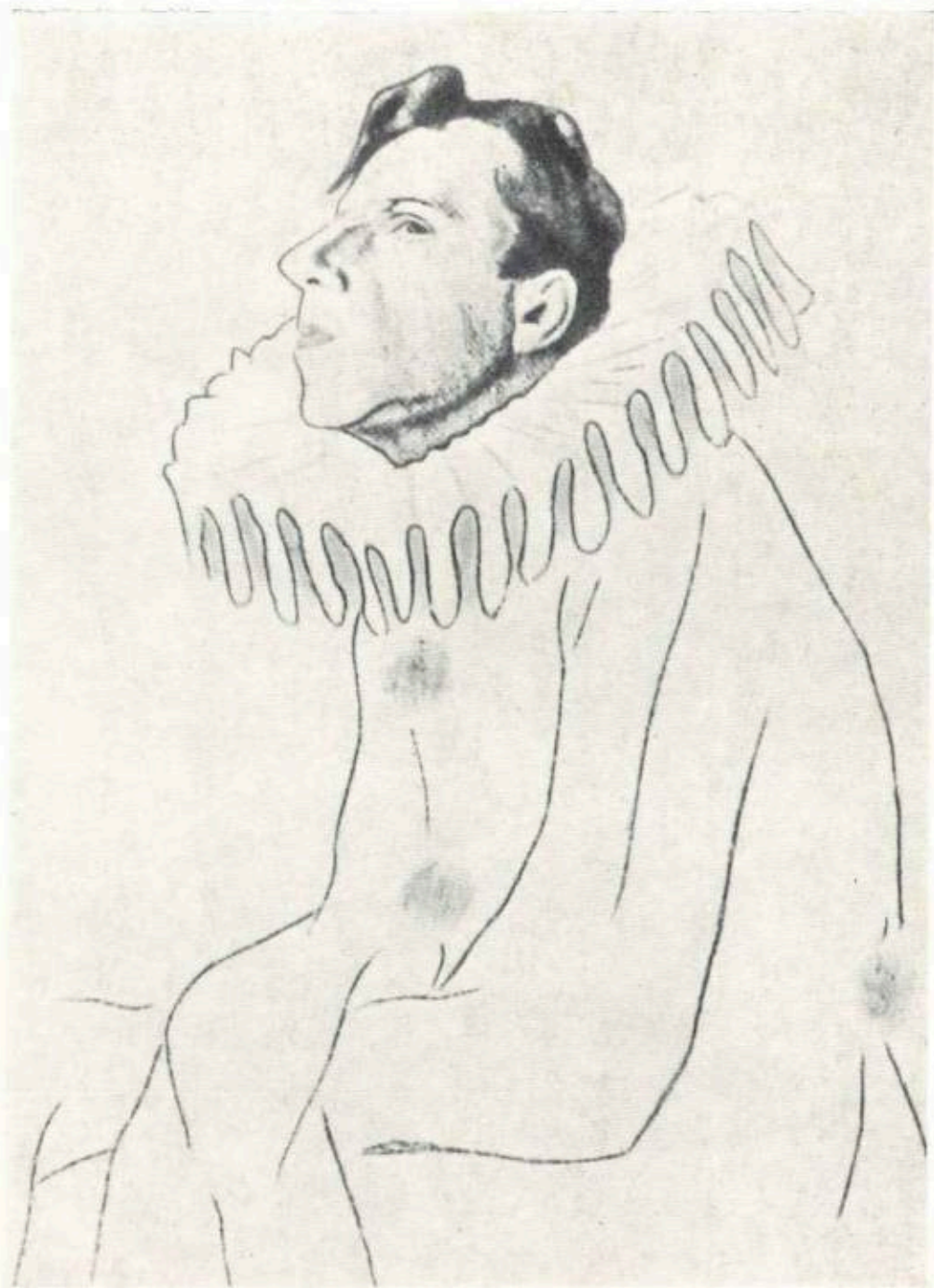




VSEVOLOD E. MEJERHOLD

DET TEATRALSKE TEATER

»Teatret er en kunstart, og alt må derfor underkastes denne kunstartss love. Livets og kunstens love er forskellige.«

Ord af Mejerhold – den store russiske teaterinstruktør Vsevolod Mejerhold, født i Penza 1874, død i en ukendt lejr ca. 1940. En af vort århundredes største nyskabere på scenen.

Da Moskvas Kunstner-teater blev oprettet i 1898, var Mejerhold med i staben som skuespiller. Her oplevede han Stanislavskijs epokegørende iscenesættelser af Tjekhov og Ibsen. Men allerede i 1902 gjorde Mejerhold sig fri og dannede sin egen trup. Han spillede de første symbolistiske værker af Maeterlinck og Andrejev. Han blev polemisk vendt mod naturalismen.

Fra 1906 var han ansat som instruktør ved et privatteater og fra 1908 ved De kejserlige scener, hvor han satte både operaer op og klassikere som Molières *Don Juan* – med overdådig pragt. Han eksperimenterede med alt: Scenerum og tilskuersal, dekorationer, lysvirkninger, spilleareal og spilletempo. Drømte om at reformere og at gribe tilbage til Shakespeare og den folkelige tradition, fjælleboden, *commedia dell'arte*. Han skrev om det i sit eget tidsskrift under navnet Doktor Dappertutto, demonstrerede det i forestillinger på små scener og ved undervisningen på sin Studioskole i St. Petersburg 1913-1917. Her begyndte mange af de forsøg, som har fået størst betydning for nutidens teater, bl. a. kropstræningen – i 1920'erne udviklet til den spilleteknik, der fik navn af biomekanik.

Efter Revolutionen blev Mejerhold organisatoren af det politiske agitations-teater, der skulle gennemføres i hele Rusland, et teater med og for masserne. Nu kunne han endelig sprænge scenerammen. Han inddrager tilskuerne i handlingen. Proletariatets sejr og industrialismen skal være klart demonstreret i dekorationer, kostumer, slagord, rytmik. Kulisserne afløses af konstruktivismens redskaber, en samtidssamfundsdramatik opstår med Majakovskij. Men spillets effektivitet kræver snart en ny skuespiller. Teatrets kunst skabes af teatrets egne arbejdere.

Mejerhold og hans stab nåede berømmelsens tinder med nyopsætninger af klassikerne: Ostrovskijs *Skoven* og Gogols satire *Revisoren*, 1926. Mens opførelserne af Majakovskijs *Væggelusen* og *Badstuen* med aktuel satire mod bureaukrati og pampervælde ikke blev velset af magthaverne.

Fra 1930 greb censuren kraftigt ind i teaterlivet. I 1936 kommer Stalins felttog mod eksperimenter i kunsten. 1938 lukkes Mejerholds teater. I sommeren 1939 arresteres han og deporteres til en lejr. Omstændighederne ved hans død er endnu ikke klarlagt.

Mejerholds rehabilitering skete gradvis efter Stalintiden. I 1968 kom omsider den officielle 2-binds udgave af hans værker, som også er grundlaget for en stor del af denne danske oversættelse: en præsentation af Mejerholds virksomhed dokumenteret ved hans egne skrifter, ved belysninger fra hans samtidige og ved gennemgange af hans iscenesættelser.

DET TEATRALSKE TEATER



Vsevolod Mejerhold

DET TEATRALSKE TEATER

SAMLET OG PRÆSENTERET AF
Nina Gourfinkel

OVERSAT FRA RUSSISK AF
Troels Andersen og
Eli Christiansen

FRANSKE TEKSTER OVERSAT AF
Martin Berg

ODIN TEATRETS FORLAG



Indhold

Forord til den danske udgave 9

Vsevolod Mejerhold

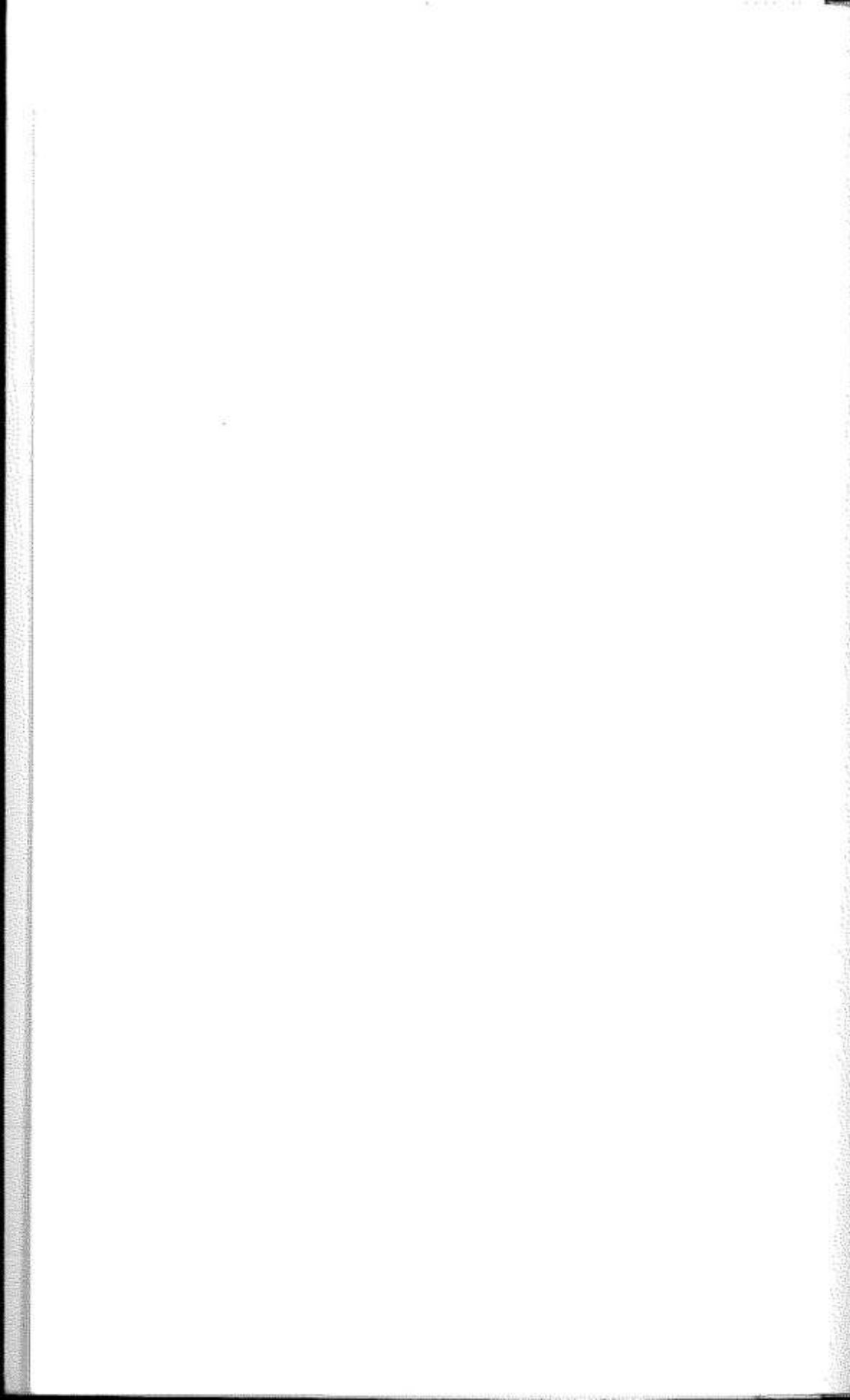
Af Nina Gourfinkel 10

1. *Historie og teknik i teatret (1898-1905)* 23
 - Det naturalistiske teater og stemningernes teater 27
 - Litterære varsler om et nyt teater 36
 - De første forsøg på at skabe et symbolsk teater 39
 - Det symbolske teater 50
2. *Studio-scenen (1905)* 53
3. *Ved Vera Komissarzjevskajas teater (1906-1907)* 63
 - Noter til fortegnelsen over iscenesættelser 67
 - Iscenesættelser 70
4. *Æsteten ved de kejserlige scener (1907-1917)* 79
 - Til opførelsen af *Tristan og Isolde*
på Marinskij teatret 1909 84
 - Til opførelsen af Molières *Don Juan*
på Aleksandrinskij teatret 1910 93
 - Iscenesættelser 99
5. *Doktor Dappertutto* 109
 - Fjællebodsteater (1912) 113
 - Grotesken (1912) 119
 - Fårekylningen på ovnen, eller
ved nøglehullet (1914-1915) 126
 - Iscenesættelser 129
 - Arbejdsprogram fra Studio Mejerhold 1914-1915 133
 - Arbejdets gang i Studio (1914) 135
 - Mejerholds klasse. De sceniske
bevægelers teknik (1914) 138
 - V. E. Mejerholds Studio 1916-1917 144

6. *Teatrets Oktober (1920-1930)* 149
 Isenesættelse 153
 Om det moderne teater 155
 Til opførelsen af *Morgenrøde*
 på Det første RSFSR teater (1920) 158
7. *Mejerhold og Majakovskij* 163
 Isenesættelser 167
8. *Konstruktivismen* 175
 Rumlig konstruktivisme på scenen.
 Af I. A. Aksenov, 1926 179
 Fremtidens skuespiller (1922) 187
 Fra den elizabethanske scene til biomekanikken.
 Af S. Mokulskij, 1926 191
 Biomekanikken.
 Af Igor Iljinskij 201
 Isenesættelser 205
9. *Mejerholds skuespiller* 211
 Hvem egner sig til at blive skuespiller.
 Af V. Mejerhold, V. Bebutov og I. Aksenov, 1922 214
 Om den nye skuespillers teknik.
 Af V. N. Solovjev, 1926 219
 Den syntetiske skuespiller.
 Af G. Gausner og E. Gabrilovitj, 1926 225
10. *På vej til syntesen* 239
 Isenesættelser 242
11. *Teatrets rekonstruktion* 253
 Foredrag, 1930 255
12. *Mørkningstid* 277
 Isenesættelser 280
 Tale på konferencen af teaterarbejdere i Moskva, 1936 288
- Personregister 301
- Titelregister 307
- Billeder

Alle noter, der ikke er af Mejerhold selv, er markeret med udgiverens initialer (N. G.) eller med den ansvarlige oversætters.

Oversættelsen er foretaget af Troels Andersen, s. 84-92, 133-147, 158-162, 179-204, 219-237, 255-276, 288-300; Eli Christiansen, s. 27-52, 56-62, 93-98, 113-128, 155-157, 214-218; og Martin Berg, der ligeledes er ansvarlig for billedtekster og redaktion.



Oversættelsen af Mejerholds vigtigste skrifter til et nordisk sprog har været med blandt Odin Teatrets planer i snart mange år. Enkelte tekster er da også blevet trykt som led i tidsskriftnumre af *Teatrets Teori og Teknikk*, men en udgivelse i bogform blev først mulig efter et tilskud i 1973 fra Nordisk Kulturfond, som Odin Teatret skylder stor tak også for dette bidrag.

Mønsteret for Odin Teatrets udgave er den franske præsentation af Vsevolod Mejerhold ved Nina Gourfinkel: *Le théâtre théâtral* (Gallimard, Paris 1963). Den rummer ikke blot et kyndigt udvalg af Mejerholds skrifter, men belyser hans arbejdsmetoder ved skildringer fra hans elever og andre samtidige, og den er forsynet med en forbindelsestekst skrevet af Nina Gourfinkel: en kronologisk redegørelse for Mejerholds virksomhed med tilhørende referater af hans iscenesættelser. Nina Gourfinkel har yderligere revideret og suppleret sine bidrag i 1972 med henblik på den danske udgave, som stort set følger den franske – dog med udeladelse af et tillæg (Breve til Tjekhov) og af Aleksandr Gladkovs optegnelser af Mejerholds aforistiske bemærkninger.

