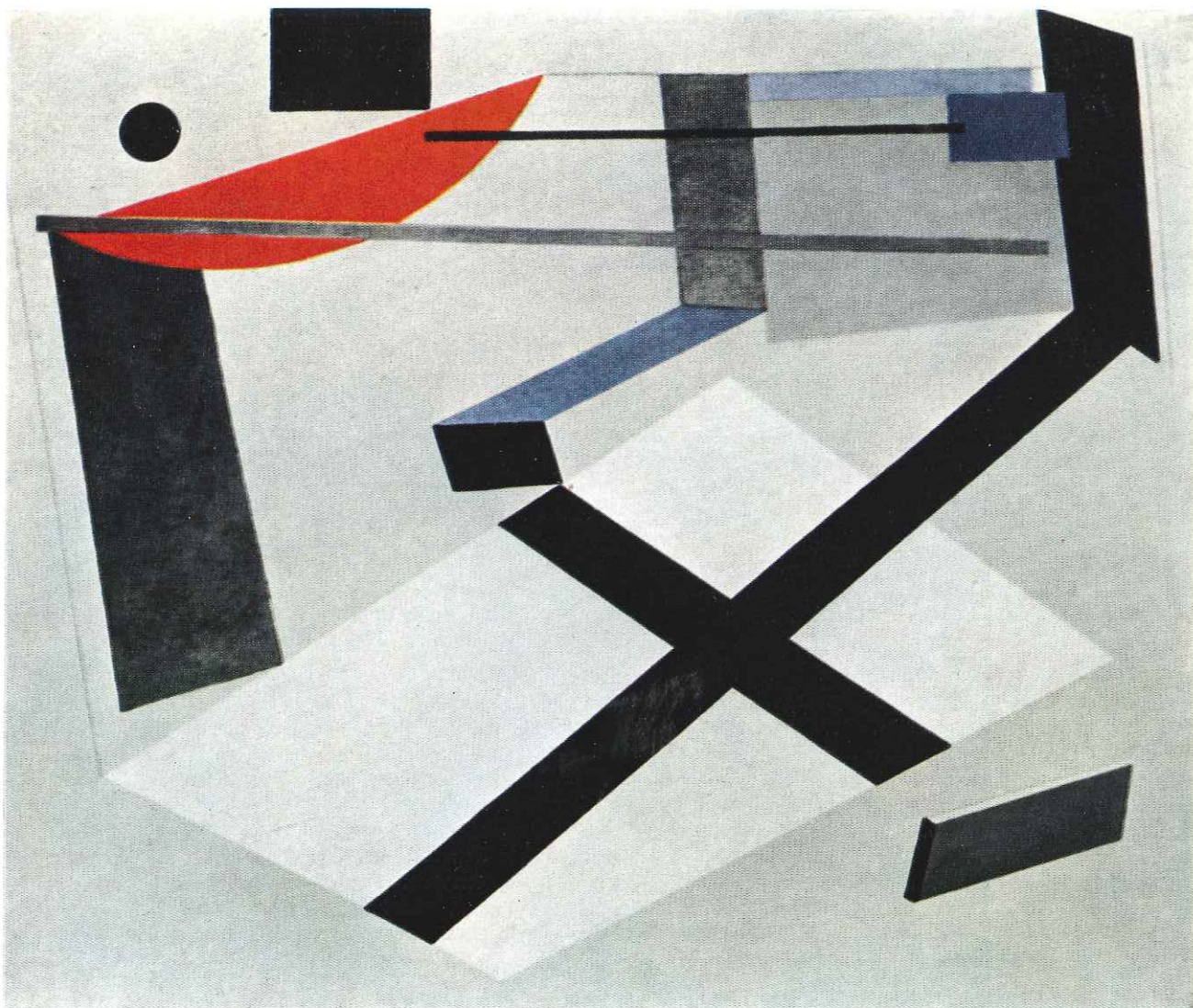
LEF eller **Levyj front iskusstv** (Den venstreorienterede kunsts front), som Majakovskij startede i 1923, blev centrum og drejepunkt for konstruktivismen. Takket være Majakovskijs anseelse forenedes her skikkelser med forskellig baggrund: Kubistisk-futuristiske digtere (Asejev, Kruchënych, Tretjakov, Kamenskij, Pasternak), filologer fra **Opojaz** (Brik, Shklovskij, Vinokur, Tynjanov), teater- og filminstruktører (Eizenstein, Dziga Vertov), »produktivister« fra **INCHUK** (Popova, Stepanova, Rodchenko, Lavinskij).



Vladimir Tatlin, nederst til venstre foran sin modell til monumentet for III Internasjonale (1920).

Monumentet bestod af tre store glaslegemer, som var anbragt oven på hinanden og indesluttede i en jernspiral: geometriske legemer, som skulle rotere om deres egen akse med forskellig hastighed. Den nederste del (en kubus), som var bestemt til kongresser, konferencer og lovgivende forsamlinger, skulle fuldføre en omdrejning på et år. Den mellemste (en pyramide), som skulle være sæde for Eksekutivkomiteen og for Internationales sekretariat, skulle gøre en omdrejning om måneden. Den øverste del (en cylinder), reserveret til pressekontor, til redaktion af en daglig avis og til et forlag for plakater, brochurer og bekendtgørelser, skulle gøre en omdrejning daglig. På toppen skulle en meget høj radioantenne knejse.

I sin bog **O Futurizme** (Petrograd 1923) sammenligner N. E. Radlov, Tatlins monument med et »monstrøst dyr med et radiotelegrafisk horn på hovedet og en lovgivende forsamling i den opsvulmede mave« og bemærker humoristisk: »Det lykkes mig ikke at befri mig for visionen om at medlemmerne af eksekutivorganet, på grund af midlertidig mangel på elektricitet, må dreje pyramiden med håndkraft.«



El Lisitzkij: Proun.

Lærredet blev mig for snævert. Farveharmonierne feinschmeckerkreds blev mig for snæver, og jeg skapte Prounen som omstigning fra maleriet til arkitekturen.

Tatlin var en av de mest fruktbare personligheter rundt konstruktivismens mangfoldige bevegelse. Han ble hurtig kjent i utlandet gjennom de store sovjetiske utstillinger i Berlin (1922) og i Paris (1925). Hans teorier og modeller ble også spredt ut gjennom de individuelle kontakter som de russiske kunstnere hadde med deres europeiske kolleger. Innbyrdes besøk var meget alminnelige i 20-årene. Den nye kunstneriske utfoldelse i kjølvannet til den sovjetiske revolusjon var en bekreftelse på revolusjonens nødvendighet, en hypotese som inspirerte mange andre kunstnere i vesten. Le Corbusier betraktet det postrevolusjonære Russland som et forjettert land for den nye kunst. Han betegnet maleren og arkitekten Aleksander Vesnin – som samarbeidet med Tairov i forestillingen *The Man who was Thursday* av Chesterton – som konstruktivismens skaper.

I 1920 ble **VCHUTEMAS** stiftet i Moskva. Det var en sammenslutning av de frie verksteder som etter revolusjonen ble

dannet på grunnlag av et fritt initiativ fra kunst- og arkitekturstudentene og noen av deres lærere. På **VCHUTEMAS** gikk man i gang med å utarbeide en konstruktivistisk pedagogikk. Studentene gjorde erfaringer på forskjellige verksteder – arkitektur, maleri, keramikk, skulptur, grafikk, vevning, tre- og metallarbeid – som var ledet av personligheter som Rodchenko, Ladovskij, Vesnin, Tatlin og El Lisitzkij.

Forøvrig var maleren og tegneren El Lisitzkij konstruktivismens reisende ambassadør i utlandet. Han deltok regelmessig på de årlige møter i Düsseldorf og Weimar, der kunst og arkitekturpionerer samlet seg for å utveksle erfaringer. Han knyttet regelmessige forbindelser både med van Doesburg, hovedpersonen i den hollandske bevegelse *De Stijl* og med **Bauhaus** som under ledelsen av Hannes Meyer ble enda mer radikal og lot seg åpent inspirere av den »revolusjonære hypotese« som hadde sin fremste virkeliggjørelse i den russiske konstruktivisme.

På LEFs og *Novyi LFs* sider fremkom nogle af avantgardens mest betydelige arbejder, såsom digtene *Pro eto* (Om dette) af Majakovskij, *Vysokaja bolezni* (En sublim sygdom) af Pasternak, *Chérnyj princ* (Den sorte prins) af Asejev, afsnit fra *Konarmija* (Rytterarmeen) og fra *Odesskie rasskazy* (Fortællinger fra Odessa) af Babel, balladen *Ryzi, Kitaj!* (Brøl, Kina) og melodramaet *Protivogazy* (Gasmasker) af Tretjakov, afsnit af den geniale *Teorija prozy* (Prosaens teori) af Shklovskij, Eizensteins manifest om »attraktionernes montage« og Vertovs om *Kinoglaz* (Kamerøjet).

LEF satte sig for, aktivt at blande sig i udviklingen af sovjetsamfundet og at udrydde forkærligheden for trommesalsbilleder ved at skabe nye vaner, nye former for liv, inspirerede af teknikken og industrien. »LEF vil kæmpe for en kunst, som skal være livets konstruktion«, læser man i det første nummer af tidsskriftet.

Majakovskij og hans venner ville at kunsten, ved at vende sig bort fra falske forsiringer, skulle blive en fabrik for nyttegenstande, en produktionsproces, og at kunstnerne skulle blive til teknikere, til »livets organisatorer«. Værktøjet og de funktionelle redskaber, som blev skabt af konstruktivisternes, skulle trænge ind i mugne og forældede enklaver og bringe virksomme eksempler på moderne praktik, på orden og på klarhed.

For også på litteraturens område at tilpasse sig disse strenge skemaer, afviste LEF fantasien som en idealistisk virkelighedsforfalskning og satte sig for at erstatte den med den såkaldte »litteratur om fakta«, det vil sige en mekanisk registrering af virkeligheden. LEFs tilhængere anså det for sikkert, at romanen, den episke digtning og fiktionen, var et dekadent udtryk for en borgerlig tidsalder, og lovpriste den dokumentariske genre, journalistiske reportager, memoirer, protokoller og kronikker.

Der er ikke tvivl om at »faktografien« har haft indflydelse på adskillige kunstnere: Man finder spor deraf i digtet *Chorosh!* (Det er godt!, 1927) af Majakovskij, i Tretjakovs komedier og i Vertovs dokumentariske film. Sidstnævnte var overbevist om, at biografdramaerne var tankespind og opium for folket ligesom religionen¹²). Endog i *Bronenosce Potëmkin* (Panserkrudseren Potëmkin) af Eizenstein kombineres smagen for »fakta« med objekternes æstetik, og stemplerne, manometrene, skibets mekaniske elementer, antager et tydeligt konstruktivistisk udseende¹³). Men med sine indtørrede sofismer, som ikke engang tillod lyrik, endte LEF med at lægge en sordin på digternes forestillingsevne ved at vikle dem ind i en dogmatisk rigorismes bånd.

4.

Skønt konstruktivismen ikke kunne blive bestemmende for Sovjets hverdagsliv, triumferede den i det mindste i teatrets illusion. Efter at have forvist de bemalede bagtæpper og det overflødige udstyr, rejste konstruktivisternes på den bare scene abstrakte stilladser, som mindede om drejebænke og chassis-rammer, sindrige sammenføjninger af tårne, trapper og drejelige dele. Scenen antog udseende af et skelet, af en jernbaneviadukt, af en struktur sammensat af Meccano-dele¹⁴).

Prototypen på sådanne anordninger blev et bizart slot af platforme, hjul, gangbroer, transportramper, en slags værktøjsmaskine, som Ljubov Popova projekterede i 1922 til *Le Cocu magnifique* (Den storartede Hanrej) af Crommelynck, instrueret af Mejerchold. Popovas eksempel gav stødet til dusinvis af andre, endnu mere komplicerede, konstruktioner. Vi vil mindes V. Stepanovas til *Smert' Tarelkina* (Tarelkins død) af Suchovo-Kobylin (1922), A. Vesnins til *The Man who*

was Thursday (Manden som var Torsdag) af Chesterton (1923), V. Shestakovs til *Ozero Ljul'* (Søens Ljul') af Fajko (1923).

Sådanne skabeloner, som syntes at overføre suprematisternes geometriske grundrids til rummet, kom kort sagt på mode og trængte endog ind i de konservative teatre. »Konstruktionen, der blev skabt af Popova« – skriver Shklovskij – »kæmpede længe med den gamle perspektiviske æske, og idag er den godtaget af tilskueren, som om den var en del af den dramatiske tekst. Se det endog i et værk som Anna Karenina på Kunstnerteatret«¹⁵).

Den konstruktivistiske scene tjente som støtte og som springbræt for den nye skuespillers virtuose bevægelses-kunst. Stilladserne virkede som barrier og bukke for ham. Ved at gøre overslag på ujævne støtter og på hældende flader, fremviste skuespilleren i tre dimensioner sin dynamiske rytme, sin akrobatiske behændighed.

Disse funktionelle rammer, som svarer til grundridsene af maskiner, nærmede teatret til industriens erfaringer. Ved at smelte sammen med maskineriet overførte skuespilleren i sine egne bevægelser mekanikkens kadence og arbejderens bevægelser under produktionen.

Efter i årevis at have mærket tusmørke-ånders område aspirerede teatret til at blive et værksted, en fabriksafdeling. Og iscenesætterne bestræbte sig på at afspejle produktionsprocessen, ikke blot ved at forvandle scenen til en slags kompliceret apparat, til en genstand i sig selv, men yderligere ved at efterligne »taylorismens« processer i fortolkerens mimik.

En hel periode af det avantgardistiske teater udviklede sig i konstruktivismens tegn. Dens formler nærmede Mejercholds og Tairovs skuespil, Foreggers »dansemaskiner«, som forsvarede teorien om »den industrielle gestikulation«, Ferdinands »meterrytmer«, »de levende aviser«, Kasjan Golezovskijs koreografi, som krævede, at balletdanseren som »robot« skulle kunne gengive plejlstængernes, vægtstængernes og stemplernes bevægelse, tidens rationelle mekanisering¹⁶).

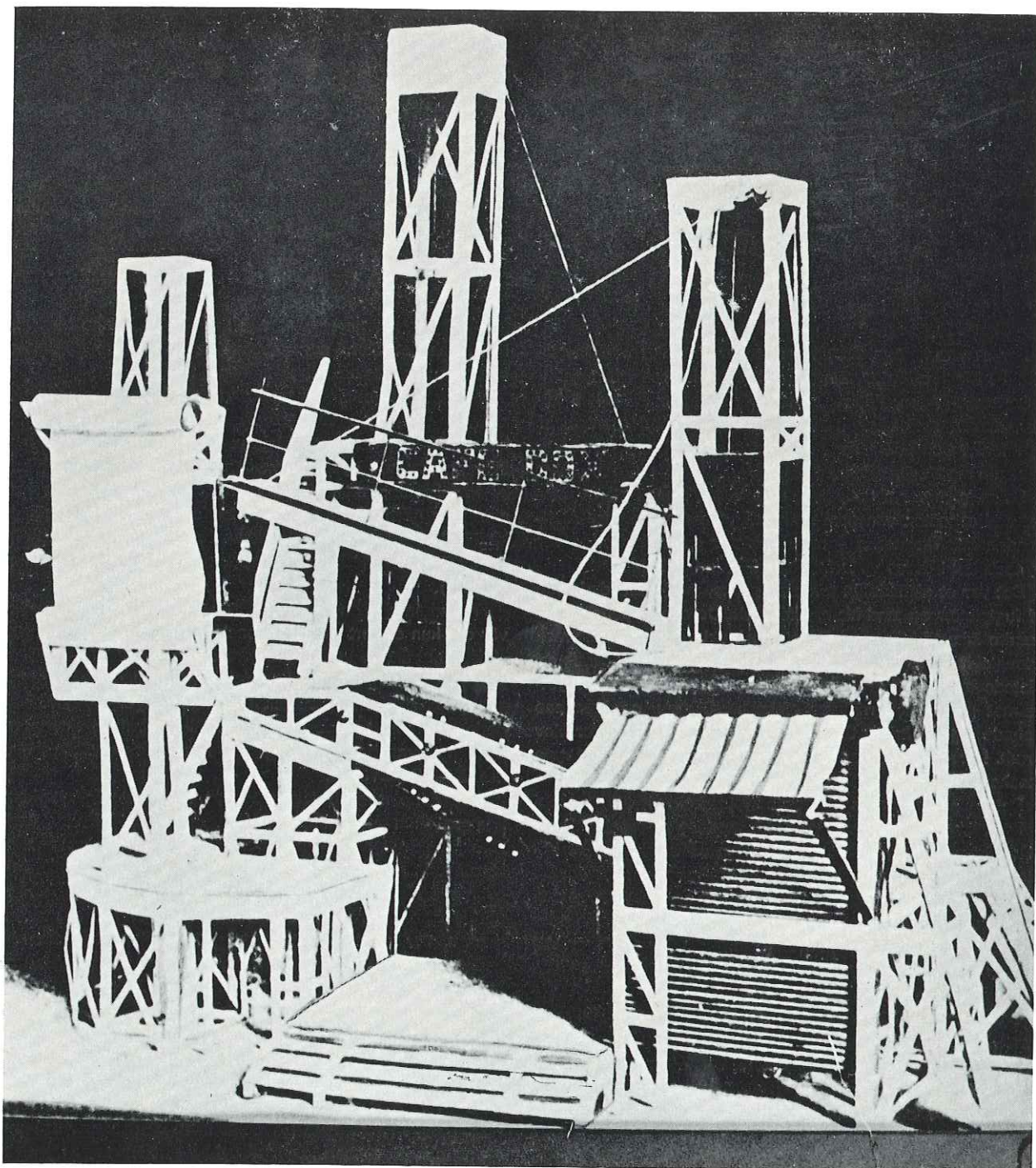
5.

Men det er på tide at standse et øjeblik ved Vsevolod Mejerchold, som utvivlsomt var den mest originale af konstruktivisternes¹⁷).

Da Oktoberrevolutionen brød løs, var Mejerchold allerede kendt for sine forsøg i det symbolistiske teater og for en serie prægtige iscenesættelser på Aleksandrinskij. Med sit rastløse og ustabile temperament som fornyer, altid parat til at afvise gårsdagens erfaringer for at begynde igen på bar bund, berusede han sig i de umådelige perspektiver som revolutionen pludselig åbnede for. Iscenesætteren ved de kejserlige teatre knyttede sig med en nyomvendts glød til kommunismens sag, og idet han med et slag gik fra den symbolistisk æstetiserende subtilitet til futuristernes stormfulde bizarrerier, foretog han på teatrets felt en handling analog med Majakovskijs i poesien.

Mejerchold nåede til Moskva i 1920 fra Sydrusland, hvor han havde hensemægtet i de hvides fængsler, som den eneste bolshevik af datidens store iscenesættere. Den, som var vant til at se Mejerchold som en skønånd i kjole og høj hat som på Boris Grigorevs portræt, måtte forbavses over at se ham i en politisk kommissærs klæder, med krøllet uniformsjakke af læder, revolver i hylster og den røde stjerne på kasketten.

I september 1920 blev han udnævnt til direktør for TEO (Teatral'nyj otdél), teatersektionen i Narkompros. I begejstringens dage var det hans første tanke at give liv til et



The Man who was Thursday (G. K. Chesterton). Iscenesættelse: A. Tairov; scenografi: A. Vesnin, Kamerny Teater, Moskva 1923.

teater, der ikke kun stemte overens med revolutionen som Vachtangovs eller Tairovs, men var direkte engageret i den politiske kamp. Et teater, som skulle afspejle kommunismens ideer med den samme prægnans som folkemøderne og plakaterne gjorde det.

Han proklamerede så et **Teatrets Oktober** (*Teatral'nyj Oktjabr'*), idet han hævdede nødvendigheden af at genspejle arbejderklassernes kamp og aspirationer i ethvert skuespil. Og her skal det straks siges, at hos Mejerchold kvalte den politiske tendens aldrig formens autonomi. Tværtimod: ligesom kubo-futuristerne anså han det for sikkert, at oktoberomvæltningen ville fremme de modigste eksperimenter uden at undertrykke kunstnerens frihed. Kubo-futuristerne valgte at

betragte ham som en af deres. Vasilij Kamenskij benævnte ham »Opdageren af teatrets Amerika«, »Højspændingens Edison«¹⁸⁾ og Shklovskij skrev, at han var »de unges fader og barnebarn«¹⁹⁾.

Stimuleret af tidens hvirvlende rytme, som syntes at befri tilværelsen for alt overflødigt, stræbte Mejerchold fra første færd efter skånselsløst at rydde scenen for gammelt ragelse og realistiske nipsgenstande, som havde gjort den til en støvet marskandiserbutik. Fremfor alt ønskede han at flytte teatret ud i det fri, på torvene, i kontakt med folket.

Da han imidlertid var tvunget til at betjene sig af den gamle teateræske, bestræbte han sig på i det mindste at udvide scenen til en slags arena ved at befri den for kulis-

ser, bagtæpper, fortæppe, rampe, harlekinsklæder, draperier, papmaché-redskaber, alt udstyr og alle pynteklunker. Og på den nøgne scene bragte han teatrets tekniske hemmeligheder frem i lyset, ligesom strengene på et åbentstående klaver, og han lod sin fantasi boltre sig i kaskader af tricks og i svimlende eksperimenter.

Alle hans iscenesættelser henrykkede ved deres uventede påfund, ved det lynende nye i formerne, som han straks efter overlod til epigonerne, mens han selv søgte andre, endnu mere forbavsende. Men selv de mest ikonoklastiske skuespil, i hvilke hans rebelske forestillingsevne syntes at bevæge sig på kanten af en afgrund, viste hans sjældne belæsthed, og en rød tråd forbandt dem med de forsøg, som han havde foretaget i århundredets begyndelse.

For at iværksætte **Teatrets Oktober** organiserede Mejerchold i Moskva, i operetteatret Zons faldefærdige bygning i Sadovaja-gaden, det nu legendariske teater **RSFSR I**. Og her, den 7. november 1920, omarbejdede han, i mangel af nye forfattere, Verhaerens **Les aubes**, som han iscenesatte sammen med Valerij Bebutov.

Salen, som var ubekvem og uopvarmet, mere lig en ventesal end et teater, var meget forskellig fra det pompøse Aleksandrinskij. Tilskuerne – røde soldater og arbejdere – var byltede ind i deres vinterfrakker på grund af kulden.

Det var et almindeligt forsamlingshus, med mure dækkede af fugtpletter og med klam, blålig luft. Dørene til dette teater kendte ikke til billetter. De stod på vid gab og snestormen trængte ind i foyeren og i korridorerne, så at den tvang de tilstedeværende til at smøge kraven på overfrakken op. Brystværnet på sidelugerne var afskallet. Stolene og bænkenes hobe sig op, hulter til bulter, så de regelrette rækker blev brudt. I korridorerne var det tilladt at spise nødder og at ryge machorka²⁰).

Dette visionære arbejde gjorde Mejerchold til et agitationsudkast, idet han indførte politiske mottoer og hentydninger til sovjetiske begivenheder. Hver aften under skuespillet læste en »budbringer« **ROSTAs** sidste nyheder om krigshandlingernes gang på Krim: En aften vakte budskabet om, at den røde hær havde erobret Perekop²¹), stort bifald. Somme tider steg soldater op på scenen med hornorkester og faner. Alt dette medvirkede til at forvandle skuespillet til noget i retning af et livligt, politisk møde.

Som scenograf anvendte Mejerchold ikke Golovin, som havde været hans nære medarbejder på de kejserlige teatre, men futuristen Dmitriev. I det tomme scenerum stod nogle voluminøse kubus'er frapperende frem, betrukket med lærred og malet sølvgrå. En strålekrans af reb hævede sig fra

scenegulvet til snoreloftet. Og der var ophængt en lille gruppe »kontrereleffer« à la Tatlin i abstrakte, geometriske former: to cirkler af finér, en gylden og en rød, og en trekant af lysende metal.

Skuespillerne, uden sminke, i kostumer af groft lærred, som også var malet sølvgrå, deklamerede som tribuner højt oppe fra kubus'erne deres højtidelige monologer, afbrudt af et kor af kolde stemmer, der var skjult i orkestergraven. Således indgik den scenografiske futurisme i en ejendommelig blanding med reminiscenser af det græske teater og med den symbolistiske recitations statuariske plasticitet²²).

Dette skuespil, som alle de følgende af Mejerchold, fremkaldte hede diskussioner om teaterkunstens fremtid, stormfulde debatter, som blev afholdt i det Polytekniske Museum, i Pressehuset eller i selve teatret **RSFSR I**, hvor de kaldtes »Morgenrøderens mandage«.

Men et revolutionært teater kunne ikke slå sig til tåls med at omarbejde dramaer fra andre epoker. Mejerchold henvendte sig derfor til Majakovskij og til Esenin. Som vi allerede har set, opførte han den 1. maj 1921 **Misterija-buff** af Majakovskij; men Esenins **Pugachov** lykkedes det ham aldrig at gøre til et skuespil, trods utrættelig opfindsomhed²³); ifølge Lunacharskijs vidneudsagn havde han da i sinde også at iscenesætte en politisk gendigtning af Wagners **Rienzi**²⁴).

Fra kuberne i **Les aubes** og fra stilladserne i **Misterija-buff** var der kun et kort skridt til konstruktivismen. Et vidunderligt eksempel på den stil gav Mejerchold i **Le Cocu magnifique** (25. april 1922), hvortil Popova havde udtænkt et uskønt stillads af platforme, trapper, døre, skråninger og store brogede hjul, som lignede vindmøller. På en drejelig skive dannede løsrevne bogstaver, ligesom i kubistiske billeder, navnet **CROMMELYNCK**.

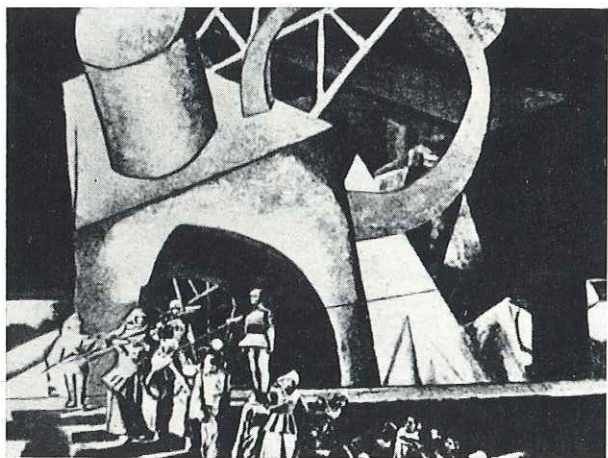
Med dette mærkværdige redskab i centrum og med synlige projektører var scenen, uden rampe og kulisser, åben til alle sider lige til bagvæggen, ikke ulig en cirkusmanege. Usminkede og ikklædt en »prozodezhda« af turkisblåt lærred, svarende til dem, man senere kunne se afbildet i tidsskriftet **LEF**, præsenterede fortolkerne for første gang et nyt teatersystem, der var opfundet af Mejerchold: Biomekanikken.

Dette system med dets spring, kolbøtter, finter, livtag og benspænd havde som mål at erstatte intuitionens, »perezhivaniens« (det vil sige indlevelsens) skuespiller med en skuespiller-gymnast, som kunne manøvrere sin trænede og harmoniske krops »apparatur« i mekaniske rytmer. Mejerchold nærrede stor agtelse for kroppens stumme veltalenhed. Som Ilinskij fortæller, udpegede han som model på mimisk effekt »Biba-bo«, marionetdukken, som, uden at ændre selve maskens sløve grimasse, kan udtrykke glæden med udbredte arme, smerten med den krumme ryg, overmodet med hovedet kastet bagover²⁵).

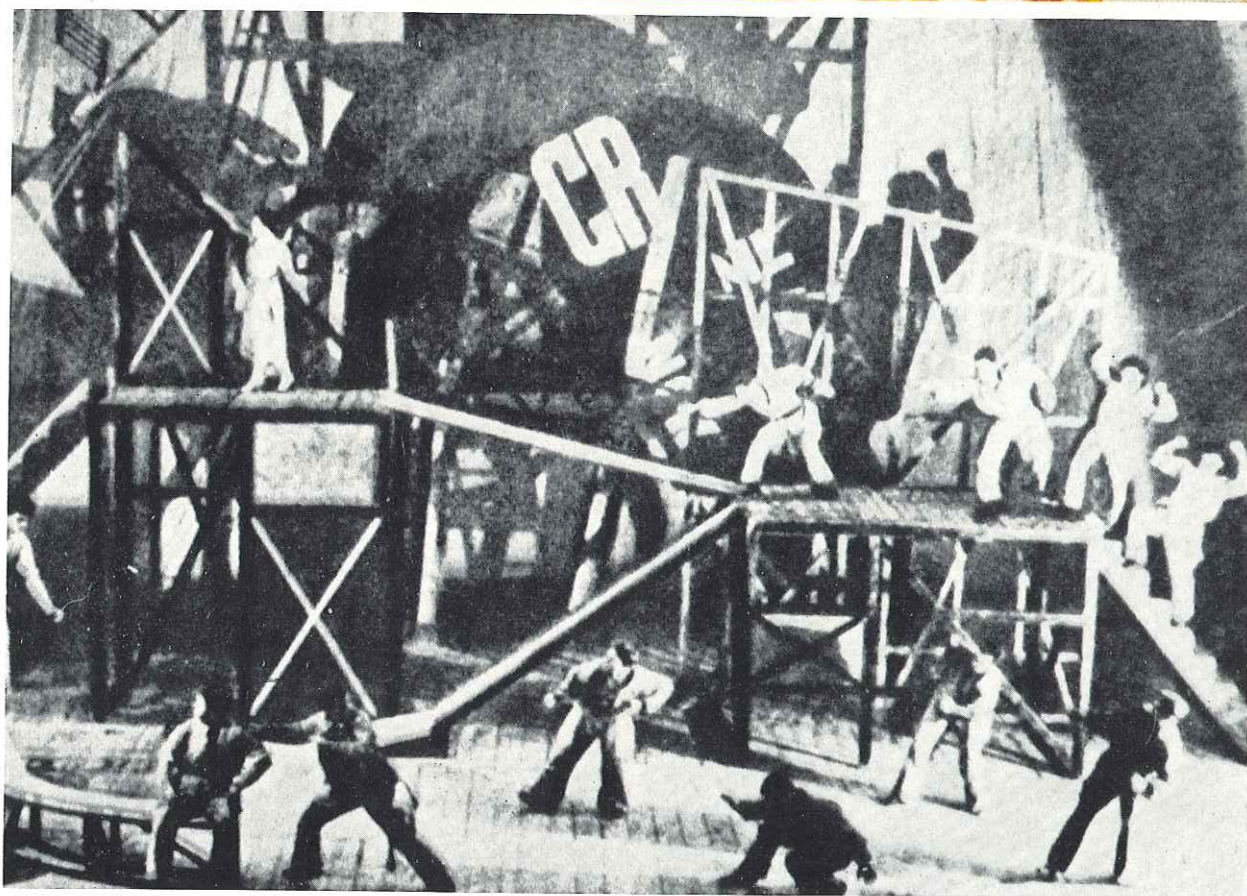
Næsten skabt i Douglas Fairbanks billede skulle skuespiller-akrobatens sine fysiske evner symbolisere tidens idealmand. På den anden side nærmede biomekanikken, ved at planlægge et bevægelses-diagram med den yderste nøjagtighed, teatret til den industrielle produktions kadencer. Og skuespilleren, som gik omkring i overalt mellem delene af denne sceniske maskine, kom til at se ud som en arbejder.

Men gesternes skematiske karakter kunne have endt med at gøre ham til en kedelig maskine, hvis der ikke til »robotten«s præcision var knyttet humor, et anstrøg af klovneri og buffo, som gik tilbage til den improviserede komedies principper, som Mejerchold havde eksperimenteret med i mange iscenesættelser før revolutionen.

I **Le Cocu magnifique** blev biomekanikkens strenge abstrakte kunst faktisk oplivet af en gnistrende teatralitet af



Les Aubes (Verhaeren), bearbejdet af Meyerhold og V. Bebutov. Iscenesættelse: V. Meyerhold; scenografi: V. Dmitriev. Zon Teatret, Moskva 1921.



Scenisk arkitektur til Den storartede hanrej (udkast). Nederst: Billede fra forestillingen.

Det var Ljubov Popova som realiserste den første konstruktivistiske scene-arkitektur i Den Storartede Hanrei av Crommelynck, iscenesatt av Meyerhold i 1922. I sitt arbeid gjennomførte Popova sammensmeltningen mellom handlingen og det ytre rommet, som var et av konstruktivistenes mål. Denne sceniske arkitektur besto av kuler, bur, roterende

plater, propeller og hjul. Det nakne tomme rom som omga det hele, understreket det kompakte ved disse forskjelligartede deler som nesten mirakuløst føyet seg inn i hverandre, la seg over hverandre og smeltet sammen i et dynamisk maskineri.



Fra Den storartede Hanrej. Eksempler på biomekanikkens anvendelse.

ungt blod. I tredje akt, for eksempel, viste det første russiske »jazzband« sig på scenen. Ligesom den glade **Turandot**, som Vachtangov havde instrueret i februar samme år, forvandlede Crommelyncks tragediefarce til en munter karrusel af tricks, overraskelser, pirouetter, til ubekymrede komedianters leg, som stemte overens såvel med konstruktivismens forskrifter som med komediekunstens brio²⁶).

Mejercholds skuespilleres behændighed overskred sommetider grænsen til linedans, som man så det i iscenesættelsen af **Smert' Tarelkina** (Tarelkins død – 24. november 1922), hvor til Stepanova havde forberedt en endnu mere uforståelig konstruktion, en slags kæmpestor »kødhakkemaskine«. Suchovo-Kobylicins groteske komedie tjente som påskud til en række spøgefulde indfald i gøglerstil, til kraftspring, forfølgelsesløb og harlekinerier.

Skuespillerne, i overalls af groft, rillet lærred med turkisblå striber, kom hele tiden i karambolage med genstandene, især med en slags elementmøbler ligesom dem, som senere blev kendt gennem tidsskriftet **LEF**. Borde og stole sprang op på fjedre, lukkede sig i igen eller gik i småstumper, som om de ville gentage objekternes oprør fra Majakovskijs tragedie. Det mærkelige er, at Mejerchold ved fremvisningen af disse møblers »eksplosive« evner havde til hensigt på sin måde at vække publikums interesse for konstruktivismens praktiske boligudstyr.

I den følgende forestilling **Zemlja dybom** (Jorden er af lave), fra **La nuit** af Marcel Martinet (4. marts 1923), dukkede militære befordringsmidler op i stedet for eksplosivt bohæve: Et optog af motorcykler, cykler og biler klatrede op på scenen fra gulvet. Popova havde konstrueret en snoet bjælkekonstruktion som endte i et gangspil og et lærred, hvorpå lysbilleder vist med episodernes titel og med revolutionære slogans.

Efter disse skuespil spredtes Mejercholds ry til de fjerne landsbyer i Unionen. Biomekanikken og konstruktivismen gav genlyd som magiske formler i de unges ører. Det ene provinsteater og amatørteater efter det andet tog Mejerchold's teater, **TIM** (I 1923 fik Mejercholds teater navnet **TIM – Teatr Imeni Mejercholda**), som forbillede og sendte deres delegerede derhen, for at de skulle lære hans metoder. Falskanser af efterlignere kastede sig som høge over hans opdagelser og ødelagde dem.

Tænker man på den glødende begejstring, med hvilken tilskuerne og kritikken lovpriste denne iscenesætters arbejder, forstår man ikke de aggressive opremsninger af perfide beskyldninger, de bitre bagvaskelser, som væltede i en strøm ned over hans person, da han faldt i unåde. Men i tyverne, i den sovjetiske iscenesættelses guldalder, var Mejerchold på berømmelsens top, og selv Lunacharskij foreslog, at man i fremtiden kaldte ethvert teater **Mejercholdia**, hvis det i en festlig blanding af lyd og lys forenede cirkus', gymnastiksalens og music-hall'ens virkemidler²⁷).

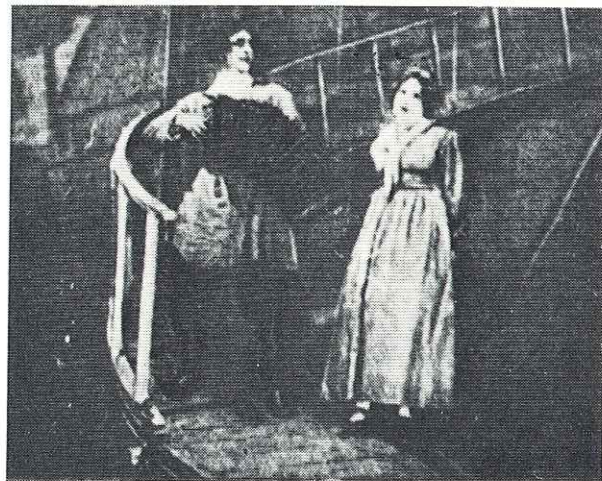
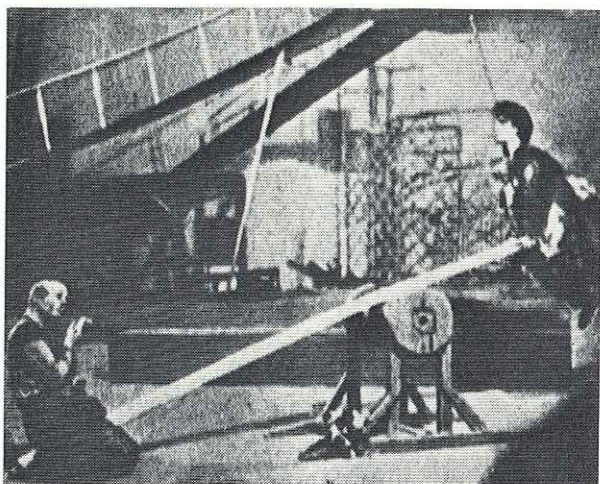
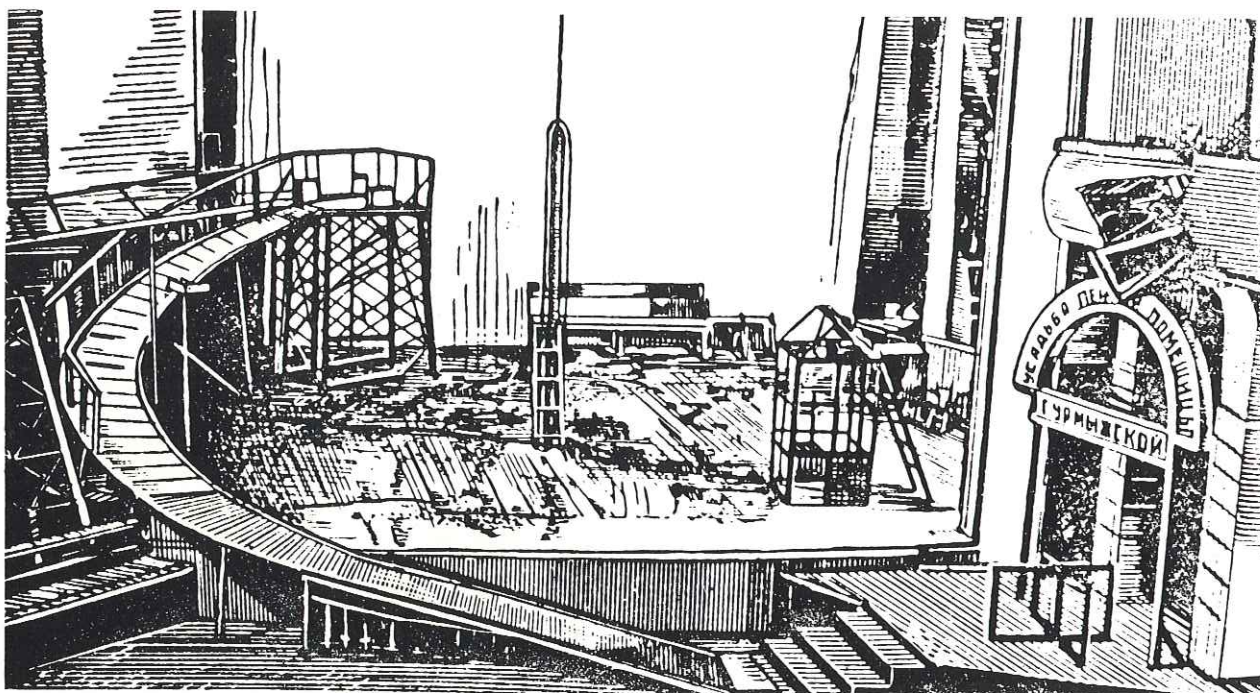
6.

Iscenesættelsen af **Smert' Tarelkina** havde vist, at Mejerchold havde besluttet sig til også at anvende konstruktivismens normer på klassikerne. På denne sin hensigt gav han endnu en prøve i 1924 med iscenesættelsen af Ostrovskijs **Les** (Skoven).

Efter revolutionen blev man ikke iscenesætter, hvis man ikke prøvede på at omarbejde de gamle komedier til moderne toner. Man fandt behag i at sønderskære og opløse 1800-tallets værker, blande scenerne ligesom et spil kort for så at sætte dem sammen igen til bizarre »collager«, isprængt cirkus-»entrées« og numre fra music-hall'en. Forvanskningen af klassikerne, som ofte degenererede til vilkårlighed, nåede



»Prozodezhda«, arbejdsbeklædning som scenekostume; efter konstruktivisternes udkast, 1922.



Les (Skoven) af Ostrovskij. Bearbejdet i 33 episoder af V. Meyerhold, som også iscenesatte stykket. Scenografisk bearbejdelse af V. Fedorov. TIM Teatret, Moskva 1924.

Øverst: udkast til scenekonstruktionen. De øvrige fire billeder viser forskellige scener fra forestillingen.

sit klimaks med Eizenstein og med Kozincov og Trauberg, som morede sig med at dissekere det forrige århundredes komedier som genstandene i et kubistisk maleri, og med at pille dem i småstumper, ligesom **Opojaz'** lingvistikere gjorde i deres strukturanalyser.

Mejerchold lavede også selv grundigt om på 1800-tallets arbejder og erstattede ofte originalen med sit »partitur«, som var resultatet af minutøs historisk-filologisk forskning. Men til forskel fra Eizenstein eller fra Kozincov og Trauberg, som uden skrupler splintrede de dramatiske kompositioner, frembragte han, omend ikke uden brud, en fantasifuld restaurering af de gamle tekster. Man forstår ikke, hvorfor teaterhistorikerne i kor beskylder ham for at have »skændet« klassikerne på ugudelig vis, når lignende gendigtninger ellers stemte overens med tidens smag og var en vogue hos alle avantgardens iscenesættere. Og ikke alene inden for avantgarden: I 1924 for eksempel, ved opførelsen af **Carmen** på Kunstnerteatrets musikstudie (med konstruktioner af Isaak Rabinovich), omarbejdede Nemirovich-Danchenko i bund og grund librettoen og tilpassede den tidens forhold.

Med iscenesættelsen af **Les** (19. januar 1924) holdt Mejerchold sig til slogan'et »Tilbage til Ostrovskij«, som Lunacharskij havde lanceret i april året før. Det var ikke lige netop en tilbagevenden, men et forsøg på at bringe en forfatter, der var knyttet til Malyjteatrets akademiske tradition, tilbage til nutiden.

Da Mejerchold var overbevist om, at publikum, som var vænnet til lynhurtige omskiftelser under borgerkrigen, ikke ville værdsætte den sædvanlige inddeling i lange akter, slog han Ostrovskijs tekst i stykker i treogtredive fragmenter, som efterfulgte hinanden i en presserende rytme som på en film. Han satte sig faktisk for i de dage at fuldbyrde den såkaldte **kinofikacija teatra**, det vil sige at bringe teatret i overensstemmelse med biografens syntaks.

Også Ostrovskijs komedie blev nærmet til den politiske plakat, og rollerne sat op på et grotesk og overdrevent plan; de blev forandret til sociale masker, ikke meget forskelligt fra »de rene« i **Misterija-buff**.

Jordbesidderen Milonov, ændret til en hyklerisk pope med en paryk af guldtråde, havde omkring øjenhulerne en malet krans af øjenvipper i striber som på visse ikonbilleder. Den

unge tilbyder Bulanov bar en grøn paryk. En rødlig paryk gjorde husholdersken Ulita til en excentrisk »clownesse«. Tragedieskuespilleren Gennadij Neschastlivcev og komikeren Arkadij Schaslivcev (som Ilinskij spillede med chaplinsk accent i kort tyrefægterjakke og ternede kanelfarvede bukser) lignede Don Quixote og Sancho Pancha.

Mejerchold forstod altså at få indslag af klownisk buffo og påfund fra folkekomedien ud af Ostrovskijs intrige²⁸). Og det er interessant at notere at i 1926, under opførelsen i Kunsterteatret af Ostrovskijs *Gorjacee serdce* (Brændende hjerte), foretrak også Stanislavskij, måske under indflydelse af Mejerchold, sådanne gøglerier²⁹).

Den strenge »prozodezhda«, symbolet fra de asketiske år, måtte vige for mangefarvede parykker og for kostumer i skrigende farver. Efter den geometriske strengthed og teknikken i de foregående iscenesættelser gav Mejerchold i dette skuespil plads for maleriske blandinger og figurative suggestioner. Les indledte en periode, i hvilken TIMs scene atter iklædte sig farver, og de nøgne maskiner og skematiske stativer afløstes af indviklet konstruktiv handling, af nøje afpassede proportioner mellem flader, konstruktionsled og lysåbninger, så de nu ikke mere blot var et abstrakt støttepunkt for skuespillernes leg, men, selv om de bevarede en funktionel substans, illustrerede miljøets eller tidens virkelighed i antydende forkortninger. Forkærligheden for råmaterialerne og de kødløse strukturer veg lidt efter lidt for en raffineret smag i udstyr.

I Les sås faktisk virkelige genstande såsom spejle, stakitter, bænke, skure, stolper, dueslag og borde fulde af mad, side om side med en konstruktivistisk rampe, som støttet af tovværk gik som en hængende gade i halvcirkel ned til gulvet. Rækker af hjemlige genstande (græskar, lerdåser, frugt, kander, tekander, vandfade) gik fra hånd til hånd, roterede omkring skuespillerne som djævlenspil og kinesiske jonglørers tallerkner³⁰).

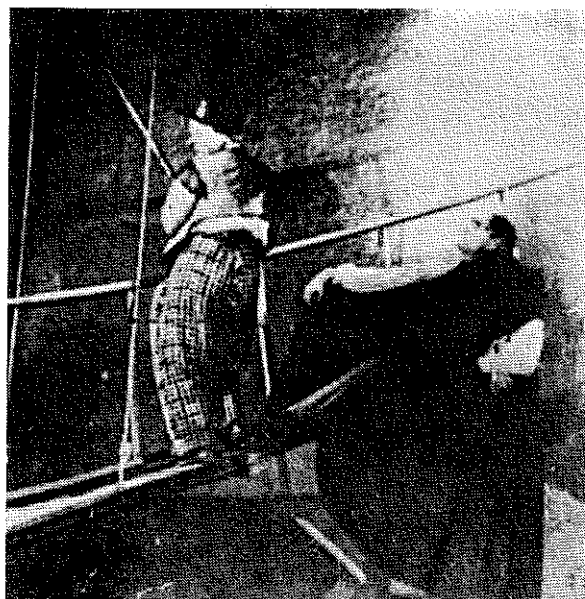
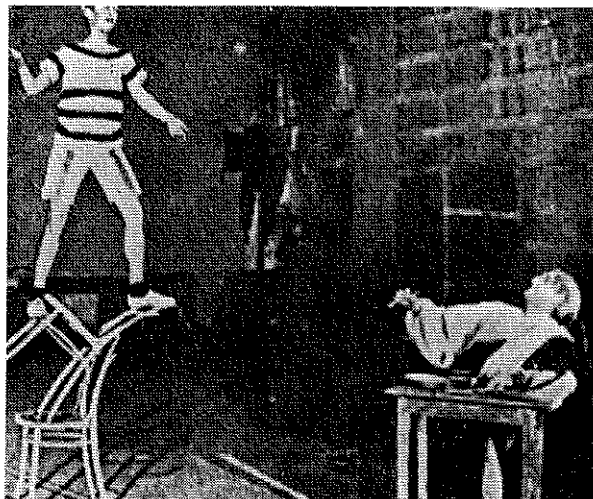
Mejerchold kunne kun regne med en lille flok fortolkere, som for en stor del var oplært ved hans skole: Rajch, Babanova, Ilinskij, Zajcikov, Martinson, Garin, Strauch, Sverdlin, Mologin, Temerin. Ikke medaljebelæssede, reumatiske marionetter som dem der befolkede det sovjetiske teater i de mest dystre år under den stalinistiske reaktion, men skuespillere fulde af glød, af ungdom, af drømme.

I årene 1923-25 ydede Mejerchold sit bidrag til den såkaldte »urbanisering«, som begejstrede avantgardens iscenesættere. Inspirerede af biografen, af detektivromanen og af Frans Masereels raderinger, præsenterede venstre-teatrene til rytmen af foxtrot og shimmy, i lyset fra lysende neon, deres berusede og hektiske billeder af europæiske metropoler, som de opfattede som kaotiske konglomerater af natklubber og røverbuler.

Selv om de med apokalyptiske toner bekendtgjorde den borgerlige kulturs uundgåelige undergang, afslørede disse skuespil i grunden en akut nostalgi efter de nervøse og hurtige fænomener i vesten. »Urbanismen« havde sit udspring i NEP, som i Rusland havde sat voldsom gang i bylivet og efter borgerkrigens afsavn vakt ny interesse for frisurer, dans og europæiske film.

Til de sociale masker fra de første år føjede der sig nye, mere plumrede figurer: NEP-tidens spekulanter, skønne eventyrersker, tykmavede milliardærer og banditter indhyllede i uldtørklæder, der så ud som om de var trådt ud af seriefilmene om Judex eller Fantomas. Disse mystiske genfærd bevægede sig på de konstruktivistiske stilladser med en krampagtig mimik til larmen af jazz og bilhorn.

Man kunne opregne utallige »urbanistiske« forestillinger. På det Heroisk-eksperimentelle Teaters Laboratorium, f.eks.,



opførte B. Ferdinandov i 1922 detektivmelodramaet *Dama v chërnoje perchatke* (Damen med den sorte handske) af digteren Shersenevich, idet han uhmættet, til lyden af bilhorn, lod skuespillerne jage hinanden ad små trapper og glidebaner i en enorm trækubus. Og på det Pædagogiske Teaters Laboratorium året efter iscenesatte Grigorij Roshal' *Inzener Sempton* (Ingeniør Simpton), et typisk »pièce d'épouvante«, propfuldt af skumle slyngler, som kravlede rundt i halvmørke for at stjæle patenterne til hemmelige opfindelser.

Mejerchold indlod sig for første gang på »urbanismen«s temaer, da han i 1923 på Revolutionsteatret opførte den eventyrlige komedie *Ózero Ljul'* (Søen Ljul') af Fajko. Ved hjælp af foxtrot-rytmer og filmvirkninger illustrerede han den europæiske bys rasende uro og den kapitalistiske verdens dystre forfald – og derved fremhævede han vestens særegne melankoli, ligesom Majakovskij har udtrykt det i disse verselinier:

Jeg ville
leve
og dø i Paris,
hvis ikke der var
et sted som hed
Moskva.

I »urbanismen«s ånd iscenesatte han på TIM, den 15. juni 1924, den indviklede »agitsketch« af M. Podgaekij D.E. (Daës' *Evropu*: Giv os Europa), som sammensmeltede intri-

gen i Ehrenburgs roman af samme navn med Bernhard Kellermann's **Tunnelen** og motiver af Upton Sinclair, ved sin fortælling om striden mellem en sovjetisk »radiotrust« og en amerikansk trust, der omklamrede Europa som en blæk-sprutte.

I sytten episoder i dette »forvandlings«-skuespil (95 roller fortolkede af 45 skuespillere) satte iscenesætteren kommunismens strengthed op imod jazzens vanvittige Europa. Men det var intetsigende og skematiske episoder tilpassede den sovjetiske verden (sportsøvelser, rækker af røde matroser), sat op mod fængslende billeder fra det fordærvede vesten.

Opfyldt af ønsket om at give handlingen filmisk fart fik han konstruktivistene Shlepjanov til at lave de såkaldte »**murs mobiles**«, træskjolde på ruller, så de hurtigt kunne grupperes på forskellige måder og derved på et øjeblik tillod en at skifte baggrund³¹). Og her vil man måske, at Ekster til Tairov's Kamernyj Teatret havde udtænkt »**décors mobiles**«, klude af forskelligfarvede stoffer, som kombineret i mangfoldige farveklange angav sceneskift³²).

Med fremkomsten af disse skjolde var det, som om det konstruktivistiske stel, der jo iøvrigt allerede indeholdt »arbejdende« anordninger (f.eks. hjulene og dørene i **Le Cocu magnifique**), blev skilt ad i løsdele, der pludselig, som ved magnetisk tiltrækning, kunne samles igen og udgøre et virkeligt rum.

Også i Fajkos **Uchitel Bubus** (Lærer Bubus – 29. januar 1925) fandt Mejerchold påskud til at afbilde et Europa i forfald, men raffineret og blændende. Næsten fornægtende den voldsomme dynamik i de tidligere iscenesættelser, forvandlede han dette »tidsdrama« til en doven slentren og indlagde pantomimiske fragmenter i slow-motion.

Det blev en dyster mystisk forestilling, med sekvenser af livslede bevægelser, skanderet med meget lange pauser. Før skuespillerne sagde en replik, anråbte de publikum om at låne øre som til en indre stemme, til en fjern kalden. Eller de ravede rundt i tomrummet og antydede ved deres gestus det, som de straks efter skulle udtrykke verbalt.

Mejerchold kaldte de mimiske intervaller »**pred'igra**« (dvs. »forspil«), som forberedte tilskuerne på betydningen af den følgende tekst³³). Det var som om skuespillerne, når de efter blytung sløvhed strakte sig, konstant forlængede de fordømmes dans, der skulle skjule oplysningen, den borgerlige kulturs sidste krampetrækninger.

Til denne overdådige dødsdansk var baggrunden en elegant scene udført af Ilja Shlepjanov: En kompakt halvcirkel af hængende bambus, som raslede ved skuespillernes berøring, mens en kjoleklædt pianist højt oppe i en forgyldt muslingeskal spillede stykker af Liszt og Chopin, afbrudt af fox-trot fra et jazzband. Efter uden barmhjertighed at have blot-tet scenen, klædte Mejerchold den nu på igen ved at rejse en pavillon af rør, et »klingende« stakit. Denne skov af klingende bambus frtog på ny publikum synet af de tekniske hemmeligheder, teatrets »køkken«.

Den muntre tumult fra før var imidlertid nu stivnet til en hallucineret uforanderlighed, som i iscenesættelsen af Erdmans **Mandåt** (Mandatet – 20. april 1925) blev til en direkte spøgelsesagtig gru som i et vokskabinet. Personerne i denne komedie, overlevende borgere, som drømte om genoprettelsen af det gamle regime, kom til syne på mobile, koncentriske cirkler, som groteske mannequiner i stivnede stillinger og fikserede tilskuere med rovfugleøjne. Og en dyster komik blev manet frem ved kontrasten, den sørgelige følelsesløshed og de improviserede indfald.

Også i **Revisoren** (9. december 1926) fyldtes scenen af gustne og hemmelighedsfulde figurer. Mejerchold reducerede Gogols komedie til femten episoder, idet han betjente sig af

alle eksisterende udgaver (inklusive de første udkast), men iblandte stykker og motiver fra **Ægteskabet**, fra **Spillere** og fra **Døde sjæle**. Som forfatter til denne fremstilling, således betegnede han sig på plakaten, havde han sat sig for at komponere en slags »teatersymfoni«, en grandios slebet krystal, idet han ikke undså sig for at efterligne kompositionen i malerier fra Gogols tid. Det syntes, som om han var vendt tilbage til den periode, hvor han samarbejdede med maneristiske scenografer som Sapunov og Golovin. Pasteller i lyse farver ledsagede dialogernes kontrapunkt, understøttet af Glinkas valse, gamle romancer af Dargomyzhskij og Varlamov og ny musik af Gnesin.

Selv om recitationen var inspireret af komikere som Keaton, Chaplin og James Cruze (som var blandt Mejercholds foretrukne filmsinstruktører), lignede skuespillerne symbolismens marionetter. Med den mystiske »embedsmand« i hælene fik Garins Chlestakov, et mangleformet fantasifoster med automatiske gestus og firkantede iskolde briller, en til at mindes de besatte genfærd i Belyjs romaner.

Mejercholds grotesque var også lokket ind i en maredragsagtig atmosfære af symbolistisk poesi. Hallucinationen nåede sit højdepunkt i den episode, hvori bureaukraterne på én gang fra femten døre strakte sig frem mod Chlestakov med hundrede-rubelsedler i hænderne, i den sindssyge borgmesters talen i vildelse og i den »stumme scene« til slut, i hvilken Mejerchold, i stedet for skuespillere, havde opstillet rædselsfuldt malede kludedukker i række, måske ihukommende Rozanovs meditationer over de gogol'ske heltes voksaftige karakter. ³⁴)

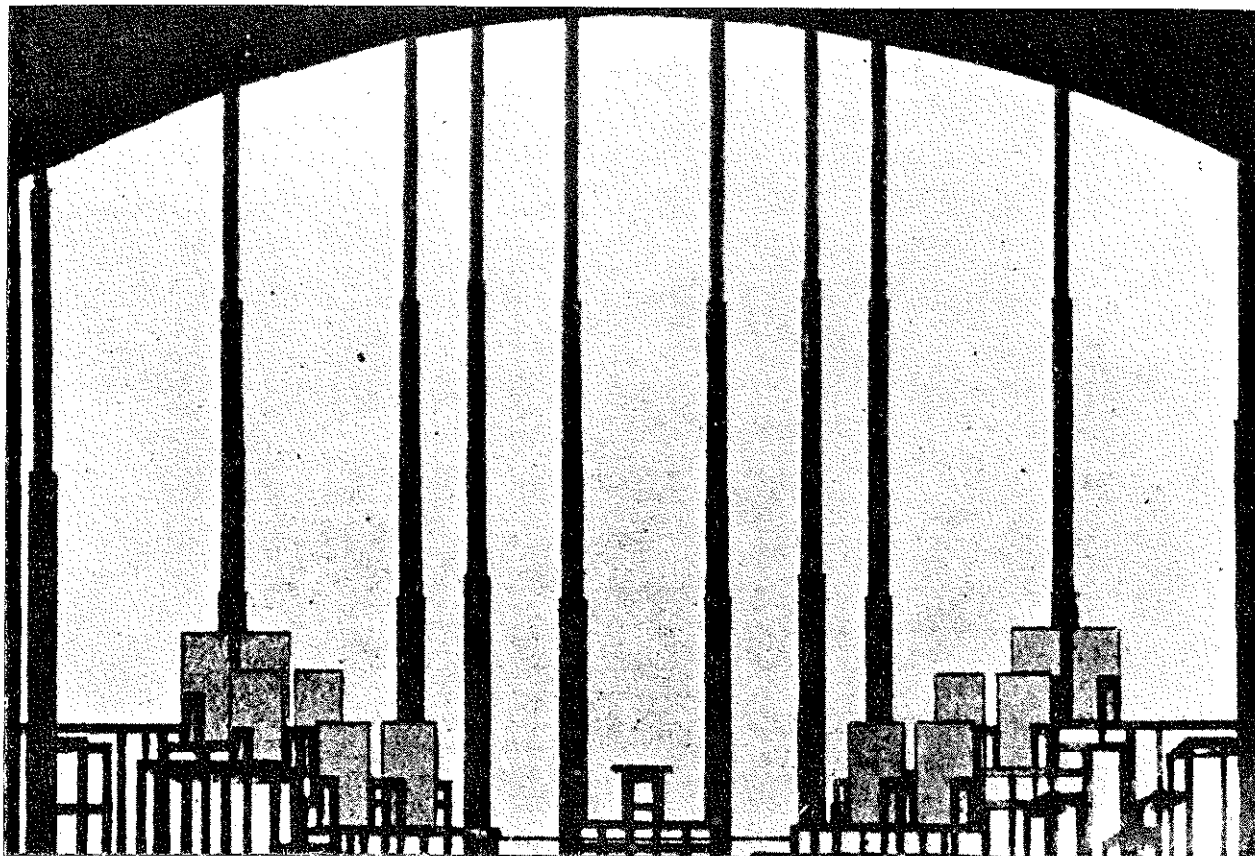
Fortællingen af 1800-tals skribenten blev udvidet til et kæmpelærred af Nikolaj den Førstes bureaukratiske Rusland. Den afsides lille by, hvor handlingen foregår, blev en storslået provinshovedstad. Borgmesteren antog en generals værdige holdning, fortrolig med de militære klikers intriger, og hustruen Anna Andrejevna optrådte som en erfaren forførrer, som en kurtisane fra St. Petersborgs overklasse. Fra at være den frivole laps ændredes Chlestakov til en overklasse-eventyrer, en fræk slyngel, forfalden til alskens rænkespil. Men satiren hos Mejerchold var ikke blot vendt mod bureaukratismen: Skuespillet fremhævede på uvant vis kærlighedsaffæren mellem Chlestakov og Anna Andrejevna.

Iscenesætteren tilføjede i sit arrangement, foruden andre bifigurer, to gådefulde personer, som gled som skygger gennem hele komedien: »Embedsmanden på gennemrejse«, uadskillelig ledsager og næsten en spaltning af Chlestakov, og »kaptajnen«, en bedrager med et diabolisk udseende, altid nærværende under de episoder, som udspillede sig i borgmesterens hus.

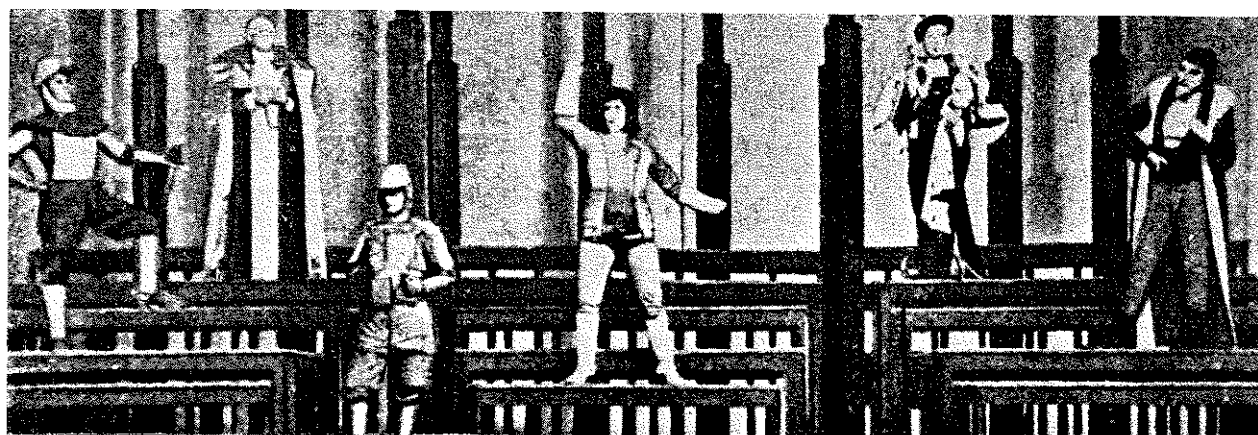
Scenen, der var indrettet af Kiselev, bestod af en halvcirkel af mahogni med femten døre. Men kun fire episoder nød godt af scenens rummelighed, der var begrænset af denne væg. De andre episoder blev givet som en slags »close up«, på en lille skrånende platform, som stak frem i halvmørket bag den midterste dør; her stod møbler, teaterrekvisitter og skuespillere parate.

Uden at ænse konstruktivismens strenge påholdenhed havde Mejerchold i dette skuespil dødslet med overdådige kostumer, mahognimøbler, guldandelabre og det er ikke tilfældigt, at Radlov betegnede Mejercholds **Revisoren** som et »**Caligari-kabinet, projiceret for langsomt af en forskruet operatør**«, og kaldte det: »**Udmattende, trættende som en spadseretur gennem de uendelige labyrinter i et enormt panoptikon**«³⁵).

Hans personer kom mere og mere til at ligne Hoffmanns. Også i Griboedovs **Gore umu** (Vé geniet – 12. marts 1928) opstillede han de ondskabsfulde, Cackijs modstandere, som



Saint Joan (Bernard Shaw). Iscenesættelse: A. Tairov; scenografi: Brødrene G. og V. Stenberg. Kamerny Teater, Moskva, 1924. Nederst i midten: Alice Koonen (Tairovs kone) spillede hovedrollen.





Alexander Tairov (1885-1950); en af hovedfigurerne i Den Store Reform. Han begyndte som skuespiller i 1906 på Vera Kommissarzhevskajas teater i Petrograd, hvor Meyerhold var instruktør. Arbejdede som instruktør på samme teater, senere på Fri Teater hos Mardjanov for endelig i 1914 at starte Kamerny Teater. Hans kone, Alice Koonen, var en af de mest fremtrædende skuespillerinder i den tids Rusland. Tairov samarbejdede med de fleste af konstruktivismens pionerer, bl. a. Vesnin, Ekster og brødrene Stenberg, men måtte senere tage afstand fra den periode i sit virke. Han afsluttede sin karriere med at sætte social-realistiske stykker op, bl. a. Den optimistiske tragedie. I modsætning til Meyerhold overlevede han de vanskelige, politiske forhold.

hypnotiske ikoner, som tyngende skræmmebilleder på et råddent samfund.

Noget var revnet i den muntre mekanik i **Teatrets Oktober**. En forsamling af robotter og søvngængere vaklede ubeslutsomt der, hvor kort tid før en sværm af frodige akrobater sprang badut. Attenhundredetals eller sovjetiske, figurerne kom frem til overfladen med doven langsommelighed, som fra en underverden, næsten udgravede fossiler, »eksemplarer« til museumsvitruiner. En slags højtidelig oppusten, en iøjnefaldende tryllekunstner teknik, udslettende på Mejercholds scene det glødende livs fortryllelse.

Inden for rammerne af dette teater, med dets vrimmel af forheksede mannequiner med øjne vidt åbne af rædsel, fødes de satiriske personer i Majakovskijs sidste komedier. Også i disse, såvel som i Mejercholds skuespil, er konstruktivismen nu gået i opløsning blandt fremtidsutopierne, medens nutiden laver grimasser som prætentiose sprællemænd i en kluntet maskerade.

7.

Det er ikke svært at se, at den russiske avantgardes eksperimenter efter revolutionen realiserede den italienske futurist Marinettis teorier, fremsat i manifestet af 21. november 1913 på Teatervarieteen og på Det syntetiske Teater 11. januar 1915.

Som bekendt hævdede de to manifeste nødvendigheden af at nærme prosateatret til music-hall'ens stil, som forekom futuristerne mere stemmende med epokens hastige rytme. Ved at pege på handling, akrobatik og »fysisk galskab« i modsætning til den psykologiske analyse, opfordrede den



Fra cabaret-forestillingen Kukirol. Iscenesættelse: A. Tairov; scenografi: Brødrene Stenberg, Kamerny Teater, Moskva 1925.



Scene fra *The Man who was Thursday* (Chesterton) på Kamerny Teater. Tairov ønskede i denne forestilling at gengive storbyens symfoniske larm.

italienske digter til at splitte de klassiske tekster, til at opheve grænserne mellem gulv og scene, til at provokere publikum med undere og tricks.

Vil man overbevise sig om, at den russiske avantgardes bogejstring for gøglere og klovne hvilede på Marinettis præmisser, er det nok at genlæse dette brudstykke af det første manifest:

På enhver måde at opmuntre klovnekunsten og de ekscentriske amerikanere, deres virkemidler i retning af det eksalteret groteske og forfærdende dynamiske, deres plumpe påfund, deres enorme brutalitet, deres forbløffende veste og deres bukser, der er rummelige som en skibslast; herfra vil, sammen med tusind andre ting, udgå den store futuristiske munterhed, som skal forynge verdens ansigt.

I Marinettis formler fandt specielt de yngste iscenesættere støtte, de som længtes efter at skabe non-objektive skuespil, funderet på excentricitet og på den blotte bevægelse. Mange af dem kom fra maleriet (Annenkov, Kozincov, Eisenstein, Tatlin, Jutkevic, Ferdinandov, Terentev, etc.).

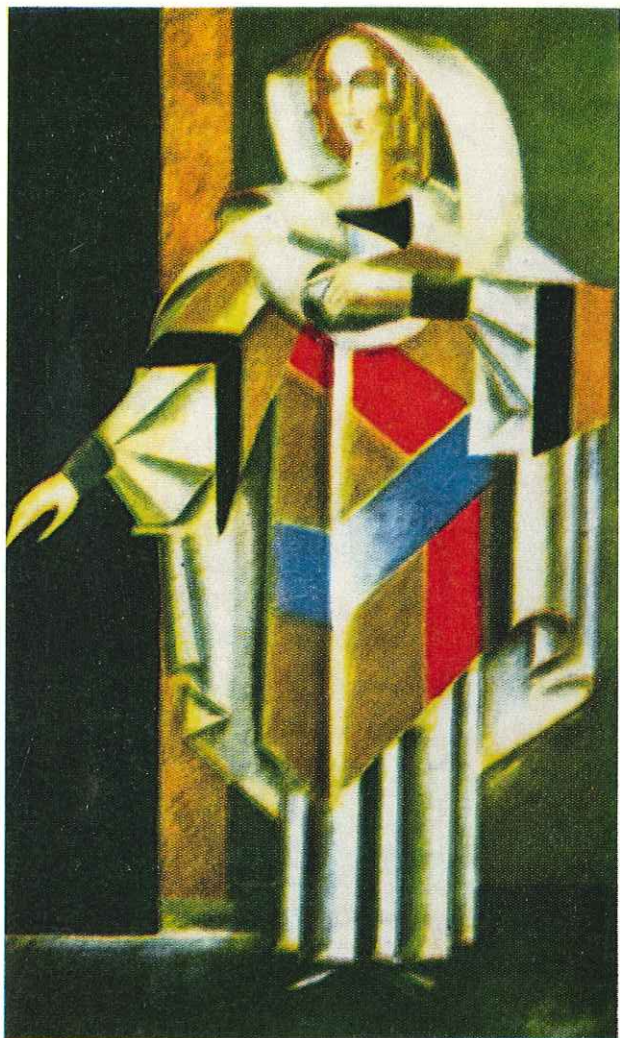
Den første til at lancere ideen om, at Marinettis manifest på varieteen skulle danne grundlag for det revolutionære teater, var Jurij Annenkov. I en serie artikler i *Iskusstvo Kommuny* tilskyndede han til at mekanisere scenen og at omstøbe de gamle dramatiske værker. Hans ønske om at konvertere skuespilleren til en »robot«, til et koldt apparat, går forud for Schlemmers principper, hvor drømmen er at omskabe ham til en stereometrisk fetich, en slags »Gliederpuppe«³⁶). Men heldigvis, hos ham som hos andre russiske iscenesættere, opvejes forblændelsen af kedelige ingeniørskemaer af et broget og dristigt »klovneri«.

Annenkov verificerede sine anskuelser i sin forestilling i september 1919 på Ermitazhnyj teatr i Petrograd, *Pervyj vino-kúr* (Den første brændevinsbrænder af Leo Tolstøj), hvor scenen i helvede og djævlens mundhuggerier egnede sig til bizarre påfund. Han delte spillet op i en række numre i music-hall-stil og indsatte politiske hentydninger og nye figurer i komedien, såsom Den gamle djævels Klovner og Den opretstående Djævel, der blev spillet af cirkusartister, den ene af klovne-akrobatene Georges Delvari, den anden af et »slangemenneske«³⁷).

Om den samme ånd fortalte de skuespil, som Sergej Radlov opførte i 1920-22 i det folkelige Komediateater i Petrograd. Radlov, som af Mejerhold havde lært at elske *commedia dell'arte*, gav kun skuespillerne et summarisk rids af det sceniske eventyr og overlod til dem selv at improvisere. Hans udkast, fulde af sociale masker, af stereotype papfigurer som politiske plakater, opløste sig i en blanding af akrobatik, pirouetter, fald, slagsmål, i en kæde af spøg og klovnestreger. Dette forklarer, hvorfor han henvendte sig til cirkusfolk som klovnen Georges Delvari eller akrobatene A. S. Aleksandrov (Serge)³⁸).

Det var i de år, hvor hele Rusland begejstredes over Tarzan-serien³⁹), mens forfattergruppen »Serapions brødre« lovpriste den magre nøgenhed i eventyrromanen⁴⁰). Kaverin afbildede i sine egne fortællinger Petrograds bøller som om de var »gangsters« fra San Francisco, og adskillige skribenter fantaserede om at overføre Pinkertons bedrifter til sovjetisk territorium.

Amerikansk film øvede i den periode en meget stor indflydelse på de unge russiske intellektuelle. En prøve herpå



L'annonce faite à Marie (C Claudel). Iscenesættelse: A. Tairov; scenografi: A. Vesnin. Kamerny Teater, Moskva 1920. Vesnin var arkitekt og en af konstruktivismens hovedpersoner. Han havde ved en tidligere forestilling, The Man who was Thursday, arbejdet sammen med Tairov.

er Grigorij Kozincovs og Leonid Traubergs skrifter og skuespil, som podede Marinettis teorier med forskruede amerikanismer.

Også disse iscenesætteres dristige eksperimenter fandt sted i Petrograd, af dem omdøbt Excentropolis. »Piter« (på den tid endnu ikke Leningrad) – skriver Shklovskij – »svævede mellem nutiden og fremtiden og var vægtløs som et projektil mellem jorden og månen. Det gav impulsen til eksperimenterne«⁴¹).

Sammen med Sergej Jutkevich og Georgij Kryzhickij publicerede Kozincov og Trauberg i 1922 den provokerende almanak **Ekscentrism**, hvori de udviklede de teser, som de første gang havde fremsat den 5. december 1921 ved en larmende teateraften i **Vólnaja komedija** (Den fri komedie). Excentrismen var personificeret i music-hall-figuren Kinematografovich Pinkertonov. Således beskrev de baggrunden for den tid, som havde ladet ham føde:

1. Igår: Behagelige kabinetter. Skaldepander. Man overvejede, man besluttede, man tænkte.

Idag: Et signal. Til maskinerne! Remme, kæder, hjul, hænder, hen, elektricitet. Produktionsrytme.

Igår: Museer, templer, biblioteker.

Idag: Fabrikker, byggepladser, værfter.

2. Igår: Europæisk kultur.

Idag: Amerikansk teknik. Industrien, produktionen under stjernebanneret. Enten amerikanisme eller bedemandsforretning.

3. Igår: Saloner, buk, baroner.

Idag: Avissejlgernes skrigen, skandaler, strisserens knip-pel, larm, råb, trampen, løb.

Dagens tempo er maskinrytmen, et koncentrat af Amerika, indført i gadelivet.

Indholdet og ordene i disse erklæringer bringer os fuldt ud tilbage til futuristernes kredsløb. Det samme siges i deres program:

I ordet: Schlageren, Pinkerton, udråberens skrigen, gadens skældsord.

I maleriet: Cirkusplakaten, dusinromanens omslag.

I musikken: Jazzbandet, (negernes orkestervirvar), cirkus-marcherne.

I baletten: Amerikanske saloon-danse.

I teatret: Music-hall'en, biografen, cirkus, varieteen, boksningen.

Excentrismens credo m.h.t. teatret udtryktes i en række blomstrende ideer. Ifølge dem var forestillingen en »rytmisk banken på nerverne«, en »ophobning af tricks«, en »cancan på logikkens og den sunde fornufts line«. Idet excentristerne ønskede at ændre teatret til en syntese af slagsmål, jublerier, akrobatik og forfølgelser, til en leg af uophørlige forvandlinger, ville de overtage de voldsomme danserytmer fra »chechetka« en på basis af den nye rytme. På siderne i den nævnte almanak læser man: »Skuespilleren, mekaniseret bevægelse, har ikke koturner, men ruller, ikke en maske, men en næse, som lyser«. Og videre: »Puklerne, som pludselig viser sig, maverne, som svulmer op, de rødlig parykker, som stritter på klovneres hoveder, er grundlaget for den moderne scenedragt«.

På disse principper baserede man aktiviteten i det dramatiske studie **FEKS**, dvs. »Fabrika ekscentriceskogo aktëra« (Den excentriske skuespillers fabrik), som Kozincov og Trauberg organiserede i juli samme år. For at virkeliggøre deres teorier iscenesatte de den 25. september 1922 på Proletkult i Petrograd Gogols **Zenit'ba** (Ægteskabet).⁴²

Af **Zenit'ba** uddrog de to iscenesættere et »trick i tre akter«, som af originalen kun bevarede nogle få usammenhængende replikker. Plakaten annoncerede direkte »elektrificeringen« af Gogol. Ved at reducere denne tekst til et katalog af varieténumre godkendte de forslagene i Marinettis manifest, »lille bedstefar Marinetti«, som de kaldte ham i almanakken **Ekscentrism**.

I deres partitur klistredes særhederne sammen på må og få, ligesom brudstykkerne af forskellige materialer i Kurt Schwitters »Merz-Malerei«. Grand-Guignol'ske fælder, klovne-»entrées«, kriminalromansgæder, taskenspillerøvelser, slagere fra varietéer, gags fra »slap-stick«-farcen, tryllekunster, opvisning af charleston, gav »Fex Music-hall« en svimlende, kalaidoskopisk karakter. Skuespillerne defilerede forbi i en typisk cirkus-»parade«; Nat Pinkerton var på jagt efter Charlot; klovnen Aleksandrov (Serge) i en skrigende uniform personificerede fysikeren Einstein; på scenen sås natpotter, hvilket ikke kan forbavse, når man tænker på, at Mejerchold i **Zemlja dybom** anbragte en kejser i bar skjorte siddende på en natpote⁴³).

Men det, som mest slog én i denne forestilling, var den maniske Amerika-dyrkelse, som man kunne spore allerede på plakaten, der på tre sprog gentog: »Amerika, vorwärts!«, »America, forward!«, »Amérique, en avant!« »Den amerikanske ballerinas dobbelte såler er kosteligere for os end fem hundrede instrumenter på Mariinskij-teatret«, stod der skrevet på deres plakater.



Scenisk udkast af A. Vesnin til *L'annonce faite à Marie*.

Vist er det mærkværdigt, at denne iver skulle gå ud over stakkels Gogol. Faktum er, at i kommunismens første decennium gav hans dramatiske værker anledning til de mest paradoksale eksperimenter. I januar 1922, på Gostekomdram i Moskva, blev opført en middelmådig **Tovarishch Chlestakov** (Kammerat Chlestakov) af D. Smolin, som her omarbejdede **Revisoren** efter sovjetisk mønster og endog indføjede digte af Majakovskij.

Men den mest mærkværdige iscenesættelse af **Revisoren** var dog digteren Igor Terentevs, den 9. april 1927 på Pressehusets Teater i Leningrad⁴¹). Terentev ændrede Gogols komedie til en excentrisk farce, til en kæde af tricks og futuristiske mærkværdigheder⁴⁵).

De rød-grøn-blå kostumer, som var tegnet af tre tilhængere af Filonovs analytiske kubisme, prangede med en hel serie af rudimentære emblemer ligesom på spillekort. Postmesteren var klædt som harlekin, men i stedet for lapper havde han konvolutter og frimærker; to store jordbær smykkede ryggen på Tilsynsførende, som netop bar navnet Jordbær; en rød krebs strålede på værtshustjenerens dragt og et dødingehoved på distriktslægen, Gibners, ærmer.

Dialogerne var ligesom »transmental« poesi isprængt polske, tyske, franske og ukrainske vendinger. Skud fra små morterer, pilende mus og en regn af papblomster blandede sig i handlingen. Købmanden Abdulin foretog den indiske købmands arie fra operaen **Sadko** af Rimskij-Korsakov; Dobchinskij og Bobchinskij blev spillet som kvinderoller; underofficerens kone kvadrede zigøjnerromancer; og til slut var den rigtige revisor Chlestakov selv.

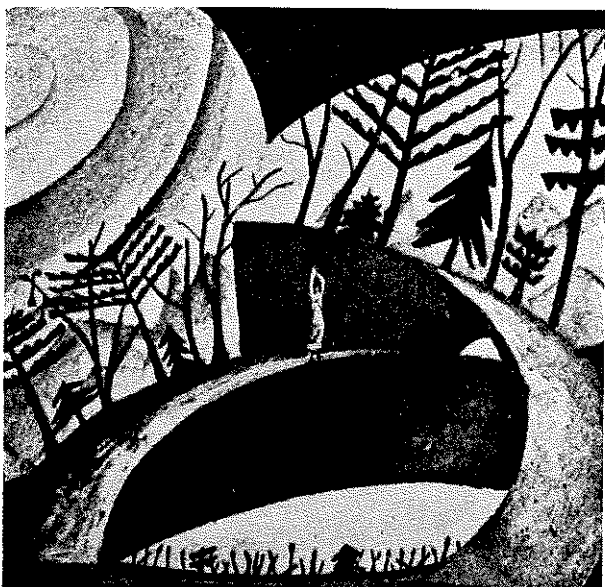
Da Terentev havde besluttet sig til at virkeliggøre en slags »naturisme« i teatret, fyldte han skuespillet med gøgler-episoder og komiske obskøniteter. Forpustede, viftende med papirstumper, ilede skuespillerne ustandseligt til latrinen, som

var opstillet midt på scenen. Chlestakov derimod begav sig derhen med et lys, idet han afpassede sine højtidelige skridt med Beethovens Måneskinssonate. Borgmesteren fortsatte fra latrinen en af sine monologer og modulerede tonen efter mavens anstrengelser. Efter forlovelsen lukkede Chlestakov og Marja Antonovna sig inde i dette skur, og borgmesteren belurede dem lykkeligt gennem et hul.

Med sin skæve dadaisme og sine fækle emner nærmede Terentevs iscenesættelse Gogols komedie til Jarry's **Ubu Roi** og Haseks **Svejk**. Det er tydeligt, at Ilf og Petrov satiriserede mod skuespil som dette, når de i romanen **Dvenadcat' stul'ev** (Tolv stole) beskrev en imaginær, excentrisk opførelse af **Zenit'ba** (Ægteskabet).

Det ville tage for lang tid at opremse alle de scener, som i de år tog Marinettis ideer til sig. Vi har peget på to iscenesættere, som arbejdede i Moskva, Foregger og Ferdinandov: Den første stræbte efter i sit **Frie Laboratorium** (Mastfor) at virkeliggøre en proletarisk music-hall, et »elektrisk teater«; i det **Heroisk-eksperimentelle Teaters Laboratorium** dristede den anden sig også til, sammen med imaginist-digteren V. Shershenevich, at arbejde med amerikanismens formler ved at underkaste skuespillerne et mekanisk system af »meter-rytmer«, som lignede Taylors principper. Men ved siden af **FEKS's** iscenesættere var uden tvivl Sergej Eisenstein den fyndigste forsvarer af Marinettis teorier.

Som plakatomaler for den Røde Armé sluttede han sig i efteråret 1920 til Proletkult i Moskva. Tilhængerne af dette kollektiv afviste fortidens værker som produkter af en kapitalistisk æra og søgte nye normer, som var bedre egnede for et proletarsamfund. Trods denne meget omfattende doktrin delte Eisenstein deres (og senere konstruktivisternes i **LEF**) polemiske aversion mod alle aspekter af den borgerlige kunst, og fremlagde forslag om at erstatte det litterære teater



Den fjerne klokke (A. Schrecker). Iscenesættelse og scenografi: Sergej Radlov.

med en slags forestilling, som skulle forene cirkus' fortrin med music-hallens.⁴⁶⁾

Allerede i 1921, da han samarbejdede med Valerij Smyshljaev ved iscenesættelsen af **Mekcikanec** (Meksikaneren) efter en fortælling af Jack London, forbandt han de supramatiske scener med en række klovndragter i form af kuber, kugler og trapezer. I denne eventyrlige sketch, som betegnede begyndelsen til Eisensteins interesse for Mexico, smeltede smagen for cirkus og for geometriske former (uadskilleligt forbundne i avantgardens eksperimenter) sammen med plakaternes satiriske slagord (for eksempel bar kapitalisterne kvadratiske masker). Et boksestævne fandt sted i en virkelig ring i midten af salen, ligesom mesterskaberne i »fransk brydning« midt i manegen i det gamle russiske cirkus.