Bortset fra Nina Gourfinkels egen tekst, som er oversat fra fransk, har grundlaget for den danske oversættelse overalt været de russiske originaltekster. En væsentlig del er med i den russiske standardudgave af Mejerholds værker: V. E. Mejerhold: STAT'I, PIS'MA, RET'JI, BESEDY. 1-2. Iskusstvo, Moskva 1968. Andre bidrag er stillet til rådighed i afskrift ved Nina Gourfinkel, og af de ellers uopdrivelige tidsskriftartikler er det lykkedes at fremskaffe fotokopier i Sovjetunionen.

På basis af hele dette omfattende originalmateriale har oversætterne fundet mulighed for at korrigere og udvide den franske version flere steder. Ændringer af denne art er ikke specielt markerede.

Vsevolod Mejerhold

At følge de bugtede veje i Vsevolod Mejerholds kunst er som at blade i teatrets verdenshistorie. Han var en nysgerrig ånd, umættelig, hele tiden på lur efter svingningerne i ideer og smag, og derved forekom han vankelmødig, mens hans bestræbelse var at gøre sin kunst så følsom, at den kunne svinge i overensstemmelse med hver epoke i den bevægede tid, han kom til at gennemleve, fra århundredeskiftets æstetiske revolution til den nye verdens svimlende fødsel. Vakhtangov skrev i sin dagbog: »Hver eneste af Mejerholds iscenesættelser er en hel strøm af teaterkunst.« Og bad han ikke selv om, at frontonen på hans teater blev forsynet med disse ord af Pusjkin: »Århundredets ånd kræver dybe ændringer også i scenekunsten.«

Mejerholds skikkelse må ses i historiens malstrøm, det er dér, den får sine sande dimensioner.

Men i hele sin tilsyneladende bevægelighed står mesteren solidt forankret til et uomstødeligt grundlag: det dybe kendskab til klassikerne. Sin kunnen hentede han fra de frugtbare kilder i den store teatertradition – det elisabethanske teater, det spanske, det fjern-østlige – og samtidig fra de udpræget folkelige kilder, fra jonglører og bajadser frem til maskefigurerne i *commedia dell'arte* og skomorokhi'erne, gøglerne og dukkeførerne på de russiske markeder.

Spændvidden hos Mejerhold er umådelig. Han gik til det yderste i hver eneste af de tendenser, han afprøvede, lige fra den æstetiske nydelse grænsende til det præcise, til omstyrtelsen af reglerne for det smukke, bortrivningen af enhver scenisk illusionisme. Han er opfinderen af det »ekstra-teatralske« teater, som gik forud for de »anti« og »a-teatralske« teorier i vore dage. Men ligegyldig hvor billedstormende hans adfærd kunne virke, beråbte den sig altid på selve det teatralske, som under alle hans svinkeærinder og yderliggående påhit blev ved med at være hans Ariadne-tråd.

Ligegyldig hvor nysgerrig han var efter hidtil ukendte litterære og kunstneriske former, så var hans sande, store læremestre altid Molière og Shakespeare. Han var et halvt århundrede forud for de

lærde Molière-benyttere og nåede som den første så at sige frem til det samme gennem den grove farce og den italienske komedie, og det i en yderst raffineret »Versailles«-ramme (hans opsætning af Don Juan, i 1910).

Med hensyn til den anden, Shakespeare, var det hele livet Mejerholds store drøm at få rollen som Hamlet og at sætte denne tragedie i scene. Midt mellem vemod og smil sagde han til sine elever kort før sin forsvinden: »På stenen over mig må I sætte: »Til skuespilleren og iscenesætteren som hverken kom til at spille Hamlet eller sætte Hamlet i scene.« Han ville gerne i det mindste have skrevet en bog: Hamlet. En sceneinstruktørs roman, hvor han kunne have beskrevet denne opførelse, som han så mange gange havde forestillet sig men aldrig fået virkeliggjort.

Mejerhold er først og fremmest »en stor skikkelse«, en af disse kraftige personligheder, som mærker teatret i deres tid. Som hos nogle vækker grænseløs beundring og hos andre et uslukkeligt had. Man har villet fremstille ham som en anti-Stanislavskij på det kunstneriske plan såvel som på det personlige og moralske. Men jo længere man når i studiet af arven fra disse to mænd, des mere bliver man klar over, at Stanislavskij ikke var den olympisk ufejlbare, der svingede med evigt gyldige lovtavler, og Mejerhold gøgleren der kun var optaget af at blænde, af at »få borgerskabet til at måbe«, men at disse to genier, som brændte af den samme uro, var komplementære. Ustandselig tog de afstand fra hinanden og ustandselig nærmede de sig hinanden, var lige til deres død bundet til den samme skæbne som aldrig tilfredsstillede kunstnere. Stanislavskij var ikke den ubønhørlige »realist«, som »persondyrkelsens« tid har lavet et stift, smagløst helgenbillede af, og Mejerhold var ikke kamæleonen, der ustandselig skiftede farve og hvis eneste glæde var at rive ned. Når han rev ned, tænkte han kun på at skabe. Ingen forstod det bedre end Jevgenij Vakhtangov, den store, tidligt forsvundne iscenesætter, der forvarede lærdommen fra dem begge, og som man forventede skulle drage syntesen af disse to såkaldt modsatte lærdomme. »Af alle de russiske iscenesættere,« sagde Vakhtangov i 1922, »er Mejerhold den eneste der fornemmer det teatraliske. Han var en profet i sin tid, og derfor akcepterede man ham ikke. Han var ti år forud, med det han kom med. Mejerhold fordrev ligesom Stanislavskij det banale fra teatret, men udelukkende med teatrets egne midler.«

Karl Theodor Kasimir Meyergold blev født den 28. januar 1874 som ottende barn af en mor af baltisk oprindelse og faderen Emil Meyergold, en tysk statsborger der havde slået sig ned som brændevinsbrænder i Penza, i Midt-Rusland. Faderen var en fanatisk tilhænger af sit fødeland, af Bismarck og af den lutherske tro, og gjorde sønnen så led ved alt dette, at den unge mand, så snart han var blevet myndig i 1895, lod sig naturalisere, blev russer, omvendte sig til den ortodokse tro og ved samme lejlighed gav sig til at stave sit navn med h i stedet for med g. Ud fra dette oprindelige g har man villet slutte, at Meyergold senior var af jødisk slægt, og kunstnerens fjender undlod ikke at vifte med dette slående argument mod hans kunst. Men forholdet er tvivlsomt¹⁾. Alt hvad man ved om denne tyske patriot til en far, er, at han var søn af en fransk dame. Mejerhold havde altså ligesom Stanislavskij en fransk bedstemor.

Hvordan det nu end forholder sig, så var kunstnerens valg af et nyt, ortodokst fornavn ganske anderledes betydningsfuldt: Fra Karl Theodor Kasimir blev han til Vsevolod, i mindet om Garsjin, en talentfuld men vemodig og skuffet novellist, der gjorde ende på sit liv i en ung alder. »Han var de unges yndlingsforfatter i min generation,« sagde Mejerhold. »Han forløste sin egen tids tone.«

Hans anden læremester i tænkning var Dostojevskij. »Jeg slugte ham fra ende til anden, heldigvis skiftevis med Lermontov. Den sidste mildnede virkningen af den første.« Det vil sige, at i hans tankeliv kom den store romantiske digters forstærkede byronisme til at mildne lidt på Dostojevskij-indflydelsen, der var så meget mere sygelig som den russiske ungdom før 1917 gik alt for tidligt i gang med at læse ham, næsten fra det øjeblik de begyndte at blive voksne.

Penza var et teatercentrum. I livegenskabets tid (det var blevet ophævet godt ti år før Mejerhold blev født), var der ikke mindre end otte scener i byen med livegne; efter ophævelsen var der stadig adskillige teaterelskere. Mejerholds mor, som blev hårdt behandlet af sin mand, søgte tilflugt i musik og skuespil, og hun gav lysten videre

1) Dette „fonetiske bevis“ holder ikke, for indtil filologen Grots reform blev det tyske *b* transkriberet til russisk både som *kb* og som *g* (se N. Volkov, *Mejerhold*, I, p. 7). Det er derfor højst overraskende, med hvilken overbevisning Ripellino i sin *Enciclopedia dello Spettacolo* udnævner Mejerholds far til *tysk jøde*. Ikke mindre besynderlig er hans påstand om at denne geniale iscenesætter skulle have valgt sit virke inden for kunsten, ikke fordi han var kaldet til den, men fordi hans dårlige fysik udelukkede ham fra en karriere som skuespiller. (N. G.)

til børnene. Som langt de fleste velstående russere havde Mejerholds fast abonnement på en balkonloge, hvor hele familien sad. Børnenes leg blev mærket af det. Mejerhold fortæller, at han i sin barndom kunne stå plantet længe foran et spejl, indtage forskellige stillinger, prøve virkningerne af at drapere sig, kort sagt »spillede«. (Senere, i hans skole og i nogle af hans iscenesættelser – Maskeballet f. eks. – finder man spejlene som led i dekorationen.)

De omreisende selskaber, som der var mange af, fandt et begejstret publikum i Penza. Mens repertoiret i provinsen væsentlig bestod i vaudeviller, operetter og melodramer, så kom de tilreisende skuespillere med deres klassiske roller. Den unge mand blev på den måde fortrolig med det store repertoire og kom allerede som gymnasie-elev med i amatørforestillinger. Programmet til en skolekomedie i 1892 – han var nu 18 år – nævner ham endda to gange: som skuespiller i en karakterrolle og som »regissør-assistent«¹⁾.

Da han omsider var færdig med gymnasiet – det varede længe, for Mejerhold var ikke nogen strålende elev og måtte flere gange gå en klasse om – begyndte han at studere jura i Moskva. Men alt drog ham mod scenen, her i denne by med dens intense teaterliv. Han gjorde som alle unge sine første erfaringer på galleriet i Malyj teatret, som havde en hærskare af fornemme skuespillere, men snart førte hans nysgerrighed ham til det lille »Selskab for Kunst og Litteratur«, hvor den unge Stanislavskij anvendte principperne for den nye iscenesættelses-kunst. Mejerhold opgav juraen og kom ind på teaterskolen ved Philharmonien i Moskva. Der fik han som lærer Nemirovitj-Dantjenko. Nemirovitj-Dantjenko tog ham med i den gruppe, som han bragte til Moskvas Kunstnerteater ved dets oprettelse i 1898. På det tidspunkt karakteriserede han debutanten således:

Blandt eleverne ved Philharmoniens skole er Mejerhold et helt usædvanligt fænomen. Det må være tilstrækkeligt at nævne, at han er den første elev, som har opnået højeste karakter i dramaets, litteraturens og kunstens historie. Det er sjældent at finde så alvorligt arbejdende og samvittighedsfulde unge. Har han ikke den *charme*²⁾,

¹⁾ I Rusland, hvor en *regissør* tidligere først og fremmest havde administrative opgaver, begyndte han i slutningen af det 19. årh. også at få med iscenesættelse at gøre. Selv om udtrykket nu udelukkende betyder iscenesætter, anvendte man stadig det samme ord. (N. G.)

²⁾ På fransk i teksten. (N. G.)

som hurtigt lader en skuespiller vinde publikums gunst, så har Mejerhold dog store muligheder for at indtage en markant plads i en hvilken som helst trup. Det største fortrin ved hans kunstnerpersonlighed er hans egnethed til de mest forskellige opgaver. I elevtiden har han her på skolen spillet mere end femten store roller, lige fra karakterstykkernes gamle mand til vaudevillens fæ, og det er svært at sige, hvor han var bedst. Han arbejder grundigt, forstår at »holde« tonen, sminker sig godt, viser temperament og er så erfaren som en fuldt færdig skuespiller.

Kunstnerteatret blander Mejerhold. »Jeg føler det, som om jeg er blevet optaget i et akademi for dramatisk kunst,« skriver han, »så mange interessante, intelligente, originale og nye ting er her. Stanislavskij er ikke bare et talent, han er en genial lærer i iscenesættelse. Hvilken viden, hvilken fantasi!«

Det kan godt være, at denne spontane beundring for Stanislavskijs tryllebindende personlighed blev den første årsag til Nemirovitj-Dantjenko's voksende kulde over for den unge skuespiller.

Det der fascinerer Mejerhold mest, er den evne, Stanislavskij har til at udnytte scenens midler, så man skaber den atmosfære, det moderne repertoire kræver. Han, som er så »litterær«, sætter sig til at begynde med på bagbenene mod hvad der forekommer ham en overdreven anvendelse af materielle metoder. Den 22. juli 1898 skriver han, efter at Stanislavskij har læst Hauptmanns Hanneles Himmelfahrt for truppen, til sin kone Olga Munt, en barndomsveninde som han kort forinden har giftet sig med i Penza:

»Jeg græd . . . Jeg havde lyst til at løbe min vej. Det eneste, man taler om her, er formen. Skønhed, skønhed, skønhed! Hvad tanken angår, springer man den lige så stille over, og hvis man kommer til at nævne den, sker det på en sådan måde, at man føler sig krænket på dens vegne. Min Gud! Hvordan skulle disse mætte og veltfredse mennesker, disse kapitalister som er samlet i Melpomenes tempel for deres fornøjelses skyld – ja, bare for at more sig – hvordan skulle de kunne nå ind til den dybe mening i dette stykke! Selv hvis de var i stand til det, ville de aldrig ønske at gøre det! Da læsningen var forbi, sad Katja ¹⁾ og jeg uden at kunne røre os, med tårer i øjnene,

1) Katarina Munt, hans svigerinde, der ligeledes var skuespiller ved Kunstnerteatret. (N. G.)

mens skuespillerne gav sig til at snakke om scenevirkninger, om virkningsfulde stillinger, osv.»

Sådan starter denne mand, hvis navn senere skulle blive synonymt med »formalisme«.

I den første periode af sit kunstnerliv følte Mejerhold sig først og fremmest som skuespiller. Han fandt et dybt slægtskab mellem sig selv og personerne hos Hauptmann og Tjekhov og skrev i sin arbejdsbog:

»Treplev's drama, Johannes' drama eller Tusenbach's¹⁾ rummer mange personlige træk for mig, navnlig det første. Da jeg i 1898 spillede det for første gang, gennemlevede jeg lignende ting; rollen som Johannes faldt sammen med min forgabelse i individualismen. Men Tusenbach's appel om arbejde og kamp hjælper mig til at rive mig ud af en passiv idealisme. Jeg hungrer efter at tilpasse mig til livet, jeg hungrer efter en sund og medrivende indsats. Jeg vil så gerne komme i svingninger, blive lidenskabeligt optaget af noget, jeg er træt af at ødelægge, når jeg ødelægger må jeg skabe. Jeg kommer ind i en krise, og det er det farligste øjeblik. Min overfølsomme samvittighed, mine tvivl, min tøven, min selvanalyse, min kritiske holdning over for alt, hvad der omgiver mig, min forgabelse i doktrinerne, alt dette skulle kun være midlet til at vise mig vejen mod noget andet . . . «

Hans første store rolle – som forblev hans yndlingsrolle, var som Treplev i Mågen: den unge dramatiker med sin søgen efter nye former, ulykkelig i kærlighed og i kunst, og som ender med at begå selvmord. Men kritikken og tilskuerne siger enstemmigt: Mejerholds største succes som skuespiller var i en karakterrolle, en lille rolle som han gjorde uforglemmelig: Prinsen af Aragonien, i Købmanden i Venedig.