Eisenstein fjernede sig mer og mer fra det »figurative« teater og nåede derved frem til den såkaldte »attraktionernes montage«, hvis principper han belyste i et noget rodet manifest i tidsskriftet **LEF** (1923, 3). Attraktion er, ifølge Eisenstein »ethvert aggressivt moment i teatret, det vil sige ethvert af dets elementer, som påtvinger tilskueren en sensorisk eller psykologisk handling«. Typiske eksempler på attraktion finder han ikke alene i cirkus, men også i Grand-Guignol's anatomiske rædsler.

Forestillingen bør, ifølge Eisenstein, være en fri montage af selvstændige, vilkårligt valgte attraktioner, som dog skal fremkalde en bestemt tematisk effekt. Med andre ord, de dramatiske værker skal splittes op i en række forbløffende numre, af opsigtsvækkende påfund, som tager vejret fra en. For »at lave et godt skuespil (fra et formelt synspunkt) betyder at konstruere et stærkt virkende program i music-hall- og cirkusstil, med udgangspunkt i de situationer i komedien, der er de grundlæggende.

Eisensteins teori knytter sig klart til Marinettis formler. Ideen om et aggressivt teater, som ophidser publikums nerver, var allerede blevet udtrykt af den italienske digter i manifestet fra 1915:

»Det futuristiske teater skal kunne anspore tilskuerne, det vil sige at få dem til at glemme dagliglivets monotoni ved at kaste dem gennem en labyrint af sensationer, der er præget af den mest yderliggående originalitet og kombineret på uforudsigelig måde.

Eisenstein realiserede »attraktionernes montage«, da han

(marts 1923 på Proletkults Første Håndværkerteater) iscenesatte **Mudrec** (Den Vise), en gendigtning af Ostrovskijs komedie **Na vsjakogo mudreca dovo'no prostoty** (Selv den viseste indlader sig på det).

Og her går vor tanke endnu en gang til Marinettis sentenser og netop til det punkt i det første manifest, hvor han siger, at teatret

»medvirker til den futuristiske destruktion af de udødelige mesterværker ved at plagiere dem, parodiere dem, præsentere dem på bedste beskub, uden udsmykning og uden anger, som et hvilket som helst attraktionsnummer«.

Med tydelig mangel på mådehold splittede Eisenstein Ostrovskijs tekst i en række af slående attraktioner, som antog karakter af hieroglyffer. Studiet af japanske ideogrammer fik indflydelse på forestillingens sammenvævning: Enhver af »teatrets molekyler enheder« skulle, som tegn i en billedskrift, tjene til at udtrykke en passage eller en situation i intrigen. For, stik imod hvad man tror, så indeholdt dette skuespil en intrige, skønt den var forskellig fra Ostrovskijs.

Eisenstein lavede en kostumekomedie om til en politisk plakat med vignetter, han ændrede den gamle Krutickij til general Joffe, den rige Mamajev til lord Curzon, Gordulin til en fascist og spåkonen Manefa til en teosof. Med høj hat og sort maske som en bandit i en detektivfilm, skred Grigorij Aleksandrov i »NEP-manden« Golutvins skikkelse hen ad en stålwire, ophængt over tilskuernes hoveder.

Efter at have elimineret tvedelingen gulv/scene bragte Eisenstein skuespillet i kontakt med publikum i en slags manege, forsynet med bukke, ringe, springbrædder og andet cirkusudstyr. Originale klovnumre vekslede med øvelser på stangen, groteske volter med »gags« fra film-farcer, sara-bander fra et **shumorkester** (skrammelorkester) med ture mod kuplen af akrobater, der var ophængt i en »longe« til skole-ridning, saltomortaler ledsaget af zigøjnerromancer og anti-religiøse småstrofer.

Dette resulterede i en barok og forvirret samling, ligesom jernbanevognene og »damporglerne« der en tid sås i amerikanske cirkusparader. Der blev endog forevist en dertil bestemt kortfilm med titlen **Pokishenie dnevnika Glumova** (Tyveri af Glumovs dagbog). Og i lydighed over for forskrifterne fra de italienske futurister, som havde foreslået at smøre klister eller strø nysepulver på stolene, eksploderede til slut kanonslag under publikums pladser.

Som en påhængende fremturen m.h.t. dramatiske slag og krampagtige attraktioner orkestrerede Eisenstein i november 1923 »agitguignol'en« **Slyshish, Moskva** (Hør du, Moskva?) af Sergej Tretjakov, som han havde samarbejdet med ved bearbejdelsen af Ostrovskijs komedie.

Af samme Tretjakov iscenesatte han kort efter melodrammet **Protivogazy** (Gasmasker), ikke mere i Proletkults teater, men i en afdeling af Moskvas gasværk mellem maskineriet og virvaret af rørledninger. Men den sceniske fiktion passede ikke godt sammen med maskinernes konkrete plasticitet, og spillet med attraktionerne virkede skrigende og malplaceret mod den realistiske baggrund. Som Eisenstein skrev, »de gigantiske turbogeneratore i værkstedshallen opslugte den meget lille teaterkonstruktion, som havde gemt sig ynkeligt ved siden af de cylindriske legemers skinnende sorthed«.⁴⁷⁾

Formålet med dette skuespil var måske at udslette grænserne mellem teatret og livet. Ved nøjere betragtning synes dette sidste af Eisensteins forsøg at tage sit udgangspunkt i Evreinovs teser, som iøvrigt havde stor indflydelse på avantgardens program.⁴⁸⁾ Når man i tidsskriftet **LEF** (1923, 2) læser:

»Såkaldte iscenesættere! Holder I endelig op, I og musene, med at drysse tiden væk med scenens forlorne teaterrekvi-

sitter? Påtag jer organisationen af det virkelige liv!», husker man en analog aforisme af Evreinov: »Gør livet til teater: Det er det, der skal være enhver kunstners pligt. Der skal opstå en ny slags iscenesættelse, iscenesættelse af livet.«⁴⁸⁾

Efter denne erfaring vendte Eisenstein, der nu var utilfreds med teatret, sig mod filmen og anvendte »montage af attraktionerne« i sin første film *Stachka* (Strejken, 1924), som netop blev en fuga af »aggressive« klip, af ekscentriske metaforer, koblede sammen som numrene i music-hallen.

For bedre at forstå Eisensteins teaterforsøg er det nødven-

digt at huske på, at han i 1922 deltog i Mejercholds iscenesættelsekursus og herved tilegnede sig biomekanikken og konstruktivismen. Med hensyn til sportslige øvelser, præcisionskravet til gestus og tendensen til plakatemasker fulgte hans skuespillere fuldt ud Mejercholds principper.

Det skal heller ikke glemmes, at »montagen af attraktionerne« er intimt forbundet med »faktografien« i LEF, med Rodchenkos »collager« og med Majakovskijs anskuelse. Uden LEF's skemaer kan man ikke forstå denne iscenesættelse's første periode.⁴⁹⁾

- 1) Cfr. P. Markov, Teatr (i digtcyklus *Iskusstvo i literatura Oktjabr'skogo desjatiletija*), i »Pechat' i Revoljucija«, 1927, 7.
- 2) *Vystuplenie na dispute »Chudozhnik v teatre«*, i *Poiznoe sobranie sochinenij*, XII, Moskva 1937, p. 333.
- 3) Cfr. Igor Ilinskij, *Sam o sebe*, i »Teatr«, 1958, 6 (kapt. 7).
- 4) Cfr. Konst. Derzhavin, *Kniga o Kamernom Teatre*, Leningrad 1934.
- 5) Cfr. M. Rafalzhskij, *Evrejskij teatr*, i »Sovjetskij Teatr«, 1930, 7, og *Moskovskij Goset*, ivi, 1931, 9, og James Johnson Sweeney, *Marc Chagall*, New York 1946, pp. 44-49. Se iøvrigt *Das Moskauer Jüdische Akademische Theater* (med skrifter af Ernst Toller, Joseph Roth, Alfons Goldschmidt), Berlin 1928, og *Mordechai Gorelik, New Theatres for Old*, New York 1955, pp. 301-2.
- 6) Cfr. I. Tugendhold, *Zhivopis' (i digtcyklus: Iskusstvo i literatura Oktjabr'skogo desjatiletija)*, i »Pechat' i Revoljucija«, 1927, 7.
- 7) Cfr. »LEF«, 1923, 1.
- 8) Ilja Ehrenburg gentager Punin og bekræfter: »Vor tids dynamik er udtrykt i den forunderlige spiral« (A vsetaki ona vertitsja, Moskva-Berlin 1922, p. 19).
- 9) Vi husker El Lisickij for samlingen *Majakovskij dlja golosa* (Majakovskij's stemme, Berlin 1923).
- 10) *Aleksej Gan, Konstruktivism*, Tver' 1922, p. 19.
- 11) Med El Lisickij, som længe levede i Tyskland og her blandt andet publicerede bindet *Die Kunstismen* (1925) sammen med Hans Arp, havde konstruktivismen indflydelse på Moholy-Nagy og på Bauhaus' teorier. Man kan her minde om, at i 1926 besøgte Malevich Bauhaus for at træffe Kandinskij: det følgende år fremkom hans bog *Die gegenstandslose Welt* i samlingen »Bauhaus-Bücher«. Til udbredelsen af konstruktivismen i vesten bidrog også Gabo og Pevsner. Cfr. Herbert Read, *Constructivism: the Art of Naum Gabo and Antoine Pevsner*, i *The Philosophy of Modern Art*, New York 1955, pp. 255-78.
- 12) Cfr. N. A. Lebedev, *Ocherk istorii kino SSSR*, I, Moskva 1947, p. 106.
- 13) Cfr. V. Shklovskij, 5 fel'etonov ob Ejzenstejne, i *Gamburgskij schët*, Leningrad 1928, pp. 148-49, og Sergej Jutkevich, *Mirovoe znachenie »Bronenosca Potëmkin«*, i »Iskusstvo kino«, 1956, I.
- 14) Cfr. V. Vsevolodskij (Gergross), *Istorija russkogo teatra*, II, Leningrad-Moskva 1929, pp. 418-25. Se iøvrigt A. Smirnov, *Problema sovremennogo teatra*, i »Russkij sovremennik«, 1924, 2; Pavel Novickij, *Sovremennaja teatral'nye sistemy*, Moskva 1933, pp. 75-76, og Gorelik, op. cit., pp. 342-45.
- 15) V. Shklovskij, *O Majakovskom*, Moskva 1940, p. 184.
- 16) Cfr. Ju. Slonimskij, *Sovetskij balet*, Moskva-Leningrad 1950, pp. 49-50.
- 17) Cfr. A. Gvozdev, *Teatr imeni Vs. Mejercholda*, Leningrad 1927; N. Volkov, *Mejerchold*, Moskva-Leningrad 1929; A. Fevral'skij, *Desjat' let teatra Mejercholda*, Moskva 1931; B. Alpers, *Teatr social'noj maski*, Moskva-Leningrad 1931; Ju. Elagin, *Tëmnyj genij (Vsevolod Mejerchold)*, New York 1955; I. Ilinskij, *Sam o sebe*, i »Teatr«, 1958, 7-8-9; J. Honzl, *Divadelni a literární podobizny*, Prag 1959.
- 18) V. Kamenskij, *Ja i Mejerchold i 20 let nazad i 20 let vperëd*, i *almanakken V. E. Mejerchold, Tver' 1923*, p. 35.
- 19) V. Shklovskij, *Po povodu kartiny Esfir' Shub*, i »Novyj LEF«, 1927, 8-9.
- 20) B. Alpers, *Teatr social'noj maski*, Moskva-Leningrad 1931, p. 23.
- 21) Cfr. Crisanf Chersonskij, *Vzjatje Perkopa i »Zori«*, i »Teatr«, 1957, 5.
- 22) Cfr. Viktor Shklovskij, *Sam o sebe*, i »Teatr«, 1958, 7 (kapt. 13).
- 23) Cfr. Igor Ilinskij, *Sam o sebe*, i »Teatr«, 1958, 7 (kapt. 14).
- 24) A. V. Lunacharskij, *Teatr RSFSR*, i »Pechat' i Revoljucija«, 1922, 7.
- 25) I. Ilinskij, *Sam o sebe*, i »Teatr«, 1958, 9 (kapt. 18).
- 26) Cfr. Nikolaj Aseev, *Radosti i ogorchenija*, i »Teatr«, 1957, 1.
- 27) Cfr. A. V. Lunacharskij, *Teatr RSFSR*, i »Pechat' i Revoljucija«, 1922, 7.
- 28) Cfr. P. Markov, *Moskovskaja teatral'naja zhizn' v 1923-24 godu*, i »Pechat' i Revoljucija«, 1924, 4.
- 29) Cfr. P. Markov - N. Chushkin, *Moskovskij Chudozhestvennyj teatr*, Moskva-Leningrad 1950, pp. 55-57.
- 30) Cfr. Alpers, op. cit., p. 29.
- 31) Cfr. *Katalog vystavki 5 let (1920-25)* fra TIM, Moskva 1926.
- 32) Cfr. J. Tugendhold, *Alexandra Exter*, Berlin 1922, p. 16.
- 33) Allerede 1800-tals skuespilleren Aleksandr Lenskij havde forsøgt en lignende recitation, opdelt af lange ekspressive pauser, i rollen som Benedick i Shakespeares *Much Ado about Nothing* (Malyj teatr, 20. april 1877). Cfr. N. Zograf, *Aleksandr Pavlovich Lenskij*, Moskva 1955, p. 69.
- 34) Cfr. S. Danilov, *Gogol' i teatr*, Leningrad 1936, pp. 253-59.
- 35) Sergej Radlov, »Revizor« u Mejercholda, i *Desjat' let v teatre*, Leningrad 1929, pp. 148-53. »Caligariismen« ånd satte også sit spor på filmen *Shinel' (Kappen)*, som Kozincov og Trauberg indspillede samme år. De sammenarbejdede fortællingen af samme navn med Nevskij prospekt og henlagde begivenhederne i Gogols historie til et dystert ekspresionistisk klima. Man kan iøvrigt minde om, at Mejercholds *Revisor* fik indflydelse på Shostakovich's opera *Nos* (Næsen), 1929.
- 36) Cfr. Oskar Schlemmer, *Die Bühne im Bauhaus*, Monaco 1925. Se også Hans Hildebrandt, *Oskar Schlemmer*, Monaco 1952.
- 37) Cfr. V. Shklovskij, *Dopolnennij Tolstoj*, i *Chod konja* cit. pp. 126-32.
- 38) Cfr. S. Mokulskij's forord til: S. Radlov, *Desjat' let v teatre*, Leningrad 1929, og A. S. Aleksandrov's, (Serge), *memoirer i Sovetskij cirk 1918-38*, ved Evg. Kuznecov, Leningrad-Moskva 1938, pp. 93-98.
- 39) Cfr. V. Sh. (=Viktor Shklovskij), *Tarzan*, i »Russkij Sovremennik«, 1924, 3: »På gaderne samtalte portnerne med politibetjentene om Tarzan. Boghandlerne meddelte, at de havde modtaget ordrer fra steder i Sibirien så fjerne, at man ikke havde hørt om dem i tyve år. Sandsynligvis aldrig siden den unge Gorkijs tid havde landet været så opflammet af en sådan smittende iver efter litterære fortællinger«.
- 40) Cfr. Lev Lung's manifest, *Na Zapad (I Vesten)*, i »Beseda«, 1923, 2.
- 41) V. Shklovskij, *O rozhenii i zhizni FEKS'ov*, i *Gamburgskij schët*, Leningrad 1928, p. 175.
- 42) Cfr. Danilov, op. cit., pp. 230-33, og N. A. Lebedev, *Ocherk istorii kino SSSR*, I, Moskva 1947, pp. 164-65.
- 43) Cfr. Alpers, op. cit., p. 26, og I. Ilinskij, *Sam o sebe*, i »Teatr«, 1958, 10 (kapt. 20).
- 44) Cfr. Danilov, op. cit., pp. 259-62.
- 45) Cfr. Nina Gourfinkel, *Théâtre Russe Contemporain*, Paris 1931, og Nikolaj A. Gorchakov, *The Theater in Soviet Russia*, New York 1957.
- 46) Cfr. V. Shklovskij, 5 feletonov ob Ejzenstejne, i *Gamburgskij schët*, Leningrad 1928 og O. Majakovskom, cit., pp. 186-87; Lebedev, op. cit., pp. 122-29; Marie Seton, *Sergei M. Eisenstein: A biography*, London 1952; S. Jutkevich, *Mirovoe znachenie »Bronenosca Potëmkin«*, i »Iskusstvo kino«, 1956, I; R. Jurenev, forord til: S. M. Ejzenstejn, *Izbrannye stat'i*, Moskva 1956; Ocherki istorii sovetskogo kino, I, Moskva 1956, pp. 128-32; Jerzy Toeplitz, *Historia Sztuki Filmowej*, I, Warszawa 1956, pp. 124-30.
- 47) I artiklen *Srednjaja iz trech*, i »Sovetskoe kino«, 1934, 11-12.
- 48) Cfr. N. A. Gorchakov, *Evreinov*, i »Grani«, 1953, 20.
- 49) N. Evreinov, *Teatr kak takovoj (2. udgave)* Moskva 1923, p. 13.
- 50) Cfr. V. Shklovskij, *O Majakovskom*, Moskva 1940, p. 188.

Erwin Piscator

TTT 11

DET POLITISKE TEATER

Med forord af Sam Besekow og tillæg af forfatteren

- skaberen af det episke teater opsummerer i dette klassiske værk sine 10 års kamperfaringer for at give liv til et ansvarligt teater -.

320 sider, 32 plancher, 29 stregtegninger, Dkr. 49,-

Vsevolod Meyerhold



Vsevolod Meyerhold (1929).

Navn: Meyerhold-Reich, Vsevolod Emilievich.

Fødselsdato: 10 februar 1874.

Sted: Penza, Sentral-Russland.

Sosial herkomst: Borgerlig. Faren var vodkahandler, moren hjemmeverende.

Utdannelse: Skuespiller og regissør. Etter å ha avsluttet et to-års kurs på en musikk og teaterskole (1898), fikk han tittel som »fri kunstner«.

1898–1902 skuespiller på Kunsterteatret i Moskva.

1902–1905 skuespiller, regissør og direktør i Kherson og Tiflis ved Det Nye Dramas Forening.

1905 skuespiller og regissør på Stanislavskijs nyåpnede Teater-Studio i Moskva.

1906–1907 skuespiller og regissør på Vera Kommissarzhevskajas Teater i Petersburg.

1907–1908 arbeidsløs, beskjeftiger seg med litteratur (artikler i pressen, oversettelser fra tysk).

1908–1916 opera- og teaterregissør ved de keiserlige Aleksandrinskij og Marinskij teatrene i Petersburg.

1913 utgir boken *Om teater*.

1918 medlem av det kommunistiske parti. Partikort nr. 0020056.

1918–1919 medlem av Opplysnings-kommissariatet og Teaterrådet i Petrograd.

1919–1920 opphold på sanatorium i Jalta, på grunn av svekket helbred. Arrestert av de Hvite, flykter fra fengslet.

1920 medlem av Opplysnings-avdelingen, formann i Kunstavdelingen i Novorosisk.

1920–1921 formann for Folkeopplysnings-kommissariatet (teater-avdelingen) i Moskva.

1920 regissør på Teater Zon i Moskva.

1923 blir direktør på Teater Zon, og teatret skifter navn til TIM (Teatr Imeni Meyerholda = Meyerholds Teater).

1923 prisbelønnet med tittelen »Folkekunstner av de Sovjetiske Republikker«. Æresmedlem av Den Røde Hær.

1934 Maxim Gorkij taler for første gang om »sosialistisk realisme« som den nye vei for Sovjet-kunstnerne.

1936 tilhengerne av den sosialistiske realisme angriper Meyerhold som »kosmopolitisk formalist«. Til tross for sterkt press nekter Meyerhold å gjøre selvkritikk.

1938 (8. januar) Meyerholds Teater blir stengt som »fremmed for den sosialistiske kunst«.

1938–1939 får arbeid hos Stanislavskij som opera-regissør.

1939 nekter fremdeles å gjøre selvkritikk.

1939 (20. juni) arrestert om natten og fengslet.

1940 (2. februar) skutt i Moskva.

1955 (26. november) rehabilitert. Han får tilbake partikortet som var blitt tatt fra ham da han ble arrestert.

Han begynner 1896, tjuto år gammel, som skuespiller i Nemirovitch-Dantchenkos teatergruppe, og i 1898 er han med blant de skuespillere som utgjør kjernen i det nyetablerte Kunstner-teatret i Moskva. Han forlater Stanislavskij i 1902 og arbeider som skuespiller, regissør og teaterleder i provinsen. I 1905 blir han tiltrodd ledelsen av et studio - det første - som Stanislavskij har åpnet som eksperimenterende filial til sitt eget hovedteater i Moskva.

Under innflytelse av poeten Valerij Brjusov og Viatcheslav Ivanov forkynner Meyerhold »konvensjonens teater«. Symbolismens (særlig Maeterlincks) estetikk inspirerer ham. Han taler om »forskjellen mellom å reprodusere en bestemt stil på scenen og å stilisere de sceniske situasjoner«.

»Til begrepet stilisering er uskillelig knyttet konvensjonens idé, generaliseringen, symbolene. Å stilisere en epoke eller en hendelse betyr med hvert uttryksmiddel å rette lyset mot syntesen av den gitte epoke eller hendelse. Det innebærer en fremstilling av de karakteristiske trekk som ligger skjult i et verks stil«.

»Konvensjonens teater« er en total forkastelse av naturalismen som hos skuespilleren utvikler noe »som er typisk for amatør-fotografer: en banal gjengivelse av hverdagslivets detaljer«. Et slikt teater gir ingen plass til skuespillerens plastiske muligheter, til stemmens klanglige rikdom, til en alluderende spillemåte. Tilskueren får se alt på scenen, han får ingen sjanse til med sin fantasi å fullbyrde det som skuespilleren antyder.

»Tendensen til å vise alt, redslen for å være mystisk og hemmelighetsfull forvandler teatret til en illustrasjon av forfatterens ord«. Allerede nå fremhever Meyerhold teatrets autonomi i forhold til litteraturen. »I ethvert dramatisk verk finnes det to dialoger. Den ene er den »ytre« - ordene som følger og forklarer handlingen. Den andre er den »indre dialog« som tilskueren ikke skal oppfatte gjennom ordene, men gjennom pausene, ikke gjennom skrikene, men gjennom stillheten, ikke gjennom monologene, men gjennom de plastiske bevegelsers musikalitet«.

Etter seks måneder stenger Stanislavskij studioet. Han misliker Meyerholds prøver på Maeterlincks Tintagiles' død. Den arbeidsløse Meyerhold finner et nytt forum ved Vera Komissarzhevskajas teater i Petrograd, og i to år arbeider han med å realisere prinsippene for »konvensjonens teater«. Men Vera Komissarzhevskaja blir hurtig misfornøyd med sin regissør som vil »konkretisere symbolske abstraksjoner«. Hun ser i denne tendensen en undervurdering av skuespillerens dramatiske personlighet. Mange av Meyerholds forestillinger blir dårlig mottatt og blir økonomiske fiaskoer, og den altfor revolusjonerende regissør blir avskjediget. I 1908 får Meyerhold tilbud om å bli regissør ved det keiserlige teater.

En ny fase begynner. Hans begeistring for den estetiserende sym-

bolisme er blitt dempet. Nye former og erfaringer opptar hans interesse: det folkelige teater (Commedia dell'Arte, den russiske balagan), sirkus, music-hall og det orientalske teater, spilleformer som gjennom lys, farge og bevegelse utvikler en stadig dialektikk mellom det tragiske og det lystige, mellom det komiske og det groteske. På Alexandrinskij-teatret gjenoppliver og aktualiserer Meyerhold de sceniske stilarter fra de franske, spanske og italienske teatres storhetstid i noen praktfulle forestillinger (Mollères Don Juan, Lermontovs Maskeraden). Samtidig driver han et lite »laboratorium« i Borodinskaja-gate der han gjenoppliver teatraliske former både fra den europeiske teatertradisjon og fra andre kulturkretser (se arbeidsprogrammet i TTT 6).

Så kommer revolusjonen i 1917.

Sammen med Majakovskij og Blok er Meyerhold en av de få intellektuelle som straks støtter det nye sovjetiske styre. Han vil nu skape et revolusjonært politisk teater som skal gjøre massene bevisste, et folke-teater i det fri med en direkte kontakt mellom de agerende og tilskuerne. Ettersom han er nødsaget til å anvende en foreldet scene, gjennomfører Meyerhold dyptgående arkitektoniske reformer i samklang med konstruktivismens estetikk. Oppsetningen av Cromelyncks tragiske farse Den Storartede Hanrei (1922) utgjør begynnelsen til en ny etappe i hans utvikling. Konstruktivismens teorier gjør seg gjeldende ikke bare i den sceniske strukturering av rommet (scenografi av L. Popova), men også i et nytt spillsystem, biomekanikken, som oppsummerer hans erfaringer fra Borodinskaja-studioets forskende periode.

Tenkt som en motvekt til Stanislavskijs »innlevelsesystem«, skal biomekanikken tillate skuespilleren å handle på scenen gjennom bevegelser og fysiske reaksjoner, et slags dynamisk mønster som er like effektivt som fabrikkarbeidets hensiktsmessighet.

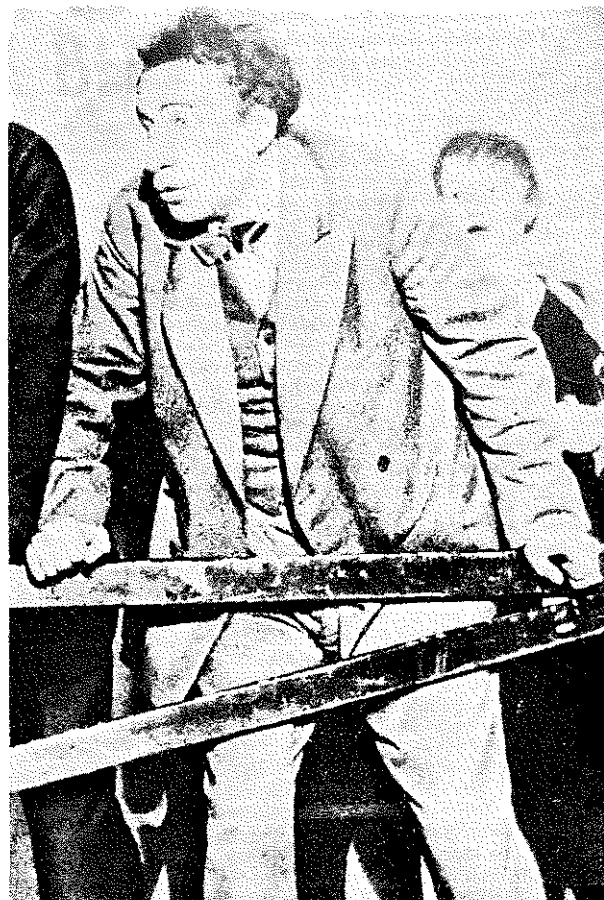
Skuespillerne i spesielle arbeidsklær setter i bevegelse det sceniske maskineri som ikke lenger er dekorativ staffasje, men et virksomt og levende redskap. Skuespilleren skal beherske sin kropp liksom teknikeren behersker sin maskin. Akrobatikk, clownplastikk og atletikk blandes sammen i dette nye system. »Spillestilen på vårt teater skal forene to elementer: det sosiale og det formelle«.

Meyerholds senere virksomhet foregriper hele utviklingen innen det moderne teater: en adaptasjon av flere tekniske detaljer fra det orientalske teater, bruken av »songs« (allerede i Ostrovskijs Skogen, 1924), projeksjoner på lerret som kommenterer handlingen, flere teaterarkitektoniske prosjekter, et nytt syn på den dramatiske tekst (hans egne inngrep i stykkene), bevisstgjørelsen av en ny sosiologisk funksjon for teatret, en teatralisk anvendelse av det groteske og en stadig forskningsvirksomhet på forskjellige teaterlaboratorier. Hans mest kjente oppsetninger i tyveårene var Ostrovskijs Skogen (1924), Gogols Reviresoren (1926) samt Majakovskijs sterkt kritiserte satirer Veggelusen og Badstuen (1929).

E. B.



Meyerhold karikeret i 1928 af Kukrinsky. Denne udførte sammen med Rodchenko scenografien til Majakovskijs Væggelusen, som Meyerhold iscenesatte i 1929.



Meyerhold under en prøve. Bagest til højre hans kone, skuespillerinden Zinaida Raich.

Om skuespilleren og teatret

AV VSEVOLOD MEYERHOLD

Følgende tanker og betraktninger av Meyerhold er blitt nedskrevet av Alexander Gladkov som var mesteren en nær og trofast medarbeider de siste fem årene av hans liv. Meyerhold hadde en egen spesiell evne til å uttrykke seg gjennom korte betraktninger som var så skarpe og presise at de nesten antok form av aforismer. Alexander Gladkov (født 1913), poet, dramaturg, teaterkritiker, utga sine notater i *Teatralnaja Zhizn*, Moskva 1960, i *Novi Mir*, Moskva 1961 og *Tarusskie Stranitsy*, Kaluga 1961.

Til høyre: Meyerhold og Gladkov (1938).



Vi kjenner den berømte setning av Tsjekov: Hvis det henger et gevær på veggen i første akt, må kulen bli avfyrt før stykket slutter. Jeg kunne tilføye denne parafrase: Hvis et gevær henger på veggen i første akt, trenges en mitraljøs i siste scene.

★

Ikke ødelegg det hele! Ha tillit til tilskueren! Han er ofte mye mer intelligent enn vi er tilbøyelige til å tro.

★

Anstreng dere med å finne gleden ved utførelsen av deres sceniske oppgave. Det er grunnregel nr. 1.

★

Ikke så høyt! Alt skal sies med en mye lavere stemme! Når skuespillerne skriker, har de ingen mulighet for å nyansere. Da jeg var ung arbeidet jeg sammen med Stanislavskij. Han betraktet meg som en forferdelig skrålhals og påla meg konstant å dempe stemmen. Selv var jeg ikke i stand til å forstå det, og på den måten begrenset jeg mine egne muligheter.

★

I tragediens kunst følger scenene en oppadstigende linje, og i den sentimentale kunst en nedadbøyeende linje.

★

Under hver eneste forestilling: spill det samme fragment på en ny måte!

Det fundamentale problem i nåtidens teater består i å bevare den improvisasjonsevne som skuespilleren har, men uten at det strider imot den presise og kompliserte form som iscenesetteren har gitt forestillingen. Siste gang jeg diskuterte dette, var det sammen med Stanislavskij og han mener det samme. Han og jeg, vi nærmer oss løsningen av en oppgave som konstruktørene for en tunnel gjennom Alpene. Enhver begynner på sin kant, men et sted på midten møtes vi ganske sikkert.

★

Dramaet skiller seg fra operaen gjennom den improvisasjonsmulighet som den gir skuespilleren. I operaen forhindrer orkesterlederen artisten i å utvide det gitte tidssegment, noe som ville føre til en forandring av tempo. Sjaliapin som var en ekte skuespiller, følte behov for å improvisere og fikk utløst dette gjennom tempoet, – hvorfra stammer hans kon-

flikter med orkesterlederne. Jeg gir aldri avkall på retten til å oppmuntre skuespillerne til å improvisere. En ting er dog av stor viktighet. I improvisasjonen må ikke det sekundære undertrykke det primære og forholdet mellom de forskjellige tidssegmenter må respekteres.

★

Hvis rollen ikke lenger innebærer et element av improvisasjon, så er det fordi skuespilleren ikke lenger tror.

★

De to viktigste betingelser for skuespillerens arbeid er improvisasjon og evnen til å kunne begrense seg. Jo mer sammensatt og mangfoldig kombinasjonen av disse to evner er, dess større er skuespillerens kunst.

★

Instruktørens teater er et skuespillerens teater pluss evnen til ensemblespill.

★

Mester-skuespilleren når sitt høydepunkt ved førti eller førtifem års alderen. I den alder vil rikdommen av de oppsamlede inntrykk forsterke hans faglige erfaring.

★

Den gode skuespiller skiller seg fra den dårlige ved at han torsdag ikke spiller på samme måte som han gjorde tirsdag. Skuespillerens glede består ikke i å repetere noe som han allerede lykkes i å gjøre, men å variere og improvisere innenfor rammen av det som helheten tillater.

★

Ved å innordne seg til tiden og plasseringen knyttet til forestillingens struktur eller til partnerns spill, ofrer skuespilleren seg for enheten. Ved å gi fritt spillerom til skuespillerens improvisasjon, gjør instruktøren det samme innenfor sin ramme. Disse ofre er fruktbare fordi de er gjensidige.

★

Jeg har ofte bemerkt at når en talentfull skuespiller går stikk imot det mønster som jeg har risset op, så lukker jeg øynene for de friheter som han tar seg, eller jeg vil rett og slett ikke oppdage det. Når man så henleder min oppmerksomhet på det faktum, blir jeg oppriktig forbauset. Undertiden synes det meg som om det var jeg som hadde funnet på eller villet disse »friheter«.

★

Jeg ville absolutt forby skuespillerne å drikke vin, kaffe eller innta andre former for kunstige stimulanser. Alt dette skaker opp og har en ugunstig virkning på nervesystemet, mens skuespilleren bør være helt sunn og frisk. Da en poet skrev til Flaubert at han hadde skapt sitt dikt under strømmende tårer, gjorde Flaubert åpent narr av ham. Stikk i strid med den alminnelige mening, har Sergej Essenin aldri skrevet vers i beruset tilstand. Det vet jeg med sikkerhet. Skuespillerens kunst, og all kunst i alminnelighet, er en bevisst, klar og gledesbringende handling, en handling som fremspringer av en sunn og presis vilje. Ved begynnelsen av vårt århundre fremkom en viss type skuespillere, »nevrasteniske helter« (Orlenev og andre) og det er betegnende at det er skuespillere av denne sort som rent faglig blir hurtigst diskvalifisert. Henimot førtifemårs-alderen, en skuespillers høydepunkt, var nesten alle bare menneskelige vrak både fysisk og moralsk.

Jeg tror at opprinnelig er alle i besittelse av en individualitet. Ikke ett barn ligner et annet. Enhver form for oppdragelse har tendens til å utviske det individuelle. Skuespilleren må beskytte seg mot denne utjamning. Når jeg stifter bekjentskap med et nytt menneske, prøver jeg alltid å forestille meg hvordan vedkommende var som barn. Prøv det! Det er både interessant og lærerikt. I vår trupp har vi imidlertid en skuespiller som jeg ikke kan forestille meg som barn. Han er som en løk: bak skallet er der et nytt skall, og så enda et til – og slik fortsetter det. Han har fullstendig utslettet sin individualitet, og til tross for en fremragende teknikk, er han middelmådig i alle roller.

Evne til betraktning! Oppmerksomhet! Nysgjerrighet! Igår spurte jeg flere av våre unge skuespillere, den ene etter den

andre, om de kunne beskrive formen på lampene som opplyser teatrets fasade. Ikke en eneste ga et korrekt svar. Det er skremmende. Når det gjelder klassikerne, så les først og fremst dem som kan lære dere å betrakte. Mesteren på dette område er Gogol i **Døde sjeler**.

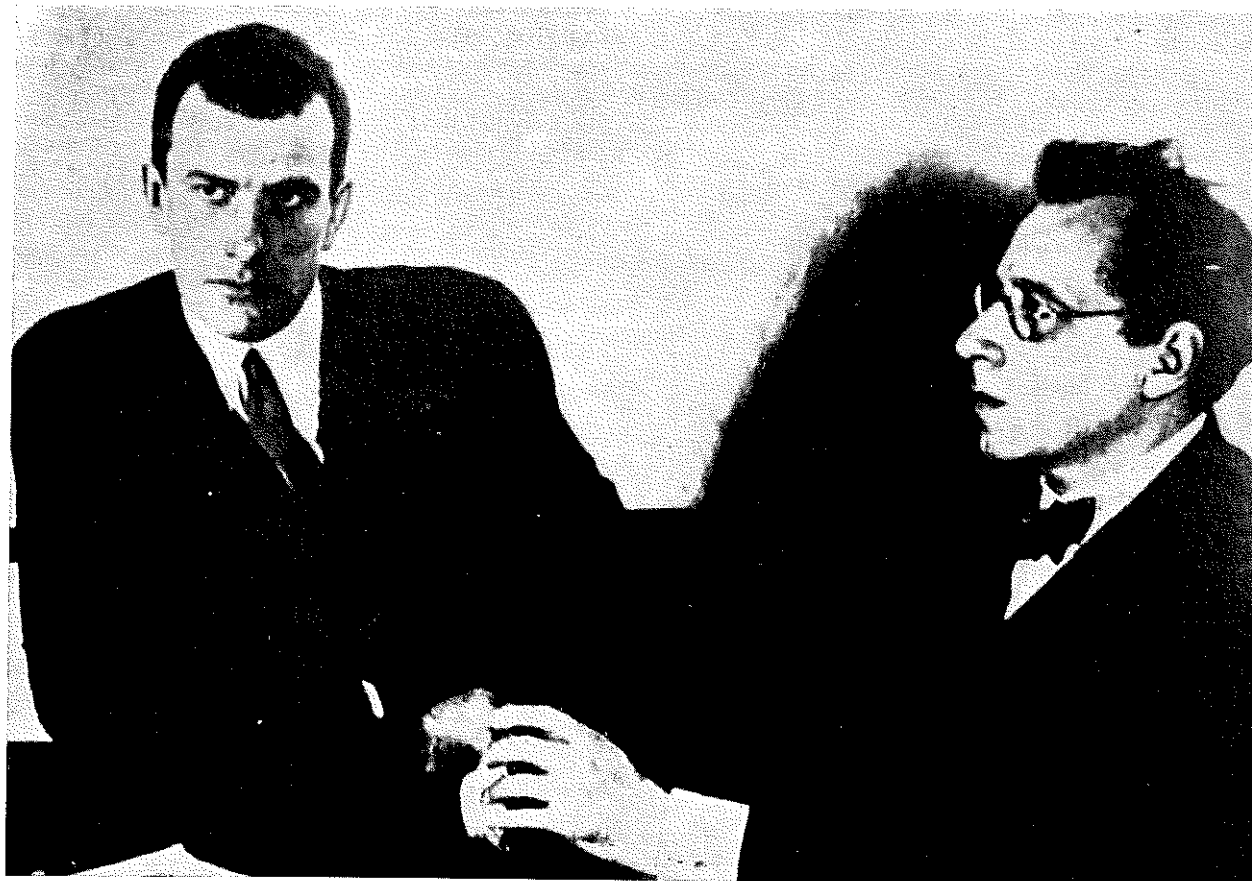
Kostymet utgjør en del av kroppen. Se på fjellfolket! Det virker som om kappen skjuler kroppen, men hos en virkelig kaukasier er kappen levende. Gjennom den kan dere se kroppens rytmiske pulseringer. Etter å ha overvært Fokins ballett, gikk jeg inn bak kulissene for å se hvordan hans kostyme var laget. Den besto av flere lag tykke stoffer, bomull og dertil enda mye mer. Allikevel kunne jeg under forestillingen meget tydelig skimte alle kroppens linjer. For å forstå scenekostymets virkelige natur, studerte Stanislavskij snitt og tilskjæring i Paris.

(Til skuespilleren K. som var anbrakt høyt oppe på en stige:) »Stopp! Skift stilling! De må sitte mere trygt, mere behagelig!« (Skuespilleren: »Men jeg har det behagelig, Vsevolod Emilievitch!«) »Det er ikke nok at De føler at De sitter behagelig. Tilskueren må ikke kjenne seg ille til mote når han ser og tror at De er dårlig plassert. En slik unødvendig bekymring distraherer ham i selve opplevelsen av scenen. Slik, ja. Nå er det bedre! Takk.«

Jeg vet ikke lenger hvem som sa: »Forholdet mellom kunst og virkelighet er det samme som mellom vinen og druen.« Det er virkelig glimrende formulert!

Jeg liker ikke sminke. Jeg likte det da jeg var ung, men den tid er lengst forbi. Nå kan jeg ikke utstå det.

Skuespillerne stritter ofte imot når jeg, før en premiere,



Majakovskij og Meyerhold i 1929 ved den første prøve på Væggelusen. Billedet er taget af Rodchenko, som var forestillingens scenograf.



Karikatur af Meyerhold, udført af Kukrinskij.

tar til å vaske av dem sminken. Jeg sier ingenting fordi jeg vet at den tid vil komme hvor også de vil få avsmak for det. Man må redusere masken til det minimale. Lenskij var genial når det gjaldt å gjøre en minimal maske overbevisende. Man utformet mange teorier for å forklare hvorfor skuespillerne i min **Storartede Hanrei** nesten ikke var sminket, og jeg har selv bidratt til det. Årsaken var dog ganske enkel. Jeg liker slett ikke sminke. Hvorfor skulle da den unge Ilinskij, Babanova og Zaitchikov ha bruk for det? De store skuespillere sminker seg lite. Det tjener bare til å sjenere dem. Forkjærlighet for sminke er en barnesykdom hos skuespilleren.

Skuespilleren bør i tankene kunne se seg selv i et speil når som helst. I større eller mindre grad har alle denne evnen, men oftest lite utviklet. Hos skuespilleren bør den være fullt utviklet.

Har dere aldri fundert på hvorfor akrobatnumrene på sirkus alltid blir akkompagnert av musikk? For å skape en festlig atmosfære, vil dere gjerne svare. Men det er temmelig overfladisk. Sirkusartistene har behov for musikken som et rytmisk utgangspunkt og hjelpemiddel til å beregne tiden. Deres arbeid og innsats kan baseres på en brøkdeler av et sekund, og den minste slingring kan bevirke et fall og en katastrofe. Når det hele baseres på kjent musikk, er beregningen temmelig sikker. Det er også mulig uten musikk, men vanskeligere. Dersom orkestret plutselig begynner å spille et annet musikkstykke enn det som var planlagt, kan det bety slutten for akrobaten. Det samme gjelder i en viss grad på teatret. Støttet av musikkens rytmiske bakgrunn, blir skuespilleren nøyaktig i sitt spill. På orientalske scener slår scenetjeneren på en plate i det kulminerende øyeblikk. Det er et holdpunkt som hjelper skuespilleren til å agere med presisjon. Skuespilleren har behov for en musikalsk bakgrunn for å kunne beregne tiden og tidsavstandene. Hvis dette er blitt innarbeidet og han blir fratatt den musikalske bakgrunn, vil han måle tiden på en annen måte. Vår skole krever at skuespilleren i tillegg til improvisasjon skal utvikle en evne til å begrense seg. Men det finnes likevel ikke noe bedre hjelpemiddel enn en musikalsk bakgrunn når det gjelder å frivillig begrense sitt spill tidsmessig sett.