I det lange løb tilfredsstiller Kunstnerteatret ikke Mejerhold. Han ser sådan på det, at den psykologiske realisme er ude af stand til at

¹⁾ Den første og den sidste er personer fra henholdsvis *Mågen* og *Tre søstre*, af Tjekhov. Den mellemste er fra Hauptmanns *Einsame Menschen*. Vi ved ikke, om arbejdsbogen eksisterer endnu, men A. Gladkov havde lejlighed til at blade i den, i 1936 eller 1937, og skrev nogle steder af. (N. G.)

bringe de løsninger, som litteraturen kræver. Da teatret bliver reorganiseret i 1902, tager han afsked med det for frit at søge nye veje.

Takket være hans teoretiske artikler kan vi følge de successive etaper i hans tankegang direkte: De vanskelige forsøgsår i provinsen, hans venden tilbage til Stanislavskij og deres fælles initiativ med Studio-scenen, som strandede men var så lærerigt; hans forsøg på Vera Komissarzjevskajas Dramatiske teater; og endelig de elleve sæsoner ved de kejserlige teatre, hvor Mejerhold nåede højdepunktet i sin første stil som den store mester, mens han samtidig, under det hoffmannske pseudonym Doktor Dappertutto, hengav sig til studiet af de folkelige teaterformer på de små scener og ved sin skole.

Revolutionen i 1917 slår ham ikke af pinden. Han accepterer ikke bare det første liberalt-borgerlige statskup i februar, men også omvæltningen i oktober. Han er en af de få repræsentanter for kunstnerverdenen, som reagerer uforbeholdent på bolsjevikkerne's første appel til intelligentsia'en om samarbejde. Han har i årevis evnet at tilpasse sig efter de stærkt konservative miljøer ved de kejserlige teatre, men hans revolutionære sympatier går langt tilbage i tiden. Under zar-regimet var Penza et af forvisningscentrene for de »politiske«: folkeparti-tilhængere, de første marxister, polske modstandsfolk; blandt dem mange studenter og forfattere. Som stor dreng fik Mejerhold en politisk deporteret som huslærer. Som gymnasiast og student havde han adskillige venner i dette miljø. Under sine ferier i Penza i 1896 og 1897 organiserede han sammen med flere af dem, deriblandt forfatteren Aleksej Remizov¹⁾ et folkeligt teater, hvor han spillede sammen med amatører fra arbejderklassen.

Da Mejerhold har accepteret oktober-revolutionen, fortsætter han som sædvanlig løbet helt ud ad sin nye bane. Han påtager sig officielle hverv med henblik på at reorganisere teatersystemet. I august 1918 bliver han medlem af partiet. Med krop og sjæl kaster han sig ud i at skabe et revolutionært teater, der kan tjene som propaganda- og ophidselsesredskab, med elementer fra fjælleboden og den folkelige farce, uden at give afkald på det heroiske og monumentale.

I 1918 har Mejerhold nået toppen i sit kunstneriske mesterskab. Han nærmer sig de 45. Bag sig har han et liv, der har været helliget studier og eksperimenter. Han har nøje fulgt udviklingen i kunsten

¹⁾ Død som emigrant i Paris. (N. G.)

i den vestlige verden, han har studeret Georg Fuchs og Adolph Appia, set Max Reinhardt, som han kritiserer for at mangle smag, nærmest sig Gordon Craig, som han beundrer. Inden for sit eget virke kan han tælle succeser, som er gået over i teaterhistorien, og fiaskoer, som dog har været lærerige og frugtbare.

I denne periode giver Mejerhold afkald på karrieren som skuespiller for helt at hellige sig iscenesættelsen. Længe styrer han prøverne nede fra salen. Men i de sidste år af sit liv bliver han – er det hans skuespiller-temperament, som driver ham? – en »fremviser«, og hans elever og øjenvidnerne til disse demonstrationer er enige: han er en genial fremviser. Sprudlende af energi, lidenskabeligt koncentreret og med en forbløffende hittepåsomhed kunne han – fortæller Gladkov – være »dyster eller ondskabsfuld, opfyldt af et undertrykt raseri eller en overvældende lystighed, men aldrig var han ligeglad«. Under en almindelig prøve i 1937 noterede Gladkov i sin notesbog, at Mejerhold, som på det tidspunkt var 63, havde været på gulvet nøjagtig 61 gange for at vise noget. Han spillede praktisk talt alle de roller, der kom på repertoiret i hans teater, og gjorde det samme i sine skiftende elevskoler. Igor Iljinskij, en af hans mest strålende elever, fortæller:

Jeg beundrede de pragtfulde, de uimodståelige stumspil, som han foreslog os unge skuespillere, og det mesterskab som han viste i rytme og i kropslig plasticitet, og som altid var i perfekt overensstemmelse med den indre bevægelse og med en stor psykologisk sandhed. Denne metode var overordentlig nyttig for eleverne. De indsugede begærligt hele mangfoldigheden og rigdommen hos den mester-skuespiller, som denne store pædagog var.

Mejerhold gik lidenskabeligt op i at være pædagog, som i alt andet. Af ydre var han imponerende: Et kraftigt hoved, kastet bagover med en bevægelse, man nemt kom til at kalde uforskammet, under en urskov af hår. En næse à la Cyrano de Bergerac, krop og bevægelser som var lutter rette vinkler. Uforudsigelig og sårende, bidende selv over for sine venner, krævende, vanskelig, pirrelig og uretfærdig, men til andre tider vanvittig generøs, overstrømmende venlig og en charmer, så snart han gad. Han gik fra fortrolig tillid til skinsyge, og hans forhold til elever og skuespillere fik karakter af

»psykologiske romaner«. Han skaffede sig utallige fjender, men også trofaste tilhængere, som blev ved med at være det hinsides unåden og døden.

Unåde og død ramte ham på grund af selve hans syn på kunstnerens rettigheder. Revolutionen befriede Mejerhold fra alle bånd og konventioner i det gamle regimes teater og tillod ham i det strålende tiår, 1920'erne, at give sin utømmelige fantasi frit løb og gå i gang med det nye teaters problemer, problemer som stadig i bund og grund er vor tids. Undersøgelserne af trådene mellem Mejerhold, Piscator og Brecht (og endnu længere fremme Roger Planchon og Maurice Béjart) er kun lige begyndt. Men vi må i hvert fald påpege, at dersom en analog revolutionær situation afføder løsninger af samme natur, så tilhører førstepladsen Mejerhold såvel kronologisk som på grund af den russiske revolutions umådelige omfang sammenlignet med den korte eksplosion i Tyskland. Mejerhold fik hele den nødvendige tid og alle muligheder for at formulere og opleve problemerne i det politiske agitationsteater: Inden for dramaturgien kom skabelsen af et nyt repertoire eller tilpasningen af det gamle, ja klassikerne, efter den ny tids smag, og inden for det sceniske formsprog kom anvendelsen af brutale og slagkraftige metoder, der gav en øjeblikkeligt mærkbar effekt. Han forsøgte at forme en ny skuespiller, som var velegnet til denne kunst og åben for fællesskab med publikum, slagordet i det ny teater. Hans kendskab til teknikken i det fjern-østlige og det latinske teater, kombineret med de raffinerede metoder i den tyske romantik (Mejerhold var en varm beundrer af Hoffmann og Kleist) førte ham – for at få tilskueren med i legen – til at anvende den »romantiske ironi« med dens »brud på illusionen« (Durchbruch der Illusion) der til syvende og sidst ikke er andet end den brechtske »afstandsskaben«. Det er på tide, at man giver Mejerhold hans rette plads i teaterkunstens udvikling.

Når man først så sent har fået øjnene op for spændvidden i hans værk, skyldes det, for Ruslands vedkommende, den tvungne tavshed, der efter hans forsvinden sænkede sig over hans navn, og for Vestens vedkommende den konformisme, der præger selv velinformerede teaterhistorikere.

Nærværende samling tekster af Mejerhold slutter med hans tale i april 1936 ved Sceneinstruktør-kongressen i Moskva, hvor han i stedet for at vedstå sin skyld som »formalist«, sådan som man krævede

af ham, heltemodigt, ja uforskammet forsvarede sin ret til som kunstner at prøve sig frem, at tage fejl og uafsladeligt begynde forfra på sine eksperimenter, velvidende at der kan komme nederlag og fejlgreb.

Den 8. januar 1938 blev Mejerholds teater lukket ved et dekret. Kunstneren var nu bandlyst, og i hele Moskva fandt han kun een mand, der ikke var bange for at række ham en hjælpende hånd: Hans gamle læremester Stanislavskij, der selv var bandlyst fra sit dramatiske teater og henvist til operaen. Det var hos ham, Mejerhold fik arbejde og et tilholdssted. Selv om det var en forvisning, så kom stedet for forvisningen dog til at ligge inden for det logiske arbejdsområde for de to mænd, som hele deres liv, hver med sine midler, havde prøvet på at skabe en total forestilling, hvor de forskellige elementer var bragt i harmoni gennem musikken. En sådan total forestilling er operaen.

Ved Stanislavskijs død den 7. august 1938 stod Mejerhold berøvet sin sidste støtte. Han klarede sig igennem til juni 1939, hvor han endnu en gang blev opfordret til at øve selvkritik ved en kongres for teaterfolk, der var samlede for at fordømme den »kosmopolitiske formalisme«, ved denne lejlighed personificeret i den hovedanklagede, Mejerhold, og forkynde deres lydige tilslutning til dyrkelsen af socialrealismen. Blandt disse fagfolk optrådte mærkeligt nok statsadvokat Vysjinskij¹⁾. Mejerhold, som vidste hvad han udsatte sig for, nægtede også denne gang at bøje sig. Hans tale var i det store og hele en gentagelse af de teser, han havde fremsat i 1936²⁾. Inden for de næste 48 timer, natten mellem den 17. og 18. juni, blev Mejerhold arresteret. Kort tid efter blev hans kone, Zinaida Raikh, fundet myrdet. Af to banditter, hed det sig fra officielt hold. Mejerhold døde som deporteret, i 1942, står der i supplementbindet til det store sovjetiske leksikon, der kom i 1958. I virkeligheden var han ifølge sikre vidnesbyrd blevet dræbt allerede i 1940 i en koncentrationslejr. I hele det store leksikon (hvor bindet med M stammer fra 1954) figu-

¹⁾ *Pravda og Izvestia*, den 15. og 16. juni 1939. (N. G.)

²⁾ I tillægget til sin bog *The Dark Genius* (Vsevolod Mejerhold), New York 1955, citerer M. I. Jelagin teksten fra denne tale og anfører, at han selv har nedskrevet den. Der eksisterer dog i Moskva en anden version, som ligeledes skyldes et øjenvidne. Så længe den sidstnævnte version ikke er offentliggjort, er det for tidligt at udtale sig om disse nedskrifter. Det giver dog et fingerpeg, at talen ikke er med i Mejerholds værker, som udkom i 1968. (N. G.)

rerede hans navn intet sted, så lidt som i almindelige værker og tidskrifter, og det i næsten tredive år. Selv hans nærmeste medarbejdere og forfatterne til værker om teatret i hans tid måtte klare det kunststykke at tale om Mejerholds iscenesættelser, ja de roller han havde spillet, uden at nævne hans navn, undtagen for at håne det. Først fra 1956, da man diskuterer det sovjetiske teaters krise, begynder stemmer at hæve sig med kravet om, at »de hvide pletter i teaterhistorien må udfyldes« (Novyj Mir, 1956, 8), og at den blodfattige russiske kunst skal have lov at hente næring fra de sprudlende kilder hos mestre som Mejerhold eller Jevgenij Vakh tangov. I registeret til det første og strålende værk om Det sovjetiske teaters historie fører Mejerholds navn langt over alle de andre; men dette værk nåede heller aldrig længere end til bind 1, der kom i 1933. I det næste værk om Det sovjetiske dramatiske teaters historie, skifter tonen mærkeligt fra bind I i 1954, til bind II, 1961. Sagen er, at i mellemtiden, nemlig i 1955, var Mejerhold blevet »rehabiliteret« officielt . . .

Siden den tid er Mejerholds navn blevet fremført med stadig større vægt i den sovjetiske presse, og den unge generation af iscenesættere søger deres inspiration hos ham. Selv om kulturautoriteterne vedvarende nærer mistillid til ham, har teaterforskerne og memoireforfatterne givet ham en hædersplads igen. Blandt de sidstnævnte indtager Aleksandr Gladkov en særstilling. Han var mesterens fortrolige medarbejder i de sidste år og har nedfældet hans udtalelser. Han skal her takkes for at have givet os lov til at trykke store uddrag af hans optegnelser.¹⁾

Hvad angår den første periode inden for Mejerholds gerning, støtter vi os især til den fremragende og udtømmende biografi af N. Volkov: Mejerhold (Academia, Moskva-Leningrad, 1929, I-II). Efter aftale med Mejerhold og hans første kone, Olga Munt, har N. Volkov benyttet deres arkiver: dagbøger, arbejdsbøger, breve osv., hvad der gør hans værk ganske særligt værdifuldt. Men Mejerholds arkiver er langt fra udtømt.

Mejerholds vigtigste skrifter er udgivet: Artikler, breve, taler, foredrag, I-II (Iskusstvo, Moskva 1968). Blandt de omfangsrige værker, der er helliget ham, skal vi fremhæve det meget righoldige bind Møder

1) Gladkovs optegnelser af Mejerholds aforistiske bemærkninger er ikke medtaget i den danske udgave. (M. B.)

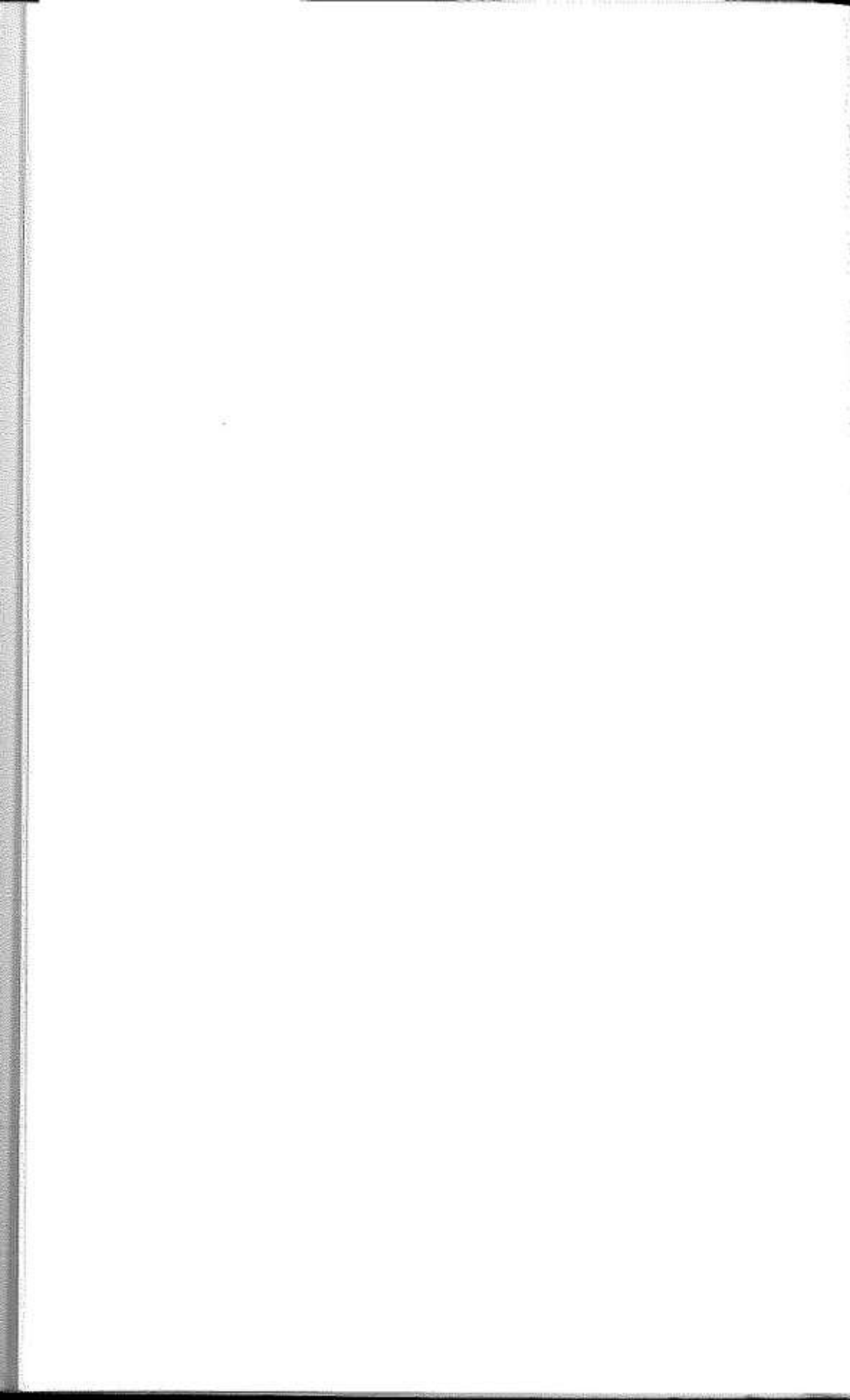
med Mejerhold (VTO, Moskva 1967) og Mejerhold som iscenesætter af K. Rudnitskij (Nauka, Moskva 1969).

Jeg mindes med taknemmelighed den nu afdøde Sergej Morstjikin, den venlige og lærde direktør for Lunatjarskij teaterbiblioteket i Leningrad, som var så venlig at meddele mig nogle af teksterne i denne bog, der udkom første gang i Frankrig i 1963. Og jeg vil gerne bringe en varm tak til Mejerhold- og Majakovskij-specialisten, professor Aleksandr Fevralskij, hvis råd og oplysninger har været til stor hjælp for mig.

Nina Gourfinkel, 1972.



1. Historie og teknik i teatret



Efter at have arbejdet ved Moskvas Kunstnerteater fra dets grundlæggelse i 1898 begynder Mejerhold at føle sig indeklemt. Han tvivler mere og mere på Stanislavskijs og Nemirovitj-Dantjenkos metoder, han kalder dem »naturalister« og beslutter at gå sine egne veje. I 1902 tager han afsked med sine læremestre og danner sammen med Kotjevverov – en anden oprørske skuespiller – en trup, som snart skulle tage navnet »Selskabet for det nye Drama« (16 skuespillere og 11 skuespillerinder). Under sin omflakkende tilværelse i provinsen, hvor Mejerhold må slås med de største vanskeligheder, bestræber han sig for at præsentere det ulærde publikum for et værdifuldt repertoire, og blander det op med enkelte nye værker, der kan give ham lejlighed til at anvende hidtil ukendte metoder. Således indfører han ved siden af stykkerne af Tjekhov, Hauptmann, Sudermann, Gorkij og Ibsen, der fremføres i Kunstnerteatrets etablerede stil, nogle vanskeligere absolut »moderne« værker af Hamsun, Heyermans, Maeterlinck, Schnitzler, ja selv den polske symbolist Przybyszewski. Det varer længe, før han kan gøre sig fri af det, han har lært:

Som iscenesætter, fortæller han senere, begyndte jeg med slaviske efterligninger af Stanislavskij. I teorien forkastede jeg de fleste metoder fra hans første stil og kritiserede dem, men i praksis, når jeg skulle præstere noget, gik jeg frygtsomt i hans fodspor. Jeg beklager det ikke, for denne periode varede ikke længe; jeg kom raskt og intenst igennem den, og det var en fremragende skole i praktisk iscenesættelse. Det er ikke farligt for en ung kunstner at efterligne. Det er næsten et obligatorisk stadium. Jeg vil gå endnu videre og sige: Det er nyttigt for de unge at kopiere de gode forbilleder; det gør dem rede til den indre uafhængighed(...). Efterligningen af en kunstner, som man føler sig nært beslægtet med, giver en mulighed for at definere sig selv helt.

Efter den primitive teaterbygning i Kherson har Mejerhold det held i Kunstnerklubben i Tiflis (sæsonen 1904-1905) at finde en moderne scene, bygget i 1901 og udrustet med nye tekniske installationer: Drejescene, hejsemekanik så de forskellige sektioner af scenegulvet kan komme i forskellig højde, ny belysning osv. Han forsøger at indføre musikalske virkninger i stedet for bare støj, og at give forestillingen en rytmisk helhedsbevægelse. Han erstatter Stanislavskijs indi-

vidualiserede folkemængde, hvor hver statist har sit særprægede ansigt og sine bevægelser, med grupper og farvefelter; han skematiserer. Da han hverken har en teatermaler, der forstår han ideer, eller midler til at ansætte en, bruger han i vid udstrækning lyseffekter, lader dem endog delvis træde i stedet for kulisser.

Men disse nye påfund er for meget for publikum, dette publikum som først lige har accepteret Stanislavskijs psykologiske realisme (som han selv har kendt fra Kunstnerteatret startede). Den »ultra-violette symfoni« Sneen (et mystisk-symbolisk stykke af Przybyszewski) gør tilskuerne rasende og får salen til at reagere med bujen og piften. Da tæppet er faldet efter sidste akt, nægter mange af tilskuerne at forlade teatret, for – som de erklærer: »Stykket kan ikke være forbi, når det endnu ikke er gået op for os«.

Under denne omflakkende og vanskelige tilværelse efterprøver Mejerhold for sig selv grundproblemerne i iscenesættelse og når frem til principperne for en ny skuespillerteknik. Hans udgangspunkt er hans kritik af Stanislavskijs psykologiske og illusionistiske realisme (som han betegner som »naturalisme« i forbindelse med Tjekhovs stykker, og som »historisk naturalisme« i forbindelse med Shakespeares Julius Cæsar). Ifølge Mejerhold kræver den nye dramatik nye løsninger. Han søger dem i dekorationen, der snart bliver rent malerisk (hans teori om det »dekorative panneau«¹), snart tredimensionel, inspireret af billedhuggerkunsten, men altid med de forskellige scenelementer underlagt helhedsrytmen.

Disse tanker nedfælder Mejerhold i en række artikler, der bliver trykt i avantgarde-tidsskrifterne. Han samler dem første gang med henblik på Bogen om det nye teater (1908), et bind studier af unge forfattere, digtere og teoretikere, en milepæl i russisk teatertænkning, og tager dem så op igen i sin bog Om teatret (St. Petersburg 1913).

1) En flad kulissevæg, som skuespillernes figurer tegner sig imod. Se side 48 (M. B.).

Det naturalistiske teater og stemningernes teater¹⁾

Moskvas Kunstnerteater har to ansigter: det ene er et naturalistisk teater ²⁾, det andet er et stemningernes teater ³⁾. Kunstnerteatrets naturalisme er lånt fra Meiningerne. Det grundlæggende princip er *nøjagtighed i gengivelse af naturen*.

På scenen skal så vidt mulig alt være ægte: lofterne, stukgesimserne, kaminerne, vægtapeterne, ovnlågerne, aftrækkene osv.

Et vandfald af ægte vand faldt ned på scenen. Jeg husker et lille kapel, tømret sammen af rigtigt træ, et lille hus, beklædt med tyndt finer. Dobbelte vinduesrammer, med vat imellem, og isdækkede ruder. Alle kroge på scenen er tydelige og detaljerede. Kaminer, borde, etagerer er fyldt med et stort antal småting, som kun er synlige i en kikkert, og som selv en nysgerrig, stædig tilskuer ikke når at opfatte i løbet af én akt. Torden, som skræmmer publikum, en rund måne, som på ståltråd kravler hen over himlen. Gennem et vindue ser man et rigtigt skib sejle på fjorden. På scenen har man ikke blot opbygget nogle værelser, men hele etager med rigtige trapper og egetræsdøre. Scenen er en overlæsset drejescene. En himmel af lærred hænger i en halvcirkel. I et stykke, hvor der skal vises en gårdsplads på landet, dækkes gulvet med snavs af papmaché. Med andre ord, man prøver at opnå det som Jan Styka stræbte efter i sine panoramaer: at det tegnede smelter sammen med virkeligheden. Ligesom hos Jan Styka skaber kunstneren i det naturalistiske teater *i nært samarbejde med snedkeren, tømreren, rekvizitmageren og modelsnedkeren*.

I iscenesættelser af historiske skuespil holder det naturalistiske teater sig til reglen om at forvandle scenen til en udstilling af ægte mu-

1) Skrevet i 1906.

2) Repertoire: *De egenmægtige* af Pisemskij, *Fuhrmann Henschel* af Hauptmann, *Væggene* af Najdjonov, *Solens børn* af Gorkij osv.

3) Repertoire: *Stykker* af A. P. Tjekhov.

seumsgenstande eller i det mindste kopier fremstillet efter tegninger eller fotografier, der er lavet på et museum. Desuden bestræber instruktøren og teatermaleren sig på at bestemme året, måneden, dagen for handlingen så nøjagtigt som muligt. For dem er det f. eks. ikke tilstrækkeligt at vide, at handlingen foregår i »paryktiden«. Fantastiske busketter, eventyragtige springvand, slyngede forvildede stier, rosenalleer, klippede kastanier og myrter, krinoliner, de fantasifulde frisurer – alt dette er de naturalistiske instruktører ikke optaget af. De skal vide nøjagtigt, hvilke ærmer man gik med under Ludvig den 14., og hvori damernes frisurer under Ludvig den 16. adskilte sig fra damernes frisurer under Ludvig den 15. De tager ikke Somovs metode som forbillede: at stilisere denne epoke, men prøver på at få fat på en modejournal fra det år, den måned, dag, hvor handlingen efter instruktørens overbevisning foregår.

Således blev metoden *): *Kopiering af den historiske stil* skabt i det naturalistiske teater. Ved en sådan metode er det fuldstændig naturligt, at den rytmiske komposition i et skuespil som *Julius Cæsar* med dets plastiske kamp mellem to forskellige magter overhovedet ikke bemærkes og følgelig ikke gengives. Og ingen af teatrets ledere erkendte, at syntesen »cæsarisme« aldri kan skabes gennem et kalejdoskop af »livagtige« scener og en markant gengivelse af *typer* fra den tids menneskemasse.

Skuespillernes masker har altid et *markant og karakteristisk* udtryk. Det er levende ansigter, som man kan se i livet. En nøjagtig kopi. Øjensynlig regner det naturalistiske teater ansigtet for det vigtigste udtryksmiddel for skuespillerens hensigter. Som følge heraf slipper han alle de øvrige udtryksmidler af syne. Det naturalistiske teater kender ikke plastikkens fortrin, tvinger ikke skuespilleren til at træne sin krop, og forstår ikke, når det opretter en skole ved teatret, at *fysisk træning* bør være den grundlæggende disciplin, hvis man drømmer om iscenesættelser af *Antigone* og *Julius Cæsar* – skuespil, som musikalsk set tilhører et *andet* teater.

Mange virtuose masker er blevet stående i erindringen, men ingen positurer og rytmiske bevægelser (...)

*) Den russiske glose *prijom* er her oversat ved *metode* og vil, alt efter sammenhængen, i denne bog være oversat ved et af de tre ord *metode*, *greb* eller *kunstgreb*. *Prijom* får først sin helt specifikke æstetiske betydning i den sovjetiske litteraturteori efter Revolutionen. (T. A.)

Det naturalistiske teater har frembragt skuespillere med stor færdighed i at antage nye skikkelser, men som middel hertil bruger de ikke plastik, men sminke og evnen til at omforme sproget med forskellige accenter og dialekter, og evnen til lydefterligning. Det bliver skuespillernes opgave *at miste skammen* i stedet for at udvikle en æsteticisme, som ville blive krænket ved den grove, ydre gengivelse af hæslige fænomener. Skuespilleren udvikler en evne, der er typisk for amatørfotografen: *at iagttage småting i dagliglivet*.

Det naturalistiske teater lærer skuespilleren et udtryk, der er absolut lovmæssig klart og *præcist*, og tillader aldrig et antydningernes spil eller et spil, der bevidst standser op på halvvejen. Derfor *overspiller* skuespillerne i det naturalistiske teater så ofte deres roller. Dette teater kender overhovedet ikke til antydningernes spil.

Det naturalistiske teater fornægter åbenbart tilskuerens evne til at tegne færdig og drømme, ligesom når man hører musik.

Og at teatret var konsekvent og ihærdigt i denne fordrivelse af Det gådefuldes magt fra scenen beviser den omstændighed, at det i den første iscenesættelse af *Mågen* ikke var til at se, hvor personerne i første akt forlod scenen. Når de var løbet over den lille bro, forsvandt de i en lille skovs sorte plet *et eller andet sted hen* (dengang arbejdede teatermaleren uden modelsnedkerens medvirken); men ved fornyelsen af *Mågen* var alle hjørner i teatret blottede: der var bygget et lysthus med en rigtig kuppel og med rigtige søjler, og der var en slugt, og det var klart og tydeligt, at folk forlod scenen gennem denne slugt. I den første iscenesættelse af *Mågen* var der i tredie akt et vindue i siden, og landskabet var ikke synligt, og når de optrædende kom ind i entreen i galocher og rystede hatte, plaider og tørklæder, så man efteråret for sig, den silende regn, vandpytterne i gården og de slubrende brædder over dem. Men ved fornyelsen af skuespillet på den teknisk fuldkomne scene er vinduerne hugget ind over for tilskueren. Landskabet er synligt. Fantasiens tier, og hvad personerne end ville sige om landskabet, så tror man dem ikke, det kan aldrig være som de siger: Det er jo tegnet, det ser man selv. Og afrejsen med heste med bjælder (i tredie akts finale) blev i den første iscenesættelse kun antydning bag scenen og tegnede sig klart i tilskuerens fantasi, mens tilskueren i den anden iscenesættelse kræver, at alle heste med bjælder skal ses, eftersom verandaen, som de bortdragende går ud på, kan ses (...).

Voltaire siger et sted: »Le secret d'être ennuyeux, c'est de tout dire«. ⁴⁾ (...)

Det naturalistiske teater fornægter tilskuers evne, ikke blot til at drømme, men også til at forstå intelligente samtaler på scenen.

Deraf denne møjsommelige *analyse* af alle dialoger i Ibsens skuespil, som forvandler den norske dramatikers værker til noget kedeligt, tyngende, doktrinært (...)