En flink skuespiller med en god mimikk lar seg lett forlede til å skape ekstra pauser, men disse kan være helt uutholdelige hos en skuespiller som ikke har sans for tiden. Det er der man har bruk for å vite hvordan man skal legge en

demper på seg selv. Jeg har gjort endel forsøk i de forskjellige forestillinger for å finne nye fremgangsmåter som kunne hjelpe skuespilleren i dette henseende. I **Læreren Bubus** tjente den musikalske bakgrunn til en innskrenkning av tiden. I **Revisoren** tjente den lille plattformen som sto i forgrunnen (hvor handlingen utspant seg) som en inngrensning av rommet. Disse to forestillingene ble for skuespillerne en god skole i selvbegrensning. Jeg har kunnet konstatere at de som gikk gjennom denne skole, meget tydelig har forbedret sine faglige kvalifikasjoner.

I Konstantinopel forvillet jeg meg en dag inn i en muhammedansk skole som lå nær ved en moské. Jeg ble slått av det jeg så. For å lære utenat vers fra Koranen holdt eleven mesteren i hånden og sammen beveget de seg i en vuggende rytmisk bevegelse. Jeg forsto at en fast rytme hjalp eleven til å konsentrere seg og huske bedre. Rytmen er et fantastisk hjelpemiddel.

Skuespilleren kan bare improvisere når han er fylt med en indre glede. Uten en atmosfære av jublende skapertrang og skaperglede er det umulig for ham å gi seg selv fullt og helt. Det er derfor jeg så ofte under prøvene skriker til skuespillerne: »Det er bra!« Det er gjerne slett ikke så bra, men skuespilleren hører oppmuntringen og det er da han virkelig begynner å spille. Man må arbeide med liv og lyst. Når jeg under prøvene er sur og streng (noe som kan skje), bebreider jeg meg selv alvorlig etterpå og angrer dypt. Instruktørens irritabilitet kan ganske fort paralisere skuespilleren, og den er like forkastelig som hans foraktfulle taushet. Hvis De ikke i skuespillerens øyne kan se hva han venter av Dem, da er De ingen instruktør.

Mester-skuespilleren bør kunne bevege seg på et stort areal, på veldige plan (som i min **Don Juan**) liksåvel som å forbli lenge sittende på en divan (jeg prøvde å oppnå dette i **Revisoren**). I et stykke som jeg forøvrigt har glemt tittelen på, spilte Varmalov alene i nesten tyve minutter urørlig på en seng. Det var praktfullt. Handlingen krevde det, men det var også et eksempel på skuespillerens virtuositet i begrensningens kunst. Uten selvbegrensning, ingen beherskelse.

Ingenting er tilfeldig på scenen. En gang så jeg en skuespiller som helt tilfeldig mistet en blomst idet han gikk ut av scenen. Skuespillerinnen som sto igjen på scenen, plukket den opp med en bevegelse som hun hadde håpet skulle være ubemerket. Dette kunne virke som en ubetydelighet. Men allikevel begynte tilskuerne straks å tiske og hviske. De hadde allerede diktet opp et forhold mellom disse to personer og tilla denne gesten en meningsfull betydning.

Allerede for lang tid siden noterte sufflørerne varigheten av aktene. Den første akt varte, la oss si trettifire minutter, andre akt førtitre, tredje akt tjuefem. Jeg har funnet slike notater i gamle eksemplarer av stykker, men ikke forstått meningen inntil eldre teaterfolk forklarte meg at det stammet fra en sufflør som hadde kontrollert forestillingens varighet. Idag diskuterer vi kronometer og dets anvendelse i teatret og tror at vi har oppdaget Amerika. Men det er altså nokså gammelt. Etter forestillingen avla suffløren sin rapport: Idag varte den akten så mange minutter fordi den skuespilleren er begynt å spille langsommere den scenen som er av mindre betydning; den skuespillerinnen utførte sin scene i all hast; inspisienten har forsinket den entrée. Suffløren hadde en viktig funksjon. Det er lett å deformere en forestilling ved å hale ut eller skynde seg gjennom en akt. Spill Maeterlinck hurtig – og dere får en vaudeville. Spill en vaudeville langsomt – og resultatet blir Leonid Andrejev.

★
Teatret kan sammenlignes med musikk. Det er i selve sitt vesen bestemt til å være en stimulans til aktivt liv. Dere forteller meg at dere har problemer i deres private liv. Det er helt meningsløst! I 1920, utsultet og med en tuberkuloseangrepet lunge, befant jeg meg glimrende vel til mote. Jeg ble til og med forelsket.

★
Dere spør meg hvem er den beste skuespiller som jeg har sett i mitt liv. Faktum er at i nesten et århundre har jeg sett alle de store skuespillere. Etter å ha tenkt litt over spørsmålet, vil jeg svare slik. Den beste skuespiller som jeg har kjent, er Aleksander Pavlovitch Lenskij. Han hadde alle de kvaliteter som jeg setter pris på hos en skuespiller. Det var en virkelig kunstner.

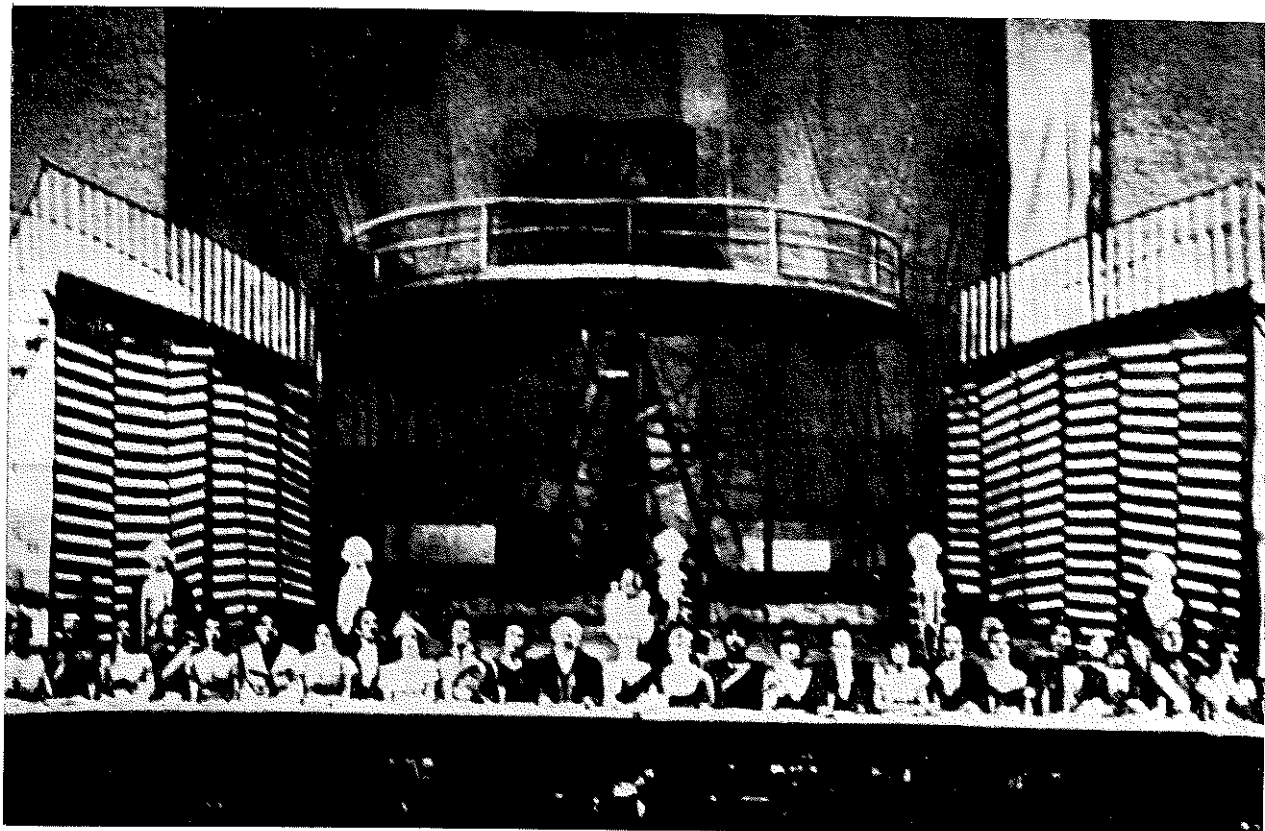
Lenskij kunne dette med å være »lett«, noe som hverken betyr å være frivol eller overfladisk. Han spilte »lett« til og med »tunge« roller som Famussov¹⁾ og Hamlet. Med en forbausende letthet og uten synlig anstrengelse kunne han utføre de mest kompliserte ting, de mest tragiske situasjoner og samtidig beholde alle nyansene, hele tiden forbli i bevegelse og oppnå en slående dybde uten anstrengelse. Ingen kunne som han på samme tid være alvorlig, tragisk, dyp og lett. Selv Stanislavskij fremførte ikke med så stor letthet Famusovs tekst. Samme hva Lenskij spilte (og jeg har sett ham i et snes roller), jeg har aldri hos ham kunnet avsløre anspenhet. Man gjenfant alltid hos ham, i tragedien, komedien og i andre slags karakter-roller, denne letthet, dette pust av feststemning. Dette tror jeg kan forklares gjennom det faktum at han spilte meget vaudeville. Det er en god skole både for kunsten å spille komedie og tragedie. Orlov, Moskvina, Stanislavskij, Kommissarjevskaja gikk alle gjennom denne skole.

★
¹⁾ I *Ve Geniet* av Gribojedov.

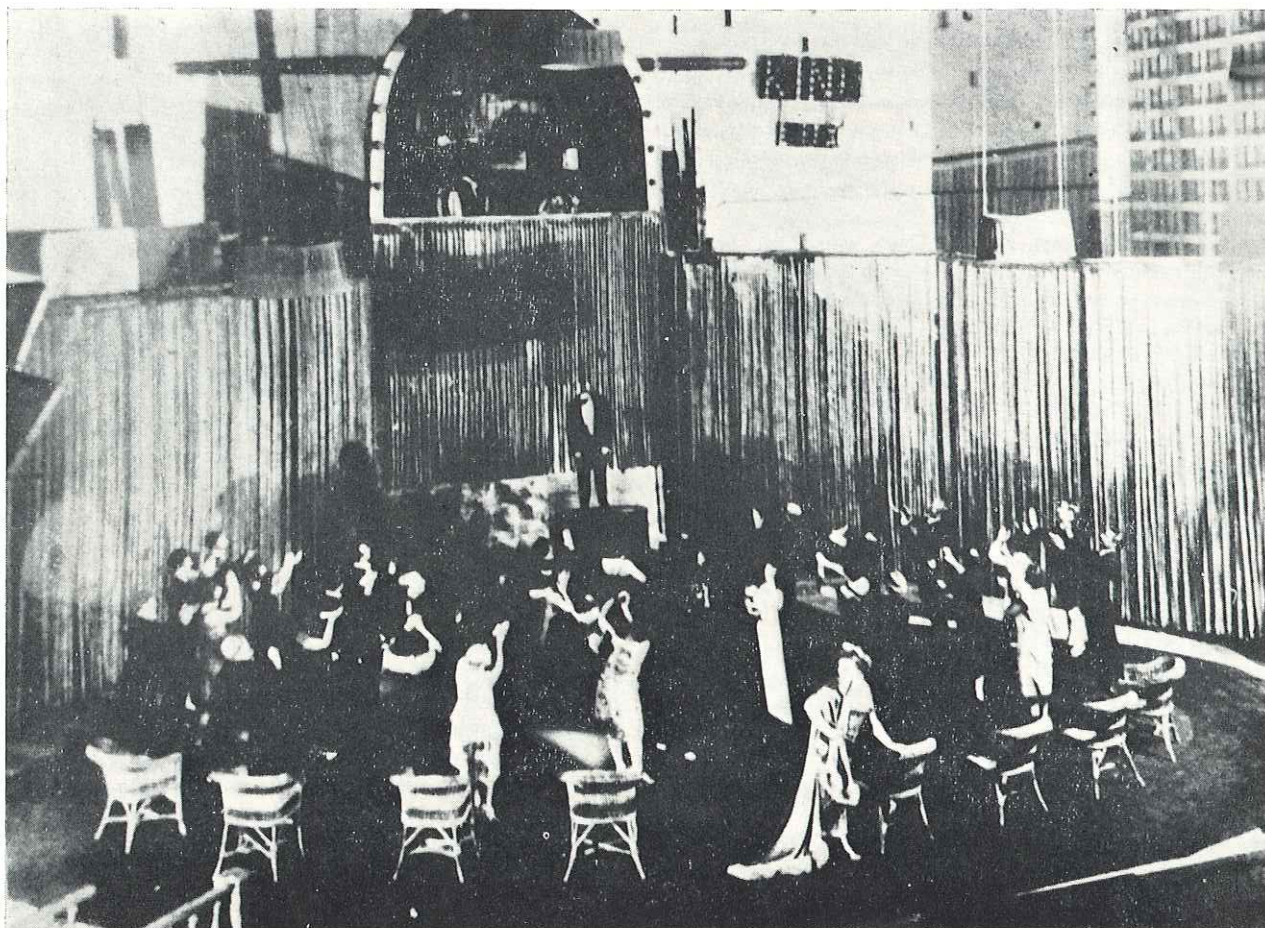
I grunnen begynner skuespillerens arbeide etter premieren. Jeg vil slå fast at en forestilling aldri er ferdig på premieren, ikke fordi man »ikke har hatt tid«, men fordi den »modnes« bare i tilskuernes nærvær. Jeg har aldri sett, ikke i min karriere i hvert fall, forestillinger som har vært fullstendig ferdige på premieren. Salvini har sagt at han ikke forsto Othello før på forestilling nr. 200. Våre dagers tempo er ikke lenger det samme. La oss dividere med ti og si til kritikerne: vent med å bedømme inntil forestillingen er blitt spilt for tyvende gang! Da vil i hvert fall skuespillerne ha funnet rollens rette aksent. Jeg har for nylig hørt Nemirovitch-Dantchenko bekrefte det samme synspunkt. Men hva hjelper det? Selv om vi, Nemirovitch-Dantchenko, Stanislavskij, Craig, Moissi, fremsetter aldri så mange krav, likevel fortsetter teateradministratørene, stae som esler, å invitere kritikerne til premieren.

★
Jeg har i mitt liv sett femten eller tyve forskjellige Hamlet'er, og ingen liknet hverandre. De hadde bare en ting til felles. Alle var kledd i sort.

★
Serov hadde rett da han slo fast at et portrett bare er vellykket hvis det har »en magisk feil«. Jeg har snakket med mange mennesker som er blitt portrettert av Serov. Det merkelige er at hver eneste av disse personer mener at nettopp hans bilde har »noe uforutsett og ekstraordinært« over seg. I og med at dette »uforutsette« fremkom hos alle modellene, så er det fordi det var Serovs metode. I lengre tid malte han bare et portrett pent og riktig. Kundene var tilfredse, svigermoren også. Men så plutselig en dag kom han løpende i full fart, strøk bort alt og malte på det samme lerret et nytt portrett som inneholdt nettopp »den magiske feil«. Det bemerkelsesverdige er at for å komme til det, måtte han først skissere et »korrekt portrett«. Det er sant og det er ganske



Gore Umu (*Ve geniet*) af Gribojedov. Iscenesættelse: V. Meyerhold; scenografi: V. Shestakov og N. Uljanov. TIM Teater, Moskva 1928.



Lærer Bubus (A. Fajko). Iscenesættelse. V. Meyerhold; scenografi: I. Shljapnikov. TIM Teatret, Moskva 1925. Øverst på platformen sad en af Moskva's kendte pianister og spillede fragmenter af Liszt og Chopin under hele forestillingen.

morsomt, men enkelte kunder foretrakk de »korrekte« portretter fremfor de andre.

★

Under prøvene bør man strebe etter å gjøre spillet med rekvisitter til en konsekvens av reflekser og impulser og ikke la det være et teknisk tricks som man benytter seg av.

★

Pausene på teatret er mindre et spørsmål om avspenning for tilskueren og mer et problem med en klar oppdeling av forestillingen. En forestilling i en kjempelang akt forekommer like umulig som et foredrag uten pauser eller opphold, eller en symfoni hvor de ulike sateer er knyttet sammen til en eneste lang. Det er ikke forfatteren, men regissøren som skal dele opp stykket. Etter min mening bør man strukturere forestillingen på en slik måte at den tillater tilskueren å spenne av uten å forlate stolen (det ideelle ville være om han kunne forandre sitteplassens retning eller stolryggens vinkel; dette er noe jeg forgjeves krever av byggmestrene til min nye bygning). Tilskuerne burde kunne slippe av takket være en alternering mellom livlige eller heftige og rolige scener. Har ikke psykiaterne allerede i lang tid konstatert at forandring skaper hvile? Rekkefølgen av ulike grader av spenning er en av instruktørens største problemer. Max Reinhardt hadde ofte en eneste stor pause som han ikke plasserte midt i forestillingen, men nærmere slutten, omtrent like etter de to første tredjedeler, fordi han på det tidspunkt regnet med tilskuernes trøtthet. Når man setter opp stykker av Shakespeare eller **Boris Godunov** av Pushkin som ikke har akter, men korte scener, er problemet med å finne tidsøyeblikket for pausene ikke en teknisk sak, men direkte forbundet med den skapen-

de innsikt. Det er like viktig som det for taleren er å vite når han skal puste inn og når han skal puste ut.

★

Bland ikke sammen begrepene »tradisjon« og »klisjé«. Klisjéen er en tradisjon som har mistet sin mening.

★

Sørg for å holde dere i nærheten av døren når øyeblikket for en sorti nærmer seg. Så nær som mulig. Det er en grunnregel. Jo nærmere dere er døren, jo større effekt får deres sorti. I de kulminerende øyeblikk er sekundene og centimetrene avgjørende. Hverken Ermolova, Kommissarjevskaja eller Lenskij ringeaktet dette scenometriske regnestykke.

★

Den store italienske skuespiller Guglielmo krevde at skuespilleren skulle kunne tilpasse seg spillearealet. Skuespillerens måte å bevege seg på er helt forskjellig når det gjelder et rundt eller firkantet platå, proseniet eller den bakre del av scenen. Det å vite hvordan man skal tilpasse kroppen i rommet, er en av spillets fundamentale lover.

★

Rekvisitten som dere holder skal være som en forlengelse av deres hånd.

★

Vær lett! Ikke vei så tungt på tilskuernes rygger.

★

En god instruktør er også en latent dramatiker. I eldre tider var det et og samme yrke. Skilnaden er først kommet mye senere.

★

Jeg har alltid vært heldig med mine læremestre: Stanislavskij, Fedotov, Nemirovitch-Dantchenko, de store skuespillerne på Maly Teatret, Tsjekov, Gorkij, Dalmatov, Varmalov,

Savina, Golovin, Blok, Kommissarjevskaja – av alle har jeg lært det meste jeg kunne. Det ville være en enkel sak å forlenge listen med ti navn. Den som ikke har klart å være elev, blir aldri noen mester. Jeg var vitebegjærlig og nysgjerrig. Og jeg vil gi dere dette råd: Vær nysgjerrige og anerkjennende, lær å bli forundret og beundre!

★
En stor pianist tenker med fingrene. Men han **tenker** og innskrenker seg ikke **bare** til å klimpre.

★
En tegning av Vrubel fremstiller Søvnløshet. Den består i en dundyne og en krøllet hodepute. Ikke noe menneske, men likevel fremgår alt klart. Ikke noe menneske, men likevel er det tilstede.

★
Les Bernard Shaws studie av Duse og Sarah Bernhardt! Det kan man kalle teaterkritikk!

★
Dere har bare kjent Stanislavskij som gammel og kan ikke forestille dere hvilken skuespiller han var. Hvis jeg har kunnet frembringe noe av betydning, så skyldes det utelukkende de årene jeg har tilbragt ved hans side. Merk dere mine ord! Hvis det blant dere finnes skuespillere som tror at jeg finner behag i nedsettende snakk om Stanislavskij, så tar de grundig feil. Selv om jeg ikke har vært helt enig med ham, så har jeg alltid elsket og respektert ham dypt. Han var en bemerkelsesverdig skuespiller med en teknikk som man kunne bli lamslått av forundring over. Fra naturens side var han ikke blitt særlig tilgodesett når det gjaldt naturlige »faglige fordeler«. Han var litt for høy av vekst, stemmen var litt vag og var skjemma av tydelige diksjonsfeil, og på grunn av barnslig forfengeligheit nektet han å fjerne mustasjene. Men når han trådte inn på scenen, glemte man alt dette. Det kunne skje at jeg etter å ha overvært en prøve eller en forestilling hvor han hadde spillt, ble liggende våken hele natten. For å nå et resultat må man begynne med å lære å beundre og å bli fylt av forundring.

★
Jeg beklager dypt at jeg ikke har satt opp **Heartbreak House** av Shaw. Jeg har tenkt meget på dette bemerkelsesverdige stykke og hvis jeg hadde gode skuespillere, kunne jeg sette det opp nå på tre uker. Hvorfor smiler dere? Fordi det er meget kort tid? Stanislavskij som ung ville ikke ha blitt forbauset. Vi er blitt late, vi har glemt å arbeide intenst og anspent. Åh ja, – jeg også.

★
Kunstneren har slett ikke behov for å vite om han er realist eller romantiker. Dessuten oppfatter enhver disse begrepene vidt forskjellig. Hans oppgave består i å fremsette sitt personlige syn på verden slik han oppfatter den. Etterpå blir han satt på en viss hylle, og det hender at plassen blir skiftet gjentatte ganger. Hos oss benytter vi klassifisering mere for å rose enn for å forklare. Når noen har skrevet om meg at jeg endelig har laget en realistisk forestilling, så glæder det meg, ikke fordi det var sant, men fordi vedkommende var positivt innstilt overfor meg. Det er som om man skulle ha forfremmet en løytnant til oberst.

★
Dere spør meg om **Måken** på Moskva Kunstnerteater var naturalistisk og tror at dere har stillt et utpekulert spørsmål fordi jeg i denne forestillingen konsentrerte meg så hengivent om min yndlingsrolle¹⁾, til tross for at jeg forkaster naturalismen. Der var uten tvil mange naturalistiske elementer, men det er uten betydning. Det viktige er at man der kunne kjenne den poetiske nerve, den himmelige poesi i den tsjekovske prosa – blitt til teater takket være Stanislavskijs geniale iscenesettelse. Før ham spilte man ikke Tsjekov, men bare et tema. Man glemte fullstendig regnet som plasket ned ute,



Øverst fra venstre: Tairov, Gordon Craig og Meyerhold under G. Craigs besøk i Moskva, 1935.

Nederst: Stanislavskij og Meyerhold under en prøve i Stanislavskijs Opera-Studio, 1938. Stanislavskij engagerede den heftigt angrebne Meyerhold, da dennes teater blev lukket i 1938.

den gryende morgen bak vindusskoddene og tåken på vannene – alt dette som i hans stykker er uatskillelig knyttet til personenes vesen og atferd. Før Stanislavskij fant man bare dette i romanen. På den tiden var dette en oppdagelse. Naturalismen ble til da dette ble til et forslitt uttryksmiddel. Klisjéer, enten de er naturalistiske eller »meyerholdske«, er alltid dårlige.

★
Bare dårlige instruktører tror at Ibsens stykker er rolige. Les dem oppmerksomt og dere vil oppdage at de er like heftige som de russiske fjell.

★
En vaudeville er alltid symmetrisk oppbygget. Asymmetri er ikke tillatt. I Tsjekovs **Jubileet** blir det danset vals to ganger, noe som gir tilskueren en følelse av likevekt. Denne likevekt gjennomsyrrer, for å si det slik, den musikalske struktur i en vaudeville.

★
Jeg elsker den dramatiske oppbygning som kjennetegner det gamle spanske teater, med den falske løsning i slutten av annen akt og det forjagede tempo i tredje akt, hvor det utspilles like meget handling som i de to første. Dette tredelte systemet står forbausende godt i samsvar med lovene om den visuelle persepsjon. Jeg har lært meget av dette teater til tross for at jeg ikke er noen dramatiker.

1) Treplevs rolle.

Левый фронт
ТЕАТР
УЖЖС.

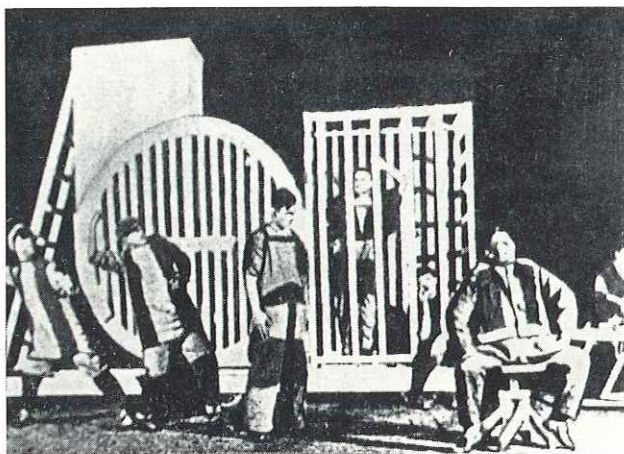
ТЕЛ. 60-98.
первый производственный год.

Гос. Институт
Театрального
Искусства.
Садовая-Триумфальная
д. № 20.

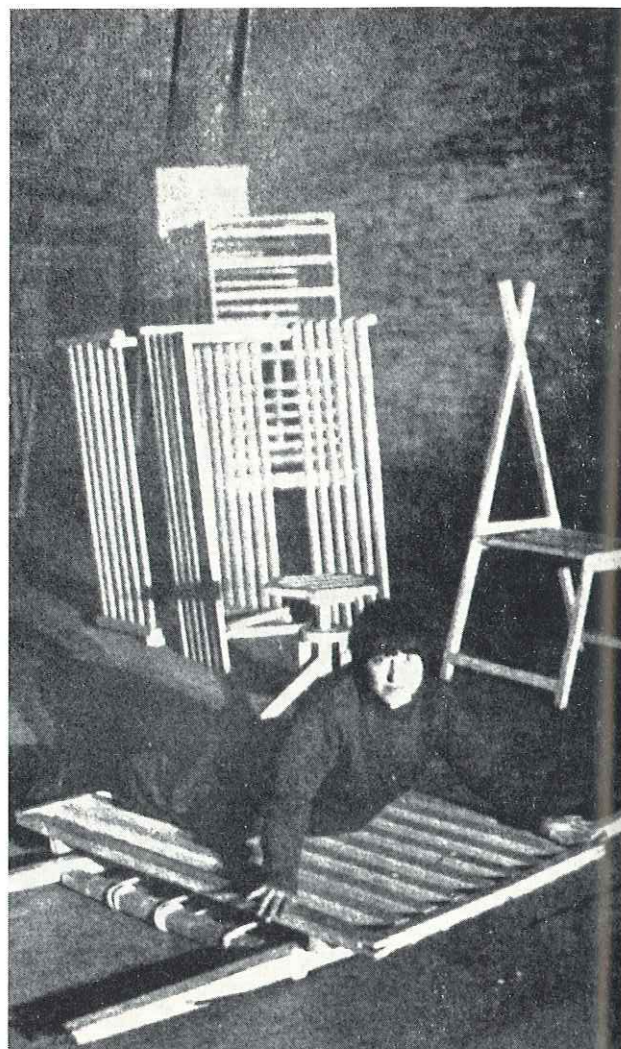
НОЯБРЬ. — НЕДЕЛЬНЫЙ РЕПЕРТУАР. — НОЯБРЬ.

16 Среда.	17 Пятница	18 Воскресенье.	НОЯБРЬ.
ВЕЛИКОДУШНЫЙ РОГОНОСЕЦ		Кремлевник - Анисимов.	Фарс в 3-х действиях
Билеты в кассе театра с 12 ч. дня.		Начало в 8 часов вечера.	
Смешком 14, 16, 18 в виду усиленной нагрузки в ПРЕМЬЕРЕ отменяется.			
АНОНС, 21 ВТОРНИК.	ПРЕМЬЕРА	ВОЗВОРОТ МЕЙЕРХОЛЬД показывает свою новую производственную работу	
СМЕРТЬ ТАРЕЛКИНА.			
Комедия-оперетта в 3-х действиях			
Режиссер В. Ф. СТЕПАНОВ.			
Предварительный показ на билеты в кассе театра с 12 час. дня.			
Главный администратор А. Любимов.			

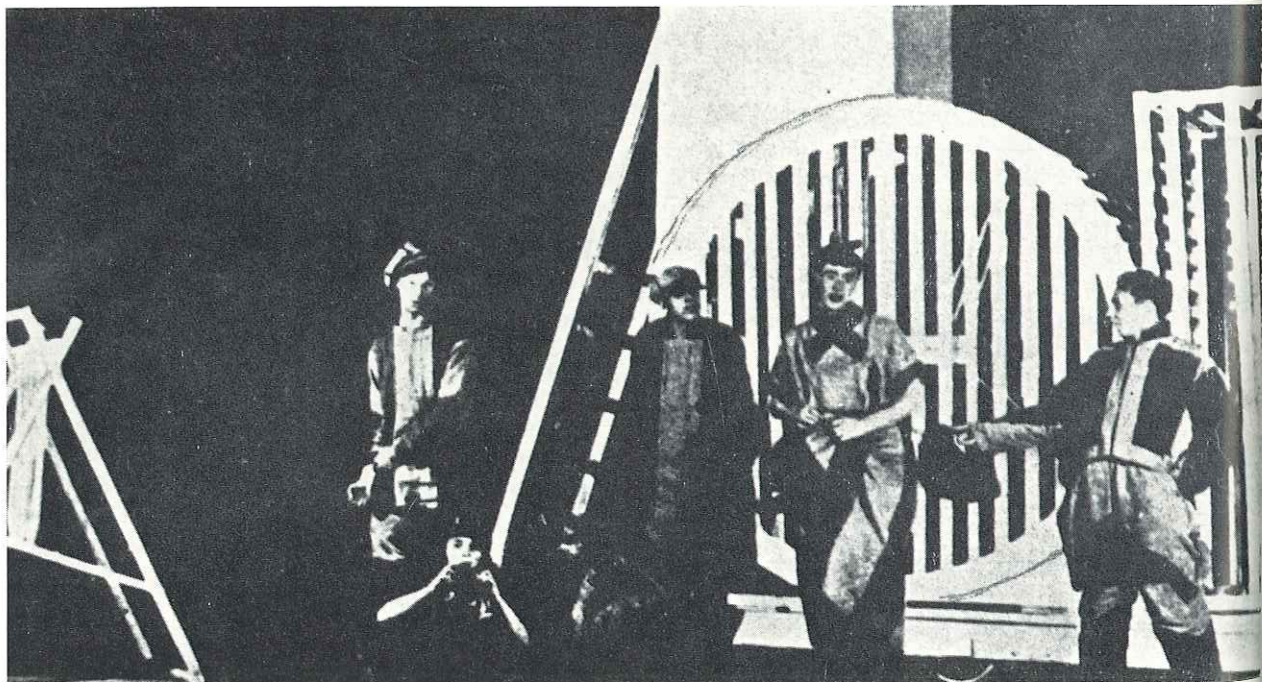
1



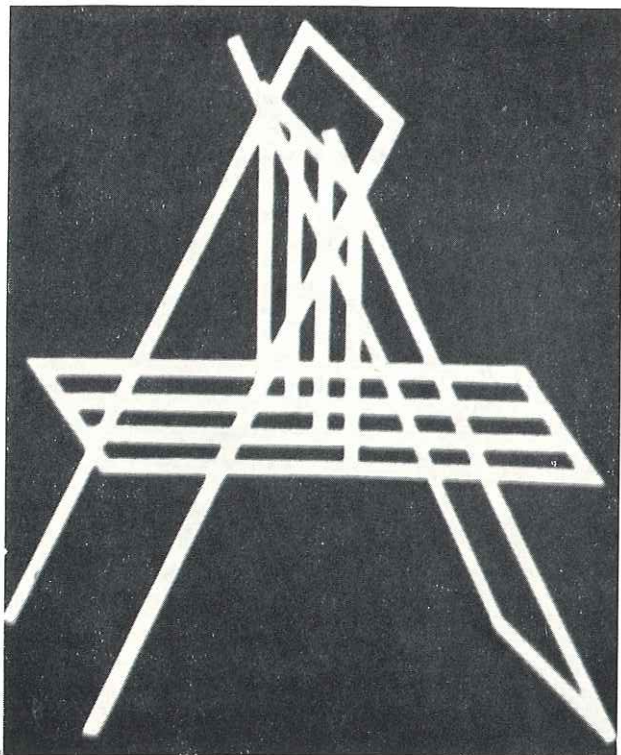
2



4

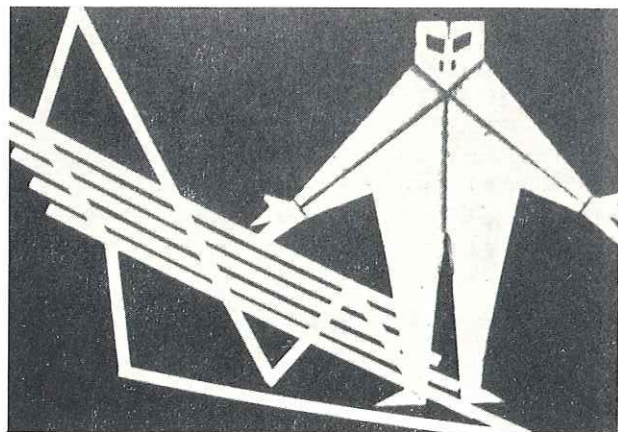


3



5

Scenografen Varvara Stepanova fortsetter Popovas linje med Tarelkins Død av Suchovo-Kobylin, iscenesatt av Meyerhold i 1922. Alle elementene blir her enda mere dynamiske, mere komplekse. De er skilt fra hverandre og møtes og samarbeider bare gjennom skuespillernes umiddelbare manipulerings. »De sceniske gjenstander« hadde et eget selvstendig liv som skuespillerne åpenbarte gjennom sine handlinger, ifølge det grunnleggende konstruktivistiske prinsipp at mennesket skal etablere et aktivt forhold til alt som omringer det.



6

Tarelkins død (Suchovo-Kobylin)
Iscenesættelse: V. Meyerhold
Scenografi: Varvara Stepanova
TIM Teater, Moskva 1922.

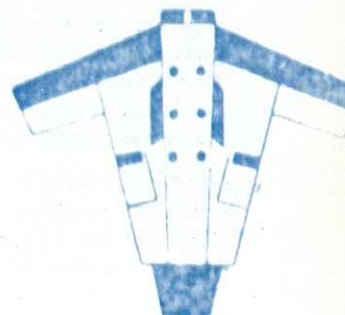
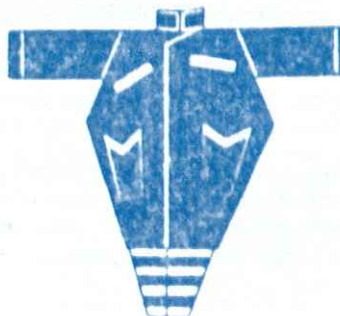
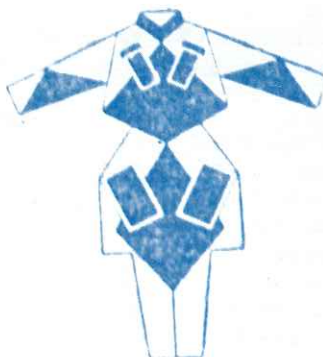
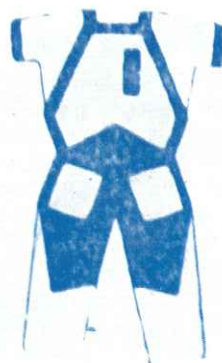
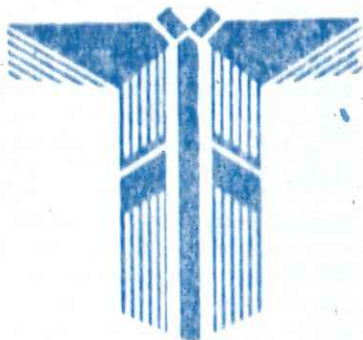
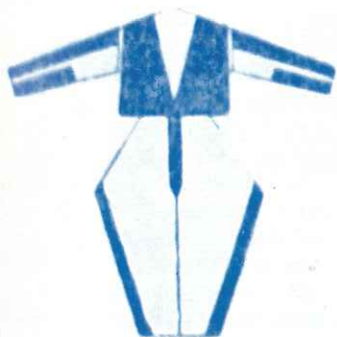
1: Plakaten til forestillingen

2/3: To scener fra forestillingen

4: Stepanova demonstrerer anvendelsen af et sammenklappeligt bord.

5/6: Skitser til sammenklappelige rekvisitter (bord og stol)

7: Udkast til kostumer.



7

Pushkin var elev av Shakespeare. I et teater som var ned-
 tynget av den pseudo-klassiske arv, var det en revolusjon.
 Men selv **Boris Godunovs** ånd er ennå mer revolusjonær enn
 dens komposisjon. Etter krav fra sensuren forandrer Pushkin
 folkets avsluttende rop, »**Leve tsar Dimitri!**«²⁾ med den be-
 rømte sceneanvisning, »**Folket forblir i stillhet**«. Hermed
 gjorde Pushkin sensuren til skamme og aksentuerte folkets
 rolle i stedet for å minske den. For det er stor forskjell mel-
 lom et folk som skriker »**Leve!**«²⁾ snart til en tsar og snart til
 en annen, og et folk som uttrykker sin mening gjennom taus-
 het. På den andre siden var det en interessant men uhyre
 vanskelig oppgave Pushkin således overbragte det fremtidige
 russiske teater. Hvordan spille stillheten slik at den er mer
 gjennomtrengende enn rop og skrik. Jeg for min del har
 funnet en løsning til dette problem, og jeg er den dumme
 sensuren meget takknemmelig for at den tvang Pushkin til å
 gjøre dette beundringsverdige funn.

★
 Det mest dramatiske i et skuespill er det øyeblikk hvor hel-
 ten tar en beslutning og lar dette komme tydelig til uttrykk.
 Det er mye mer dramatisk enn det å spionere ved dører, gi
 ørefiker eller utkjempe dueller. Det er nettopp derfor **Hamlet**
 er det mest populære stykke til alle tider og alle folkegrup-
 per. Det er en slående effekt av en helt annen karakter enn
 den som bringer en »avsløring«, selv om det også i **Hamlet**
 finnes en »avsløringsscene«. Forresten inneholder **Hamlet**
 alt, både for de mest naive og de med mindre erfaring. Det
 er et storslått melodrama. **Gjengangere** av Ibsen er et ut-
 merket stykke, men sammenlign det med **Hamlet** og dere vil
 konstatere hvor meget rikere det siste er.

★
 Carlo Gozzi triumferte over Goldoni, ikke fordi han klarte å
 gjenoppfriske – for kort tid, det er sant – det folkelige teater
 med masker som holdt på å bukke under for presset fra det
 litterære teater, men fordi han gjennom maskene klarte å
 uttrykke sin tids språk.

★
 Et lystspill tillater ikke utiltalende mennesketyper. Selv kjel-
 tringene er der sympatisekkende. Slik er loven når det gjel-
 der denne genre.

★
 Leconte de Lisle har sagt at i etymologisk henseende finnes
 det ikke noe begrep om form fordi formen er det mest natu-
 rlige uttrykk for tanken. Dette skriver jeg under på med begge
 hender.

★
 Det var forfatteren som åpnet veien for en ny teknikk. En-
 kelte av aktene i Maeterlincks **Tintagiles død** varte bare ti
 eller tolv minutter på scenen. Handlingen utspinner i et mid-
 delalder-slott og med skiftning av dekorasjoner ville pausene
 vare dobbelt så lange som aktene, noe som ville være helt
 meningsløst. Med eller mot vår vilje ble vi nødt til å opp-
 finne »det stiliserte slott«. Således førte forfatteren vårt tea-
 ter inn på veien mot en ny teknikk.

★
 Begrepet »grotesk«²⁾ innebærer ikke noe mystisk. Det er sim-
 pelthen en spillestil som framstiller kontrastene og som hele
 tiden tvinger vår iakttagelse. **Nesen** av Gogol, for eksempel.
 Det finnes ikke i kunsten forbudte fremgangsmåter; det finns
 bare dårlig anvendte fremgangsmåter.

★
 Når Tsjekov lyttet til et annet menneske under en samtale,
 kunne han ofte bryte ut i latter på de mest uforståelige ste-
 der. Først ble motparten helt overrasket, men litt etter litt
 forsto han at Tsjekov idet han lyttet til historien, allerede var

i ferd med i sin egen hjerne å innordne og bearbeide stoffet,
 forstørre og komplettere det og tilslutt finne de humoristiske
 muligheter – og det var det som moret ham. Han lyttet,
 tenkte og forestilte seg fortellere enn fortelleren. Samtidig med
 at han tok del i konversasjonen, arbeidet hans hjerne paral-
 lelt og dertil mer intenst og effektivt. Med oppmerksomheten
 åpen for historien gjenarbeidet han den samtidig som kunst-
 ner. Jeg har møtt den samme forbausende egenskap hos min
 skuespiller, Igor Ilinskij som ofte eksploderte i en uventet
 latter under våre samtaler. Undertiden brøt jeg av, men bare
 inntil det øyeblikk hvor jeg forsto at det ikke var mine ord
 som fik ham til å le, men som hos Tsjekov, det arbeid som
 hans egen fantasi utførte samtidig. Det er et tegn på psykisk
 sunnhet og den skapende tanks intensitet.

★
 Mange vil ha det til at modningen av en kunstner skal foregå
 i et laboratorium, med teppene trukket for og dørene forsvar-
 lig låst. Men sannheten er at vi vokser, modnes, gjør feil og
 nye oppdagelser åpenlyst og for alles øyne, og i samarbeide
 med tilskueren. Det er det blodet som blir utgytt på slagmar-
 ken som former generalene. Når det gjelder kunstnere så er
 det gjennom utgytelsen av deres eget blod at de lærer. For-
 resten hva er et feiltrinn? Dagens fiasko kan bety morgen-
 dagens suksess.