Men den naturalistiske instruktør ser ikke et billede af *helheden*, fordi han fordyber sig i en analyse af værkets enkelte dele, og han kommer til at ødelægge helhedens ligevægt og harmoni, fordi han hengiver sig til en filigranagtig bearbejdelse af nogle scener, der som perler i deres »typiskhed« frembyder et taknemmeligt materiale for hans skabende fantasi.

På scenen er tiden meget dyrebar. Hvis en eller anden scene, som efter forfatterens hensigt skal være hurtig, trækker længere ud end den skal, så lægger det sig som en tyngde over den følgende scene, der efter forfatterens hensigt er vigtigere. Og tilskueren, som længe har kigget på noget, som han hurtigt skal glemme, er for træt til den vigtige scene. Instruktøren har på denne måde sat den i en skrigen ramme. En sådan ødelæggelse af helhedens harmoni huskes også i en tolkning af tredje akt i *Kirsebærhaven* ved en instruktør fra Kunstnerteatret. Hos forfatteren er aktens ledemotiv: Ranjevskajas forudfølelse af det fremrykkende uvejr (salget af kirsebærhaven). Alle omkring hende lever ligesom sløvt: Der er de tilfredse – de danser til et jødisk orkestres monotone kværnen og svinger sig som i en rædselsfuld hvirvelvind rundt i en kedelig moderne dans, som hverken kender til glæde eller lidenskab eller graciøsitet, heller ikke engang til kapricer..., og ved ikke, at jorden, som de danser på, forsvinder under deres fødder. Alene Ranjevskaja forudser ulykken og venter den, hun løber frem og tilbage og standser et øjeblik det roterende hjul, marionetternes uhyggelige dans i deres fjællebodsteater. I klagen ord maner hun folk til at begå forbrydelser: det gælder om ikke at være »dydsmønstre«, thi forbrydelse kan føre til hellighed, mens middelmådighed aldrig fører nogen steder hen. Der opstår følgende harmoni i akten: På den ene side Ranjevskajas klagen ord med hendes forudfølelse af ulykken som nærmer sig (den skæbne-

⁴⁾ Hemmeligheden ved at være kedelig er at sige alt. (E. C.)

svangre optakt i Tjekhovs mystiske dramer), og på den anden side marionetternes fjællebodsteater (det er ikke tilfældigt, at Tjekhov lader Charlotta danse mellem »småborgerne« i marionetteatrets yndlingskostume: sort frakke og ternede bukser). Hvis man skal oversætte til musikkens sprog, er det en sats i en symfoni. Den indeholder den tungsindige *grundmelodi* med skiftende stemninger i pianissimo og udbrud i forte (Ranjevskajas gennemlevelser) og som baggrund – et akkompagnement i dissonans – provinsorkestrets ensformige klimpen og de levende ligs (småborgernes) dans. Det er aktens musikalske harmoni. På den måde bliver scenen med tryllekunstnerne blot en af de skingre toner i den stupide dansemelodi, som trænger sig på med skærende dissonans. Det vil sige, at den skal smelte sammen med dansescenerne og blot et øjeblik bryde ind og på ny forsvinde, på ny smelte sammen med dansene, der hele tiden kan høres som baggrund i dumpe akkompagnementer, men kun som baggrund.⁵⁾

Kunstnerateatrets instruktør har vist, hvordan aktens harmoni kan ødelægges. Ud af tryllekunstnerne *laver han en hel scene* med alle mulige enkeltheder og tricks. Den er indviklet og tager lang tid. Tilskueren koncentrerer længe sin opmærksomhed om denne scene og taber aktens ledemotiv. Og når akten er forbi, er baggrundens melodi tilbage i hukommelsen, men ledemotivet er druknet, forsvundet.

I Tjekhovs drama *Kirsebærhaven* er der ligesom i Maeterlincks dramer en helt, der er usynlig på scenen, men han mærkes hver gang tæppet går ned. Da tæppet i Moskvas Kunstnerateater gik ned efter opførelsen af *Kirsebærhaven*, mærkede man ikke en sådan helts tilstedeværelse. I erindringen blev kun typer tilbage. For Tjekhov er menneskene i *Kirsebærhaven* middel og ikke mål. Men i Kunstnerateatret blev de målet, og *Kirsebærhavens* lyrisk-mystiske side kom ikke for dagen.

Mens *det specielle* i Tjekhovs stykker drager instruktøren bort fra et *helhedsbillede*, fordi Tjekhovs figurer, som på impressionistisk

⁵⁾ Samme forbigående dissonerende toner, der fra baggrunden trænger sig ind i aktens ledemotiv, findes i stationsforstanderens oplæsning af digte, i scenen med Jepikhodovs brækkede billardstok, i Trofimovs fald fra trappen. Og se, hvor tæt og fint de to melodier – ledemotivet og baggrunden, som ledsager det – er flettet sammen hos Tjekhov: ANJA (*ophidset*). En mand har lige sagt i køkkenet, at *kirsebærhaven er blevet solgt i dag*.

IJUBA ANDREJEVNA. Til hvem?

ANJA. Han sagde ikke til hvem. Han er gået. (Danser med Trofimov).

måde er tegnet flygtigt på et lærred, udgør et velegnet materiale til at blive tegnet færdige i markante, bestemte figurer (typer), så er det efter den naturalistiske instruktørs mening nødvendigt at *forklare* Ibsen for publikum, eftersom han ikke er forståelig nok.

Iscenesættelse af Ibsens stykker giver først og fremmest denne erfaring: Man må bringe liv i de »kedelige« dialoger med et eller andet – med spisning, rengøring af værelset, indførelse af oprydnings-scener, pakning af madkurve osv. I *Hedda Gabler* blev der serveret morgenmad i scenen mellem Tesman og tante Julie. Jeg husker godt, hvor fikst indehaveren af Tesmans rolle spiste, men jeg opfattede uvilkårligt ikke stykkets disposition. (...)

Man husker, at det væsentlige i Ibsens drama *Samfundets støtter* på grund af et sådant detaljeret analytisk arbejde fuldstændig druknede i den skarpe analyse af *overgangsscener*. (...)

Trangen til at vise alt, koste hvad det vil, skrækken for det gåde-fulde, det udsigelige, forvandler teatret til en *illustrering* af forfatterens ord.

»Jeg hører hunden tude igen«, siger en af personerne. Og uundgåeligt *gengives* en hunds tuden. En afrejse opdager tilskueren ikke blot ved bjælderne, der fortøner sig, men også ved hovslag på en træbro over en flod. Man hører regnen tromme mod et bliktag. Fugle, frøer, fårekylinger.

I den forbindelse skal jeg citere en samtale, som Tjekhov havde med skuespillerne.⁶⁾

En af skuespillerne fortæller A. P. Tjekhov, der først for anden gang var kommet til prøve på *Mågen* (11. september 1898) i Kunstnerteatret, at frøer ville kvække, guldsmede svirre og hunde gø bag scenen i *Mågen*.

»Hvorfor det?« spørger Anton Pavlovitj utilfreds.

»Det er virkeligt«, svarer skuespilleren.

»Virkeligt«, gentager A.P. spottende, og efter en lille pause siger han: »Scenen er kunst. Kramskoj har et genrebillede, hvor ansigterne er fremragende skildret. Hvad nu, hvis man skar den tegnede næse på et af ansigterne ud og satte en rigtig ind. Næsen er »virkelig«, men billedet er ødelagt.«

En af skuespillerne fortæller stolt, at instruktøren i slutningen af

⁶⁾ Fra min dagbog.

trede akt af *Mågen* vil føre hele tyendet ind på scenen, bl. a. en kvinde med et grædende barn.

Anton Pavlovitj siger:

»Det er ikke nødvendigt. Det er det samme som at man spiller pianissimo på flyglet, og at låget samtidig falder ned.«

»I livet sker det ofte, at et forte fuldstændig uventet for os bryder ind i et pianissimo«, forsøger en af skuespillerne at indvende.

»Ja, men scenen«, siger A.P., »kræver en vis koncentration. Vi har ingen fjerde væg. Desuden er scenen kunst, scenen afspejler livets kvintessens, det er ikke nødvendigt at føre noget overflødigt ind på scenen.«

Er det mon nødvendigt at tydeliggøre, hvilken dom A.P. selv har afsagt over det naturalistiske teater i denne dialog. Det naturalistiske teater søgte utrættelig den fjerde væg, og det førte til en række absurditeter.

Teatret var i rekvisitmagernes vold. Det ville have, at alt skulle være »som i livet«, og det forvandlede sig til en butik for museumsgenstande.

Hvis man skal tro Stanislavskij, at teaterhimlen engang vil forekomme teaterpublikum ægte, så bliver det alle teaterdirektørers pinefulde besvær at hæve taget over scenen så højt som muligt.

Og ingen bemærker, at man i stedet for at lave om på scenen (hvad der koster så dyrt) skulle bryde det princip, som ligger til grund for det naturalistiske teater. Kun dette princip har ført teatret til en række absurditeter. (...)

Personer i anden akt af *Kirsebærhaven* går igennem »virkelige« slugter, over »virkelige« broer, ved siden af et »virkeligt« kapel, men ned fra himlen hænger to store stykker lyseblåt lærred, omvundet med tyl, som på ingen måde ligner hverken himmel eller skyer. Lad blot højene på slagmarken (i *Julius Cæsar*) være bygget sådan, at de synes at blive mindre og mindre ud mod horisonten, men hvorfor bliver personerne, som fjerner sig fra os i samme retning, da ikke mindre, ligesom højene? (...)

Et virkeligt træ synes groft og unaturligt ved siden af et tegnet, for med sine tre dimensioner virker det disharmonisk ved siden af maleriet, der kun har to dimensioner. (...)

Mens naturalismen har ført det russiske teater til en kompliceret teknik, så har Tjekhofs teater – Kunstnerteatrets andet ansigt, der

viste *stemningernes* magt på scenen – skabt *noget* uden hvilket Meiningeres teater forlængst ville være dødt. Men samtidig formåede det naturalistiske teater ikke at drage fordel af denne *nye tone*, som den tjekhovske musik havde bragt ind i det, og udvikle sig gennem den. Stemningernes teater er inspireret af A. P. Tjekhovs værk. Aleksandrinskij teatret, som spillede *Mågen*, indfangede ikke denne af forfatteren inspirerede stemning. Men dens hemmelighed ligger overhovedet ikke i fårekylinger eller i hundeglam eller i rigtige døre. Da *Mågen* blev opført i Kunstnerteatrets Eremitagebygning, var *maskineriet* endnu ikke særlig fuldkomment, og *teknikken* havde endnu ikke udbredt sine følehorn til alle kroge i teatret.

Den tjekhovske stemnings hemmelighed ligger i hans sprogs *rytme*. Og den blev opfanget af Kunstnerteatrets skuespillere under prøverne på den første iscenesættelse af Tjekhov. Og de opfangede den, fordi de var forelsket i *Mågens* forfatter.

Hvis Kunstnerteatret ikke havde opfanget rytmen i Tjekhovs værker og ikke havde kunnet fremstille den på scenen, ville det aldrig have fået det andet ansigt, som skaffede det et ry som Stemningernes Teater: dette var dets *eget* ansigt, og ikke en maske, der var lånt fra Meiningerne.

Jeg er inderlig overbevist om, at Tjekhov selv har været medvirkende til, at det lykkedes Kunstnerteatret at huse Stemningernes Teater under samme tag som det naturalistiske teater. Han hjalp ved sin tilstedeværelse under prøverne på sine stykker, og han påvirkede skuespillernes smag og deres holdning til kunstens opgaver ikke blot i kraft af sin personligheds charme, men også ved personlige samtaler.

Teatrets nye ansigt blev formet af en bestemt gruppe skuespillere, som i teatret fik navnet »Tjekhovs skuespillere«. Denne gruppe, som næsten hele tiden spillede Tjekhovs stykker, sad inde med nøglen til opførelsen af hans stykker. Denne gruppe personer bør regnes for ophavsmændene til den tjekhovske rytme på scenen. Når jeg mindes, hvor aktivt skuespillerne på Kunstnerteatret deltog i udformningen af figurer og stemninger i *Mågen*, begynder jeg at begribe, hvordan min stærke tro på skuespilleren som den vigtigste faktor på scenen er opstået. Hverken arrangementer eller fårekylinger eller hovslag på en bro skabte *stemning*, men alene den enestående musikalitet hos skuespillerne, der opfangede rytmen i den tjekhovske poesi og forstod at indhulle deres fremstilling i månedis.

Harmonien blev ikke forstyrret i de to første iscenesættelser (*Mågen*, *Onkel Vanja*), så længe skuespillerne var frie i deres skabende arbejde. Senere gør den naturalistiske instruktør for det første ensemblet til det væsentlige, og for det andet mister han nøglen til opførelsen af Tjekhovs stykker. Eftersom ensemblet bliver det væsentlige, bliver hver enkelt skuespillers skabende arbejde passivt. Instruktøren bevarer rollen som dirigent og virker stærkt ind på den *nyfundne tones* skæbne, men i stedet for at uddybe den og i stedet for at trænge ind i lyrikkens væsen skaber den naturalistiske teaters instruktør stemning ved forfinede ydre kunstgreb som mørke, lyde, rekvisitter, karakterer.

Mens instruktøren har indfanget talens rytme, mister han snart nøglen til at dirigere (tredie akt af *Kirsebærhaven*), fordi han ikke bemærker, hvordan Tjekhov fra en forfinet realisme var gået over til en lyrisk, mystisk fordybet stemning.

Da man havde fundet nøglen til opførelsen af Tjekhovs skuespil, så teatret en skabelon i ham, som kunne anvendes på andre forfattere. Det begyndte at spille Ibsen og Maeterlinck »à la Tjekhov«.

Om Ibsen på dette teater har vi allerede skrevet. Til Maeterlinck kom teatret ikke gennem den tjekhovske musik, men derimod på sin sædvanlige rationaliserende måde. Personerne i *De blinde* blev inddelt i karakterer, og »Døden« i *Den ubudne* viste sig som en sky af tyl.

Alt var meget kompliceret som i det hele taget i det naturalistiske teater og *absolut ikke symbolsk*, medens alt tværtimod er symbolsk i Maeterlincks dramaer.

Kunstnerteatret havde en mulighed for at komme ud af blindgyden, ved hjælp af den musikalske Tjekhovs lyriske talent komme til et nyt teater, men i de følgende arbejder lod man hans musik underordne sig teknikken og forskellige tricks, og til slut mistede man nøglen til opførelsen af sin forfatter – på fuldstændig samme måde som tyskerne mistede nøglen til opførelsen af Hauptmann, som ved siden af milieustykker begyndte at skrive stykker (*Schluck und Jau*, *Und Pippa tanzt*), der kræver en helt anden metode.

Litterære varsler om et nyt teater

Jeg har læst et eller andet sted, at *scenen skaber litteraturen*. Sådan er det ikke. Hvis scenen endelig har indflydelse på litteraturen, så er det kun på den måde, at den til en vis grad sinker dens udvikling, idet den skaber en plejade af forfattere, der skriver i »den dominerende strømning«s stil. (Tjekhov og hans epigoner). *Det nye teater* vokser frem af *litteraturen*. Det er altid litteraturen, der har taget initiativet til ombrydningen af de dramatiske former. Tjekhov skrev *Mågen*, førend Kunstnerteatret, som satte det i scene, var opstået. Van Lerberghe og Maeterlinck er tidligere end deres teatre. Ligeledes Ibsen, Verhaerens *Morgenrøde*, Brjusovs *Jord*, Vjatjeslav Ivanovs *Tantalus* – og hvor er de teatre, som kunne have sat dem i scene? Litteraturen inspirerer teatret. Ikke blot dramatikere, som giver eksempler på en ny form med en anden teknik, inspirerer, men også kritikken, som forkaster de gamle former. (...)