★
 Når man om høsten ser et tre som mister sine blader, kan
 det se ut som om det dør. Men tvert imot, det gjør seg klar
 til å leve opp igjen, i fornyet tilstand. Det finnes ikke trær
 som blomstrer hele året like lite som det finnes kunstnere
 som ikke gjennomgår kriseperioder, nedgang og tvil. Hva
 ville dere si om gartnere som om høsten tok ti å hugge ned
 de trær som feller lauv? Hvorfor kan man ikke behandle
 kunstnere med den samme tillit og omsorg som man viser
 trærne?

★
 Jeg er ofte blitt spurt om min mening angående de forestil-
 linger som Okhlopkov gir på sitt **théâtre-en rond**. Jeg har
 ikke sett noen av dem, men jeg synes at en instruktør bør
 ha rett til å fordele plassene i salen som det høver ham, på
 den betingelse at det virkelig har en funksjon. Det som gjør
 meg litt perpleks er at denne erfaring blir gjort i en liten sal.
 Etter min mening krever en slik tilretteleggelse et stort rom-
 volum, en spesiell plassering av musikerne og en spesiell
 akustikk. En god idé som blir realisert i et knøttlite lokale
 hvor disse betingelsene ikke er tilstede, kan bli i praksis
 ødelagt.

★
 Når jeg overværer forestillinger som er blitt satt opp av
 mine yngste elever, blir jeg helt forvirret av de stadige skift-
 ninger i spillet og bevegelsene. Forskrekkelig spør jeg meg
 selv om det er mulig at jeg har lært dem dette? Deretter
 trøster jeg meg selv: »Åh nei, det er bare deres unge alder
 og mangel på erfaring som overeksponerer mine feil – og
 det er noe som de har klart å tilegne seg helt perfekt«. Som
 følge av dette får jeg en sterk trang til alltid å sette i scene
 mye roligere og mye mer beskjedent. På denne måten lærer
 jeg av mine elever.

★
 Man betrakter Kunstnerteatret og mitt teater som to mot-
 poler i Moskvas teaterverdenen. Jeg vil gjerne representere
 en av disse poler, men den andre skulle visseleg være Tai-
 rovs Kamerny Teater. Han er den som står fjernest og i størst
 motsetning til meg. På et visst tidspunkt hadde Kunstnerteatret
 fire studio'er. Jeg kan gå så langt som til å medgi at
 mitt teater er et av disse studio'er – ikke det femte selvfølgelig,
 men tatt i betraktning den avstand som skiller oss, så la
 oss si det tohundreogfemtifemte. Også jeg er elev av Stani-
 slavskij, også jeg er gått ut fra dette **alma mater**. Jeg kan

²⁾ Sensuren fant dette ropet opprørsk fordi det dreiet seg om den falske
 Dimitri.

sette ut landgangen mellom mitt teater og Kunstnerteatret, ja til og med Maly-teatret. Men mellom Kamerny Teatret og oss finns det en avgrunn. Det er bare turistguidene som kan plassere Meyerhold og Tairov side om side. Dessuten er de også rede til å stille dem ved siden av Den hellige Vassili-katedralen³⁾. Men jeg ville sette mye større pris på Den hellige Vassili-katedralen som nabo enn Tairov.

★
Jeg elsker Oscar Wilde, men avskyr de folk som har Oscar Wilde som yndlingsforfatter.

★
Den uerfarne instruktør avslører seg selv oftest gjennom den ringe oppmerksomhet han vier fremstillingens klarhet. Hvis fremstillingen ikke er fullstendig klar, vil tilskueren ikke forstå noe av stykkets forløp og begynner å gjette på meningen i et øyeblikk hvor han helt og holdent burde ha vært oppslukt av handlingen.

★
Det er galt å sette det stiliserte teater opp mot det realistiske teater. Vår formulering lyder slik: realistisk stilisert teater.

★
Den skapende impuls er ofte kommet til meg gjennom vrede. Således fikk jeg lyst til å sette opp **Spardamen** etter å ha sett og hørt sangeren Petchkovskij i rollen som Herman. Jeg hadde en uutholdelig sterk trang til å møte ham i en mørk gate om natten og la det bli et minne for livet. Etter å ha kjøftet og smelt og utøst min irritasjon, begynte jeg å tenke, deretter å drømme, og det var slik jeg kom til beslutningen om å sette opp denne forestillingen.

★
Dere kan tie med sannheten overfor kritikerne, men tilstå den alltid for dere selv.

★
Unngå å uttrykke dere gjennom metaforer når dere har med en pedant å gjøre. Han tar alt bokstavelig opp, og senere begynner han å plage dere. En dag sa jeg at ordene er en tegning på bevegelsenes lerret. Det er en av de vanlige metaforer som man ofte benytter når man snakker til elevene. Men pedantene tok det helt bokstavelig, og i tyve år har de vitenskapelig motbevist min aforisme. På samme måte holder man aldri opp med å rakke ned på Gordon Craig som våget å sammenlikne skuespillerne med marionettene. Goethe (som jeg forresten ikke liker) ba en dag skuespillerne om å imitere linedansere. Hva skulle det bety at han oppfordret fortolkere av Hamlet til å gå på en jernstreng? Det ville bare si at skuespilleren burde anstrenge seg for å oppnå i sine bevegelser den ufeilbarlige presisjon som preger en linedanser.

★
Instruktøren bør kjenne alle de områder som hører med under teatrets drift. Jeg har hatt høve til å se Edward Gordon Craig under prøver, og jeg ble alltid fullstendig betatt når jeg hørte ham rope, ikke: »Tenn det blå lys!«, men angi med nøyaktighet: »Tenn lampe tre og åtte!« Han kunne snakke faglig med snekkeren til tross for at han kanskje ikke kunne spikre en stol. Man må ha tilbragt atskillige timer i lysboksen for å kunne bli berettiget til å gi ordrer der. Når skredderne kommer med kostymene, bør instruktøren ikke mumle: »Det må snevres inn litt her og legges ut litt her«, men kunne gi en kort og klar beskjed: »Sy denne sømmen på nytt og sett spiler inn her.« Således vil ikke de dovne medarbeidere svare som de vanligvis gjør, at det er umulig å gjøre forandringer. Det var for å forstå alle sider av scenekunsten at Stanislavskij studerte tilskjæring og snitt i Paris.

★
Det er en instruktørs plikt å kunne sette opp alle genre av

stykker. Han har ikke rett til å spesialisere seg slik som legene som bare er barneleger, eksperter i veneriske sykdommer eller øre, nese og halsspesialister. Hvis en instruktør som ikke har forstand på hvordan man setter opp en komedie eller et lystspill, skulle være så pretensios at han bare vil iscenesette tragedier, så går han den sikre fiasko i møte. For i ekte kunst går det opphøyde og det foraktelige side om side, likeledes det latterlige og det bitre, det mørke og det lysende.

★
Dere vil ikke kunne forestille dere i hvilken grad mottageligheten hos publikum i salen har utviklet seg i løpet av min tid. Da **Torvboden** av Alexander Blok ble spilt i 1906, protesterte fremdeles publikum mot den hurtige skiftning av dekorasjoner og lyseffekter. Visse episoder i **Skogen** av Ostrovskij, der hvor stolene svever tvers over scenen, – noe som i våre dager fremkaller en storm av heftig applaus – ville ved begynnelsen av dette århundre bare ha bragt publikum ut av fatning.

★
Instruktøren bør kunne føle tiden uten å se på klokken. Forestillingen er en alternering mellom det statiske og det dynamiske, og det siste er hver gang i en ny rekkefølge. Det er derfor jeg betrakter rytmesansen som spesielt uunnværlig for en instruktør. Det er umulig å lage en vellykket forestilling uten å ha en sterk fornemmelse av den dramatiske tid.

★
Jeg tror det er Scriabin som har gitt denne definisjon av rytmen: »Den forheksede tid«. Det er genialt.

★
Da jeg delte opp **Skogen** av Ostrovskij i episoder, begynte alle mennesker å skrike opp. Man påstod at jeg imiterte filmen. Det var ingen som tenkte på at det er slik **Boris Godunov** av Pushkin og nesten alle Shakespeares stykker er bygget opp.

★
En instruktør bør kunne lese korrekt det stykket som han har i sinne å sette opp. Men ikke nok med det, han bør også i fantasien kunne konstruere det som jeg kaller »stykkets etasje«. Man kan si hva man vil, men for teatret er stykket bare det første grunnlag. Uten å forandre på et komma kan jeg lese et stykke i en ånd som er stikk i strid med hva forfatteren hadde tilsiktet. Det eneste jeg gjør er å aksentuere dette eller hint ved hjelp av iscenesettingen eller skuespillerens spill. Det er således ikke bokstaven man forsvarer når man kjemper for å inkarnere og bevare forfatterens idé⁴⁾.

★
Det hendte i Russland i første halvdel av det 19. årh. at sensuren strøk ut et stykke fra repertoiret. Det samme stykke var blitt godkjent ved publisering og ved lesning hadde det ikke fremkalt den minste bekymring fra myndighetenes side. Det var gjennom mimikken, pausene, forkortelsene, gestene, og de forskjellige aksentueringer at skuespiller-kunstnere som Motchalov kastet lys over det som i teksten ikke ble uttrykt med ord. Salen forsto umiddelbart og reagerte. Dette er det jeg kaller »å konstruere en etasje over stykket«. Men på den tiden kom det hele tilfeldig eller ved improvisasjon, fordi instruksjons-kunsten eksisterte ennå ikke. Etter en slik forestilling rev sensorene seg i håret og forbød forestillingen. Sensorene forsto teatrets natur bedre enn visse av våre kritikere som aldri holder opp med å henvise til teksten.

★
Åh, mine høyt elskede assosiasjoner. Søk etter assosiasjoner! Gå alltid fram ved hjelp av assosiasjoner i arbeidet! Jeg er så vidt begynt å ane hvilken enorm kraft assosiasjonsbil-

³⁾ Berømt malerisk kirke på Den Røde Plass foran Kremi.

⁴⁾ Denne setningen som er nokså tvetydig var nok en forsvarstale: man anklaget Meyerhold for å forråde klassikerne når han tilpasset dem på sin måte. Han på sin side forsvarte seg ved å hevde at han forble trofast mot ideen og bare forandret på bokstaven.



Biomekaniske øvelser. Tegning af V. Lyuts (1922).

der kan gi skuespilleren. Her har vi udyrket jord, rik på muligheter.

★

To eksempler fra Kunstnerteatrets repertoire viser i hvilken grad assosiasjonene kan ta makten over teksten. Ifølge Ibsens idé er **En folkefjende** et erkekonservativt og antisosialt stykke. Det priser nemlig ensomheten i samfunnets skjød, men samtidig understreker det med stor emosjonell kraft individets kamp mot majoriteten. Dette stykke, da det ble spilt i tida før 1905, midt i den revolusjonære gjæring i Russland, fremkalte en enorm suksess i en sal som var elektrisk av idéstrømninger. Tilskuerne forandret stykkets aksent. Slik gikk det også med Hamsuns stykke: **Ved rikets port**. Tilskuerne nektet å oppfatte den mening som forfatteren hadde gitt Carenos monologer, hans »høyreorienterte« kamp mot de liberale, som var inspirert av Nietzsche. For de russiske tilskuere hvis assosiasjoner ga et revolusjonært anstrøk til all motstand fra en aktiv minoritet, fikk Carenos kamp en radikal mening. Dette husker jeg spesielt godt fordi jeg ofte har spilt Carenos rolle.

★

Jeg frykter for at vi har vennet publikum til en meningsløs dum latter. Ler man ikke for meget i våre teatre? Risikerer vi ikke at det øyeblikk kommer hvor tilskuerne, ødelagt av våre påfunn for å få dem til å skoggerle koste hva det koste vil, mottar med spydigheter eller kanskje kald likegyldighet, et fint og intelligent stykke? Det er nettopp grunnen til mine konstante angrep på forfatteren X. Han er kanskje talentfull, men han deltar aktivt i degraderingen av tilskuerne ved en imbesil latter. Det er den eneste årsak, men den er tilstrekkelig til at jeg hater ham inderlig.

★

Jeg elsker teatret og derfor gjør det meg trist når jeg må konstatere at filmens skuespillere overtar mer og mer beherskelsens kunst. Jeg vil ikke engang snakke om Chaplin. En magisk intuisjon har fått oss til å elske ham, til og med før vi kjente ham. Og tenk på Buster Keaton! Han er et eksepsjonelt fenomen: en tolkning full av finesser, en knivskarp konturnegning, en dempet innlevelse i rollen og en forsiktig bruk av gester.

★

Da jeg i Kislovodsk fikk høre fra Livanov at Stanislavskij var død, hadde jeg lyst til å flykte fra alt og alle og gråte som en liten gutt som hadde mistet sin far.

★

Det jeg sier nå vil lyde som et paradoks. For å spille små roller trengs det undertiden mer kvalifiserte skuespillere enn for hovedrollene. **Spardamen** ble en suksess fordi jeg hadde oppnådd at grevinnens rolle som begrenser seg til en enkelt romanse og Eletskis rolle ble betrodd slike skuespillere som vanligvis spiller hovedroller. For noen dager siden ble jeg virkelig såret da en fra vårt teater sa til meg at Lukas rolle (tjeneren i **Bjørnen** av Tsjekov) ikke er en ordentlig rolle, men bare en birolle. Hvis jeg ikke allerede for lenge siden hadde gitt avkall på mitt arbeid som skuespiller, ville jeg ha drømt om å spille Lukas om ikke annet så for å vise dere hvilken rolle det virkelig er. Hemmeligheten ved oppførelsen av **Boris Godunov** ligger i fordelingen av de såkalte små roller.

★

I selve scenespillet dreier det seg ikke om statiske grupperinger, men om handling: den som tiden utøver i rommet. I tillegg til det plastiske prinsipp blir scenespillet dirigert av tidsprinsippet, dvs. rytmen og musikken. Skuespillernes spill er som melodien og iscenesettingen som harmonien.

★

Når det gjelder det kunstneriske arbeide, bør instruktøren ikke være redd for å komme i konflikt – ja til og med slåss – med skuespillerne under prøvene. Hans posisjon er solid fordi han i motsetning til skuespilleren, vet (eller burde vite) hva forestillingen kan bli i morgen. Han er besatt av helheten, og det i mye sterkere grad enn den enkelte skuespiller. Frykt ikke for å diskutere, eller gå til direkte håndgripeligheter.

★

Det er ikke bra at instruktøren nærmer seg sitt arbeide med skylapper for øynene og en ferdigsydd plan. Han bør kunne utnytte det uforutsette som kan bety drivkraften for en utvikling av prøvene. En tilfældighet kan ofte gi mulighet til en uventet effekt, og det er noe som man bør vite å dra fordel av.

★

Tillat meg å si at den tese som forherliger instruktørteatret er absurd og må ikke taes alvorlig. En virkelig instruktør

ville aldri plassere sin kunst over skuespillerens. På teatret er skuespilleren hovedelementet. Scenearbeidets kunst, oppbyggingen av scenespillet eller alterneringen av lys og musikk er tilstede for å tjene de bemerkelsesverdige og høyt kvalifiserte skuespillere.

★

I kunst er enkelhet det mest dyrebare element. Men hver enkelt kunstner har sin egen oppfatning av hva det innebærer. Det finnes en enkelhet som særmerker Pushkin og en enkelhet som særmerker en primitiv. Det finnes ingen enkelhet som er tilgjengelig og forståelig for alle, like lite som det i kunst eksisterer en »gylden middelvei«. Kunstneren anstrenger seg for å oppnå en enkelhet som er hans egen og som ikke ligner på kollegaens. En kunstnerisk enkelhet er et mål å strebe etter, og ikke et utgangspunkt. Det er et høydepunkt og ikke et grunnlag.

★

Mitt credo er et enkelt teaterspråk, lakonisk og som vekker mangfoldige assosiasjoner. Det er slik jeg ville sette iscene **Boris Godunov** og **Hamlet**.

★

Det eksisterer uten tvil ingen instruktør på denne jord som blir kritisert så meget som jeg. Allikevel, tro meg, ingen dømmer meg selv så hårdt som jeg selv. Jeg liker ikke å ydmyke meg selv offentlig, det er sant. Jeg betrakter det som en sak som bare angår oss to: mitt jeg og mitt annet jeg. Men indre selvkritikk er en merkelig ting. Det finnes seire som man skammer seg over, og fiaskoer som man er stolt av.

★

De kritikere som har siktet etter meg, har sjeldent rammet meg, ikke fordi det manglet på interesserte som ville skyte på meg, men fordi den skyteskive jeg representerer forflytter seg for hastig.

★

Vet dere at Salvini og Rossi i Hamlets rolle spillte forskjellig fra den ene forestilling til den andre. De sprang over eller framførte de filosofiske dialoger i henhold til sammensetningen av publikum.

★

Når jeg setter igang arbeidet med et nytt stykke, liker jeg ikke å begynne med første akt. Jeg foretrekker å gå fram som visse franske forfattere som begynte med slutten, med høydepunktene, og deretter kom tilbake til selve framstillingen for å utarbeide en intensivering av handlingen. Jeg liker å gå til angrep på de vanskelige episodene først, og deretter

gå over til de lettere. Denne fremgangsmåte har jeg fulgt i flesteparten av mine arbeider.

★

Hvis jeg lever ennå en stund, vil jeg forsøke å finne en teaterløsning for det som man i litteraturen kaller »den indre monolog«. Jeg har enkelte idéer om det. Nei, jeg kan ikke si dere noe for øyeblikket. Dessuten vet jeg heller ikke noe stykke som ville være passende. Når det gjelder adapteringer, så er de alltid bare tilnærmedesvisse.

★

Biomekanikkens fundamentale lov er meget enkel. Hele kroppen er engasjert i hver eneste av våre bevegelser. Dertil kommer det bare etyder, øvelser, perfektionering. Finnes det noe i det som kan rettferdiggjøre indignasjonen og protestene, noe som er kjettersk og uakseptabelt? Uten tvil dreier det seg om noe som er spesielt for meg: mine enkleste yringer blir i visse folks øyne til paradokser og vranglære som skulle gjøre meg fortjent til å bli brent på bålet. Jeg er sikker på at hvis jeg i morgen hevder at Volga løper ut i Det Kaspiske Hav, så vil man i overmorgen kreve at jeg vedstår det falske ved denne påstanden.

★

Når man sier til meg: »De er en virkelig mester!«, smiler jeg for meg selv: Jeg som er så bekymret foran hver premiere som om det skulle gjelde konkurransen om plassen som annen fiolin.

★

Den som ikke har gitt alt til kunsten, han har ikke gitt noe som helst.

★

Det vakreste ved kunsten er at ved hver ny etappe kjenner man seg som elev.

★

En virkelig kunstner er et menneske som konstant blir plaget av utilfredshet med hensyn til sin egen innsats. Det er bare amatørerne som alltid er tilfredse og neppe plager seg selv. Mesteren stiller alltid store fordringer til seg selv. Han ignorerer selvtilfredshet og selvforherligelse. Når en kunstner virker tilfreds og sikker på seg selv, skyldes det vanligvis en forsvarsstilling, et kunstig panser mot støt. Slik var Maiakovskij. Han kunne lett virke innbilske, men jeg som kjente ham vet at den bråksekkehet og den brutalitet som han la for dagen, bare var et ryggskjold, ytterst skrøpelig. Livet til en virkelig ekte kunstner er den største fryd den ene dagen, når han legger det siste strøk på verket, og smerte alle de andre dagene, hvor han oppdager alle sine feil.

Jerzy Grotowski

TOWARDS A POOR THEATRE

- it strikes me as by far the most coherent and profound theatrical aesthetic the post-war theatre has produced.

Irwing Wardle, *The Times*.

- No one who takes the theatre seriously can afford not to read Grotowski's articles and interviews -.

Martin Esslin, *Plays and Players*.

263 pages, 97 illustrations, Dkr. 51,-

TTT 7

REVISORN

UPPLÄGGNING AV FÖRESTÄLLNINGEN (20. OKT. 1925)

AV V. MEYERHOLD

»Revisorn i ny skepnad, helt bearbetad, med växlingar, tillägg och nya scener«, som det hette på affischen för föreställningen, när den hade premiär på Meyerholds teater i Moskva den 9 december 1926.

Meyerholds version av Gogols komedi bestod av tre delar om sammanlagt femton episoder med följande rubriker: 1. Tjmychovs brev; 2. En offrutsedd sak; 3. Enhörningen; 4. Efter Penza; 5. Uppfylld av den ömmaste kärlek; 6. Processionen; 7. Vid tjockisens butelj; 8. I gungning; 9. Mutor; 10. »Kyss mig« 11. Herr Finansov; 12. Välsignelsen; 13. Drömmar om Petersburg; 14. Seger som seger; 15. Enastående förvirring. (Gogols första akt motsvarades av episoderna 1-3, den andra av episod 4, den tredje av episoderna 5-8, den fjärde av episoderna 9-12 och den femte akten av episoderna 13-15.)

Följande texter är, med vissa förkortningar, översatta från samlingsvolymen V. E. Mejerchol'd: Stat'i, pisma, reci, besedy. Cast'2. (1917-1939). Izd. »Iskusstvo«, Moskva 1968. Meyerholds uppläggning av föreställningen och föredraget - av vilket här endast återges ca en tredjedel - publicerades för första gången i utgåvan från 1968. Regiassistenten M. M. Korenevs anteckningar från repetitionerna trycktes redan 1934. Fyllig dokumentation kring Meyerholds Revisorn finns i de svår-tillgängliga böckerna »Rivizor« v Teatre imeni Mejerchol'da. Sbornik stat'ej . . . Izd. »Academia«, Leningrad 1927 och Gogol' i Mejerchol'd. Izd. »Nikitinskie subbotniki«, Moskva 1927.

Noterna är i huvudsak överförda från utgåvan från 1968; några har tagits bort och andra har lagts till.

Lars Kleberg.

Svårigheten med vår föreställning ligger däri att denna pjäs, liksom alla pjäser av detta slag, huvudsakligen vilar på skådespelaren och inte på regissören. Därför blir regissörens uppgift först och främst att skapa förutsättningar för skådespelarna att föra fram spelet med minsta möjliga hinder. Man måste utrusta scenen så, att det blir lätt att spela på den. Det är f. ö. alltid regissörens uppgift. I *Bubus*¹⁾ var det lätt att spela, eftersom där fanns en musikalisk fond som gav en känsla av viss begränsning: ville man göra en paus, drev musiken på. Ville man ge sig ut i en fri improvisation - stoppl då var sceneriet så lagt, att om man bröt ett visst förlöpp hamnade man i en omöjlig situation, det fanns ingensans att ta vägen. Övergångarna var så gjorda, att om man tagit första steget var det nödvändigt att ta också det andra och det tredje och det fjärde och fortsätta ända till slutet.

För *Bubus* hade vi, som ni minns, gjort mycket stora planer, och faktiskt var det flera som ansåg föreställningen vara en balett på en dramatisk teater. Det samma hände mig redan en gång på Alexandrinskij-teatern, när jag satte upp *Don Juan*. »Balett på Alexandrinskij« skrev de och Förklarade att uppsättningen påminde om dem som förekom på baletteatern. Men det var texten som tvingade mig till en sådan balettlignande föreställning. Åtminstone läste jag scenariot så, och jag tror också att jag kom fram till något.

Här har vi en pjäs med en underbar rik text. *Revisorn*, som på 90-talet i de kejserliga teaternas varade mellan tre och fyra timmar, och sedan på Konstnärliga teatern mer än fyra timmar, spelades på Gogols tid på två och en halv timma. Det är ett intressant faktum. Föreställningen tog två och en halv timma när Diur²⁾ m.fl. spelade den, men sedan fyra timmar. Här finns någon sorts nyckel till gåtan. Föreställningen som varade två timmar godkändes nämligen inte av Gogol - man spelade narr, sade han. Man spelade honom som ren vaudevill. Vår uppgift är att söka bevara vaudevillens fart och ändå få en seriös föreställning. I detta hänseende bör regissören gå skådespelaren till mötes och skapa sådana förutsättningar att ingen tid offras på förflyttningar, ty om man räknar den tid som går åt på repliker och den tid som går åt på mimiskt spel hos oss, skall man finna en viss missushållning. Ta till exempel ett avsnitt ur *Mandatet*³⁾. Martinson säger där en fras: »Vet Ni vad sovjetmakten har gjort med konsten?« Därefter kommer en paus. Därefter något spelmoment. Därefter säger han åter något, därefter avbrott. Så säger han åter något: »Jag är ingen imagi-nist . . .« - och åter avbrott. Detta är ett typexempel på hur avbrott i texten kan förlänga en föreställning. Naturligvis fanns det i *Mandatet*

en avsikt bakom detta, en regiavsikt. Kanske skulle man ha kunnat dra ihop något. När vi hade en genomgång av scenen med Martinson och Reich tog vi bort en del saker, och texten blev tätare.

. . . Pausen är mycket förledande, eftersom den ger plats för spel, och det är kolossalt förledande i synnerhet om en skådespelare kan spela mimiskt. Men skådespelarens känsla för balansen och hans still-känsla säger honom alltid: det här är överflödigt, det här kan man göra på ett annat sätt. Om en skådespelare inte har en tillräckligt rörlig intuition får han offra mycket tid på att tänka, att reflektera. Än måste han lägga in en ny växel, än måste han få upp farten, komme i läge - och först sedan kan han börja spela. Under sådana omständigheter blir pauser olidliga.

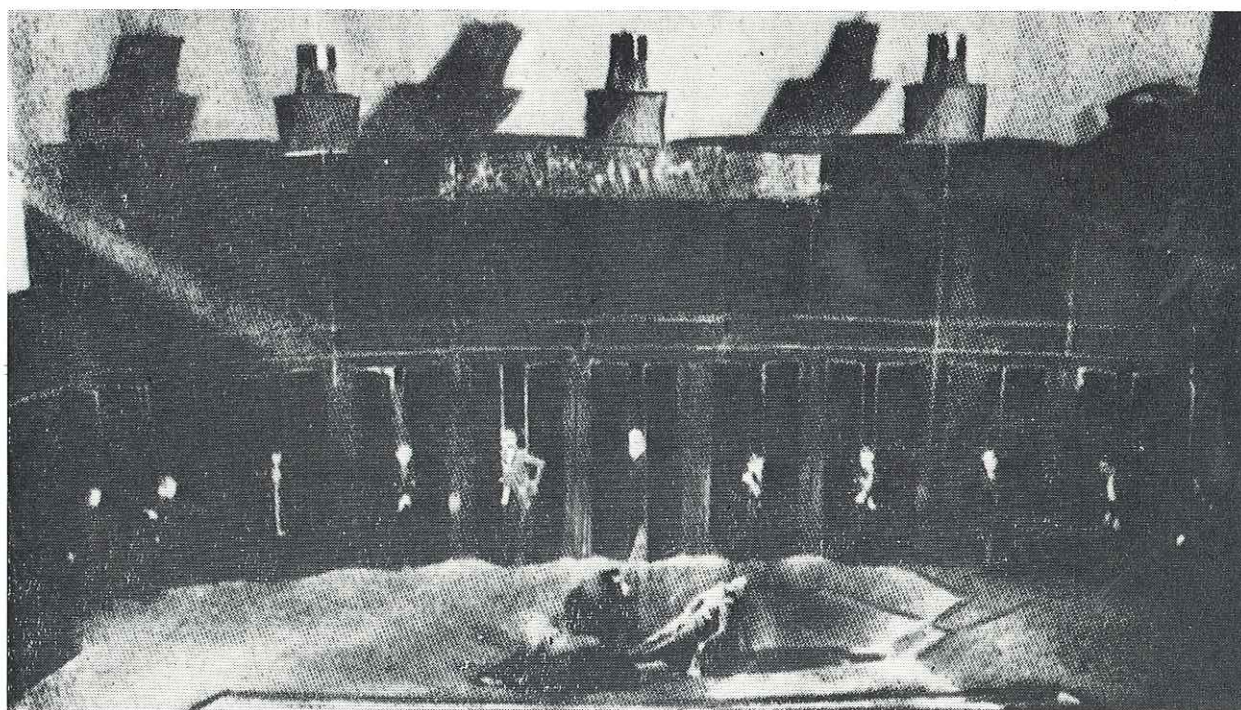
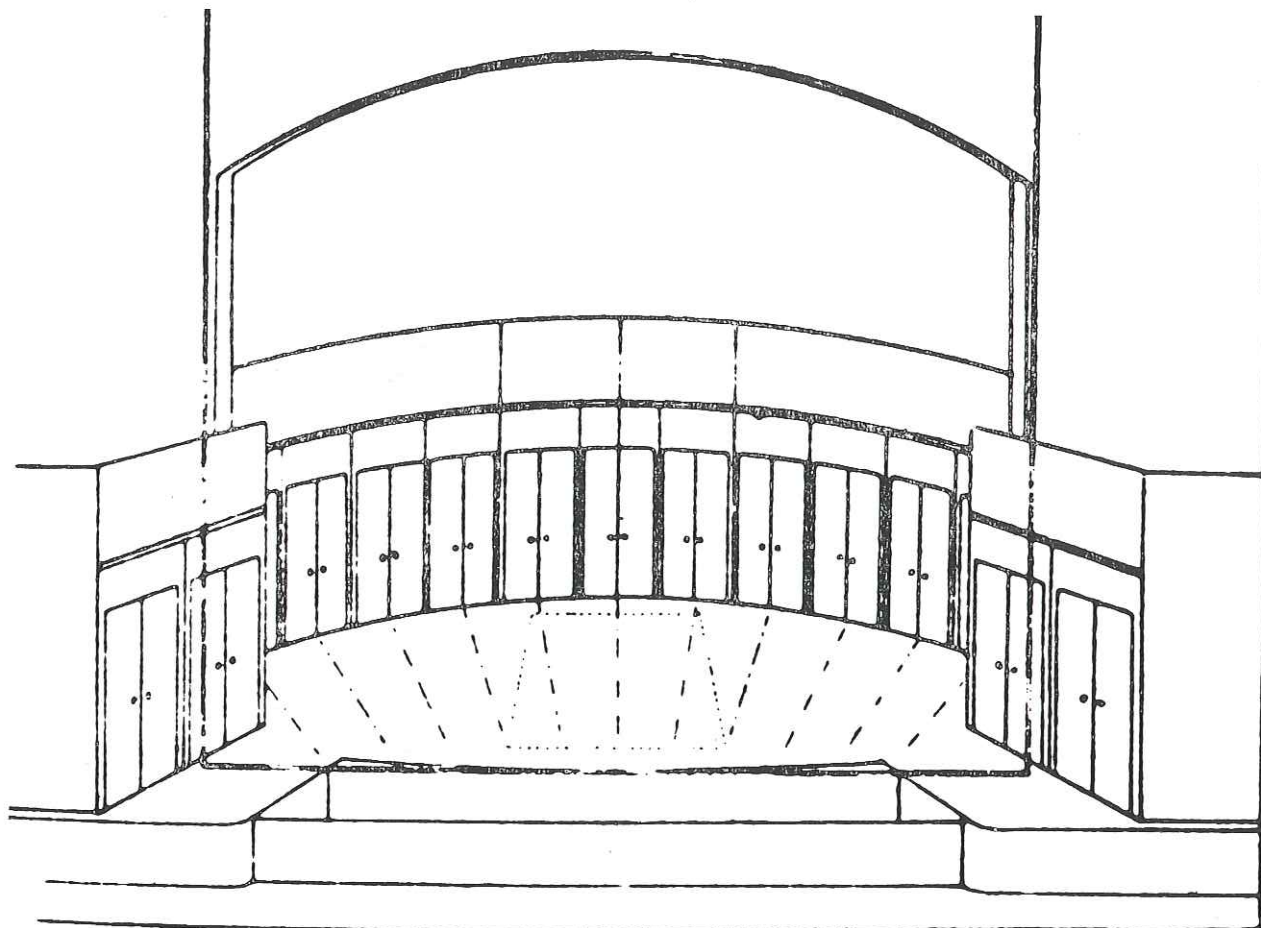
Då vi funnit det nödvändigt att skydda skådespelaren från anarki i spelet, från det som kallas »att spela inifrån«, då skådespelaren plötsligt får en impuls att göra något, och gör det - har vi arbetat på att utveckla självdisciplinen på scene på samma sätt som sker i musik-partitur. Där är varje takt avdelad med ett streck. I varje takt finns det nottecken som sjungs eller spelas eller som anger tystnad. Efter-som våra repetitioner har en pedagogisk funktion för skådespelarna tjänar varje föreställning så att säga två syften: å ena sidan måste man göra vissa saker för publiken, men å andra sidan måste också vi lära oss något. Därför händer det ofta att man kan vilja ta bort någon sak ur en föreställning, men det är nödvändigt att ha kvar den ur peda-gogisk synpunkt, eftersom det skärper skådespelarens talang. Vi är idag på väg från att vara lärningar till att bli mästare och vi är angelägna att släppa fram en rad nya skådespelare, låt vara ofärdiga - ty för att en verklig skådespelare skall utbildas sig behövs mellan sju och nio år, precis som för en violinist. Att utbildningen är treårig är naturligtvis godtyckligt.

I *Revisorn* bör vi ha följande pedagogiska uppgift: texten måste spe-las så att den inte tänjer ut föreställningen över många timmar. Jag har avhållit mig från att göra omfattande planer, för de kräver tid. Hela detta sällskap som skall spela bör placeras på en plattform som är ca 3,5 meter i kvadrat - inte mera. Det betyder att placera dem på en mycket trång scen och belysa denna mycket trånga scen så, att det blir ljust t.o.m. på natten - det får det mimiska spelet att växa. Om det blir så trångt, kan vi inte arbeta med djupeffekter som vi är vana vid att göra utan får gruppera oss mycket tätt, ungefär som i film. Filmkameran tar inte med mycket. Om skådespelaren är nära kameran blir spelet naturligtvis tydligt, men om avståndet är längre ser man det snart inte. Vi tror att det är Mary Pickford som galopperar fram på hästen när det i verkligheten är någon kvinnlig cirkusakrobat. I filmen är allting mycket hopträngt, men det gör det inte alls mindre intressant. På detta trånga plan kan de visa vad som helst. Tänk på Chaplin, vilka komplicerade scener han gör, eller Keaton - han spelar på ett par kvadratmeter, ibland ändå mindre, ibland helt enkelt på en stol. Han sitter och spelar en scen. Detta vidgar för övrigt vårt regi-ster: tidigare har vi lärt oss att spela på en stor yta, nu skal vi spela på en liten, sittande i en fåtölj eller på ett bord, eller liggande på en säng, eller sittande på en soffa.

Vad är mimiskt spel? Är det verkligen spel med ansiktet? Nej, det är också spel med händerna och i djupplanet, inte bara rörelser med huvud och axlar, utan också att komponera in sig i förhållande till en stol, en fåtölj o.s.v.

Scenen kommer att ha en nästan oval form, den skall vara sluten och långt framflyttad mot salongen. Hela dekoren består av en rad blank-polerade ytor vända mot åskådarna. Vi måste finna en polerad yta som väcker associationer till perioden, som anknyter till 1830-40-talet. Låt oss ta mahogny. Alltså blankpolerade skärmar av mahogny vända mot publiken. De är mörka, vilket har en viss roigande effekt på åskå-daren, ger en lugn bakgrund. Mot publiken blickar från dessa polerade ytor elva stycken dörrar. Vad vill det säga? Att publiken kommer i en stämning av förväntan. Något väntar oss. Den skärm som står innerst har två dörrar utan mittstolpe. Dessa kan öppnas så att man kan skjuta fram en plattform vinkelrätt mot publiken på samma sätt som i *Man-datet* - med full dekor. Intrycket blir ett annat, eftersom plattformar kommer att vara alldeles fylld. Det blir fråga om två plattformar som bakom scenen åker åt var sitt håll, som spårvarnar: en svänger in på en gata, den andra på en annan. Eller kanske en plattform kommer in när den andra åker ut.

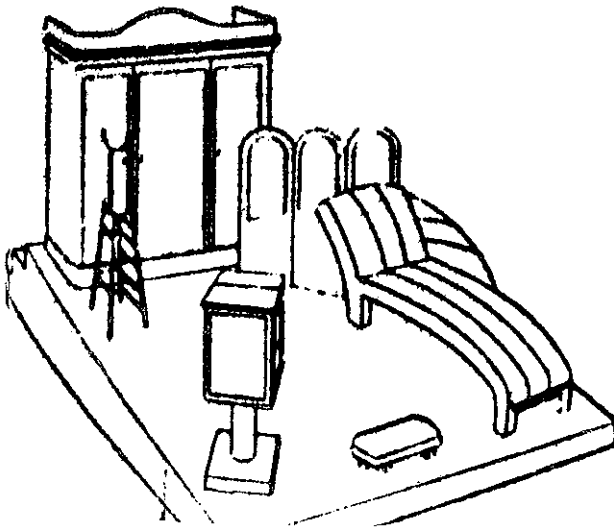
Nu till komedins konstruktion. Den kännetecknas av rummets enhet: Handlingen utspelar sig i borgmästarens hem. Rummets enhet - men hur kan det vara att Chlestakovs scen på värds huset är den enda som inte tilldrar sig i borgmästarens hus? Den faller ur denna rummets en-het. Konstigt, vad är det för påhitt? Det blir en svår uppgift att bygga upp denna scen så att den tydligt skiljer ut sig från resten av pjäsen. Vi gör den för sig, d.v.s. den kommer att utspelas framför spelplatt-



Revisoren (Gogol). Scenisk bearbejdelse i 15 episoder af V. Meyerhold; scenisk arkitektur: K. Kisselev (efter skitse af Meyerhold). TIM Teater, Moskva 1926.

Øverst: Skitse til sceneløsning. Den perforerede linje viser pladcen afsat til den bevægelige platform.

Nederst: Fra 9. episode: Bestikkelsen. Meyerhold er i denne scene på sit skapende højdepunkt.



Revisoren. Den bevægelige midterscene med dekorationen til 5. episode: Fuld af sublim kærlighed.

formen på en annan liten estrad. Men för att publiken inte skall få intrycket att handlingen utspelar sig i undervåningen av borgmästarens hus gör vi en mellanvägg som dras upp av två kablar. Denna »vägg» kommer också att fungera som ridå och hissar upp framför scenen och tjäna som bakgrund för scenen mellan Chlestakov och Osip, men även avskärma när vi behöver dölja den lilla rörliga plattformen som det är störande att se åka ut och in. Då höjer vi mellanväggen och publiken kommer inte att se »utåtkningen». För översta raden hjälper detta naturligtvis inte, då kan man göra det med ljusets hjälp, alltså dessutom lägga scenen i mörker – och publiken förstår att skärmen betyder: detta behöver ni inte se. Resten är enkel.

★

Scenerna 1 och 2. Borgmästaren meddelar att han har ett brev. På scenen står endast en stor, mycket stor soffa, där nio personer kan komponera in sig. Det fanns sådana soffor då, till och med större. Man sitter trångt. Det är mycket olika typer. Här har jag dragit lärdom av de amerikanska filmmakarna. Jag tycker inte om smink, har aldrig gjort det och kommer aldrig att göra det. När skådespelarna protesterar, tiger jag, för jag vet att den dag kommer då också de kommer att ogilla smink. De amerikanska filmmakarna gör så här. Om regissören behöver en person som motsvarar den bild han har inom sig av rollen, går han ut och söker efter denna person på gatan. Griffith gjorde så där: han gick tills han fann en person av passende typ. Han gick fram till vederbörande och sa: »Ursäkta, här är mit visittkort, jag skulle mycket gärna vilja filma Er, bara ett par minuter» – varpå han bad honom följa med till ateljén och gjorde honom till skådespelare för den aktuella tagningen. Så också här. Vi anstränger oss att besätta rollerna så att vi får variation: en tjock, en annan lång, en spenslig, en knubbig, en liten, en längre, en kortare. Då får vi lätt ett mönster, då behövs ingen särskild sminkning, påklästrade näsror, hals, öron. Vi ger helt enkelt var och en en frisyrr och med denna frisyrr har han allt han behöver.

Dessa personer sitter alltså i soffan. Men nu kommer det viktigaste: den plattform vi ska bygga för denna scen kommer att vara sluttande, ganska brant sluttande. Det blir svårt att gå. Och alla möblerna kommer att stå lite snett, lutande ut mot publiken. Framför denna soffa står ett mahogny-bord med blankpolerad yta utan någonting på, men det skall stå tätt intill soffan, så att man inte kan komma fram mellan det och soffan. Följaktligen skär vi av de sittande vid midjan; under bordet kommer man bara att kunna se deras ben, ovanför det, bara deras ansikten och händer. Jag skulle vilja nämna för er en tavla av Dürer – *Gesù che disputa con i dottori*, som jag tar som ledmotiv för det jag kommer att föreslå er. I *Den fege* gjorde regissören det med hjälp av händerna. Naturligtvis lade ingen särskilt märke till det, därför att det inte var intressant utom möjligen för mig. Det fanns där två gubbar, varav den ena spelade särskilt intressant med näsduken och cigarren. Han rökte liksom oskyldigt, liksom för att njuta av röken. Men egentligen använde han denna cigarr för att bygga upp hela spelet – som en trollkarl som putsar glasögonen åt någon i publiken när han egentligen skall få en kanariefågel att flyga ut ur rockärmen. Han gör olika handrörelser för att avleda er uppmärksamhet. Ni ser inte på hans manipulation med kanariefågeln utan på något helt annat. Spelet med händerna plus en viss mimik blir tillräcklig i sig.

Den blankpolerade ytan ger alltså möjlighet att placera händerna, visa dem för publiken. Det blir så att säga uppvisning av ansikten och händer. Personerna röker pipor av olika storlekar – korta, längre, ännu längre o.s.v. Sällskapet som röker ger ifrån sig snörvlande, verkligt snörvlande ljud och liksom slumrar, någon sover. Borgmästaren är inte på scenen. Han har bjudit dit dem, de sitter, väntar, varför han har bjudit dit dem vet de inte. Han har bjudit dit dem – och de bara sitter. De sitter länge. Först därefter kommer borgmästaren. Naturligtvis kommer han inte in från sidan, där är dörrarna stilla. Aha, säger ni, det skall bli stora svep. Ja, det blir stora svep, men först i femte akten. Och av ett speciellt slag, eftersom det blir på en gång stora och snäva svep. Han kommer alltså in, som om han kom fram gömd bland rekvisitan, för där finns en kommod och ett skåp med kandelabrar, och folk kommer in liksom de funnits bland sakerna. Man behöver på så sätt bara ta två-tre steg, inte mer, för att genast kunna komponera in sig.