Teateranmeldernes forfølgelse af naturalismen bereder jordbunden for en gæring i teatermilieuet, men banebryderne for de symbolske teatre står med deres søgen efter nye veje på den ene side i gæld til den propaganda for Et nyt dramas ideer, som vore nye digtere ¹⁾ førte i de enkelte kunsttidsskrifter, og på den anden side til Maurice Maeterlincks skuespil. I løbet af et tiår leverer Maurice Maeterlinck en hel række skuespil ²⁾, som blot fremkalder forundring, især når de vises på scenen. Selv udtrykker Maeterlinck ofte, at hans skuespil sættes alt for kompliceret op. Hans dramers ekstreme enkelthed, det naive sprog, de små korte, hyppigt vekslende scener kræver virkelig en noget anden teknik ved iscenesættelsen. Van Bever siger i sin beskrivelse af opførelsen af tragedien *Pelléas og Mélisande*, der blev iscenesat under forfatterens umiddelbare ledelse: »Rekvisitterne blev

¹⁾ I det følgende vil jeg kun tale om to digtere (Val. Brjusov og Vjatj. Ivanov), hvis artikler om kunst og teater efter min mening er de mest værdifulde forløbere for den forestående omvæltning. Men det betyder ikke, at jeg glemmer den betydelige indflydelse, som andre har (...).

²⁾ Hans første skuespil *Prinsesse Malene* blev skrevet 1890.

forenklet til det yderste, en træramme, der var beklædt med gråt papir, forestillede f. eks. *Mélisandes tårn*«. Maeterlinck ønsker, at hans dramer skal sættes op så enkelt som muligt for ikke at hindre tilskuerens fantasi i at tegne det usagte færdigt.

Desuden er Maeterlinck bange for, at skuespillere, som er vant til at spille i vore sceners tyngende udstyr, skal overdrive deres spil, så det bliver udvendigt, hvorved den lønlige, sarteste, inderste del i alle hans tragedier muligvis ikke kan komme for dagen. Alt dette bringer ham på den tanke, at hans tragedier kræver den yderste ubevægelighed, marionet-agtighed (*tragédie pour théâtre marionette*).

I mange år har Maeterlincks skuespil ikke succes. Og de, som holdt af den belgiske dramatikers værker, drømmer om et nyt teater med en anden teknik, det såkaldte symbolske teater.

Skulle man lave en plan for dette symbolske teater og beherske den nye teknik i dette teater, måtte man gå ud fra de antydninger, som Maeterlinck selv er kommet med i så henseende³⁾. Tragedien giver sig efter hans mening ikke til kende ved den størst mulige udvikling af den dramatiske handling eller i hjerteskræende skrig, men tværtimod ved den mest rolige, ubevægelige form og i det stille talte ord.

Det ubevægelige teater bliver en nødvendighed. Og det er ikke noget nyt og uhørt. Et sådant teater har allerede eksisteret. De bedste af de antikke tragedier: *Eumeniderne*, *Antigone*, *Elektra*, *Ødipus i Kolonos*, *Prometheus*, *Choeforoi* er ubevægelige tragedier. De har ikke engang en psykologisk handling, heller ikke engang en materiel, det som kaldes sujet.

Dette er eksempler på det ubevægelige teaters dramaturgi. I dem er Skæbnen og Menneskets situation i verdensaltet tragediens akse.

Hvis der ikke er bevægelse i sujettets udvikling, hvis hele tragedien er bygget op på det gensidige forhold mellem Skæbne og Menneske, så bliver det ubevægelige teater en nødvendighed også hvad angår teknikken, som ligeledes må være ubevægelig. Denne teknik vurderer bevægelse som plastisk musik, som en ydre tegning af den indre gennemlevelse (bevægelse-illustrator), og derfor foretrækker det ubevægelige teaters teknik den bundne gestus og den sparsomme bevægelse frem for en gestus af banal karakter. Dette teaters teknik frygter

³⁾ *Le trésor des humbles*.

overflødige bevægelser, der kan aflede tilskuerens opmærksomhed fra komplicerede indre gennemlevelser, som alene kan opfanges i en raslen, i en pause, i en rystende stemme, i en tåre, som blænder skuespillerens øje.

Og dernæst: I ethvert dramatisk værk er der to dialoger – den ene, »den ydre, nødvendige« er de ord, som ledsager og forklarer handlingen, den anden, »indre« er den dialog, som tilskueren skal lytte sig frem til ikke i ordene, men i pauserne, ikke i skrigene, men i tavsheden, ikke i monologerne, men i de plastiske bevægelsers musik.

Den ydre, nødvendige »dialog« er bygget sådan op af Maeterlinck, at personerne har fået et minimalt antal ord i forbindelse med den yderste spænding i handling.

Det er op til scenekunstneren at finde frem til nye udtryksmidler, som åbenbarer den »indre« dialog for tilskueren og hjælper ham til at forstå den.

Jeg tager vist ikke fejl, hvis jeg siger, at Valerij Brjusov ⁴⁾ var den første hos os i Rusland, der talte om unødvendigheden af den »sandhed«, som man i de senere år af alle kræfter har prøvet på at genskabe på vore scener. Han var også den første, der pegede på nye veje for scenisk legemliggørelse. Han opfordrer de moderne scener til at sætte *en bevidst symbolisme* ⁵⁾ i stedet for deres unødvendige sandhed.

4) Brjusov, *Den unødvendige sandhed*. – Mit iskusstva, 1907, bind VII, afd. 3, s. 67.

5) Kursiven er her og i det følgende min egen.

De første forsøg på at skabe et symbolsk teater

De første forsøg på at skabe et symbolsk teater efter en plan, der var inspireret af Maeterlinck og Brjusov, påtog Studio-scenen sig. Og eftersom dette eksperimentalteater med sin iscenesættelse af Maeterlincks tragedie *Tintagiles død* efter min mening kom meget tæt på det ideelle symbolske teater, synes jeg ikke, det ville være overflødigt at fremlægge de indhøstede erfaringer og afdække processen i instruktørens, skuespillernes, malernes arbejde med det omtalte stykke.

Teatret afslører altid de skabende kunstners disharmoni, når de optræder kollektivt over for publikum. Forfatter, instruktør, skuespiller, teatermaler, musiker, rekvisitmager forenes aldrig ideelt i deres skabende arbejde. Og derfor tror jeg ikke, at den wagnerske syntese mellem kunstarterne er mulig. Både maler og musiker skal begrænse sig, den første til et specielt dekorativt teater, hvor han kan vise sine lærreder, der kræver en scene og ikke en maleriudstilling, aftenbelysning og ikke dagslys, anbringelse i flere planer osv. Men musikeren skal kun holde af symfonien, med Beethovens 9. symfoni som forbillede; og han har ikke noget at gøre i et dramatisk teater, hvor musikken blot er tildelt en underordnet rolle.

Disse tanker fik jeg senere, ved overgangen fra de første forsøg (*Tintagiles død*) til det andet stadium (*Pelléas og Mélisande*).

Men allerede dengang, da arbejdet på *Tintagiles død* lige var begyndt, pinte spørgsmålet om de skabende kunstners disharmoni mig, og hvis det var umuligt for teatermaleren eller musikeren at forene sig med nogen – enhver af dem ville selvfølgelig trække til sin side, enhver instinktivt prøve at afgrænse sig – ønskede jeg i det mindste at forene forfatter, instruktør og skuespiller.

Her blev det klart, at disse tre, der danner teatrets fundament, kan forenes, men på den absolutte betingelse, at de tager fat på arbejdet, ligesom vi gjorde ved Studio-scenen til prøverne på *Tintagiles død*.

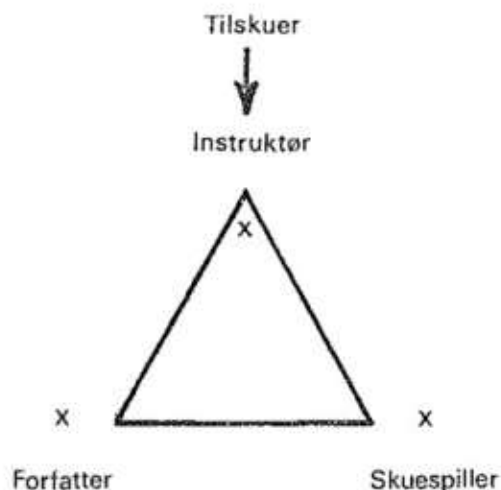
Efter at have gennemgået den sædvanlige etape med »samtaler«

om stykket (forud for den gik selvfølgelig instruktørens arbejde med at fremlægge, hvad der var skrevet om stykket), prøver instruktør og skuespiller i prøvesalen at læse digte af Maeterlinck, uddrag af de af hans dramer, hvor der er scener, som i stemning minder om tragedien *Tintagiles død* (stykket selv lader man ligge for ikke at forvandle dette værk til en etude, en øvelse, som man først kan nærme sig, når man allerede ved, hvordan man skal behandle det). Digte og uddrag læses af hver skuespiller efter tur. Dette arbejde er for dem det samme som studieskitserne er for maleren, øvelser for musikeren. Teknikken afslibes på skitsen. Og først når maleren har skærpet teknikken, begynder han på billedet. Når skuespilleren læser digte, uddrag, søger han nye udtryksmidler. Tilhørerne (alle, ikke blot instruktøren) anfører deres bemærkninger og leder skuespilleren, der arbejder på skitsen, i en ny retning. Hele det skabende arbejde er rettet mod at finde de toner, i hvilke forfatteren kommer til at »klinge«. Når forfatteren er åbenbart i dette fælles arbejde, når blot et af hans uddrag eller digte »klinger« i en eller andens arbejde, begynder de tilstedeværende analysen af de udtryksmidler, hvormed stilen, den givne forfatters tone, gengives.

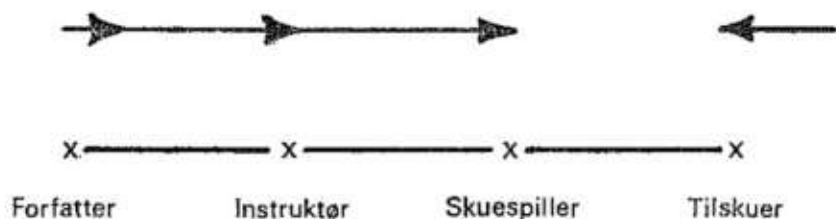
Førend jeg går i gang med at opregne de af intuitionen indvundne nye tekniske greb, mens billedet af skuespillerens og instruktørens fælles arbejde med studieskitserne endnu er i frisk erindring, vil jeg pege på *to metoder for instruktørens skabende virksomhed*, som på forskellig måde fastlægger det gensidige forhold mellem skuespiller og instruktør: Den ene metode berøver ikke blot skuespilleren, men også tilskueren den skabende frihed, den anden befrier ikke blot skuespilleren, men også tilskueren ved at tvinge sidstnævnte – ikke til at betragte, men til at skabe (aktivt i den første tid blot i tilskuerens fantasifære).

Der viser sig at være to metoder, hvis man vil forestille sig teatrets *fire grundpiller* (forfatter, instruktør, skuespiller og tilskuer) således i en grafisk tegning:

1. En trekant, hvor det øverste punkt er instruktøren, de to nederste punkter forfatter og skuespiller. Tilskueren opfatter de to sidstes skabende arbejde gennem instruktørens skabende arbejde. (I den grafiske fremstilling må man »indtegne« tilskueren over trekantens øverste punkt.) Dette er det ene teater (»Det trekantede teater«).



2. Den rette (horisontale) linie, hvor teatrets fire grundpiller er afmærket med fire punkter fra venstre mod højre: forfatter, instruktør, skuespiller, tilskuer, er det andet teater (det »rette« teater). Skuespilleren åbner først sin sjæl for tilskueren, når han har optaget instruktørens værk i sig, ligesom denne sidstnævnte har optaget forfatterens værk i sig.



1. I »Det trekantede teater« afholder instruktøren prøve efter først at have forklaret sin plan i alle detaljer og have vist figurerne, sådan som han ser dem, og planlagt alle pauser, indtil hele hans idé er blevet nøjagtigt gengivet i alle detaljer, indtil han hører og ser stykket, sådan som han hørte og så stykket, da han arbejdede alene med det.

»Det trekantede teater« kan sammenlignes med et symfoniorkester, hvor instruktøren er dirigent.

Men teatret, som i sin arkitektur ikke giver instruktøren en dirigentpult, peger allerede selv på forskellen mellem dirigentens og instruktørens metoder.

Men der er tilfælde, indvender man, hvor et symfoniorkester spiller uden dirigent. Lad os forestille os, at Nikisj har sit faste symfoniorkester, som han har spillet med en halv snes år næsten uden at ændre dets sammensætning. Der er et musikværk, som bliver opført af dette orkester år ud og år ind, nogle gange hvert år i løbet af et tiår.

Kunne Nikisj en enkelt gang lade være med at stå bag dirigentpulten, og lade orkesteret opføre dette værk i hans interpretation uden ham? Ja, det kunne han, og tilhøreren vil opfatte dette musikværk i Nikisjs interpretation. Et andet spørgsmål er, om værket vil blive opført fuldstændig som hvis Nikisj dirigerede. Det vil selvfølgelig blive opført dårligere, men alligevel vil vi høre Nikisj's interpretation.

Hertil vil jeg sige: Et symfoniorkester uden dirigent er ganske vist muligt, men at trække en parallel mellem et symfoniorkester og et teater, hvor skuespilleren altid kommer ind på scenen uden instruktør, er alligevel umuligt.

Et symfoniorkester uden dirigent er muligt, men hvor ideelt det end er blevet øvet, vil det ikke opflamme publikum, det vil alligevel blot gøre publikum bekendt med den ene eller den anden dirigents interpretation, og det vil kun sammensmeltes til et hele, for så vidt som det reproducerer en fremmed idé.

Men skuespillerens skabende arbejde er af en sådan art, at det har en mere betydningsfuld opgave end at gøre tilskueren bekendt med instruktørens idé. Skuespilleren kan først rive tilskueren med sig, når han har optaget både forfatter og instruktør i sig og udtrykker sig selv fra scenen.

Desuden er det den fornemste kvalitet hos en musiker i et symfoniorkester at beherske en virtuos teknik og nøjagtigt udføre dirigentens anvisninger, idet han udsletter sin individualitet.

Da »Det trekantede teater« ligner et symfoniorkester, må det antage en skuespiller med virtuos teknik, men nødvendigvis næsten blottet for individualitet, så han er i stand til at udføre den idé, som måtte blive indskærpet af instruktøren.

2. I »Det rette teater« bringer instruktøren skuespilleren sit værk, efter at han har optaget forfatteren i sig (forfatter og instruktør er her forenet). Skuespilleren, der har optaget forfatterens værk i sig

gennem instruktøren, stilles ansigt til ansigt med tilskueren (og både forfatter og instruktør er bag skuespillerens ryg) og åbner *frit* sin sjæl foran ham og skærper på den måde vekselvirkningen mellem skuespiller og tilskuer – teatrets to bærende kræfter.