Om det lyckas vill vi också här tillämpa den dramaturgiska tredelingsformel som vi tidigare upptäckt (Skogen)?). Michail Michajlovitj (Korenjev), som visserligen värnar om det akademiska och på allt sätt försöker tygla mig, har provat möjligheten av en sådan uppdelning och säger att det är möjligt. Men detta kommer senare. Till dess vidare har vi tillsammans med utgångspunkt från de dramaturgiska vändpunkterna i föreställningen delat in pjäsen i en rad episoder eller växlingar. Vi kommer att ange dem medelst dekorförändringar, liksom i *Mandatet*; vi kommer inte att annonsera dem på något annat sätt än genom utbyte av vissa saker.

Första avdelningen är uppdelad på följande sätt: första och andra scenen kommer med samma scenbild, därefter tredje, fjärde och femte. Här avviker jag litet från traditionen. Hur uppfattar man i vanliga fall uttrycket »hokus pokus»? »Vips» – så bryts den dramatiska texten, »hokus pokus» så kommer Bobtjinskij och Dobtjinskij, det vill säga att revisorn anlånt. Nej, snarare: »hokus pokus» så var dekoren borta, för jag måste lägga in något annat i »hokus pokus», göra den till en övergång till gendarmernas entré. Detta kommer naturligtvis ingen att märka utom jag själv, det kommer inte att gå fram till publiken, jag är medveten om det, men det kommer att gå ut i salongen och smyga omkring där som ett gift som inte verkar omedelbart. I femte akten kommer salongen att haja till: »hokus pokus!» – där kommer gendarmen.

★

Scen 3. Hur låter den första repliken där? »En uppseendeväckande händelse!», »En högst oväntad nyhet!» Publiken hör hela tiden två röster som säger och upprepar dessa ord hur många gånger som helst. »En uppseendeväckande händelse, en högst oväntad nyhet! En högst oväntad nyhet, en uppseendeväckande händelse!» Låt dem upprepa det ett helt år. Därefter kommer Bobtjinskij och Dobtjinskij in – och på scenen finns inget annat. De rabblar igen: »En högst oväntad nyhet, en enastående händelse» – och därefter kommer folk smygande ur alla springor, än en gång mellan skåpet och spisen, kommoden. Som kackelackor ur springorna. Föreställ er att man har släckt ljuset – och de kryper fram ur alla springor, viftar med mustascherna och kryllar över scenen. Vad händer? Återigen kombinationen med bordet med den blankpolerade ytan, Bobtjinskij och Dobtjinskij gör inget annat än lägger händerna på den släta ytan, gör inget annat än viftar med händerna. De ler knappt, de är två mycket allvarliga herrar, inget som helst komiskt över dem. De är upptagna av att lista ut om Chlestakov åter lax eller inte. Detta är ju en mycket allvarlig fråga, de skämtar inte på något vis. De går fram till dörren, hittar nyckelhålet och kikar efter vad som händer därinne – tills den rycks upp och de trillar huller om buller. Det är ett mycket svårt arbete; de måste ta sig in utan att någon ser dem, och de måste hitta nyckelhålet. Skulle det inte vara ett allvarligt arbete?

Ni vet att det finns folk som plockar upp spik, skruvar, krokar på gatan, tar dem hem och lägger dem i ett hörn. Jag hade en farbror som var sådan. Jag kom och hälsade på honom i Riga. Jag såg mig om – mycket välordnat, men i ett hörn låg en massa spik och annat skrot, som han plockat upp på gatan. Han sa: »Jag är rik därför att jag samlat på sådant här». Och när jag gick tillsammans med honom på gatan gick han bara och tittade i marken, till och med hans gång hade blivit framåtlutad.

Varför berättar jag detta? Därför att det är en allvarlig sak. Ett stort arbete. Han går ut, han har viktigare saker att tänka på, men går ändå och kikar om där inte ligger en spik. Utifrån sett är det skräckretande, men för honom är det ett arbete. Så är det också här. Det är ju när allt kommer omkring komiska roller på scenen, men man måste spela dem allvarligt. Resultatet blir komiskt, man måste spela dessa herrar allvarligt, men man har spelat dem som vaudeville-figurer. Man sätter på några ljusa pantalonger, det verkar lustigt, men han har ett kolosalt arbete. Titta hur Chlestakov åter, sedan gå och berätta, springa efter borgmästarens hyrvagn. Detta är ju krävande. De är ansträngda herrar, andfådda. Här blir det en annan mask, en annan mimik.

★

Scen 6. Anna Andrejevna och Maria Antonovna oro. Att framställa dem fladdrande omkring på scenen, sittande vid fönstret och spanande ut genom fönstret – det är rena dumheterna. Det är osant. När det har meddelats att någon person har kommit till staden och skall komma dit, så är naturligtvis det första de gör att börja klä om sig. Jag har gjort en anteckning här som är till stor hjälp. Vad har författaren skrivit? Anna Andrejevna »byter till fyra olika klänningar under pjäsens gång». Men jag har aldrig sett att hon fått klä om sig fyra gånger. Det brukar man inte visa för publiken. D.v.s. kanske skådespelerskan byter klänning, men bara bakom scenen, och inte inför publiken så att den verkligen får se att hon byter klänning fyra gånger. Jag tänker visa att hon klär om sig, inte bara fyra gånger utan kanske ännu flera. Jag tänker visa också klädskalet, där dessa klänningar hänger, och visa alla klänningarna för publiken, för att den skall få se hur många klänningar hon har. Vi för här också in en ny, tredje person. Förövrigt så ville jag redan i *Mandatet*, i kärleksduetten, föra in en tredje person: där lyckades det inte – nu försöker jag ta igen det i *Revisorn*. Antagligen för jag in denna tredje i scenen där Chlestakov biktat sig för Maria Antonovna. Här kommer en tredje person damerna till hjälp – nämligen Avdotia. Det visar sig att Gogol hela tiden assisterar mig. Hos Gogol finns nämligen en version där Avdotia förekommer på scenen, och en där hon är struken. Jag tar den där Avdotia finns med. Teatrarna bringade Gogol stora svårigheter – antagligen kom de alla med råd och han fick rätta sig därefter.

Här står alltså en stor tryna, en stor buktig kommod, ljusstakar på den, två små stolar, ungefär som i *Skogen*. Men nu gör vi på ett annat sätt. Här befinner sig Anna Andrejevna och Maria Antonovna på scenen för första gången, och som Gogol säger, får de vänta. I utrymmet mellan trynån och kommoden får de inte plats, och för övrigt skulle man vara tvungen att ställa dit en skärm: alltså får de klä om sig från topp till till inför publiken. På så sätt skapas en viss erotisk atmosfär i salongen. Gott. Det behövs ju att salongen är smittad, att man, när Chlestakov kommer, känner att i denna komedi ger folk inte bara mutor, åter och dricker utan de älskar också; på sitt eget vis, kanske, men de älskar. Samma sak inträffar i början av tredje akten. Samma avsnitt upprepas, och de klär om sig igen. Här klär de om sig för att de kanske skall springa ut och visa sig för Chlestakov, medan andra gången gör de det med ett speciellt syfte, för att ta emot honom. Det är alltså ett krävande företag att visa dessa figurer.

Nu skjuts mellanväggen upp. I den finns en liten dörr, som man kan komma in i om man hukar sig, och till denna dörr leder en smal spång, en sådan som brukar finnas på båtar, som bara en man kan gå på; kommer det två tippar den. Men dörren är skymd så att först ser man bara en cylinder. Den är skymd av ett räcke. Det brukar finnas sådana där inbyggda räcken. Chlestakov öppnar dörren, åskådarna ser bara en cylinder. Så kommer Chlestakov ned, visar sig och blir helt synlig. Under trappan, bokstavligen under trappan, finns en bänk, inte en säng utan en kakelugnsbänk som man gjorde dem förr i världen, av kakel med blå blommor, och ovanpå den ett rejält orientaliskt täcke. Vi får veta att Chlestakov var klädd efter senaste modet, och vid den här tiden var alla slags orientaliska vävnader oerhört på modet. Av samma skäl hade vi mycket orientaliskt med i *Maskeraden*¹⁰⁾. Under detta orientaliska sidentäcke har Osip krupit ihop. Så börjar scenen. Ingen annan rekvisita. Vårdshustjänaren kommer in med ett litet bord, bär ut det o.s.v.

Jag hoppar över omtagningsscenen med Anna Andrejevna och Maria Antonovna. Dvotjinskij's berättelse kommer vid trymån, och hans spel måste bygga på att han rusar rätt in, och det i ett mycket opassande ögonblick. De håller alltså på att klä om sig, varför de ställer honom med ryggen till; de nyper och knuffar honom för att han inte skall smygitta. Ty han har uppenbarligen den obehagliga vanan.

★

Scen 3 (akt 3). Författaren pekar direkt på att scen 3 bygger på ett gräl, på en verklig diskussion om vilka toaletter som är passande för tillfället. Hela scen 3 erbjuder mycket material. Här pågår en faktisk diskussion, en tvist om toaletterna. Detta måste studeras mycket ingående, och ni får ta lektioner inte hos mig utan hos någon originell Lamanova¹¹⁾ som kan lära skådespelerskor. Det är mycket svårt, ja olämpligt för mig att försöka visa det. Här måste ni studera noga, och ta extralektioner i hur man betar sig i en sådan situation.

★

Scenerna 5 och 6. Det blir en svår sak. Hela spelplatsen är täckt av ett gallerverk¹²⁾. Gallerverket är klätt i murgrova och spets. Tusen vet vad det är för något. Alla är rädda för att gå in dit, innanför gallerverket, och står bakom det. Ni ser själva gallerverket. Och plötsligt sticker några trynen fram genom murgrovan. En liten dörr, och i dörren sticker någon näsa fram. Konkret talat är allt detta riktat mot Chlestakovs monolog. Han ensam sitter på en stol, omgiven av gallerverket. (Ni ser: jag har många planer, men hurvida detta kommer att förverkligas är svårt att säga. Jag vet inte hur mycket pengar de vill ge mig till den här uppsättningen.) Han sitter, närmast honom står borgmästaren och de två damerna. Men de är också i skugga, och de försvinner också.

★

Scenerna 7, 8, 9, 10 og 11. Efterhand försvinner gallerverket och kvar står fyra stora skåp av mahogny. Med dörröppningarna mot publiken. Vi hade elva dörrar förut, här blir det elva plus fyra, sammanlagt 15 dörrar, och Dobtjinskij och Bobtjinskij har gömt sig mellan två skåp eftersom de inte har någon annanstans att ta vägen, och de måste ju vara med och tjuvlyssna också här. In kommer Anna Andrejevna och Maria Antonovna och de dyker genast in i skåpen. Skåpen var på den tiden gjorda så att man kunde gå in i dem, stå där och ta fram klänningarna. I synnerhet en liten människa kan försvinna in och gräva bland klänningarna. Skåpdörrarna står vidöppna, de synar klänningarna tillsammans och talar med varandra. När Bobtjinskij på väg ut av miss-tag går in i ett skåp blir det en fin spelsituation. De drar fram honom i rockskörten, jagar ut honom¹³⁾.

★

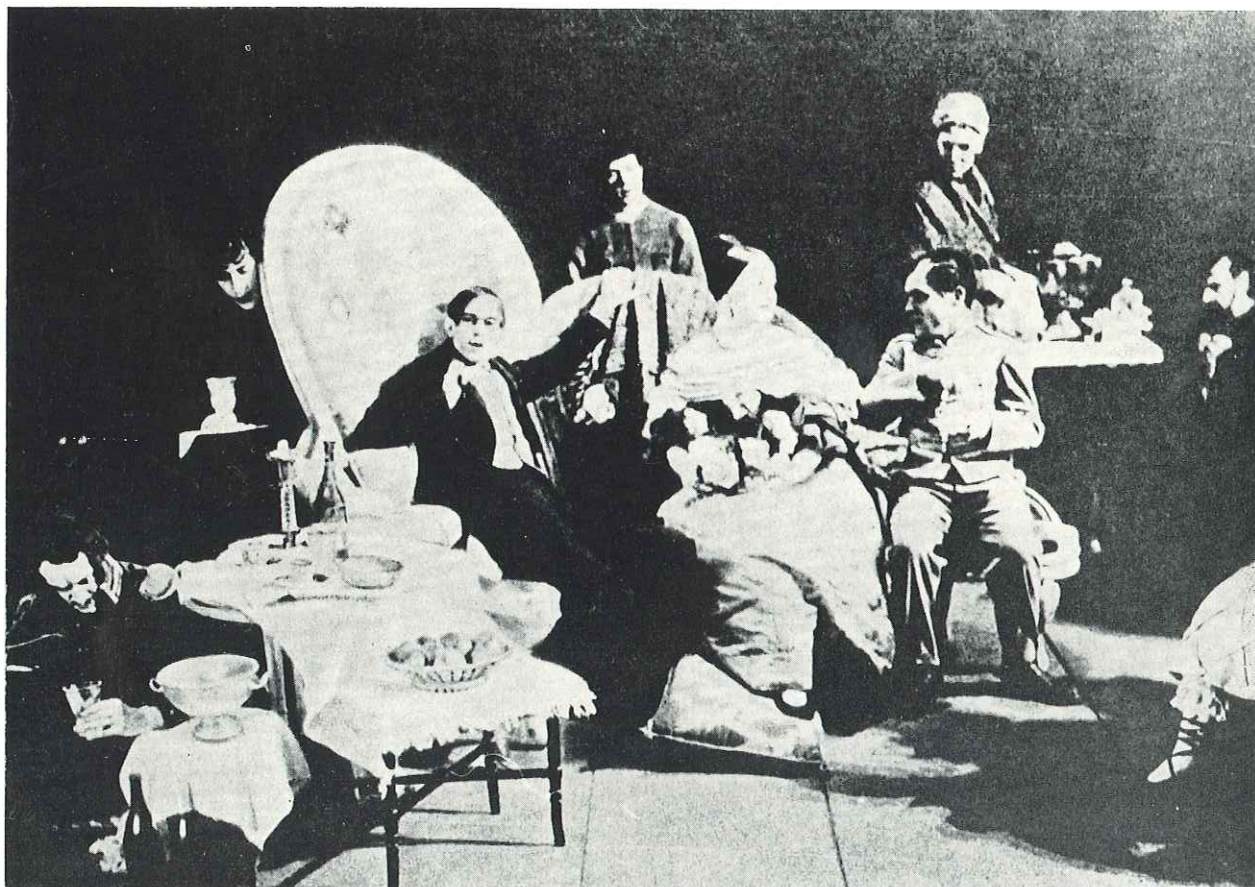
Fjärde akten. Scenerna 1, 2, 3, 4, 5, 6 och 7. En soffa, ännu större än i första akten, och mot bakgrund av fyra kolonner står folk överallt, folk, ansikten, tätt som sillar i en tunna. Man överlägger om hur man bör ge Chlestakov mutorna. Sedan försvinner allt detta, ingen plattform finns kvar, scenen är helt fri; bara dörrarna och Chlestakov. Det är första gången. Och ingen kommer in, han tillåter ingen att komma in, de står allesammans bakom dörrarna, och Chlestakov går från dörr till dörr och tar mutorna. Hur skulle någon hinna sätta sig, han har ont om tid, han hinner bara samla in pengarna. Det är den enda frihet som jag tar mig mot Gogol - jag har sturkit överallt där Chlestakov säger: »Varsågod, sätt er ned». Här finns bara tid att öppna dörren. Vi sätter in alla skådespelarna. Där skådespelarna inte räcker till sträcks helt enkelt fram en arm med en pappersbunt i handen, och han tar den direkt ur handen.

★

Scenerna 8 och 9. Brevet. I ett litet kontor. Han skriver ett brev. Allt är mycket enkelt. Efter detta en rad av slutna valv, valvbåge efter valvbåge i ett utdraget perspektiv. Stora draperier, och i dessa draperier döljer sig köpmännen som kommit dit¹⁴⁾. De är inkomponerade i dem, ofta syns bara händerna eller ansiktena. Chlestakov passerar i denna fil, allt är en blandning av olika orientaliska material.

★

Scenerna 12, 13, 14. Jag hoppar över några detaljer i början, eftersom mycket här är oklart för mig, jag har själv inte tänkt igenom dem tillräckligt. Men slutscenen kan jag och jag skall säga något allmänt om den. Scenen är också här tom. Jag kommer inte att visa gästerna. Jag kommer att visa bara de personer som yttrar sig. Bakom dörrarna pågår huggsexa. Där äter och dricker de, men hit ut kommer bara



Revisoren. Meyerholds opsætning blev stærkt angrebet af både kritikere og partifunktionærer. Ikke desto mindre satte Meyerhold umiddelbart efter to endnu stærkere forestillinger op: Væggelusen og Badstuen - begge af Majakovskij.



Revisoren. Fra 1. episode: Timychovs brev.

personer med servett om halsen. På bröstet har de servett, man ser att de frossar. Så upphör samtalen, och här måste jag buga mig för den ärade Gogol. Man säger alltid om oss att vi inte tar hänsyn till författarens krav, men har regissörer före oss inte gjort just det? Denna stumma scen, om vilket han skrev så mycket – en hel litteratur finns samlad, utdrag ur breven – och som han bearbetade, omarbetade. Han skrev: »Tysta scenen, de stelnar». Han ritar till och med hur de stelnar och sa: »så förblir de under loppet av några minuter». Hur skall man närma sig denna scen? Inte hur skall man visa den, utan hur skall man smyga sig på den, hur skall man närma sig den, hurdan paus skall man göra? Man måste visa förspelen – och jag kommer att visa förspelen. Folk har frossat och supit; där finns en orkester som beställts speciellt för ändamålet. De börjar dansa kadrilj på den tomma spelytan, med dörrarna som fond. Publikens blir villrådig. Kadriljens första tur, tredje turen, fjärde, galoppen. Medan de gör galoppen vidgas scenen, alla dörrar står tomma, allt öppnas, de jagar runt av alla krafter, galoppen går som en stormvind, det är så att djävulen inte kan följa med. De är halvfulla så fan vet vad de tar sig till.

Plötsligt kommer gendamer in genom alla dörrar i salongen. Vi har sju dörrar här. Alltså inte en gendarm, utan sju¹⁵⁾. Där har ni »hokus pokus»! Publikens ser på gendarmerna, och där uppe snurrar allt vidare. Så stiger en av dem upp på scenen via en hög stegen som vi gjort,

och går fram till Chlestakovs plattform, därifrån till borgmästarens hus – och talar. Alla flyr hals över huvud från scenen bakom dörrarna och stänger dem. En sekunds paus, dörrarna öppnas, och där står figurerna exakt enligt Gogols beskrivning: en har vridit på nacken, en annan lyft händerna upp i luften. Överallt är det mörkt. Där står dessa figurer, bakom dem skymtar kandelabrar med tända ljus. Vad ni vill, man kan tända en bengalisk eld eller hitta på något annat. I dörrarna står figurerna på små plattformar, och så för vi dessa plattformar med hjälp av linor mot scenens centrum, och där bildar de sista scenens gemensamma komposition. Alltså: först står alla vid dörrarna, pantomim, sedan bildar de alla en kompakt massa. Vad är det – levande människor? Det vi ställt i dörrarna är dockor av papier-maché med uppstoppade kroppar. Dem har vi fört fram till mitten; ljus. Nu kan publikens sitta så länge den vill. Det är den verkliga stumma scenen!¹⁶⁾

Man kan till och med säga till ubliken: »Varsågod och titta efter hur det är gjort». Man kan låta folk komma upp på scenen. Och med hjälp av niktpulver kan man göra följande sak: man strör niktpulver på alla figurerna, antänder det och får en illumination. Figurerna brinner inte upp, det slår bara upp lågor kring dem. Man kan hitta på några paroller om att i revolutionens eld har dessa gubbar brunnit upp. Här kan ni göra vad ni vill – allt står till er tjänst.

1) **Magister Bubus** av Aleksej Fajko, premiär på Meyerholds teater den 29 januari 1925.

2) N. O. Diur spelade Chlestakovs roll vid uruppförandet av **Revisorn** (premiär på Alexandrinskij-teatern i Petersburg den 19 april 1836).

3) **Mandatet** av Nikolaj Erdman var Meyerholds närmast förgående uppsättning (premiär den 20 april 1925), varför han gör flera anspelningar på den under arbetet med **Revisorn**.

4) Med »blankpolerade ytor» avser Meyerhold de skärmar som utgjorde en konkav vägg med elva dörrar i följd. Mittskärmen (med Meyerholds ord »den innersta skärmen»), som hade tre dörrar, som kunde öppnas på en port genom vilken plattformen åkte fram ur scendjupet.

5) »Mellanväggen» kom inte till utförande. För värdshusepisoden firades en helt komplett plattform från vinden och placerades framför den öppna porten.

6) En film med titeln **Den fege** av western-regissören John Cruse hade visats för ensameln vid tiden för repetitionernas början.

7) 1800-talsdramatikern Alexander Ostrovskijs skådespel **Skogen** hade premiär på Meyerholds teater den 19 januari i 1924.

8) Med »scen» och »akt» betecknar Meyerhold Gogols egen indelning av skådespelet.

9) »Där står man och väntar på att dörren skall öppnas och – hokus pokus . . .» är borgmästarens replik i slutet av första aktens andra scen (före Bobtjinskijs och Dobtjinskijs sorti).

10) Versdrama av Michail Lermontov, iscensatt av Meyerhold på Alexandrinskij-teatern i början av 1917.

11) Lamanova var en framträdande modellsömmerska i Moskva som anlättes av teatern som konsult i kostymfrågor.

12) Meyerhold utförde scenen på ett annat sätt, och gallerverket kom inte till användning.

13) I den färdiga föreställningen fanns bara ett skåp, som förekom på scenen under Anna Andrejevnas och Maria Antonovnas omklädning (episod 5 – »Uppfylld av ömmaste kärlek»).

14) I den färdiga föreställningen förekom inga valvbågar och draperier, köpmännen kom direkt in genom scenbyggnadens dörrar.

15) I föreställningen kom i stället för gendarmen en kurir med ett paket. Gendarmens ord (»På personligt uppdrag av . . .») stod skrivna på ett stort vitt skynte. Detta kom upp genom en skåra i scenövertaket, dolde hela scenen och försvann efter en kort stund upp i tågviden. Då stod framför åskådarnas ögon figurerna i orörliga grupper – den stumma scenen.

16) Om den färdiga föreställningens final skrev den sovjetiske utbildningsministern, kritikern Anatolij Lunatjarskij: »Med slag av den geniale regissörens trollspö visar Meyerhold plötsligt den kusliga automatiken, den dödliga skräcken i den värld Gogol skildrade och samtidigt fortsatte att leva i. Just när dessa kusliga dockor har stannat för alltid övergår dessa monsters förskräckelse inför den hotande revisionen, rörelsen som tidigare besjälade dem, i en stum mekanisk dans i vars led en girlang av all denna mänskliga orenhet drar genom salongen. Efter att ha försatt denna värld i vila och åter i rörelse, säger Meyerhold med konstnären-siarens mäktiga röst: »ni är döda och allt i er är av döden».

Försvar för Revisorn

AV V. MEYERHOLD

Ur stenogrammet från föredraget hållt i Leningrad, på Akademiska (f.d. Alexandrinskij-) teatern, 24 januari 1927.

15 teser och 15 episoder. Om uppsättningen av *Revisorn*.

1. Gogols missnöje med scenframförandet av *Revisorn* 1836 som utgångspunkt för uppsättningen 1926.
2. Underhållande och avslöjande föreställningar.
3. Den anekdotiska och biografiska karakteristiken av personerna.
4. Utnyttjandet av de stora filmmästarnas erfarenheter - Griffith, Cruse, Keaton, Chaplin - och tillägnet av dessa med hjälp av »de knep som är teaterns egna» (lazzi). Nya metoder i skådespelarnas arbete.
5. Krossandet av legenden om Gogols hyperbolism.
6. Texten. Valet av varianter. (Det klangliga). Asidosättande av framförda anvisningarna.
7. Språket. Döljandet av textens musikaliska struktur.
8. Fiktionen om monologen. Lämpligheten av att avskaffa den och medlen härför.
9. Fiktionen om aktindelningen. Nya sceniska indelningar - grundade på episoderna. Stärkandet av komediens centralaxel med denna metod.
10. Den sociala karakteristiken av miljön. Uppbyggnaden av de nya figurerna. Den materiella utformningen. Livsstilen.
11. Musiken. Placeringen av det musikaliska materialet.
12. Kritikens reaktion.
13. Generalattacken från alla småkritikerna och dess resultat. Åskådarnas svar.
14. Tre slag av kritiker: teaterhistorikerna, recensenterna i egenskap av recensenter, recensenterna utan kvalifikationer.
15. Anklagelsen mot föreställningen för tre dödssynder: mystik, erotik, asocialitet. Svårt svar.

Våra klassiska ryska skådespel är geniala, där finns sådana konkreta scenarier, sådana sceniska situationer, sådana bilder, sådana typer som blir eviga, som aldrig blir till slitna mynt. Ur denna synpunkt är det lärorikt att höra det råd som Gogol en gång gav Stjjeppin¹⁾. (Det bör vi lägga på minnet.) Han frågar Stjjeppin: »Har Ni glömt att det finns gamla, en gång spelade, undanskuffade skådespel? Har Ni glömt att för en aktör finns inga gamla roller, att han alltid är ny? Tag Er före att i minnet gå igenom den gamla reportoaren, och se på den med friska och samtida ögon . . .» Denna förmåga att skapa en pjäs som lever ännu efter nittio år, eftersom man kan se på den »med friska och samtida ögon» - det är ett betyg åt pjäsen som ett lysande verk, och därav kommer sig vår paroll: Åter till Ostrovskij, åter till Gribojedov²⁾, åter till Gogol³⁾.

Detta innebär inte, som vissa kritiker har uppfattat det, att förråda den revolutionära teatern, att förråda den revolutionära teaterns principer; det betyder bara att stärka teaterfronten i fråga om skapandet av en revolutionär teater, därför att vi kommer att få en verkligt revolutionär teater först när den inte längre riktar sig till borgarna, när den skapar för den nya människan, för arbetaren och bonden i Sovjetunionen. Och vår uppgift på scenen är att utforma dessa pjäser så att deras kraft, deras färgrikedom, deras livfullhet ger intryck av revolutionära pjäser. Det finns inte en situation vare sig i *Revisorn*, i *Förstånd* skapar elände, i *Skogen* eller i Suchovo-Kobylin's pjäser som inte kan ges en ny kläng.

När den gamla teatern tog upp *Revisorn* hamnade man vanligen i en av två ytterligheter, båda lika främmande för Gogols komedi: antingen bemödade man sig om att ge pjäsen en överdriven accentuering, ett överdrivet groteskt drag, eller också hände det att folk kom till föreställningen och tänkte sig att dess figurer levde på samma sätt som figurerna hos reportageförfattarna. Vi har bemödat oss om att ta hänsyn till det missnöje Gogol gav uttryck för beträffande den sceniska behandlingen av *Revisorn* när den sattes upp på Alexandrinskijteatern år 1836. Vad skedde då? I sin teknik var skådespelarna helt under inflytande å ena sidan av vaudevillens teknik, å andra sidan av melodramats, mest dock av vaudevillens. Härav följde, att när de började repetera, lära in denna pjäs såg de på varje person i skådespelet på

samma sätt som vi ser på en rad porträtt i de revolutionära pjäserna, d.v.s. de uppfattade bara schemat - så abstrakt var alltid personuppfattningarna i vaudevillerna. Ung man med spanskkrör, Svärmar, Gamal gubbe som kommer in i ett rum och överraskar ett kyssande par o.s.v. Typisk rättfram man, Typisk ädel fader, Typisk subrett som kvitrar och sjunger o.s.v. Människor som var vana vid detta schema kunde naturligtvis inte upptäcka levande människor i Gogols personer. Det var en kolossal missuppfattning.

I stället för groteskeriet och reportagenaturalismen har vi utvecklat ett nytt synsätt. När vi valde det blev vi tvungna att inte pedantiskt följa en enda version av Gogols text, ty vi såg att verket ända sedan det första utkastet undergått förändringar under Gogols egen hand, fastän det i grund och botten förblev det samma.

Gogols missnöje berodde på att teatern som framförde *Revisorn* hade överbetonat det underhållande draget; det avslöjande draget hade man betraktat som mindre viktigt. Detta kan förklaras av att just sprattet, det lustiga knepet är utmärkande för teatern. Det fick sin plats på scenen tillsammans med vaudevillen. Ett sådant spelsätt uppskattades också av skådespelarna, eftersom publiken gillade dessa knep och alla skådespelare har svårt att skilja sig från manér som hjälper honom att behärska publiken. För att föra fram det avslöjande draget hade det varit nödvändigt att tänka ut andra grepp, och dessutom leder en avslöjande föreställning till en avgörande strid med censuren. Därför skall vi inte anklaga vare sig skådespelare eller regissörer från den tiden - förhållnaderna gjorde det omöjligt att spela en verkligt avslöjande föreställning.

Här har den revolutionära teaterfronten ställts inför en ny beställning. Vi kan idag märka att samma underhållande stil har blivit den revolutionära teaterns mest populära stil. Men i dagens läge finns nästan inga pjäser som med något som helst allvar för fram det märkliga skrattnet om vilket Gogol en gång sade: »Mitt skrattnet är ej längre detsamma som förut . . . själva behovet att förstöra mig med oskyldiga, bekymmerfria scener försvann tillsammans med min ungdom». Här minns man sig också orden som Pusjkin fällde när Gogol läste upp *Döda själar* för honom. »Herre Gud, hur dystert är inte vårt Ryssland». Samma sorg lade sig antagligen som en tung sten över Gogols själ och sinne. Uppenbarligen skakade detta Gogol, och vi kan se att även om pjäsens grundstruktur inte ändras, så fulländas pjäsen av varje »tillkännagivande» som Gogol gjorde till skådespelarna. Det blir allt allvarligare och allvarligare, ty Gogol driver hela tiden på föreställningens avslöjande sida.

Just ur denna synvinkel skulle vår föreställning kunna vara sårbar. Om vi verkligen hade en frisk, allvarlig teaterkritik, och om kritikerna verkligen tänkte efter, så vore den enda anmärkning de kunde rikta mot oss den, att tendensen att göra vår föreställning avslöjande inte genomförts till slut; att man borde snoka igenom Gogols varianter ännu mera och göra ännu flera ändringar, föra in ännu mera friskt blod i form av nya attityder till de sceniska situationerna - allt för att göra föreställningen verkligt avslöjande.

Men hur gör vi denna föreställning efter nya principer, när vi väl förkastat grotesken och vaudevillen, »knepen som är utmärkande för teatern». Framför allt med hjälp av den realism som vi än idag inte lyckats återvända till. Än idag har vi inte givit oss själva den friheten. För två-tre år sedan var det omöjligt att ta ordet realism i sin mun, därför att realism, som gått andra vägar än vi, gärna ville förfalla till naturalism av reportagetypen.

Därför har vi i denna föreställning med hjälp av nya uttrycksmedel, med biomekaniken o.s.v. försökt nå fram till en realism; och nå fram till den kunde vi endast genom musiken. Därför är termen »musikalisk realism» som beteckning för denna föreställning inte bara en konstruktion. Vi upptäckte att föreställningen måste komponeras efter ett orkesterstyckes alla regler, att skådespelarnas partier vart och ett för sig inte klingar utan att man obönhörligen måste driva in det i massan av instrumentgrupper - roller, och flöta samman det med dem i en ytterligt komplicerad sats, följa ledmotiven genom denna komplicerade struktur och så väl skådespelare som ljus, rörelse och till och med tingen på scenen att klinga tillsammans som en orkester. Det är med särskild tillfredsställelse som jag inför en publik, där Petrov-Vodkin⁴⁾ är närvarande, säger att enligt min uppfattning börjar då varje ting leva med sin egen dynamik, ja varje ting börjar leva som om det hade närvar, hade en ryggrad, liksom hade kött och blod. Denna skådespelarens samverkan med tingen dyker här upp som ett nytt problem, som naturligtvis måste utvecklas mer och mer på det experimentella planet. Och vi anar naturligtvis framför oss ett märkligt slags föreställning, som på den dramatiska teatern kommer att betraktas som ett musikaliskt fenomen.

När den dramatiska teatern tar itu med ett sådant verk som *Revisorn* så blir naturligtvis personernas biografiska struktur, deras egenskaper inte likgiltiga. Vi minns oss att Gogol på 40-talet skrev: »Var vänliga att avlägsna alla de karakteristiker som jag en gång gjorde. Det är inte alls nödvändigt att ta hänsyn till dem». Ty ju mer han fördjupade sig i detta verk, desto klarare blev figurerna för honom. Han såg att



Meyerhold under en prøve sammen med Garin, der spillede Klestakov i Revisoren. Garin, Ilinski og Babanova var blandt de yngre skuespillere, som Meyerhold havde opdraget i biomekanikkens ånd.

de var levende personer, og når de var levende mennesker så måtte de også ha någon sorts biografi. Och friläggandet av denna biografi, denna biografiska textur s.a.s., hos varje figur tvingade oss att radikalt ändra vår attityd till samtliga roller. I vissa fall lyckades det bättre, i andra sämre. För vissa fann vi de rätta typerna i vår ensemble, för andra inte; därför har vi haft konflikter, men felet har inte varit vårt. Här pågick en revision av *Revisorn*, men naturligtvis är den inte alls slutförd.

... Vad beträffar skådespelartekniken tvingades vi - för att undvika att hamna i vaudevill-stilen - att en gång för alla säga: i denna uppsättning skall vi befria oss från så kallade »knepe» som är utmärkande för teatern» (en term som är bekant för alla som haft någon kontakt med den italienska commedia dell'arte spelstil), övervinna det som blomstrade ohämmat när vaudevillen härskade på våra scener. Med hjälp av den moderna skådespelartekniken kan vi naturligtvis befria oss från alla dessa knepe inom ramen för en verklig realism, vilket inte, kamrater, är samma sak som den teaterrealism som man fortfarande inte kan skilja från förljugenhet och klichéer.

... Ingen riktning fodrar en sådan omsorgsfullhet som realismen. Vi bör på scenen endast framställa det som kan klinga som renaste sanning. På denna punkt har jag gjort många fel och det medger jag alldeles öppenlydligt. Det är svårt att övervinna den där tekniken som har lagt sig som en tung sten på våra axlar som följt av att vi inte har någon skola, någon riktig teaterskola; som följt av att pedagogiskt arbete bara bedrivs av skådespelare och regissörer som arbetar på scenen, som tar mycket aktiv del i vårt teaterliv och som på grund av tidsbrist bara ägnar skolan ett minimum av tid. Naturligtvis måste vi under sådana omständigheter ställas inför oerhörda svårigheter. När vi får teaterskolor och en rad framträdande folk från scenen överger teatern och kanske i decennier ägnar sig uteslutande åt skolan - då är det möjligt att vi kan uppnå några resultat. Som det nu är, kan varje korpsal som bytt geväret mot käppen avgöra teaterns öde, därför att vi på denna punkt inte har enats om en enda vettig princip.

Vilka speltekniker blir särskilt vägledande för oss när vi talar om denna äkta realism? Jag skall här bara nämna två namn, och ni kommer att förstå vad jag menar. När man ser ett av Charlie Chaplins eller Douglas Fairbanks sista arbeten på vita duken, slår det en hur dessa män av tusen fakta väljer det mest iögonfallande - i naturen, i miljön, i vardagslivet. Bland alla företeelser väljer de ut det som kan klinga sant - inte bara för individen, utan också för kollektivet, för massan. De siktar in sig framför allt på den kollektiva varselblivningen,

märk väl, på den kollektiva varselblivningen. Det uppmuntrar mig att i vår *Revisorn* finns denna sanning, som klingar som en bekräftelse från massornas sida. Se på maskvaktningarna, nästan alla ropade - som om de hade kommit överens - att vår *Revisorn* är rena helgerådet, att *Revisorn* är en misshandlad Gogol, att Meyerholds *Revisorn* är fan vet vad, att Meyerhold för denna *Revisorn* måste förvisas från Rysslands jord, jagas långt åt helvete. De har skrivit de mest otroliga saker. Samtidigt fylls varje kväll vår teater, som om jag inte minns mig rymmer 1200 åskådare, fylls varje kväll oavsett de individuella åsikterna hos kritiker som aldrig givit några argument för dessa åsikter. Men i en enkät i »Komsomolskaja Pravda» sade rödarmisterna som tillfrågats bland åskådarmassorna tvärtom kritikerna, att föreställningen är mycket glad, mycket dynamisk, mycket kinematografisk. Detta gläder mig mycket. Jag har riktat skådespelarnas uppmärksamhet framför allt på den sanning som man måste söka inom sig, dra slutsatser av sina iakttagelser och föra över dem på »duken», och föra över bara det som klingar sant inför den kollektiva prövningen. Och så denna metod med ett mycket snävt urval gester, leenden och rörelser - bara sådana som skulle kunna registreras på en mycket känslig filmremsa, bara detta lät vi vara kvar. Och här finns naturligtvis hela tiden en kolossal frestelse för skådespelarna att komma på avvägar: de vill ändå liksom breda ut sig, hålla fast vid denna »grotesk», hålla fast vid detta hämningsslösa, anarkistiska, oorganiserade spelande och överge det riktiga sättet, den riktiga rörelsen inom ett riktigt undersökt och riktigt placerat ting.

Till slut, den stumma scenen som har gjort somliga konfunderade. Så här skrev Gogol till Sjtjepkin år 1846: »Tänk särskilt på den sista scenen. Det är ofrånkomligen nödvändigt, att den blir målerisk och till och med skakande. Borgmästaren måste vara fullkomligt förlorad och alls inte lustig.

... Och när vi då, kamrater, spelar upp hela tavlan, verkligen gör en stum scen så som Gogol drömt om den, som verkligen framför allt har till uppgift att »skaka» - då ser vi varje gång, att trots att föreställningen slutar först klockan fem över tolv¹⁾, stannar publiken kvar på sina platser, som en man - och börjar inte att applådera förrän efter en lång stund, eftersom de verkligen är skakade. Och om de där framme i den stumma scenen är dockor eller inte, lät oss få behålla den hemligheten för oss själva - vad har ni med det att göra?

Och så säger man till oss: »Vad är nu detta, ni sprider mystik». Men varför göra någon mystik av detta. De säger: »Är det dockor, så betyder det mystik». (Skratt.) Jag brukar alltid berätta följande anekdot för människor som säger att jag är mystiker, som förebrår mig att jag gjort mystik också av denna föreställning. En gång kom en man hem till mig på besök. I mitt rum lyste en lampa med grön skärm som ger ett behagligt halvdunkel, och på väggen hänger mina byxor. (Skratt.) Denna man säger: »Vet ni vad, jag har kommit hit med ett ärende, men så har ni lampor med grön skärm och på väggen hänger det någonting». (Vet ni vad för någonting - mina byxor.) (Skratt.) »Jag är inte beredd att fortsätta våra förhandlingar förrän ni tar ner det där, för det påminner mig om en hängd människokropp». (Långvarigt skatt. Applåder.) Jag frågar er: vem av oss är mystiker? Den som hängt upp sina byxor? Jag menar, kamrater, att det var han som tog mina byxor för en hängande människa. (Skratt.) Och sådana skall man behöva ha att göra med!

Eller se på erotiken. Jag har sett alla slags teater. Jag har till och med haft nöjet att vara i Paris och studera denna erotik på de pariska teatrar, på Moulin Rouge på Montmartre, och slutligen har jag sett föreställningar hos oss i Sovjetunionen. Jag vet inte om det har varit tillfälligheter, men i dessa har det funnits inslag av erotik, till exempel i *Lysistrata* på Konstnärliga teaterns musikaliska studio. Då anmärkte inte någon på det erotiska, men när så jag sätter upp *Revisorn* hittar de plötsligt erotik där. Men jag kan absolut inte förstå: var finns denna erotik? Det är som med de här byxorna. Det finns också säkert människor som kan se erotik i vilken scen som helst.

... Där har ni alltså mina tre »dödsynder»: mystik, erotik och asocialitet. Nå, det är ju mycket lätt att förstå: om folk inte marscherar på scenen med röda fanor och sjunger *Internationalen*, och om där inte finns några slagord att ackompanjera den pågående föreställningen med, då är *Revisorn* inte revolutionär. Men så säger å andra sidan folk som lider av en egenartade form av färgblindhet, som inte kan uppfatta den revolutionära kraften hos föreställningen utan dessa flaggor.

... Naturligtvis var *Revisorn* i förhållande till sin tid en heltigenom revolutionär pjäs, och det är bara som sådan vi idag kan sätta upp den, framföra den och uppfatta den.

Det var allt jag ville säga er i mitt föredrag. (Applåder.)

1) Michail Semjonovitj Sjtjepkin (1788-1863), anses vara grundaren av den realistiska ryska skådespelarskolan, verksam på Lilla Teatern i Moskva.

2) Alexander Sergejevitj Gribojedov (1795-1829), författare till den berömda verskomedin *Förstånd skapar elände*.

3) Kuzma Sergejevitj Petrov-Vodkin (1878-1939), målare och teaterdekoratör, samarbetade på denna tid med Meyerhold på en - aldrig förverkligad - plan för en dramatisering av Saltykov-Sjtjedrins satir *En stads historia*.

4) Vid denna tid började teaterföreställningarna klockan åtta.

Bag Meyerhold finder man to forskellige teatertraditioner. Den første tager udgangspunkt i menneskets latente behov for på én gang at være både skuespiller og borger, at reformere det eksisterende: Fra det græske teater i Epidauros til Palladios renaissanceteater i Vicenza, fra elizabethansk teater til Kabuki. Den anden står i modstrid hermed. Den opbygger det sceniske rum som en genspejling af virkeligheden hinsides et reelt eller imaginært dække, tæppet eller prosceniumslinien: Fra romersk teater til barokkens og romantikkens teater, f.eks. Sempers teater i Bayreuth for Wagner.

Trods sin anerkendelse af Poelzigs rumløsning i Grosse Schauspielhaus, Berlin (bygget til Reinhardt), polemiserede Meyerhold mod Piscators måde at eliminere barrieren mellem scene og sal på, nemlig ved at lade skuespillerne blande sig med publikum. - Tilskuerne skulle, derimod, hele tiden omringe skuespillerne.

Idet Meyerhold beskriver den teaterorganisme, han længe har drømt om, skitserer han en stor oval, som skal indeholde alt - både publikum og scene. I denne oval forestiller han sig drejescener som koncentriske cirkler. Tilkørselsramper er der også, så bilerne kan komme ind direkte fra gaden, køre på scenen og forsvinde ud igen.

På grundlag af Meyerholds ideer skabte to unge arkitekter et nyt projekt. Arkitekterne var M. Barchin og S. Vachtangov - sidstnævnte søn af den kendte da afdøde instruktør. Tilskuerspladserne er her anlagt på et hesteskoformet plateau. Den ovale scene, der er omgivet af hesteskoen, indeholder to drejescener, hvoraf den ene består af flere ringe, der kan rotere i indbyrdes modsat retning. Den anden er mindre - og nærmere tilskuerspladserne. På denne kan publikum anbringes, f.eks. ved intimforestillinger. Drejescenerne er således konstrueret, at de på samme tid kan løftes til indbyrdes forskellige niveauer. Desuden kan den inderste cirkel i den største drejescene løftes så højt, at der kan skabes en næsten pyramideagtig bygning, hvis ophængte gange tillader skuespillerne at bevæge sig både vertikalt og horisontalt.

Drejescenerne kan også sænkes til under tilskuerspladsernes niveau, hvorved man i det hul, der derved opstår, uset kan skifte dekorationer; eller hullet kan fyldes med vand for at give et konkret udtryk for havet (som f.eks. i Brøl, Kina). »Meyerhold bekæmper realismen med virkeligheden« (dette og følgende citater af Meyerhold, gengivet af H. W. Dana i NEW THEATRE 1935).

Skuespillernes garderobes befinder sig på forskellige etager. På en

etage består de af en række rum med vinduer ud mod scenen. Således kan skuespillere under pauser og prøvearbejde følge med i, hvad der sker, og de kan passe deres entréer nøje ind i sammenhængen.

Orkestret, der normalt gemmes i en grav, er anbragt en etage højere oppe end garderoberne. Det er her udstillet for alles blikke, »glitrende, næsten fysisk gennembrydende sin egen klanglige væg.«

Lysarmaturet befinder sig over orkestret. »Lysbetjenes som musikinstrumenter, projektorerne sender deres ståler ud fra alle mulige steder på vægge og tag og kan ramme overalt på scene og tilskuerspladser fra forskellige vinkler - som projektorer på en landingsbane.«

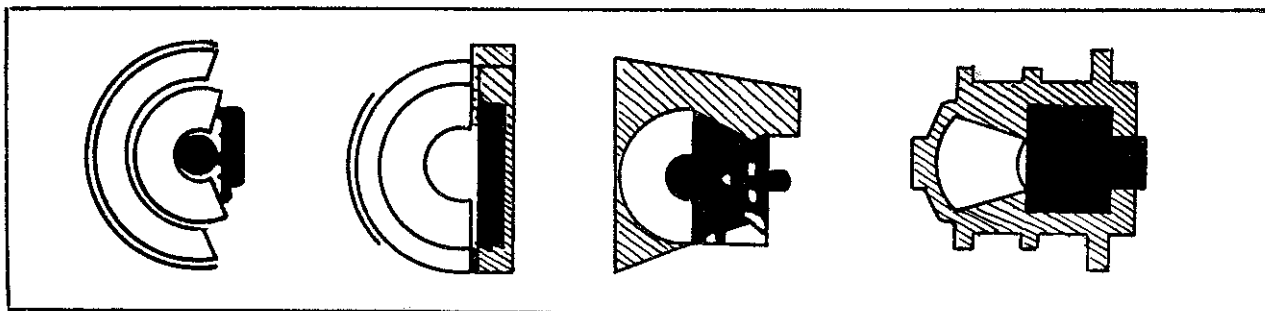
I Meyerholds oplysninger om teaterbelysning genfinder man konstruktivismens teorier om lyset og dets anvendelse - »lysstråler skal stå som søjler, som arkitektonisk udformede pilastre.« Anvendelsen af farvelys anslår futuristiske strenge, hvor ændringer i musik korresponderer med ændringer af lys som led i et samlet udtryk for bevægelse i forestillingens stemning. På scenen kommer elementer fra den mekaniske verden til syne, symboler på den teknologiske teatralitet. Lærereder, ophængt på vægge og tag, viser filmprojektioner, som blandes med ensfarvede eller kulørte lysstråler. Radioen genlyder i salen og bygger bro til den ydre virkelighed, til sovjetrepublikkernes korale liv. Oppe over taget, glidende i spor, arbejder kraner og andre tunge maskiner, som kan løfte og udskifte elementer på scenen - åbenlyst for tilskuerne.

Teatret skal med passende funktionelt udstyr repræsentere muligheden for borgernes og skuespillernes bio- og sociomekaniske videreudvikling. Derfor findes på taget et helt system af opholdssteder og roof-gardens - til fritids- og sportsaktiviteter og til træning af nye elever i biomekanikkens rytmiske hygiejne.

På trappeopgange og i foyer skal den definitive symbiose mellem skuespillere og tilskuere finde sted. Der arrangerer man udstillinger og mindre forestillinger, og der finder man både museer og bibliotek. Tilskuerne kan i pauserne gå frit omkring også på scenen, som på den måde bliver levendegjort af en mangefarvet, summende masse. Aktiviteten standser på intet tidspunkt. I pauserne spiller man korte intermezzi - som i det store spanske dramas tid. »En række bindeled vil knytte det hele sammen som sætserne i en symfoni af Beethoven.«

Projektet blev på papiret; umuliggjort af de politiske begivenheder.

Teaterarkitekturs udvikling fra græsk teater til Meyerhold.

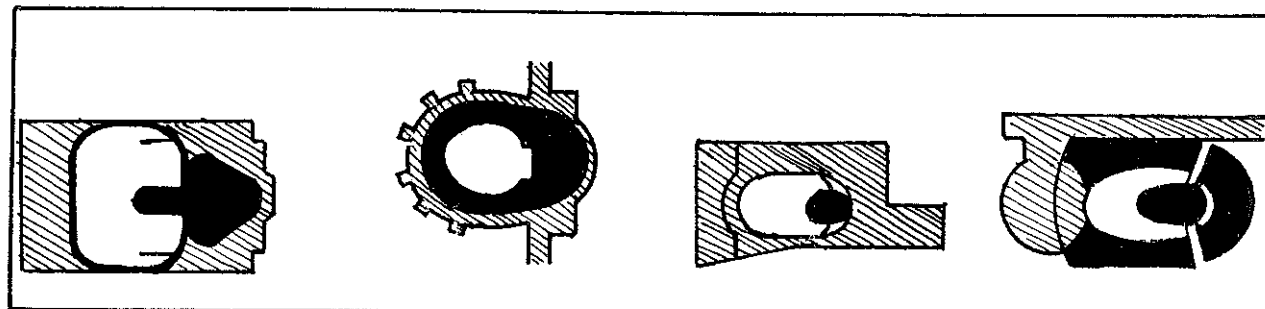


Græsk teater
Epidauros
4. årh. f. Kr.

Romersk teater
Orange
2. årh. e. Kr.

Italiensk teater
Vicenza
1584

Wagners teater
Bayreuth
1876



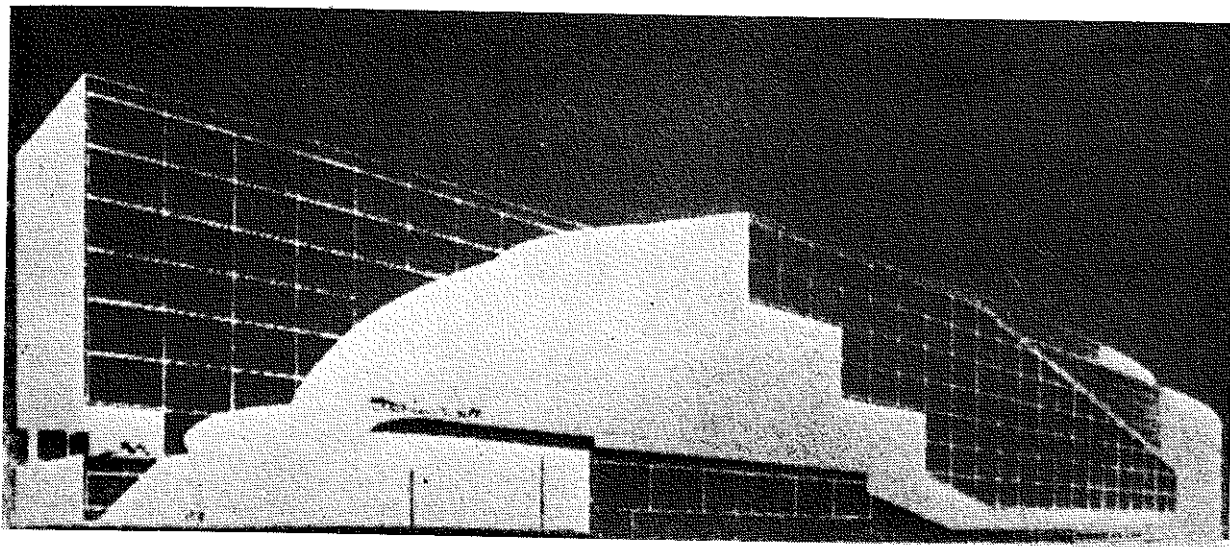
Reinhardts teater
Berlin
1920

Piscators teater
Berlin
Plan fra 1933

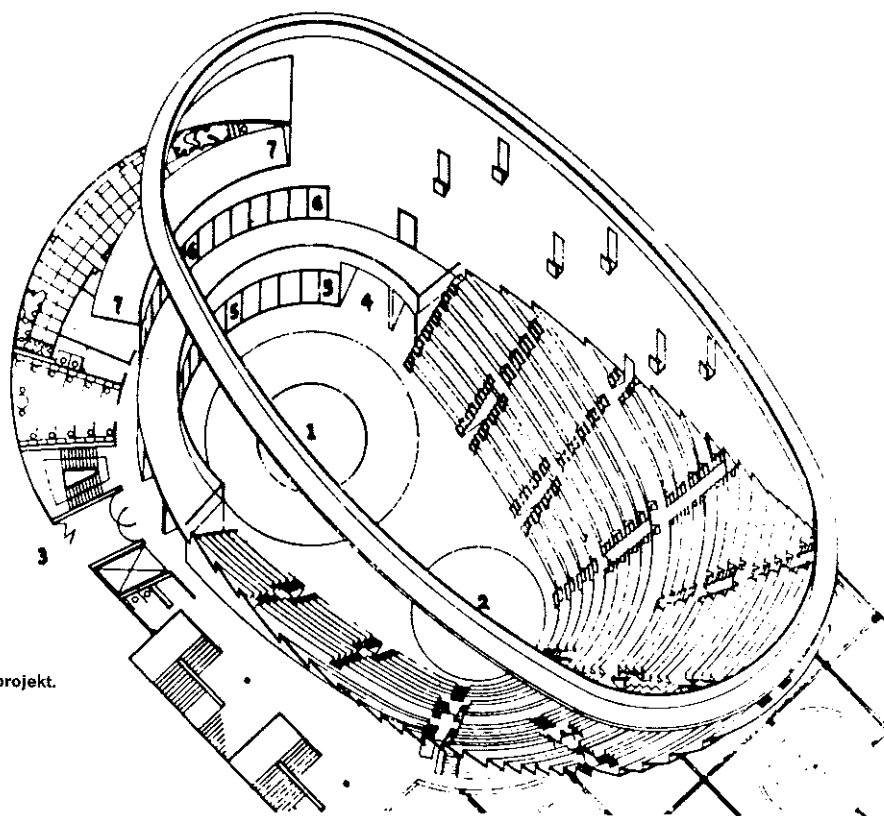
Meyerholds teater
Moskva
Plan fra 1930

Meyerholds teater
Moskva
Plan fra 1935

Hvid farve: Tilskuere. Sort farve: Scene. Skraveret: Det øvrige teater.



Øverst: Arkitekterne M. Barchin og S. Vachtangovs teaterprojekt skabt over Meyerholds idéskitse.



Nederst: Interiøret fra samme projekt.
 1: Stor drejescene.
 2: Lille drejescene.
 3: Indkørselsrampe for biler.
 4: Udkørselsrampe.
 5 og 6: Skuespillergarderober.
 7: Orkestrets plads.

Og kusken deserterede til filmen

AF SERGEJ EISENSTEIN

Sædvanligvis regnes mit første filmarbejde for at være iscenesættelsen af Ostrovskis stykke *Hesten har fire ben og alligevel snubler den* (*Den Vise*), der blev vist på Proletkult's første arbejds-teater (Moskva, 1923). Det er rigtigt, hvis man herved vil understrege at der i denne iscenesættelse indgik en lille komisk film der specielt var optaget til det formål og derpå blev »monteret ind« i handlingsgangen på scenen efter alle montagens regler.

Hvis vi vælger dette spor så må vi dog rykke denne min filmgenealogi tre år tilbage, dvs. til dengang jeg iscenesatte *Meksikaneren* (Moskva 1919-1920), som jeg havde bearbejdet sammen med V. S. Smyshlajev.

Såvel et af de træk der vidnede om min faktiske deltagelse heri som resultatet heraf var tendensen til en umiddelbar opfattelse af fænomenerne – hvilket kendetegner film i modsætning til »reaktionen på fænomenerne« – noget der så afgjort hører teatret til. Jeg tænker her på boksescenen.

Fablen, der er lånt fra Jack London (og bearbejdet af de ovenfor nævnte instruktører sammen med B. Arvatov) er egentlig temmelig naiv, men tager man stemningerne og kravene i 1920 i betragtning – så var den tilstrækkelig følelsesladet til at rive tilskueren med sig på trods af det ikke særligt overbevisende handlingsarrangement.

Historien er følgende: En bestemt revolutionær mexikansk gruppe har brug for penge til sin revolutionære virksomhed. Altså melder den unge mexikaner sig til kampen om mesterskabet i boksning, for på den måde at få de nødvendige penge. Ifølge aftalen med managerne skal han lade sig besejre mod til gengæld at få et bestemt beløb. I stedet besejrer han mesteren og får et kæmpebeløb samt en vis procent af billetindtægten.

Havde det været nu, hvor jeg har et bedre kendskab til såvel den mexikanske revolution og dennes egenart som til fremgangsmåden ved bokse mesterskaber, havde jeg nok været lidt bange for at gå igang med at iscenesætte en historie der byggede på et sådant grundlag, for slet ikke at tale om hvor lidt overbevisende handlingen var fra et ideologisk synspunkt. Men jeg gentager, tiderne var anderledes. Og med dem også kravene. Man behøver kun at tænke på den succes som den ikke mindre usandsynlige *De røde djævleunger* havde.

Men i alle tilfælde, højdepunktet i stykket var boksekampen. Ifølge de gældende traditioner fra MCHAT skulle kampen finde sted ude i kulisserne (ligesom tyrefægtningen i sidste akt af *Carmen*). Og på scenen skulle udfaldet af kampen vises gennem de reaktioner og de sindstemninger som de positive figurer på forskellig måde viste som tilskuere til denne kamp.

Min første handling (der rakte ud over den stilling som scenograf der først var blevet mig foreslået, og helt op efter værdigheden som medinstruktør) var at foreslå at anbringe bokseringen på selve scenen. Og ikke nok med det: bagefter foreslog jeg at man skulle flytte den fra scenen ned midt blandt tilskuerne, dvs. anbringe den der hvor den var under en virkelig boksekamp.

I dette forslag var tendensen til en konkret opfattelse af virkelighedsbestemte fænomener egentlig allerede mærkbar. Eller hvis nogen foretrækker det udtryk – forkærligheden for kendsgerningen i det hele taget. Thi hvis forløbet af hver eneste runde og den svingende kamp-

lykke blev planlagt ordentligt forinden, så ville kampen ikke forløbe som en række stiliserede billeder eller »dansefigurer« men som en fuldstændig virkelig og konkret boksekamp. Det at udfaldet af hver enkelt runde og af kampen som helhed var forudbestemt a priori, det svækkede ikke et øjeblik indtrykket af dokumentarisk ægthed og kamprealisme.

Den plan, som de unge arbejder-skuespillere skulle følge i ringen, byggede først og fremmest i princippet på deres modsatte roller i handlingsgangen. Hvis deres væsentligste virkemiddel på den første måde havde været en sindstilstand der fremkaldte en lignende reaktion hos tilskuerne (skuespillerne spillede efter Stanislavskijs system) så var der her endnu en ting der påvirkede tilskueren – **den virkelige handling**.

Hvis man på den første måde bearbejdede tilskuerne ved hjælp af stemmeintonation, gestus, mimik, så var der på den anden måde ikke mere tale om særlige udtryksmidler, men om direkte påvirkningsfaktorer: en virkelig kamp, en krops fysiske fald og disse helt ufejltagelige klaskende lyde af handskernes slag mod hud og spændte muskler.

Dekorationen, der sædvanligvis skal skabe en illusion om en given virkelighed, måtte her vige pladsen for en ganske konkret ring der blev opbygget således som de tekniske forskrifter kræver det (ganske vist kunne den ikke blive anbragt midt i tilskuerrummet, fordi modstanderen af ethvert nyt indfald i teatret – brandvæsenet – beordrede den flyttet op i nærheden af proscenium). For at slutte kredsen omkring ringen benyttede man sig så af statister der skulle spille publikum på pladserne langs ringsiden. Denne idé er for ganske nylig blevet brugt igen i Vachtangovs teater i den ikke særligt vellykkede iscenesættelse af *Den menneskelige komedie* i de scener, hvor handlingen foregår i »teatret«.

Dette element skulle fremtræde med fornyet kraft i min næste iscenesættelse *Hesten har fire ben og alligevel snubler den* (1922-23).

Det ekscentriske i denne iscenesættelse, som førte alle teaterelementer ud i det paradoksale, viste sig også på dette område i den groteske sammenstilling.

I den nævnte iscenesættelse viste denne tendens sig særligt grelt i beslutningen om ikke at benytte sig af midler til at genskabe bevægelse, til at opbygge en illusion eller til at »spille« en bevægelse, men om at operere med fysiske fænomener fra akrobatikken: gestusen blir til noget akrobatisk, vreden vises ved at slå kolbøtter, begejstringen ved en saltomortale, og lyrismer ved at kravle op i »døds masten«...

Denne ekscentriske og groteske form for iscenesættelse tillod hurtige skift fra en slags udtryksmidler til andre samt en chokerende blanding af begge.

I iscenesættelsen af *Hør her, Moskva* (1923) gennemløber disse to forskellige metoder, den med »den konkrete handling« og den med »den formende gengivelse«, en kort syntese, hvor der skabes en særlig teknik for spillestilen. I overensstemmelse med hele ånden i den daværende venstrefløj inden for teatret fører princippet om konkret handling til en række virkelighedsbestemte udfoldelser, en bevægelse der udtrykker det, hvad skuespillerne før var vant til at genfrømstille.

Dette emne fortjener en særlig og kritisk bearbejdelse. Måske det

THE MEXICAN, av Jack London. Scenisk bearbejdelse ved B. Arvatov. Regi: V. Smishlayev og S. Eisenstein. Scenografi: S. Eisenstein, Prolet-Kult Teater, Moskva 1920.

KONG SULT, av Leonid Andrejev. Regi: V. Tikhonovich. Scenografi: S. Eisenstein. Prolet-Kult Teater, Moskva 1921.

MACBETH, av Shakespeare. Regi: V. Tikhonovich. Scenografi: S. Eisenstein. Polenov Teater, Moskva 1921.

VAUDEVILLES, (Phetras fenomenale Tragedie, en parodi av. N. Foregger på Tairovs iscenesættelse av Racines Fedra). Regi: N. Foregger. Scenografi: S. Eisenstein. Foreggers Fri Studio, Moskva 1921-1922.

HEARTBREAK HOUSE, av B. Shaw. Regi: V. Meyerhold. Scenografi: S. Eisenstein. Dette stykket ble satt opp, men aldri spilt offentlig. Zon Teatret, Moskva 1922.

AVGRUNN, av Valeri Pletnikov. Regi: M. Altman. Scenografi: S. Eisenstein. Prolet-Kult Teater, Moskva 1922.

DEN VISE, av Ostrovskij i Eisensteins bearbejdelse. Regi og scenografi: S. Eisenstein. Prolet-Kult Teater, Moskva 1923.

HØR MOSKVA!, »agit-Guignole« av S. Tretjakov. Regi og scenografi: S. Eisenstein. Prolet-Kult Teater, Moskva 1923.

GASSMASKER, av S. Tretjakov. Regi og scenografi: S. Eisenstein. Moskva Gassmaske-fabrikk, Moskva 1924.

også har almen betydning. Lad os her blot huske på dette princip der var et af de grundlæggende principper i den daværende skuespilleruddannelse, ikke mindst for så vidt den af os fulgte filmtendens fandt midlertidig støtte heri og eftersom den paradoksale iscenesættelse af teaterstykket *Hesten har fire ben og alligevel snubler den* netop led skibbrud på dette princip, men således at man derigennem fandt frem til den form der passede for teatret.

I hvert fald fremtrådte begge disse tendenser i den påfølgende iscenesættelse af *Gasmasker* (1923-24) i endnu større indbyrdes modstrid, således at hvis denne iscenesættelse var blevet filmet, så ville den som man siger, være blevet lagt »på hylden«. Hvad var grunden hertil? »Kampen« mellem den konkret-virkelighedsbestemte og den fiktivt-beskrivende tendens, tendenser der gik godt sammen, når det drejede sig om det groteske og ekscentriske og som gled sammen når det drejede sig om det melodramatiske – denne kamp førte i den ny iscenesættelse til et fuldstændigt skisma.

Vi havde ønsket at iscenesætte dette drama, idet vi gik ud fra forskelligheten mellem de to genrer, hvilket fuldt ud skulle passe til det groteske og ekscentriske (hvor forskelligheten mellem de to genrer netop er en af forudsætningerne).

Men omtalte drama satte sig (i iscenesættelsen) mellem to stole. Den mistede den første tendens, uden at opnå den anden. Der skete noget lignende det der sker i eventyret om den vingede svane, krebsen og gedden. Krebsen og gedden trak hver ud i deres særlige perceptionsområder, og den stakkels svane med sin syntese forsøgte forgæves at løfte sig mod himlen. Vognen rokkede sig ikke af stedet. Den gik i stumper og stykker. Og kusken deserterede til filmen.

Og det skete altså fordi iscenesætterne havde fået den besynderlige idé: at ville spille et stykke, der handlede om en eksplosion i en gasfabrik og om det heitemodige arbejder-kollektiv, ikke på en scene men på selve det sted hvor man producerede gassen og som lå i Moskva.

Og så ville den håndgribelige kendsgerning i form af fabriksomgivelserne på ingen måde forliges med teaterfiktionen.

Fabrikken havde sit eget liv. Forestillingen der blev spillet derinde havde også sit eget liv. Fabriksfremtoningen og teaterfiktionen ville ikke gå op i en højere enhed.

De kæmpemæssige turbogeneratorer ville let have kunnet sluger den lille teaterbygning der beskedent trykkede sig op ad de sortglinsende cylindre.

Samtidig slog hele den plastiske ynde ved den konkrete fabrik så stærkt igennem, at tendensen til det håndgribeligt-materielle flammede op inde i teaterfiktionen med ny lidenskab. Den erobrede alt . . . og måtte derfor fortrænges fra stykket, hvor det ikke klædte den at være enerådende og altdominerende.

Tendensen som sådan drog os lige over i filmen.



Sergei Eisenstein: Selvportræt.

Sergej Eisensteins (1898-1948) vei til filmen gikk gjennom teatret i den tiden han samarbeidet med Prolet-Kult i Moskva (1920-1924). Han lager dekorasjonene til J. Londons *Meksikaneren*, 1920, hvor han også iscenesetter en boksekamp med alle realistiske rekvisitter. Han vil **innføre de ekte begivenheter i teatret** og dermed smelte publikum sammen med handlingen. Så fulgte ni måneders praksis hos Meyerhold. Meyerholds idé med å vise psykiske prosesser gjennom fysiske handlinger (biomekanikken) påvirket sterkt den unge Eisenstein. Han stifter et **akrobatisk teater** og der setter han opp Ostrovskijs *Den Vise*. Forestillingens egenartede trekk var:

- En forkastelse av den italienske scene. Handlingen foregikk i en sirkus-arena i direkte kontakt med publikum.
- En spillemåte som gikk ut på å uttrykke personenes følelser, ikke gjennom dialogen, men gjennom akrobatenes og klovnenes fysiske ferdighet.
- En personlig bearbeidelse av Ostrovskijs tekst som ble forvandlet til en collage, en montasje av autonome scener. Under forestillingen viste Eisenstein noen scener fra filmen *Glumovs dagbok*, et slags grotesk kontrapunkt til handlingen, sansynligvis inspirert av datidens japanske teatre som alternerte teaterscener med forklarende filmsekvenser.

Samtidig utgir han i LEF-tidsskriftet sitt manifest om **attraksjonenes montasje** (eller teori om de kunstneriske stimuli).

Teatrets grunnleggende materiale er tilskueren og det utilitaristiske teaters oppgave består i å lede hans konsentrasjon i en bestemt retning. (. . .) Ved attraksjon i teatret menes ethvert aggressivt moment ved forestillingen, noe som skal forårsake en følelsesmessig og psykologisk reaksjon hos publikum. (. . .) Man kan lage en god forestilling bare ved å bygge den opp som cabaret og sirkus. Montasjens skole er filmen, cabaret og sirkus.

Altså er teaterregissøren i høy grad montasjist som skal lære sitt fag også fra filmen og music-hall'en.

Den estetisk-filosofiske tråd i Eisensteins arbeid (særlig i den senere fase) går i retning av en bevisst syntese mellom to forskjellige erkjennelsesformer – vitenskap og kunst –, en syntese som ifølge ham har eksistert i den tiden da religionen også var vitenskap. Religionen grep samfunnet gjennom både følelsesmessige og rasjonelle teser. Idag er det forekommet et brudd mellom disse to sfærer og kunstens oppgave er å tilintetgjøre denne dualisme. Kunsten skal appellere til følelsene og følelsene i sin tur skal vekke tanken. Kunsten skal ikke bare fremkalle en tankeprosess, den skal også lede dens utvikling.

I sin siste periode som teatermann skilte Eisenstein seg fra det **akrobatiske teater** for å gi seg i kast med to politiske forestillinger: Treiakovs *Hør Moskva* og *Gasmaskene*. Den første forestilling foregikk på en italiensk scene, den andre ble spilt i en ekte fabrikkhall. Hans siste forsøk på å **tilintetgjøre teatret som sådant og omskape det til en anstalt hvor det vises resultater fra massenes effektivitet**, fikk Eisenstein til å forstå at han hadde nådd de ytterste muligheter i sin teaterteori. Det å heve grensen mellom teatret og livet og blande tilfeldigvis skuespillere og tilskuere sammen, endte i denne forestillingen med en kunstnerisk forarming. Han erklærer teatrets fallitt: **Teatret i sin gamle form er død og hvis det fremdeles eksisterer, er det av ren treghetskraft**. Filmene er vår tids form for teater. Så går han over til filmen.

Han kom tilbake til teatret i 1940 med en iscenesettelse av Wagners *Valkyrie*. I en kommenterende artikkel om denne forestilling – *Mytens inkarnasjon* – skrev han:

Grunnen til det statiske som man beskylder Wagners *Valkyrie* for, er at heitenes lidenskaper aldri ble gjengitt gjennom spillet, altså handlinger, bevegelser og stedforandringer, men bare gjennom sangen. Jeg har forsøkt å vise med plastisk dynamiske bilder hele det komplekset av indre følelser og gjensidige forhold som Wagners helter er underkastet.

E.B.

Exempel på analys av montageplan

AV SERGEJ EISENSTEIN

Siden 1925 hadde S. Eisenstein vært professor ved Film-Instituttet i Moskva hvor han også holdt regelmessige seminarer viet problemene ved filmskapelsen, særlig montasjen. En del av hans foredrag ble trykt samtidig i tidsskriftet *Iskusstvo-Kino*. Senere ble disse materialer samlet i en bok redigert av L. Kulesjov, *Goskinoizdat (Moskva 1941)*. Følgende tekst er et utdrag fra et seminar om montasje fra 1938 eller 1939.

...Aleksander Sergejevitj Pusjkin er en uttømmelig källa på eksempel på den mest minutiøse montageplan, i den betydelse som vi nuførtiden legger i ordet.

Knappast någon har oppmærksmattet Pusjkin ur den aspekten, dvs. ingen har bedømt avsnitt ur hans verk ur montagens synspunkt...

Pusjkin har förmågan att röra sig med ett rent råmaterial, en mängd detaljer, sammanställa dessa och på så sätt uppnå en helt och hållet visuell effekt.

Hans urval av detaljer är häpnadsväckande, likaså den karakteristik som inryms i på varandra följande sceneri; rätare sagt – om han skriver en mening vet man om en människas ben eller armar är bortklippta, men är händerna med, vet man också vad de gör. Man behöver inte se bildrutan, men förutsättningarna finns för att man ska kunna urskilja den.

Som exempel ska jag här citera utdrag ur några av Pusjkins verk. Vi ska gå till väga på följande sätt: vi har ett tema och vi ska försöka se hur det i ett visst avsnitt behandlas med hjälp av olika kamerainställningar – hel-, halv- och närbilder. Pusjkin är intressant genom att han med samma lathet skriver partitur såväl till musik som bild och ljud.

Låt oss ta ett avsnitt ur *Poltava*, mycket kort, men oändligt karakteristiskt, nämligen Marias flykt.

Ingen visste när och hur
hon försvann. En fiskare blott
i natten hovslag hört,
kvinno viska och kosackers tal.

Här har allt nödvändigt kommit med, men det är bara tre ljud: hovslag, kvinnors viskning och kosackers tal. Och vidare:

Och nästa morgon åtta hästskor
satt märken uti ångens dagg.

Detta lilla brottstycke illustrerar fullkomligt Marias flykt och bortförande. Först är det bara de tre ljuden som skildrar händelsen, och därefter kommer resultatet. Vi har daggen på ången, som frammanar bilden av tidig morgon och »spåret av åtta hästskor», således helt enkelt en närbild. En mönstergillt lapidarisk framställning.

Nu ska jag ta ett ännu mer fulländat exempel, likaledes ur *Poltava* – när Peter kommer ut.

Då genljöd hänförd
Peters tordönsstämma:
»Till verket, Gud vare med er!»
Ut ur tältet med sina gunstlingar
kommer Peter. Hans ögon
lyser. Hans anlete är hemskt att skåda.
Hans rörelser häftiga. Han är skön
att skåda som himlens åska.
Han går. Man leder fram hans häst.
Hans trogna häst, så eldig men likväl så spak.
Han vädrat re'n kanoners eld
och darrar. Han skelar bakåt
och kastar sig i stridens larm,
stolt över sin mäktige ryttare.

Hur noggrannt anges inte här alla inställningar, alla scener!

Då genljöd hänförd
Peters tordönsstämma:
»Till verket, Gud vare med eder!»

Och så tältet, en grupp människor och rösten som genljuder tältet, dvs. ljudeffekten sätts in.

Ut ur tältet
med sina gunstlingar . . .

Någon kommer ut från den omgivande mängden, men vem – det vet man inte ännu.

kommer Peter.

Peter mot bakgrunden av sina gunstlingar, som omger honom. Och genast följer en kort karakteristik av Peter:

Hans ögon lyser – et avsnitt av ansiktet.

Hans anlete är hemskt att skåda – närbilden omfattar hela ansiktet.

Hans rörelser häftiga – nu visas han utan tvivel i helfigur.

Skön som himlens åska – här har vi en bildruta med Peters livliga gestalt inkomponerad. Han står där som ett åskmoln, och efter denna bild följer orden:

Han går – vilket innebär att han hejdat sig ett ögonblick då han kommit ut ur tältet, sedan vänt sig om och denna häftiga rörelse illustreras med **himlens åska**.

Vidare: **Man leder fram hans häst** – en mycket exakt kamerainställning.

Hans trogna häst, så eldig men likväl så spak – närbild.

Han vädrat re'n kanoners eld – här följer sannolikt en avvikelse för att påminna om striden, men ljudet accentueras kraftigt, för hästen darrar.

Han skelar bakåt – vi ser tydligt vad som just nu sker: Peter sitter upp, hästens huvud tyder på att han sittit upp, hästen har vänt blicken mot Peter.

Nästa inställning: **Och kastar sig i stridens larm, stolt över sin mäktige ryttare** – Peter har sittit upp och nästa bild visar honom i snabb rörelse. Själva uppsittandet ser man inte, dvs. man har gjort något som alltid är till fördel vid klippning – man har utelämnat vissa element av skeendet och återger det helt enkelt så här: Peter har sittit upp och hästen ilar fram **stolt över sin mäktige ryttare**.

En ovanligt raffinerad plastisk oppvisning. Lägg särskilt märke till början: man hör rösten från tältet och **med sina gunstlingar kommer Peter ut**. Två mycket exakta bilder – någon har kommit ut och i mängden urskiljer man Peters gestalt. Därefter visas hans ögon, ansikte. Sedan visas han i helfigur, omgiven av alla andra. Hernäst följer handlingen: man leder fram hästen, bilden innehåller inte Peters gestalt – bildväxling till hästen, Peter visas via hästen och senare – i full rörelse: **Han galopperade framför sina regementen, mäktig och munter, striden lik**.

★

Man kan finna ytterligare ett exempel hos Pusjkin – Kotjubejs avrättning.

Ett vimmel av mössor. Blixtrande lansar.
Man slår på trummor. Soldater galopperar,
Regementena står uppostade till strid.
Det jäser i leden. Alias hjärtan bävar.
Vägen slingrar som en orm,
full av folk den rör sig framåt.

I början närbilder – mössor, sedan någonstans ifrån – trum-

virvlar. Helbild – regementena är uppställda, det jäser i leden.
Allas hjärtan bävar – återger den rytm som man bör känna
i allting, och sedan – **vägen slingrar som en orm.**

Den olycksbådande plattformen synes höja sig.
Där går bödeln, glad i håg
och väntar lystet på sitt offer:
Än tar han i sina händer vita,
liksom på lek, den tunga bilan,
än han skämtar med den muntra hopen.

Det är i stor utsträckning en scen för skådespelarna, men
konstruktionen är klar: först helbild av schavotten – därefter
detaljer.

Allt smälte samman i ett åsklikt muller:
Kvinnors skrik, tråtor, skratt och knot.
Plötsligt hördes så ett rop helt nära,
och allt blev tyst.

Mycket exakt: på helbilden sorl, så ett skrik och ... allt blir
tyst.

Blott hästars tramp
hördes i den hemska tystnaden.

Folkmassans tystnad visas också mot bakgrunden av det till-
tagande hästrampet.

Där, omgiven av sin svit
hetmanen spränger fram på korpsvart häst.
Och där på Kiev-vägen
kom en kärra skramlande. Med oro
riktade alla blickarna mot den.

Å ena sidan kommer hetmanen ridande i en viss rytm, å an-
dra sidan hörs skramlet från kärran med de dödsdömda.

Med frid i sinnet, försonad med himlen,
styrkt av sin mäktiga tro,
satt där Kotjubej, oskyldigt dömd,
med honom Iskra, tyst, likgiltig,
som ett lamm, foglig mot ödet.
Kärran stannade. En talrik kör
av djupa röster sände upp en bön.
Mot himlen steg doftande rökelse
för de olyckligas själar.
Allt folket ber en ordlös bön,
martyrerna ber för sina fiender.
De kommer, nu de stiger upp.
På stupstocken korsar sig Kotjubej.
Massan tiger som i graven.
Nu plötsligt bilan blixtrar till
och huvudet far bort från kroppen.
En suck for genom mängden.
Nu nästa huvud rullar blinkande
och färgar gräset rött av blod.

Man kan svårligen tänka ut en hemskare detalj än detta an-
dra huvud, som blinkande rullar iväg.

Bödeln gladdes i sin svarta själ
och grep dem bägge två i håret . . .

Inställningen omfattar alltså följande bild: på schavotten
rullar huvudena, bödeln griper dem i håret.

Han sträckte ut sin arm
och svängde dem båda över mängden.

Man behöver inte säga mer om inställningen: en utsträckt
arm, som håller huvudena i håret, därefter – de avhuggna
huvudena.

Detta avsnitt ger oss en ovanligt bildmässig beskrivning,
mycket noga fördelad på olika bildrutor.

**Nu plötsligt bilan blixtrar till – och huvudet far bort från
kroppen** – yxhugget visas inte, i stället ser man redan det
andra huvudet rulla. Hugget får vi känna genom folkmassans
jämmer. Detta anger reaktionen på det första hugget och
framhäver samtidigt det hugg vi ser. Därefter ser man det
blodbesudlade gräset och bödeln som griper tag i huvudena.

... och svängde dem båda över mängden – bilden fram-
träder så här: hår och hand, huvudena däremot syns inte.
Vi får intrycket att bödeln håller i något, först nästa bild
visar vad han håller i, men längre ned – folkmassans huvuden.

Scenerna följer i samma ordning och ordföljd som Pusjkin
anger: Ogonblicken **efter avrättningen** återges ännu mer lako-
niskt:

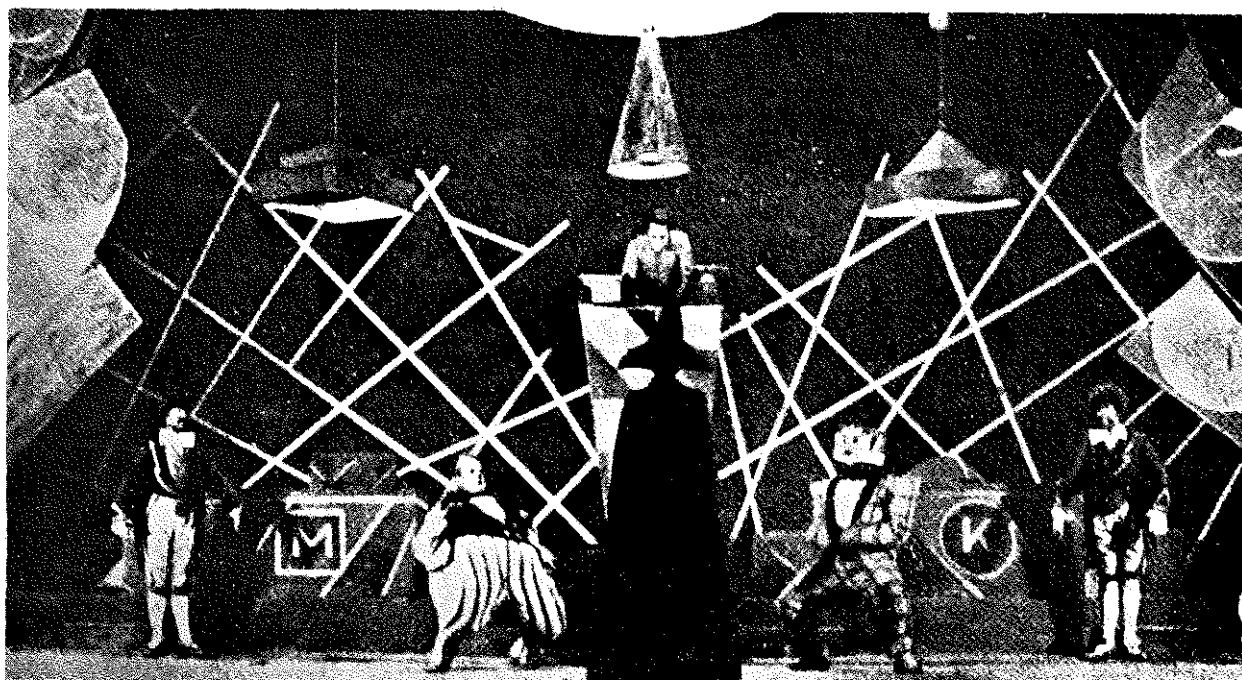
Avrättningen är slut. Och folket
går sorglöst var och en till sitt
och pratar nu om vardagens bestyr
som om alls ej något särskilt hänt.

Utsökt återges också stämningen bland folket efter händel-
serna.

Så småningom blir fältet tomt.
På vägen, som nu skiftar i rött
kom nu två kvinnor springande
uttrötade, neddamnade.
De hade tydligen haft bråttom
till avrättningen och var nu oroliga.
»För sent«, sade någon till dem
och pekade med fingret mot fältet.

Och vad ser vi där?

Där rev man nu schavotten,
en präst i svart kåpa bad en bön
och upp på kärran lyfte
två kosacker en kista utav ek.



Mexikaneren (Jack London). Scenisk bearbejdelse af B. Arvatov. Iscenesættelse: V. Smishlayev og S. Eisenstein; scenografi: S. Eisenstein. Prolet-
kult Teater, Moskva 1920.

En skakande final! Med tre detaljer har hela skeendet fångats: schavotten rivs, prästen ber, två kosacker lyfter upp en kista. En scen som återgivits med största möjliga bildmässiga uttrycksfullhet.

När man söker komponera en scen, måste man först göra en bildskiss. Beskriv den bildmässigt; först då kan man avgöra hurdan den blir.

★

I en version av **Greve Nulin**, tycks Pusjkin uttrycka en motsatt åsikt: metaforer och jämförelser är obehövliga.

Greve Nulin är gäst hos en viss godsägarinna; det är natt, greven kan inte somna, han vil gå till henne. Han går till hennes rum, hon ger honom en örfil osv. Men jag citerar det ställe där han just har tröttnat på att läsa:

Och greve Nulin blåste ut sitt ljus.
Han kan inte somna. Satan slumrar inte.
En okänd eld i honom brinner,
strax omvärvs han av lågor.
Han sjuder nu som samovarens vatten,
tills frun i huset öppnar
kranen med sin lilla hand . . .
eller som en vulkan inför sitt utbrot
eller . . . jag har liknelser till hands
efter behag, men dessa liknelser
fördriver strax mitt sansade genius -
deras frånvaro ökar skildringens behag.

Pusjkin ogillar alltså metaforiska uttryckssätt. I skildringen av avrättningen i **Poltava** påträffas heller ingenstans några »sämlik» eller »liksom» eller »i likhet med» - allt bygger på urvalet av detaljer.

Ännu ett intressant exempel, också från **Poltava**, för att jämföra två olika beskrivningar.