For at den rette linie ikke skal forvandles til en bølgelinie¹⁾, skal instruktøren være ene om at give værket kolorit og stil, men alligevel er skuespilleren fri i sin skabende virksomhed i »det rette teater«.

Sin *plan* viser instruktøren i en *samtale* om stykket. Han farver værket med *sit* syn på stykket. Han begejstrer skuespillerne med sin forelskelse i værket og indgyder forfatterens sjæl og sin fortolkning i skuespilleren. Men *efter samtalen* overlades alle kunstnerne til deres fulde selvstændighed. Derpå samler instruktøren alle på ny for at skabe harmoni mellem de enkelte dele, men hvordan? Kun ved at skabe ligevægt mellem alle dele, som er skabt frit af de andre kunstnere i dette skabende kollektiv. Og uden at have tilvejebragt den harmoni, uden hvilken en forestilling er utænkkelig, *opnår man ikke en nøjagtig genskabelse af idéen*, som skal være én, hvis forestillingen skal være i harmoni, og det kollektive værk ikke skal hugges i småstykker – og instruktøren venter på det øjeblik, da han kan skjule sig bag kulisserne og overlade skuespillerne til enten at brænde deres skibe, hvis skuespillerne er i splid med både instruktøren og forfatteren (dette kan ske, når de ikke er af den nye skole)²⁾, eller åbne

1) A. Blok (*Bjergpasset*, 1906) er bange for, at skuespillerne i et sådant teater „kan brænde stykkets skibe“, men efter min mening er „stemmeuenighed“ og forlis kun tænkelig, når „den rette linie“ forvandles til en bølgelinie. Faren er borte, hvis instruktøren har fortolket forfatteren rigtigt og gengivet ham rigtigt til skuespilleren, og sidstnævnte har forstået instruktøren rigtigt.

2) „Det trekantede teater“ har brug for skuespillere, som er uden individualitet, men *fremragende virtuoser*, og det er ligemeget, hvilken skole de kommer fra. „Det rette teater“ har brug for skuespillerbegavelsens individuelle glans, uden hvilken en *fri*, skabende virksomhed er utænkkelig og ubetinget *en ny skole*. En ny skole er ikke den, hvor der undervises i nye kunstgreb, men den som kun opstår en gang for at føde et nyt, frit teater og derefter dø.

„Det rette teater“ vil engang vokse ud af en skole, en eneste skole, ligesom en plante vokser ud af et eneste frø. Og ligesom den efterfølgende nye plante på ny skal kaste frø, således vil et nyt teater hver gang vokse ud af den nye skole.

„Det trekantede teater“ tillader skoler rundt omkring, skoler ved teatret, men disse skoles opgave går ud på at levere en gruppe stedfortrædende kandidater til ledige stillinger ved at uddanne efterlignere af de etablerede teatres store skuespillere. Jeg er overbevist om, at netop disse skoler er skyldige i manglen på friske, ægte skuespillerbegavelser på vore scener.

Skolen uden for teatret skal levere skuespillere, som ikke ville egne sig for et eneste teater undtagen det, som skabes af dem selv. Den nye skole er den, som skaber et nyt teater.

deres sjæl i næsten improviserede udbygninger, selvfølgelig ikke af teksten, men af instruktørens antydninger, hvorved han tvinger tilskueren til at forstå både forfatter og instruktør gennem skuespillerpræstationens prisme. *Teater er teaterforestilling.*

Når vi er blevet gennemtrængt af den almene kolorit og atmosfære i Maeterlincks værker – i hans digte og dramer, hans forord til den sidste udgave, og hans bog *Le trésor des humbles*, hvor han taler om det ubevægelige teater – ser vi klart, at forfatteren ikke ønsker at skabe rædsel på scenen, han ønsker heller ikke at ophidse og fremkalde et hysterisk skrig hos tilskueren eller at få publikum til at flygte i rædsel for det forfærdelige. Han ønsker tværtimod at indgyde en ganske vist ængstelig, men viis beskuelse i tilskuerens sjæl, han ønsker, at man skal komme til at græde, lide, men på samme tid, at man skal blive bevæget og finde ro og nåde. Den opgave, som forfatteren stiller sig, er »at lindre vore sorger ved snart at så et ulmende, snart et på ny opblussende håb iblandt dem«. ³⁾ Når tilskueren går ud af teatret, går livet videre med alle dets lidenskaber, men de synes ikke længere *forgæves*. Livet går videre med dets sorger og glæder, med dets forpligtelser, men alt dette får mening, for vi har fået mulighed for at gå ud af mørket eller udholde det *uden bitterhed*. Maeterlincks kunst er sund og livskraftig. Han kalder folk til viis beskuelse af Skæbnens storhed, og hans teater får et tempels betydning. Det er ikke uden grund, at Pastore priser hans mysticisme som et sidste tilflugtsted for de religiøse flygtninge, der ikke ønsker at bøje sig for kirkens *tidsbundne* magt, men heller ikke tænker på at give afkald på den frie tro på en ujordisk verden. En løsning på det religiøse problem kan fuldbyrdes i et sådant teater. Hvos dyster en kolorit værket end er farvet i – eftersom det er et *mysterium*, rummer det en utrættelig appel til livet.

Det forekommer os, at hele fejlen hos vore forgængere, der iscenesatte Maeterlincks dramer, bestod i, at de prøvede at skræmme tilskueren og ikke forsøgte ham med skæbnens uundgåelighed. »Ideen om den kristne gud sammen med ideen om det gamle fatum ligger til grund for mine dramer«, skriver Maeterlinck. (...)

Vores opførelse af Maeterlinck forsøger at gøre et lige så forsonende indtryk på tilskuerens sjæl, som forfatteren selv ønskede. Et

3) Annibale Pastore: *Maurice Maeterlinck*. – Vestnik inostrannoj literatury, sept. 1903.

skuespil af Maeterlinck er et *mysterium*: Enten en næppe hørlig stemmernes harmoni, et kor af stille tårer og halvkvalt hulken og en håbenes skælven (som i *Tintagiles død*) eller ekstase, som kalder til en fælles religiøs handling, til dans under trompet- og orgelklang, til et bakkanal for Underets store fest (som i anden akt af *Søster Beatrix*). Maeterlincks dramer er »mest af alt en sjælenes åbenbaring og renselse«. »Hans dramer er et kor af sjæle, som dæmpet synger om lidelse, kærlighed, skønhed og død«. (...)

Ved at støtte sig til disse almene forestillinger om Maeterlincks værk opnåede skuespillere og instruktører intuitivt følgende, mens de arbejdede med etuderne i prøvesalen:

I. *Inden for diktionen:*

1) En kold *ciselering af ordene er nødvendig*, fuldstændig befriet for vibrato (tremolo) og grædende skuespillerstemmer. Fuldstændig fri for spændthed og dyster tone.

2) Lyden skal altid have *støtte*, og ordene skal falde som dråber i en dyb brønd, et tydeligt slag af en dråbe høres i rummet, uden at lyden ryster. I lyden er der ingen vaghed, i ordet ingen langtrukne afslutninger, som hos den der læser »dekadente« vers.

3) En mystisk skælven er stærkere end temperamentet i det gamle teater. Sidstnævnte er altid uregerligt, groft i det ydre (denne slåen ud med armene, slåen sig for brystet og på lårene). En mystisk uros indre bæven afspejles i øjnene, på læberne, i klangen, i måden at udtale et ord på, dette er en ydre ro under en vulkansk gennemlevelse. Og alt uden spænding, let.

4) Gennemlevelsen af sjælelige emotioner, hele deres tragik er uløselig forbundet med gennemlevelsen af formen, som er uadskillelig fra indholdet, ligesom form og indhold er uadskillelige hos Maeterlinck, der har givet det, som er så enkelt og så velkendt, netop sådanne og ikke andre former. ⁴⁾

5) Der forekommer aldrig *hurtig og utydelig tale*, den er kun tænkelig i dramer med et neurastenisk præg, hvor man med så stor forkærlighed sætter tre prikker. Episk ro udelukker ikke tragisk gennemlevelse. Tragiske gennemlevelser er altid majestætiske.

⁴⁾ Se note side 46.

6) Tragik med et smil på læben. (...)

Dette intuitivt opfattede krav forstod jeg først senere og optog i mig med hele min sjæl, da det faldt i min lod at læse Savanarolas ord: »Tro ikke, at Maria ved sin søns død skreg og rev sig i håret, mens hun gik gennem gaderne, og at hun opførte sig som en vanvittig. Hun gik efter sin søn med sagtnodighed og stor ydmyghed. Hun udgød sikkert tårer, men virkede ikke bedrøvet i sit ydre, men *bedrøvet og glad* på én gang. Og ved korsets fod stod hun *bedrøvet og glad*, fordybet i den store, salige, guddommelige hemmelighed.«

En skuespiller af den gamle skole skreg, græd, stønnede, slog sig med knytnæve i brystet. Lad den nye skuespiller udtrykke et højdepunkt af tragik, sådan som denne tragik lød i den bedrøvede og glade Maria: i det ydre roligt, næsten *koldt*, uden skrig og gråd, uden skælvende toner, men til gengæld dybt.

II. I plastikens sfære

1) Richard Wagner åbenbarer den indre dialog ved hjælp af orkestret. En musikalsk frase, der synges af sangeren, forekommer ikke stærk nok til at udtrykke heltens indre gennemlevelse. Wagner kalder orkestret til hjælp, da han regner med, at kun orkestret er i stand til at udtale det udsagte, afsløre det gådefulde for tilskueren. Hverken frasen, der synges af sangeren i musikdramaet, eller ordet i dramaet er et tilstrækkeligt stærkt redskab til at åbenbare den indre dialog. Og ikke sandt, hvis ordet var det eneste redskab, som åbenbarede tragediens egentlige væsen, så kunne man spille alt på scenen. At udtale ord, tilmed udtale dem godt, betyder endnu ikke at sige dem. Nødvendigheden af at søge nye midler til at udtrykke det udsagte, åbenbare det skjulte, gik op for os.

4) I praksis blev der rejst et spørgsmål, hvis løsning jeg ikke kan påtage mig, men som jeg gerne vil gøre rede for: Skal skuespilleren fra begyndelsen fremlægge rollens indre gehalt, lade temperamentet bryde igennem og først bagefter iklæde denne gennemlevelse den ene eller den anden form, eller er det omvendt? Dengang holdt vi os til følgende metode: Vi tillod ikke temperamentet at bryde igennem, så længe vi ikke beherskede formen. Og det tror jeg er rigtigt. Man vil sige: Det er netop det, man med rette beklager sig over - formen hæmmer temperamentet. Nej, sådan er det ikke. De gamle naturalistiske skuespillere, vore lærere, sagde: Hvis du ikke vil ødelægge en rolle for dig selv, skal du ikke begynde at læse den højt, men læse den for dig selv, og først når den har fundet genklang i dit hjerte, kan du sige den højt. At begynde med en stille gennemlæsning af en realistisk rolle er en lige så rigtig metode som blot at tage fat på en ikke-realistisk rolle, når man behersker sprogets og bevægelsens rytme.

Ligesom Wagner lader orkestret tale om de sjælelige gennemlevelser, lader jeg *de plastiske bevægelser* tale om dem.

Men også i det forrige teater var plastikken et nødvendigt udtryksmiddel. Salvini i *Othello* eller *Hamlet* overraskede os altid ved sin plasticitet. Det var virkelig plastik, men jeg taler ikke om den slags plastik.

Den plastik er bragt i streng overensstemmelse med de ord, der udtales. Men jeg taler om en »plastik, der ikke stemmer overens med ordene«.

Hvad betyder en »plastik, der ikke stemmer overens med ordene«?

To mennesker fører en samtale om vejret, om kunst, om lejligheder. En tredie, som iagttager dem udefra, kan – selvfølgelig forudsat han er mere eller mindre fintfølelse og skarpsynet – af samtalen mellem de to om emner, som ikke angår deres indbyrdes forhold, nøjagtig fastslå, om disse to mennesker er venner, fjender eller elskende. Dette kan han gøre, fordi to mennesker i samtale foretager håndbevægelser, indtager stillinger, slår øjnene ned på en sådan måde, at dette giver mulighed for at fastslå deres indbyrdes forhold. Det skyldes, at to mennesker, mens de taler om vejret, om kunst o. l., gør bevægelser, som ikke svarer til ordene. Ud fra disse bevægelser, som ikke svarer til ordene, fastslår iagttageren, om de talende er venner, fjender, elskende ...

Instruktøren slår bro mellem tilskuer og skuespiller. Instruktøren skal, når han efter forfatterens vilje fører venner, fjender, elskende ind på scenen, give deres bevægelser og positurer en sådan tegning, at han hjælper tilskueren ikke blot med at lytte til deres ord, men også med at trænge ind i deres indre, skjulte dialog. Og hvis instruktøren fik den indre dialogs musik at høre, mens han fordybede sig i forfatterens tema, så foreslår han skuespilleren de plastiske bevægelser, som efter hans mening kan få tilskueren til at opfatte denne indre dialog sådan som instruktør og skuespiller hører den.

Gestus, positurer, blikke, tavshed fastslår *sandheden* om menneskers indbyrdes forhold. Ord siger endnu ikke alt. Det betyder, at en *bevægelsernes tegning* er nødvendig på scenen, for at sætte tilskueren i den skarpsynede iagttagers situation, for at give ham det samme materiale i hænde, som de to samtalende gav den tredie iagttagende – et materiale, ved hvis hjælp tilskueren ville kunne gætte de optrædende personers sjælelige gennemlevelser. Ord er for øret, plastik for

øjet. På den måde arbejder tilskuerens fantasi under pres fra to indtryk: et syns- og et høreindtryk. Forskellen mellem det gamle og det nye teater er den, at i det sidste er plastik og ord hver for sig underordnet sin egen rytme og stemmer fra tid til anden ikke overens.

Man bør imidlertid ikke tro, at der kun er brug for en plastik, der ikke stemmer overens med ordene. Man kan tillægge en frase en plastik, som i høj grad stemmer overens med ordene, men det er lige så naturligt som sammenfald mellem tryk i prosa og i poesi.

2) Maeterlincks billeder er arkaiserede. Disse navne er ligesom navne på ikoner. Arkel som et billede af Ambrogio Borgognone. Gotiske hvælvinger. Træstatuer, som er slebne og skinnende som palisandertræ. Og man ønsker en symmetrisk opstilling af personerne, ligesom Perugino ville have, fordi den bedst udtrykker verdensaltets guddommelighed.

»Kvinder, feminine unge mænd og sagtmødige oldinge kan bedst tjene som udtryk for drømmende blide følelser«, som Perugino stræbte efter at gengive. Er det ikke det samme hos Maeterlinck? Heraf en opgave, som ligner ikonmaleriets.

Den uhyrlige ophobning på de naturalistiske teatres scener blev i det nye teater afløst af kravet om at indføre en konstruktion, som strengt er underordnet liniernes rytmiske bevægelser og farvepletternes samklang.