Den stilla ukrainska natten.
Himlen är genomskinlig. Stjärnorna glimmar.
Luften vill inte övervinna
sin däsighet. Knappt märkbart
skälver popplarnas silverlöv.
Månen lyser lugn däruppe
över Belaja Tserkov,
både stolta hetmaners trädgårdar
och den gamla borgen lyser den upp.

Fördjupar man sig lite i detaljerna, blir allting begripligt:

Den stilla ukrainska natten - helbild, mycket himmel.

Himlen är genomskinlig - här följer en bild av enbart himlen.

Stjärnorna glimmar - på himlen framhävs stjärnorna.

Luften vill inte övervinna sin däsighet - denna upplysning gäller tekniken, dvs hur man ska återge en stämning, hur materialet här bör fotograferas, vilken ton denna tystnad bör ha. Det är problem som kan diskuteras från fotografens synpunkt. Det står ju helt klart att ingenting här bör vara belyst, att fotot måste ha en viss matthet, det finns alltså många utgångspunkter för en bearbetning.

Knappt märkbart skälver popplarnas silverlöv - här står fullt klart vad som måste göras.

Månen lyser lugn däruppe över Belaja Tserkov - här är popplarna sannolikt kvar i bilden, om det nyss var en närbild av de skälvande löven. Man måste alltså först visa löven mera i helbild och därefter mycket tydligt - månen, vi ger alltså en bild av månen. *

Både stolta hetmaners trädgårdar och den gamla borgen lyser den upp - detta fotograferas givetvis inte under månen, utan från andra sidan, i dess sken.

Vi ser alltså att allt detta nu liksom har penetrerats med kameran i hand.

Om **stolta hetmaners trädgårdar och den gamla borgen** tas i en scen, måste vi givetvis framhäva allt detta undan för undan: först parken och sedan borgen. Eller också tar vi en scen där man i förgrunden ser slottsterrassen och längre bort parken flödande av månljus.

Här finns det dock inga förutsättningar för ett bildurval. Man måste konsekvent hålla sig till anvisningen att **luften**

vill inte övervinna sin däsighet. Den sömniga stillheten är nyckeln till det karakteristiska i hela bilden, precis som beskrivningen av Peter som **skön som himlens åska** präglar hela den scenen.

* Vad händer då med den ukrainska natten, när Mazepa kommer in i parken, och vad sker med parken?

Men dystra, främmande drömmar
dväljs hos Mazepa: nattens stjärnor
som anklagande ögon
blickar gåckande på honom.

Här bör man otvivelaktigt skarpt framhäva stjärnorna, som tränger igenom den sömniga stillheten och blinkar gåckande. Stjärnornas uppträdande är mycket starkt betonat.

Jag ska inte gå in på de reella möjligheterna att demonstrera de **dystra främmande drömmar, som dväljs hos Mazepa.** Pusjkin förser oss med en rik skala av möjligheter - han kan säga allt, t.ex. **ett hjärta bräddfullt av vrede**, men det betyder inte att vi måste genomlysas det med röntgen.

. . . nattens stjärnor
blickar gåckande på honom
som anklagande ögon.
Och popplarna står hopträngda i rad
de skakar huvudena tyst
Som domare de viskar till varandra.

Det är inte längre samma popplar som vi såg i den föregående beskrivningen. Bilden visar dem tätt tryckta till varandra. **Hopträngda i rad**, det är också karakteristiskt, men innebär inte att de planterats intill varandra, utan det beror på förnimmelsen av bilden. I första fallet finns det luft mellan dem, i det andra står de som det inte fanns någon rymd mellan dem, bara här och där tränger en strimma månljus igenom. **Och skakar huvudena tyst** - det är tydligen bara topparna som rör sig. **Som domare de viskar till varandra** - här visas tydligt hur popplarna lutar sig mot varandra.

Och den ljumma sommarnattens mörker
är kvavt som en svart fångelsehåla.

Det som tidigare lät så här: »Luften vill inte övervinna sin däsighet», blir inte mera genomskinligt utan fylls nu av mörker, först hade vi ju: **Himlen är genomskinlig** ...

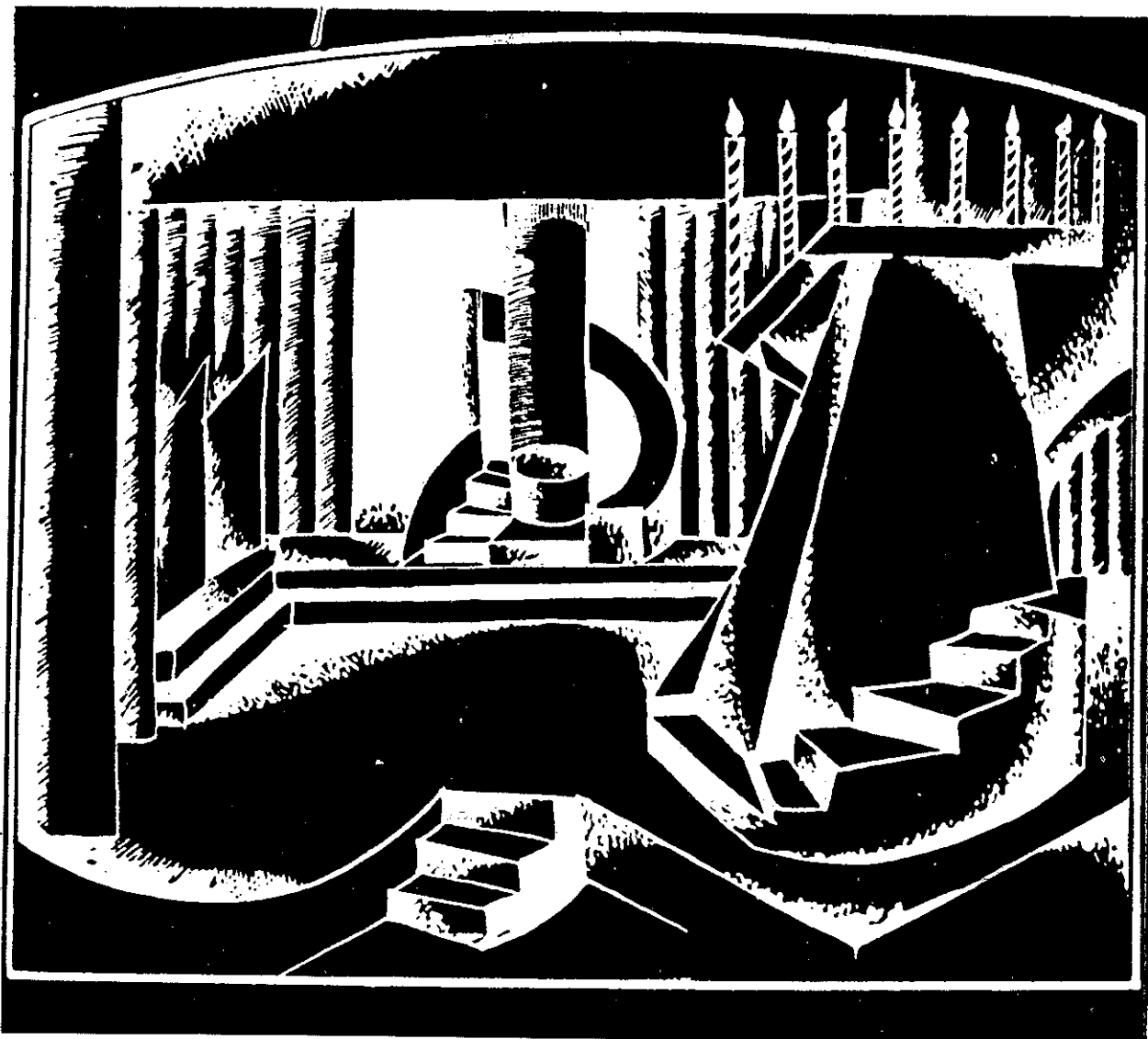
Den första scenen - en klar himmel, ett skarpt sken. Sedan utbrer sig en däsigt stillhet bland popplarna, täta, mörka skuggor, och mot slutet av avsnittet höjer sig den mörka däsigheten uppåt, mot himlen, och hela landskapet blir svart som en fångelsehåla. I de på varandra följande bilderna har vi alltså en hel ljusskala. Utomordentligt skickligt gjort! Och hela tavlan är bemålad med visuella tecken, så länge det inte behövs några andra. Därefter uppträder landskapets mimik: det ändrar ansiktsuttryck precis som en människa - först är det lugnt och rynkar sedan hotfullt ögonbrynen. Detta gör sig bättre i lyrik än på prosa, för lyrik är mer koncentrerad, har en tydligare rytm och exaktare proportioner.

Om vi tar två avsnitt med bataljskildringar, kan vi märka skillnaden i rytm mellan den ena och den andra striden.

Här kan man lära sig allt om montage, filmfoto, scenlösningar!

Första exemplet är slaget från striden med petjenegerna ur **Ruslan och Ljudmila**.

De drabbade samman i rasande strid.
Hästarna vädrade döden och spratt till.
Man slår svärderna mot harnesket;
Visslande ett moln av pilar stiger upp
och slagfältet dränks i blod;
Hals över huvud satte ryttarna av,
och åttadom förvirring i hirden;
Som två murar välles härarna fram
och led kämpar nu mot led;
Med en ryttare där släss en fotkari;
Där flyr en häst förskrämd;
Där föll en ryss, där en petjeneg;
Där hörs stridslarm, där ses några fly;
Den ene krossats av en klubb;
Den andre träffats av en pil.



Scenografisk udkast til Macbeth (Shakespeare) af S. Eisenstein. Forestillingen blev opført på Polenov Teater, Moskva 1921, i Tikhonovich' iscenesættelse.

De drabbade samman i rasande strid – helbild. Hästarna vädrar döden och spritter till – antagligen en närbild av en häst mot bakgrunden av andra hästar, för här är de ovanligt bildmässigt exponerade. – Man slår svärderna mot harnesket – Pusjkin glömmmer inte ljudeffekterna, som hela tiden löper parallellt med det övriga. Visslande ett moln av pilar stiger upp – bild med uppåtlöpande linjer. Slagfältet dränks i blod – en klar panorering nedåt, eller klippningen har, som vi brukar säga, utförts i rörelseriktningen. Hals över huvud satte ryttarna av – ryttarna galopperar säkert rakt mot objektivet.

Och åstadkom stor förvirring i hirden – scenen förmodligen tagen från siden. Och led kämpar nu mot led – bilden anger stridens rytm.

Nu presenteras olika grupper i slaget:

Med en ryttare där slåss en fotkarl;
Där flyr en häst förskrämd;
Där föll en ryss, där en petjeneg;
Där hörs stridslarm (ljudeffekt), där ses några fly;
Den ene krossats av en klubba,
Den andre träffats av en pil;
denne gav skölden inget skydd
mot hästarnas rasande hovar . . .

Först alltså en helbild över slaget, sedan kommer detaljerna. Jag ska senare analysera hur detta avsnitt är konstruerat, men nu citerar jag först Slaget vid Poltava:

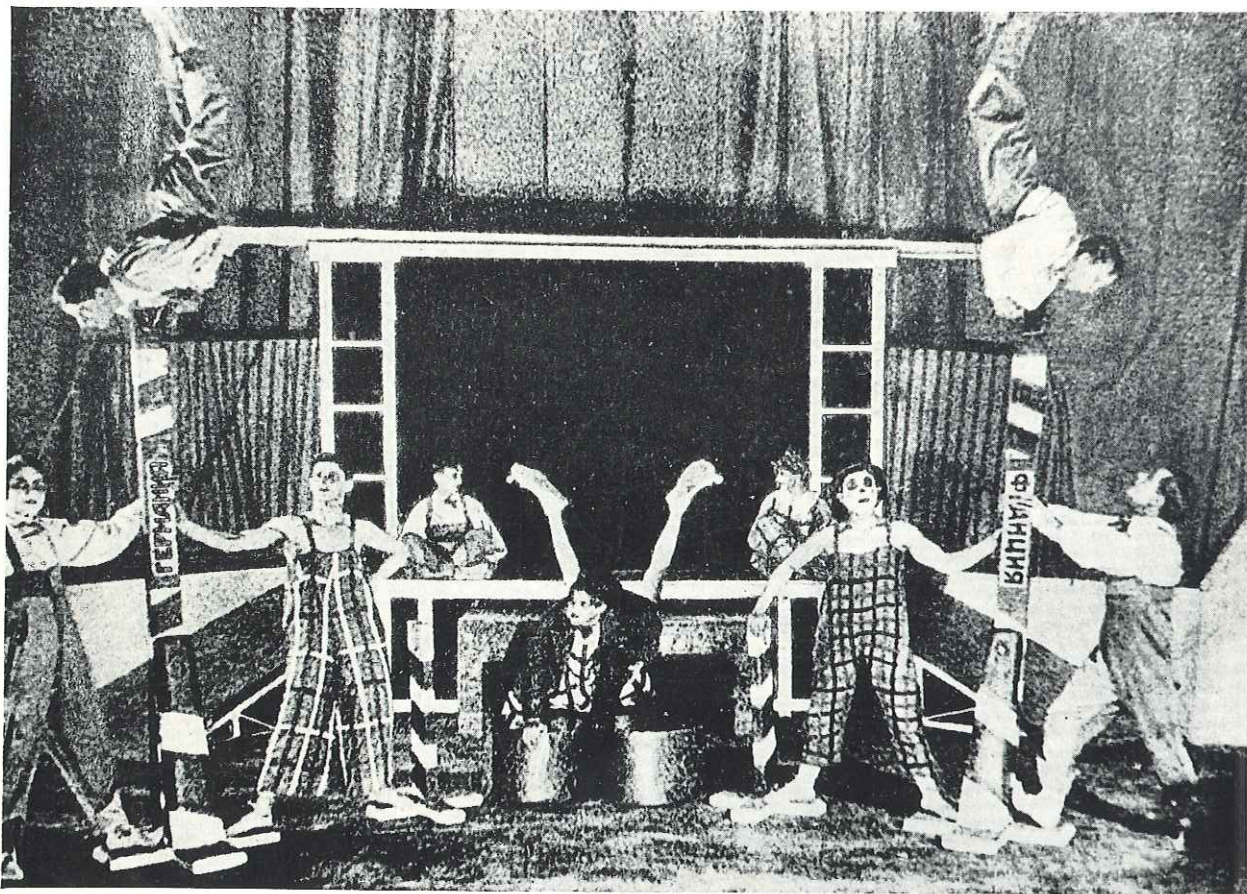
Och med dem tsarens trupper
drabbade samman i röken på slätten;
och striden multrar, Poltavas strid!
I elden, under glödande hagel,
som slås tillbaka av en levande mur,
Över de fallnas led de fäster
sina bajonetter. Som ett tungt moln
kommer rytteriets skvadroner flygande.
Med klirrande betsel och sablar
hugger de beslutsamt in.
De lämnar högar av lik efter sig
De dödliga järnkloten överallt
hoppas och slår ned ibland dem.
De virvlar upp damm och väser i blodet.
Svensk som ryss sticker, hugger, skär.
Trummors muller, skrik, gnissel,
Kanondån, hästtramp, gnäggningar, stön,
och död och helvete på alla sidor.

Hur ska man nu dela in versraderna så att de svarar mot olika bildrutor i detta andra exempel? Om vi i det första har:

Där flyr en häst förskrämd;
Där föll en ryss, där en petjeneg,
Där hörs stridslarm, där ses några fly;
Den ene krossats av en klubba,
Den andre träffats av en pil;
denne gav skölden inget skydd
mot hästarnas rasande hovar . . .

Vi får alltså ungefär en bild per rad. Bara en bryts itu: Där föll en ryss, där en petjeneg, och innehåller alltså två bilder. Men i det andra exemplet ser det ut så här:

Svensk som ryss sticker, hugger, skär. Vad blir det för kamerainställning.



Den vise (Ostrovskij), bearbejdet af S. Eisenstein på Proletkult Teater, Moskva 1923. Med denne »akrobatiske« forestilling prøvede Eisenstein at realisere sine tanker om Attraktionernes Montage.

Den ena krossats av en klubba – där förstår vi att vi i samma scen har tre element – mannen, klubban och fallet. Och här **sticker** man – en lansstöt, **hugger** – man hugger med sabeln – **skär** – dvs en rörelse som betecknar ett skärande, alltså en grumlig bild, där det är svårt att urskilja vad som händer på grund av de blixtnabba rörelserna. Som synes är rytmen och intensiteten i bägge bataljerne helt och hållet olika. Den första närmar sig bylinan, den andra är mer verklighetstrogen, och situationen är mer naturlig.

Och vad är värt att lägga märke till här?

... hugger de beslutsamt in.
De lämnar högar av lik efter sig
De dödliga järnkloten överallt
hoppas kring och slår ned ibland dem.
De virvlar upp damm och väser i blodet.

Det är här karakteristiskt att kulornas beteende plötsligt når en gräns, där det visuellt sett inte längre finns någon möjlighet att säga något om dem, de börjar alltså väsa, man kan inte längre uttrycka i bilder vad de gör – de kan bara väsa.

Jag vill rikta uppmärksamheten på detta avsnitt eftersom blykulornas beteende motiveras på samma sätt som människans beteende; hon bör tala, när känslorna överväldigar henne. Goethe har sagt: Man bör tala om det som är värt att tala om.

De lämnar högar av lik efter sig – vem som faller anges inte. Därefter **hoppas** – först ser man de fallande kropparna, först därefter orsaken: de hoppande kulorna. **De slår ned** – här visas i närbild vad kulorna gör. **Det virvlar upp damm** – en kula har borrar sig ner i marken, man ser hålet i jorden. **Väser i blodet** – en kula ligger i blodet och väser, alltså en mycket uttrycksfull bild av vad som händer.

Och hur vackert harmonierar inte här ljudet med bilden!

Svensk som ryss **sticker, hugger, skär** – det har angetts med en bild och det följande med ljud: **Trummors muller, skrik, gnissel, kanondån, hästtramp, gnäggningar, stön...** Här har allt förenats i ett ryckigt, snabbt tempo, bilderna kommer inte i en följd utan korsas med varandra. De saker som på bilden förflyttar sig parallellt med varandra läggs på ljudspåret på varandra – i kanondundret tränger sig andra ljud på. Rytmen i bägge skeendena bibehålls helt, för Pusjkin bibehåller den likaledes i sin beskrivning.

Låt oss nu se hur intressant stridsscenen i **Ruslan och Ljudmila** är uppbyggd. Den börjar med orden: **Hästarna känner blodlukten och darrar** och slutar med **från hästarnas rasanda hovar**.

Vi ska nu se hur själva scenen är uppbyggd. **Med en ryttare där slåss en fotkarl**, men i sjunde raden läser vi att **denne gav skölden inget skydd mot hästarnas rasande hovar**. Man kan tro att det är samme **fotkarl** som i början som nu trampats ned av ryttarens häst. Men vi ser inte denne förste ryttare döda någon, det kan vara fråga om någon annan, och en annan strid. Men själv sammandrabbningen och dödandet bevarar handlingens kontinuitet.

Om vi ser närmare på hur versraderna är ordnade, får vi en lustig bild:

Med en ryttare där slåss en fotkarl,
Där flyr en häst förskrämd;
Där föll en ryss, där en petjeneg;
Där hörs stridslarm, där ses några fly;
Den ene krossats av en klubba;
den andre träffats av en pil;
denne gav skölden inget skydd
mot hästarnas rasande hovar . . .

Här ges alla detaljer från slaget och det är bara att välja vilka man vill ha med. Jag anser dock att Pusjkin har valt de mest slående. Fastän de hänför sig till olika krigare och ut-

spelas på olika delar av slagfältet hänger de temamässigt ihop med duellen mellan fotsoldaten och ryttaren.

Med en ryttare där slåss en fotkarl. Hur avlöper striden? Jo, ryttaren blir dödad eftersom i nästa rad står **Där flyr en häst förskrämd**, vilket suggererar det eventuella resultatet av striden. Men det visar sig att allusionen är skenbar, för i slutet trampar en häst ned en fotsoldat.

Vem blir alltså dödad? Kanske ryssen, för längre ned står: **Där föll en ryss.** Men strax därpå läser vi **där en petjeneg.** Lösningen uppskjuts alltså genom att en ny andra möjlighet införs, för att den tredje ska göra starkare verkan. **Där föll en ryss, där en petjeneg**, det vill säga det kan vara en av de två. Och upplysningarna Pusjkin ger i nästa mening kan synas stå utanför detta sammanhang: **Där hörs stridslarm, där ses några fly.** Här återvänder vi från den individuella scenen till massscenen, och författaren tycks mena: »Glöm inte helbilden, bry er inte för mycket om det här parets privata mellanhavande; kom ihåg att här rasar ett stort slag.« **Där hörs stridslarm, där ses några fly** – till ackompanjement av skrik som inspelats på ljudspåret räddar sig någon genom att fly.

Sedan följer tre meningar som liksom förbereder oss på det tragiska slutet:

Den ene krossats av en klubba,
den andre träffats av en pil;
denne gav skölden inget skydd
mot hästarnas rasande hovar . . .

Här har dödsscenen antytts med en dubbel förvarning. Till klippningens ABC hör ju att man inte genast får visa hjältens död; först måste man två gånger visa hur någon annan stupar. Pusjkin gör just så: först en dödsscen, så en till och först den tredje scenen uttrycker vad författaren vill ha sagt.

Först undersöker vi tyngden hos de vapen som blir krigarnas död. Klubban är ett medeltungt vapen, pilen ett lätt, hovarna det tyngsta.

Vilket av dem börjar Pusjkin med? Han tar dem inte i stigande skala – pilen, klubban, hovarna – utan tar först den medeltunga klubban och sedan den lätta pilen för att sedan kunna slå ned med hela tyngden hos hovarna.

Det är mycket skickligt gjort: inte bara genom en enkel stegring utan genom tre kraftiga accenter! Allt som försiggår mellan dem är likgiltiga detaljer från ett slag och ger liksom bakgrunden till en individuell scen där fotsoldaten drabbar samman med ryttaren. Det är detaljer som griper in i varandra och samtidigt skildrar två stridandes personliga öden och samtidigt ingår i helhetsbilden av slaget.

En lysande komposition.

Om vi bara koncentrerade oss på denna envig skulle vi mista intrycket av ett stort slag, och omvänt skulle vi också gå miste om den individuella dramatiken om vi ägnade all uppmärksamhet åt slaget som helhet.

Vi har redan gjort en strängt visuell analys, när vi talade om handen som höll huvudena i håret och om huvudet som rullade i gräset. Pusjkin ger här en noga avgränsad inklippsbild. Låt oss, för att inte bara arbeta med lösryckta scener, noga studera ett avsnitt, som kanske inte är lika klart genomfört och där man får vara mer uppmärksam när man föröker tränga in i kompositionens rytm och melodi.

Vi väljer ett exempel som kanske är mindre effektfyllt än stridsscenen, en lyrisk scen, där bilden för tanken till stoffets ljudmässiga egenskaper.

Man måste ju ha ett grundstoff för att kunna anpassa ljud och bild till varandra. De kan bara harmoniera när båda motsvarar samma helhetsbild.

När vi t.ex. säger: »flickan kommer in som en solstråle» är

det en uppgift både för kompositör och fotograf. Försöker vi uttrycka detta enbart ljudmässigt eller enbart bildmässigt, bildar ljud och bild ingen harmoni.

Man brukar säga, att ljud kan ge en föreställning om en färgs karaktär, d.v.s. vi beskriver färgen tredimensionellt. När vi påstår att en viss blå färg är djupare än en annan, är detta egentligen rent nonsens: djup är ju något tredimensionellt. Men med en sådan beskrivning ger vi ett intryck av djup.

Denna förmåga har också vanliga människor. Hos en konstnär måste den vara mer uppövad. Sinnessjuka kan ha den i ännu högre grad. Det finns sinnessjuka, där detta drag är överdrivet utvecklat och om man föreslår en sådan människa att gå på ett schackmönstrat golv, med vita och svarta kvadrater, haltar han, eftersom svart och vitt har olika djup. Vi uppfattar också detta, men vår erfarenhet säger oss att kvadraterna ligger i samma plan. Vid vissa psykiska rubbningar kan man helt mista förmågan att kontrollera sina rörelser i sådana fall.

För oss som arbetar med ljudfilmsmontage är förmågan att kombinera ljud med en konkret optisk vision det viktigaste. Man måste ha en spontan känsla för att ett visst ljud inte passar till ett visst landskap. Man behöver inte nödvändigt veta varför – fast man nog oftast kan resonera sig fram till det. En färg- eller ljuskomposition harmonierar inte med en viss slags musik, bildens ordningsföljd stämmer inte med ljudets. Detta går att kontrollera. Man kan t.ex. uttrycka både färgskala och musik i strängt matematiska formler. Och om bild och ljud harmonierar, måste ekvationen gå jämnt ut.

Naturligtvis kan eller behöver man inte alltid tillgripa sådana beräkningar. Däremot är det nödvändigt att man precis som inom musiken tränar upp förmågan att höra vilket instrument som klingar falskt. Man måste kunna se att tre film-scener inte går att klippa ihop eftersom den ena är för ljus, den andra har en mörk fläck och passar inte ihop med den första. Vi måste kunna se det som en helhet, att t.ex. en viss ljuskomposition inte låter sig förenas med ljuskompositionen i stort. Man måste utveckla samma förmåga att skilja harmoni och disharmoni vilka uttrycksmedel det än gäller.

Om vi i bildrutan har en människa eller ett landskap och en ljudupptagning av orden, ger ljudupptagningen förutom ordens innebörd också anvisningar för bildkompositionen. Får vi ingen kompositionell harmoni i det avseendet, blir det omöjligt att återge händelseförloppet på ett harmoniskt sätt. Det är ett oerhört viktigt problem vid klippning av ljudfilm.

Ett av de bästa exemplen på ett mönstergillt samspel är nog början på **Ivan den förskräcklige**, där sången och vattnet tycks helt samstämda med varandra.

Hur har detta åstadkommits. Jo, innan sången kom till och landskapet filmades, drömde Dovzjenko om »Den underbara Dnepr...» och detta blev i hög grad avgörande för fotots och sångens karaktär. Därför överensstämde de på ett utmärkt sätt.

I **Aerograd** kan man peka på ett avsnitt som är helt annorlunda – scenen där Tjuktja springer. Det är ett exempel på ett helt fritt samband mellan ljud och bild. Vi får intrycket att Tjuktja springer till musik som absolut inte är skriven för honom. Det finns inget samspel mellan bild och ljud som här inte griper in i varandra som i de första scenerna i **Ivan den förskräcklige**. Här finns ingen kompositions lösning. Språngmarchen är fångad i rytmiskt osamstämmiga scener, som är helt slumpmässigt hopklippta. Scenerna med Dnepr i **Ivan** är däremot mycket samstämmigt gjorda.

I **Pansarkryssaren Potiomkin** har t.ex. bilderna av dimman samma ton.

Men låt oss återvända till Pusjkin.

Vi ska försöka visa hur vi filmade slutet av **Bronsryttaren**.

I slutet hittar man, som vi minns, Jevgenijs lik där flickans stuga tidigare stod.

En enslig ö. Där växer ej
ett enda grässtrå. Översvämningen
fört dit, liksom på lek
det stackars rucklet. Över vattnet
de reste sig, som en svart buske.
Förliden vår en pråm
det förde bort. Det var tomt
och helt i spillror. Vid tröskeln
fann man min stackars galning.
På samma plats hans kalla lik
begravde man i Herrens namn.

Här får man avvika något från det direkta logiska sammanhanget. Vi ska försöka göra så här: ön, sedan en bild av översvämningen, därefter kameraåkning till stugan och det ögonblick när man finner den; vi ska alltså inte försöka direkt transponera varje versrad som vi gjorde i Poltava-avsnittet utan vi tillåter oss vissa formella friheter. Lägg märke till att i detta exempel från **Bronsryttaren** är nästan alla meningar avbrutna. Mellan punkterna finns det bara utrymme för ett bildkomplex.

Över vattnet de reste sig, som en svart buske. Det är en bild. Den kommer antagligen att bestå av tre tagningar, men det är bara en mening: från punkt till punkt. Likadant i meningen: **Översvämningen fört dit, liksom på lek, det stackars rucklet.** Det är slående att de rytmiska enheterna inte överensstämmer med bilderna. Om vi delar upp dem i perioder, kommer det att se ut så här:

Det reste sig över vattnet liksom en svart buske, Förliden vår förde en pråm bort det, Det var tomt och helt i spillror, Och på tröskeln fann man min stackars galning och på samma plats hans kalla lik begravde man.

Vi ser alltså att de olika meningarna hos Pusjkin inte är synkroniserade med de rytmiska enheterna utan växelvis ordnade som tegelstenar.

Vad är detta? Har vi förut träffat på liknade företeelser i vårt arbete?

Absolut, för indelar man dikter på detta sätt, blir de som musikaliska fraser, som dock inte synkroniserats med olika bildavsnitt. Vi har vant oss vid att slutet på musikaliska fraser inte sammanfaller med bildväxlingarna. Men om t.ex. någon av personerna nyser, accentueras detta av musiken. Men i det ögonblicket måste det också ske en förskjutning, accenterna måste sammanfalla precis som stämmor i en komplicerad kontrapunkt.

Denna konst, som vid filmklippning har till uppgift att skapa maximal spänning, spelar också en stor roll hos Pusjkin. Det musikaliska arrangemanget lyser här fram genom det visuella.

Denna metod är typisk för honom. Peters entré i **Poltava** är löst just på det sättet. Rytmen bryts aldrig, men dess metrisk indelning sammanfaller ingenstans med bildrutans gränser. I **Bronsryttarens** final förekommer denna synkronisering ibland. T.ex.: **det reste sig, som en svart buske** är en helt korrekt scen eftersom den innehåller ett avslutat helt – just här avslutas också bilden.

Vi ska nu se vad de olika scenerna säger rent visuellt, försöka tränga in i dem och finna en visuell motsvarighet till var och en av dem. Det är oändligt enkelt, eftersom det inte gäller några definitiva lösningar utan endast förslag. **En enslig ö. Där växer ej ett enda grässtrå.** Här har vi otvivelaktigt en helbild av ön, och med en sådan inställning som anger att ön är enslig och att det är fråga om en ö. Det vill säga – vatten och en remsa land. Bilden kan tas i grod- eller fågelperspektiv, men måste visa vatten och en landremsa, som inte är förenad med fastlandet.

Den första scenen blir alltså: **En enslig ö.**

Så har vi den andra: **Där växer ej ett enda grässtrå.** Vi vet

redan att det är en ö, att den är enslig, och nu låter vi en närbild få visa att ön saknar växtlighet. Bilden måste alltså visa något vatten för att understryka sambandet med den föregående scenen, men den måste tas så att man ser att det inte växer någonting på ön; satsen **Där växer ej ett enda grässtrå** går inte att uttrycka på film, vi kan inte uttrycka negation med en bildkomposition och avläser alltså bilden så här: »en ö, där ingenting växer«.

Vidare: **Översvämningen fört dit, liksom på lek, det stackars rucklet.** Är det en scen eller flera? Det är en enhet, men vi känner att den består av flera scener. Den första är självklar: **översvämningen**, som visas i enklast tänkbara form: en flodvåg sköljer över ön med dån och drar sig tillbaka.

Sedan: **fört dit liksom på lek det stackars rucklet.** Sannolikt är **det stackars rucklet** det hus som översvämningen spolat bort. De upprörda vågorna måste visas inte bara i en, utan åtminstone i tre olika scener: **dit** (går inte att uttrycka), **liksom på lek** och **fört** och först nu **det stackars rucklet**. Vi har tre scener med vågor, men man ser inte vad de leker med, men i den fjärde scenen visas resultatet, **det stackars rucklet**. Lyssnar vi noga på den scenen, hör vi en vals, i vars rytm vågorna liksom dansar. Här visas de dock som en hotfull, förhärjande naturkraft.

Hur ska man uttrycka **dit**? Här finns inget objekt, bara rörelse. Den scenen måste lösas genom en helbild av de rasande vattenmassorna.

Hur ska man uttrycka **liksom på lek**? Antagligen så här: vatten, i nästa bildruta åter vattnet med en omkringdrivande stuga, som alltmer avlägsnar sig. Vi uppnår då en bildmässigt exakt vision och på samma bild visas även stugan.

Den tredje: **fört**. Det framgår ju tydligt att det är en våg som tillsammans med en stuga närmar sig stranden. Men hur ska man bildmässigt uttrycka **fört**?

Här bör man ta hänsyn inte bara till innehållet utan också till den musikaliska kompositionen. Vi har alltså ön, stugan och vattnet. På vilket sätt ska vågorna kasta upp stugan på stranden?

Jag tror att man lämpligen bör visa en smal udde, så kommer en våg och sköljer över hela udden och stugan blir kvar på udden. Vågen kastar upp stugan, avlägsnar sig och stugan står kvar. Det motsvarar begreppet **översvämningen fört dit, liksom på lek**.

Vad är ett **stackars ruckel**?

Vi tar en närbild av en fallfärdig stuga. Den visar hur stugan börjar luta och störta samman medan den knakar i alla fogar.

Den meningen kan återges med en mycket konkret rymdtransposition.

Hur ska man uttrycka nästa mening: **Över vattnet de reste sig, som en svart buske**?

Bilden får visa hur stugan sticker upp över vattnet. Nästa bild visar vattnet och stugan som speglar sig. Och **reste sig** blir en helbild på avstånd, där man ser samma ö med en svart punkt som sticker upp **som en svart buske**.

Vi har en helt avslutad mening: den började med den ensliga ön, där ingenting växte, och slutar på samma ö, där nu en svart punkt har dykt upp. En hel film!

Förliden vår en pråm som förde bort. Hur ska detta transponeras. Det blir svårt att återge orden: **förliden vår**. Vi måste hitta på något likvärdigt. Men vad? Vi måste visa en verksamhet som tilldragit sig i det förflutna nu, alltså visar vi inte stugans bortförande utan pråmens ankomst.

Vi har två rytmiska moment. Det första är förmodligen pråmen som närmar sig ön, som dyker upp i fjärran, det andra är den tomma landremsan, där pråmen lägger till. Den rytmiska troheten bevaras. De for och de kom. Som vi ser

som skymtar i hela dikten. Alltså måste vi visa hans ansikte. Dessutom måste han ligga i samma ställning, som när man hittade honom. Han måste också visas märkt av sitt lidande.

På samma plats hans kalla lik begravde man i Herrens namn. Hur ska man lösa detta? Bilden av liket erbjuder ingen lösning, utan vi får ta rytmen till hjälp. Här har vi säkert tre rörelser, tre bilder som måste klippas ihop. Vi visar naturligtvis hur man lyfter upp liket. **Kalla** transponerar vi till en bild, alltså: man har lyft upp liket och håller händerna under det – åskådaren måste förstå att det är ett lik. Man kan visa den uppknäppta kragen, en bra bit av kroppen, den döda huden, halsens kalla yta och en del av hans blottade bröst.

Hans lik – här måste man visa något som ger intryck av ett lik: man har lyft det, vänt på det, flyttat på det och nu bär man det; när man ser två människor som bär en tredje, får man det intrycket.

Begravde man – nu ligger alltså liket i jorden, själva ned-sänkandet i jorden är inte med, här måste det bli ett hopp – man ser jorden som redan täcker graven eftersom vi i

texten har **begravde** och inte »begraver«, verksamheten är alltså avslutad.

I Herrens namn – hur ska detta visas. Här bör man väl inte visa korset på graven utan någon som tar av sig mössan och fromt sänker huvudet.

Här är texten slut, men det återstår något som inom musiken kallas »fermat«. Till den sista scenen måste fogas ännu en, som Pusjkin inte skrivit, men som springer fram ur bildens allmänna rytm som ett fermat av minst en versrads längd.

Man har alltså tagit av sig mössorna, så visar vi en helbild av ön, där man ser en liten skara människor intill graven. Om vi vill uttrycka att fermatet nästan är slut, kan man göra bilden mörk eller göra en åkning till förgrunden med en bild över det tomma området, slutet blir med andra ord en återgång till början.

De viktigaste elementen drar förbi på samma plan: den ensliga ön, och på den stugan, den lilla gruppen människor.

Jag har gett dessa exempel för att visa hur man kan utnyttja Pusjkins dikter när man vill lära sig ljudfilmsmontage eller montage över huvud taget.

TTT 9

DET SCENISKE SPRÅK

Om marionetteater; skådespelaren och övermarionetten; om mimekunsten.

Kleist - Craig - Decroux - Barrault - Lecoq - Nono - Bablet - Mazzucco - Fo

Dkr. 15,-

TTT 10

TEATERPSYKOLOGI

Skuespilleren og nevrosene; den demaskerede skuespiller; trance på Bali; socialpsykologisk trening og teatret.

Fumaroli - Bergler - Glücksman - Belo - Graversen - Decroux - Lecoq - Esslin

Dkr. 18,50

TTT, Teatrets Teori og Teknikk er en nordisk publikation, som præsenterer og analyserer materialer om skuespillerteknik, pædagogisk uddannelse, æstetiske og tekniske retningslinier inden for regi og scenografi, det sceniske rum, sociologi og psykologi. Artiklerne er på norsk, svensk og dansk.

TTT udkommer 3 gange om året i tidsskrift- eller bogform. Det kan fås hos boghandlere eller bestilles direkte hos **Odin Teatrets Forlag, Box 118, DK-7500 Holstebro, Danmark. Bank: Holstebro Landmandsbank, konto nr. 130064-9 (giro 150285).**

Abonnement Dkr. 81,- direkte til forlaget.

- TTT 1** Jerzy Grotowski, Jacques Polieri (udsolgt).
- TTT 2** Stanislavskijs metode af fysiske handlinger. Stanislavskij, Torporkov, Korzeniewski, Bentley. Dkr. 11,25.
- TTT 3/4** Antonin Artaud, S. I. Witkacy (udsolgt).
- TTT 5** Dramatikeren som iscenesætter af sin egen tekst. Chr. Ludvigsen, Blin, Beckett, Genet (udsolgt).
- TTT 6** Myten om Commedia dell'Arte. Cecchini, Barbieri, Perrucci, Gherardi, Riccoboni, Goldoni, Gozzi, Meyerhold, Ievreinov, Vaktangov, Strehler, Fo (udsolgt).
- TTT 7** Towards a Poor Theatre. Jerzy Grotowski (i bogform på engelsk). 262 sider, 97 illustrationer, Dkr. 51,-.
- TTT 8** Pædagogikk. Brook, Marowitz, Chaikin, Dullin, Juvet (udsolgt).
- TTT 9** Det sceniske språk. Kleist, Barrault, Lecoq, Decroux, Craig, Fo, Nono. Dkr. 15,-.
- TTT 10** Teaterpsykologi. Fumaroli, Bergler, Glücksman, Belo. Dkr. 18,50.
- TTT 11** Det politiske Teater. Erwin Piscator (i bogform). 320 sider, 32 plancher, Dkr. 49,-.
Abonnement 1970, nr. 12, 13, 14. Dkr. 81,-.
- TTT 12** Russisk Konstruktivisme. Meyerhold, Eisenstein, Ripellino. Dkr. 17,-.
- TTT 13** Folkets Scene (Théâtre Populaire). Dkr. 17,-.
- TTT 14** Sandsynligvis Den hemmelige tradition i No-teatret. Zeami (i bogform).
Priserne er eksklusive porto (enkelt-numre pr. opkrav).

DAGBLADET: Olav Dalgard: »Jeg vil på nytt oppmode alle teaterfolk å sikre seg dette utmerkede tidsskrift – seinere kan det bli vanskelig å få tak i de første numrene.«

POLITIKEN: Jørgen Leth: »Nu er der på ny anledning til at komme ud over den tilfældige snak om teater, som herhjemme noget misvisende kaldes teaterdebat. Der er endelig kommet et teatertidsskrift, som beskæftiger sig professionelt med teatrets muligheder i dag.«

STOCKHOLM TIDNINGEN: L.Z.: »Barbas egen teater har alle möjligheder at ge norsk teater en ny livlighed, och det råder ingen tvekan om att hans tidskrift fyller ett tomrum.«

ORIENTERING: Jens Bjørneboe: »Paradoksalt nok gir nettopp dette teknisk-teoretiske tidsskriftet en påminnelse om at teater er noe som har med kulturlivet og åndslivet å gjøre – ikke bare med annonser, publikumsfrieri, pop stjernerdyrkelse, publisitet og penger.«

NYA PRESSEN: »En tidskrift av mer djubgående art än Dialog är den samnordiska »Teatrets Teori og Teknikk« . . . Tidskriften är planerad som en orientering för fackfolk och »kulturmedvetna« personer med starkt teaterintresse. Den utkommer med några häften i året och är redan av samnordiska och ekonomiska orsaker värd all stöd.«

BERLINGSKE TIDENDE: J.K.: »I sin første årgang kunne det ny nordiske teatertidsskrift »Teatrets Teori og Teknikk« virke meget sektetisk, skønt man måtte respektere dets konsekvente linie: at fremlægge materiale til en drøftelse af det moderne teaters faglige og tekniske problemer på iscenesættelses- og skuespillerkunstens område.«

MORGENPOSTEN: Barthold Halle: »Men for oss i Norge, som sårt savner et miljø for eksperimentelt teaterarbeid, er det uhyre viktig med informasjoner – særlig når de er eggende og provoserende som stoffer er i »Teatrets Teori og Teknikk«. Vi venter på neste nummer med spending og glede.«

INFORMATION: H. B. L.: »Linjen er klar fra første nummer: Ingen litterære svinkeærinder, men grundigt illustrerende behandlinger af tidens eksperimenter med skuespilkunsten og de sceniske udtryksmuligheder.«

ARBEIDERBLADET: Pavel Fraenkl: »Tidsskriftet kan åpne nye, helt ukjente horisonter for alle teatermennesker her i landet.«

SYDSVENSKA DAGBLADET: Ulf Gran: »I oförtjänt obemärkhet utkommer den betydelsesfulla teatertidsskriften »Teatrets Teori og Teknikk«. Lyckligt fri från ambitionen att publicera sista skriket och obetydeliga modepersoners åsikter undersöker den nordiska teatertidsskriften envist grundvalarna i modern teater. En informativ facktidsskrift, som genom ämnesval och grundighet emellertid fungerar även provokativt.«

FRIHETEN: Martin Nag: »Det er litt av en bragd at Eugenio Barba nå har klart å realisere sin kongstanke om et internordisk spesialtidsskrift for teaterfolk, men ikke »mer« spesialisert enn at alle lidenskapelige teaterelskere vil kunne finne stoff å ha nytte og utbytte av.«

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK

TTT