Vi blev ligeledes nødt til at indføre ikonprincippet i dekorationerne, da vi dengang endnu ikke var nået til at afskaffe dem. Og eftersom vi tillagde de plastiske bevægelser betydning som et vigtigt udtryksmiddel, der stræber efter at åbenbare en overordentlig vigtig indre dialog, så fremstillede vi en dekoration, som forhindrede disse bevægelser i at blive udviskede og vage. Det var nødvendigt at koncentrere hele tilskuerens opmærksomhed om bevægelserne. Derfor er der kun én baggrund i *Tintagiles død*. Denne tragedie blev indstuderet på en baggrund af simpelt lærred og gjorde et meget stærkt indtryk, fordi gestus-tegningen trådte så kraftigt frem. Men da skuespillerne blev flyttet over til dekorationer, hvor der var plads og luft, faldt stykket til jorden. Heraf det dekorative panneau ¹⁾. Men da der var lavet en række forsøg med dekorativt panneau (*Søster Béatrix*,

1) Sml. side 26 (M. B.)

Hedda Gabler, Den evige historie), så forekom det dekorative panneau lige så udueligt som luftdekorationerne, hvor de plastiske bevægelser bliver udviskede, ikke tegnes tydeligt og ikke fikseres. I Giottos billeder er der ikke noget, der forstyrrer liniernes strømmende bevægelse, fordi han gør hele sit værk afhængigt af et dekorativt og ikke et naturalistisk synspunkt. Men ligesom teatret ikke kan vende tilbage til naturalismen, så kan det ikke have og skal heller ikke have et »dekorativt synspunkt« (undtagen måske i samme betydning som i det japanske teater).

Det dekorative panneau har ligesom den symfoniske musik sin specielle opgave, og hvis det ligesom et billede har brug for figurer, så er de blot malede på det, og hvis det er teater, så er de papmariionetter, men ikke figurer af voks eller træ eller kroppe. Det er fordi det dekorative panneau med sine to dimensioner også kræver figurer i to dimensioner.

Menneskekroppen og de rekvisitter, som omgiver den – borde, stole, senge, skabe – har alle sammen tre dimensioner, derfor må man i teatret, hvor skuespilleren er det vigtigste objekt, støtte sig til, hvad man kan finde i den plastiske kunst og ikke i maleriet. For skuespilleren må grundlaget være en plastisk statuariskhed.

Dette er resultatet af den første søgen efter et nyt teater. Et historisk nødvendigt kredsløb er sluttet. Det har givet en række forsøg på symbolske iscenesættelser og en idé om en placering af dekorationsmaleriet i det dramatiske teater.

Det symbolske teater

»Fra de nutidige sceners unødvendige sandhed kalder jeg til det antikke teaters bevidste symbolik«, således skrev Val. Brjusov. (...)

Det symbolske teater vil sænke scenen til parterrets niveau ved at slå rampen i stykker, og det vil rykke muligheden for en genfødsel af *dansen* nærmere ved at opbygge skuespillernes diktation og bevægelser på rytmen, og ordet i et sådant teater vil let gå over i et melodisk skrig, en melodisk tavshed.

Instruktøren i det symbolske teater ser det som sin opgave kun at vejlede skuespilleren, ikke at styre ham (i modsætning til Meiningerens instruktion). Han tjener blot som en bro, der forbinder forfatterens sjæl med skuespillerens. Når skuespilleren har optaget instruktørens værk i sig og står alene, ansigt til ansigt med tilskueren, op-tændes han ved gnidningen mellem to frie principper – skuespillerens værk og tilskuerens skabende fantasi – af en sand flamme.

Ligesom skuespilleren er fri over for instruktøren, således er instruktøren fri over for forfatteren. Den sidstnævntes sceneanvisning er for instruktøren kun en nødvendighed, fremkaldt af teknikken på den tid, da stykket blev skrevet. Når instruktøren har opfanget den indre dialog, blotlægger han den frit i diktationens og plastikkens rytme hos skuespilleren, og tager blot de af forfatterens sceneanvisninger i betragtning, som ikke er fremkaldt af en teknisk nødvendighed.

Den symbolske metode regner endelig med en fjerde *skabende* i teatret, efter forfatter, instruktør og skuespiller; det er *tilskueren*. Det symbolske teater skaber iscenesættelser, hvor tilskueren med sin fantasi medskabende må fuldende de antydninger, som scenen giver ¹⁾.

Det symbolske teater er af en sådan art, at tilskueren »ikke et øjeblik glemmer, at der over for ham er en skuespiller, som spiller, og

1) Se min notits i *Vesy*, 1907, nr. 6: *Fra breve om teatret*.

skuespilleren, at der over for ham er en tilskuersal, under fødderne en scene og på siderne dekorationer. Ligesom man, når man ser på et billede, ikke et øjeblik glemmer, at det består af farver, lærred og pensel, men samtidig får en forstærket og forklaret livsfølelse. Oven i købet er det ofte således: jo mere det er *billede*, jo stærkere bliver *livsfølelsen*.« ²⁾

Den symbolske teknik kæmper med det illusionistiske kunstgreb. Den har ikke brug for illusionen som det apollinske drømmeri. Ved at fikserer en statuarisk plasticitet fæstner det symbolske teater enkelte grupperinger i tilskuerens hukommelse, så at tragediens skæbnetoner kan træde frem uden om ordene.

Det symbolske teater søger ikke afveksling i stumspillet, sådan som det forekommer i det naturaliske teater, hvor rigdommen på grupperinger skaber et kalejdoskop af hurtigt skiftende positurer. Det symbolske teater stræber efter behændigt at beherske linjerne, grupperingernes sammensætning og kostumernes kolorit og giver i sin ubevægelighed tusindfold mere bevægelse end det naturalistiske teater. Bevægelse på scenen gives ikke ved bevægelse i ordets bogstavelige forstand, men ved en fordeling af linier og farver, og ligeledes alt efter hvor let og kunsthærdigt disse linier og farver krydser hinanden og vibrerer.

Når det symbolske teater ønsker at tilintetgøre dekorationerne som ligestillede med skuespiller og rekvisitter, når det ingen rampe vil have, når det vil lade skuespillerens spil være underordnet diktationens og de plastiske bevægelers rytme, når det venter en genfødsel af dansen og drager tilskueren ind som aktiv deltager i handlingen – fører et sådant symbolsk teater da ikke til en genfødsel af antikkens?

Jo.

Antikkens teater er med sin arkitektur netop det teater, som har alt det, vort teater i dag har brug for: Her er ingen dekorationer, rummet er tredimensionalt, her er brug for en statuarisk plasticitet.

Man vil selvfølgelig indføre ubetydelige forbedringer i et sådant teaters arkitektur, i overensstemmelse med vore dages krav, men netop det antikke teater med dets enkelhed, dets hesteskoformede

²⁾ L. Andrejev (i et brev til mig). (...)

opbygning af tilskuerpladserne, med dets orkestra, er det eneste teater, som er i stand til at optage en ønskelig mangfoldighed inden for repertoiret i sit skød: *Fjælleboden* af Blok, Maeterlincks tragedier, Kuzmins skuespil, Al. Remizovs mysterier, *De vise biers gave* af F. Sologub og mange andre af den nye dramatiks prægtige skuespil, som endnu ikke har fundet deres teater.

2. *Studio-scenen*



Mens Mejerholds eksperimenter var for vanskelige at tage for provinsen, blev de fulgt med opmærksomhed i hovedstæderne, og navnlig af Stanislavskij. Han var nok den ubestridte mester, men aldrig tilfreds, altid på udkig efter nyt. I sin oprørske elev så han en anden begavet søgende, og uden at tage sig af dennes kritik besluttede han – som den mand, for hvem der i kunsten hverken er noget, der hedder hovmod eller definitive erobringer – at give Mejerhold mulighed for at gennemføre sine forsøg. I 1905 indbød han ham til at lede en eksperimenterende Studio-scene, som han havde oprettet i Moskva for sine egne penge, til stor misfornøjelse for Kunstnerteatrets stab, som var mere tilbøjelige til at hvile sig på deres laurbær.

Dette forsøg skulle mislykkes. Stanislavskij har redegjort for det i Mit liv i kunsten: Han afviste »et instruktør-teater, hvor de opfindsomme påhit sygnede hen til abstrakte teorier, til formler. Endnu en gang,« siger han, »kunne jeg overbevise mig om, hvilket sælg der er mellem en instruktørs drøm og dens virkeliggørelse, og i hvor høj grad teatret først og fremmest har brug for nye skuespillere, der kommer med en ny teknik.«

Uenigheden mellem Stanislavskij og Mejerhold, der var elleve år yngre end ham, var konflikten mellem to kunstner-generationers æstetiske syn, modsætningen mellem et »skuespiller-teater« og et »instruktør-teater«.

I sine sidste leveår gav Mejerhold sin læremester ret:

Lukningen af Studio i Povarskaja-gaden, som Stanislavskij foretog i 1905, blev for mig et personligt drama, men i grunden havde han ret. Med den utålmodighed og hidsighed, som nu engang er karakteristisk for mig, havde jeg bragt de mest forskelligartede elementer sammen: symbolistisk dramatik og stiliserende malere og så, unge skuespillere uddannede ved Kunstnerteatret i dets første stil. Ligegyldigt hvor megen umage vi gjorde os, var disse elementer uforenelige: Hver trak til sin side. Stanislavskij med hans flair og smag blev klar over dette. For mit eget vedkommende måtte jeg gennem fiaskoens bitterhed, før jeg drog læren af det: Man må først forme en ny skuespiller, og så derefter pålægge ham nye opgaver. Det var også Stanislavskijs konklusion; han havde på denne tid fundet frem til de generelle linjer i den første version af sit »system«.

I 1905 skulle den såkaldte »Studio-scene« være åbnet i Moskva. I næsten et halvt år – om foråret i Kunstnerteatrets »dekortationsmodelværksted«, om sommeren i Dupuy-parken på Mamontovka på Jaroslavlinien, om efteråret i teatret ved Arbatporten – forberedte skuespillere, instruktører, malere og musikere, der var samlet af Stanislavskij, sig med usædvanlig energi til åbningen af det nye, unge teater. Men dette teater skulle ikke komme til at vise sit arbejde frem for et bredt publikum, ja ikke engang for en snæver kreds af mennesker, der var interesserede i dette teaterforetagende.

Men selv om Studio-scenen ikke åbnede sine døre for publikum, kom det til at spille en betydningsfuld rolle i det russiske teaters historie. Man kan være overbevist om, at alt det, som vore ledende teatre febrilsk gav sig til at indføre på deres scener, kan føres tilbage til denne kilde. Alle motiver, som blev lagt til grund for de nye sceniske interpretationer, var fortrolige og velkendte for dem, som levede med i Studio-scenens skabende arbejde. Men historien er berøvet muligheden for at bemærke dette fænomen, fordi teatret arbejdede for lukkede døre, og det var kun få, som var så heldige at stifte bekendtskab med karakteren af det nyskabte teater. (...)

Studio-scenen blev grundlagt af Stanislavskij. Det er også rigtigt, at jeg gik ind i foretagendet som instruktør med en kerne af de bedste kræfter fra Selskabet for det nye Drama, men Studio-scenen var faktisk ikke en filial af Kunstnerteatret, selv om Stanislavskij ønskede, at den skulle blive det.

Denne oplysning er nødvendig for at forstå, at Studio-scenen brændte af begejstring for sin egen sag i fuld frihed, og netop derfor tror jeg, at den så let og hurtigt kunne befri sig for Kunstnerteatrets lænker, og så hurtigt og let afvise færdige former og hovedkulds kaste sig ud i en ny verden for at begynde sin virksomhed fra grunden.

Studio-scenens medarbejdere havde deres første møde den femte maj, og allerede på dette møde lød sådanne toner: Den dramatiske kunsts nuværende former har allerede forlængst overlevet sig selv. Den moderne tilskuer kræver andre metoder inden for teknikken. Kunstnerteatret har opnået virtuositet i spillets livagtige naturlighed

og utvungne enkelhed. Men der er dukket dramer op, som kræver andre metoder i iscenesættelse og spillestil. Studio-scenen skal stræbe mod en fornyelse af den dramatiske kunst med nye former og metoder i den sceniske fremstilling. Ud fra dette afsnit af Antoine, der blev læst højt for skuespillerne, drejede det sig tilsyneladende kun om det unge teaters bevægelse fremad, forstået som en *evolution* af de former, der var fundet af Kunstnerteatret. Men at finde nye former for skabende virksomhed på scenen, svarende til de nye strømninger i den dramatiske litteratur betød endnu ikke et så drastisk brud med fortiden, som Studio-scenen senere foretog i sit arbejde. »Kunstnerteatret med dets naturlige spillestil er selvfølgelig ikke det sidste ord og tænker sig ikke at standse på et nulpunkt; »det unge teater« skal føre sagen videre, fortsætte sin bane side om side med sit ophav (Kunstnerteatret)«. Således behøvede Studio-scenen tilsyneladende kun at gennemgå en *evolution*, måske ovenikøbet i samme retning som Kunstnerteatret. Men allerede i juni, ved åbningen af Prøvesalen i Mamontovka var der nogen af gæsterne, der ønskede, at Studio-scenen ikke skulle efterligne Kunstnerteatret.

For at finde en passende iscenesættelsesteknik til det nye dramas litterære former og forny scenekunsten med nye tekniske greb, fordybde malere og instruktører (truppen skiltes inden juni) sig en hel måned i arbejde i modelværkstedet, som Kunstnerteatret elskværdigt havde overladt dem. (...)

Men arbejdet med miniaturemodellen som middel til at finde dekorationens linier, hjørner og stemning, er uacceptabel for en maler.

Hvis instruktør og maler er enige om en kunstretning, laver instruktøren en tegning (plan), maleren laver efter denne tegning en farveharmonisk, en placering af farvestrålende pletter. Der kom en række skitser ud af dette samarbejde mellem instruktør og maler. Instruktørens kridt- eller blyantsudkast til en tegning over liniernes skematiske bevægelse – eller (hvis instruktøren ikke behersker farven) en dekorationsskitse i farver, lavet af maleren – det er absolut tilstrækkeligt til at man kan gå lige til scenen, uden om miniaturemodellen.

Der bredte sig derfor en dyster stemning i modelværkstedet, da der var bygget mange modeller, som forestillede interiører og eksteriører, sådan som de er i livet, man blev vred og nervøs og ventede på en lejlighed, hvor en eller anden som den første ville råbe, at det

var på tide at brænde alle modeller og trampe dem sønder og sammen.

Men man behøvede ikke at fortryde det arbejde, der var gjort. Netop dette håndværk havde været til nytte for teatret.

Alle forstod: Når sammenlimningen af modellen var så kompliceret, betød det, at hele teatrets maskineri var kompliceret. Når vi vendte og drejede modellerne i hånden, vendte og drejede vi det moderne teater i vores hånd. Vi ville brænde og søndertrampe modellerne; vi var allerede kommet et skridt nærmere til at søndertrampe og brænde det naturalistiske teaters forældede metoder.

Det var malerne Sapunov og Sudejkin, som først gav stødet til bruddet med miniaturemodellen. Dermed var også stødet givet til at søge nye og enkle udtryksmidler på scenen.

De havde fået overdraget at »løse« *Tintagiles død* af Maeterlinck. De gav sig til dette arbejde fulde af ærefrygt, da de begge var tiltrukket af teatermaleriet og begge elskede Maeterlinck. De lovede begge at forevise skitser, men nægtede pure at lime modeller. Først bagefter, da skitserne var færdige, indvilgede de i at lime og male modeller, men kun for at scenearbejderen kunne se en plan over de steder, skuespillerne skulle bevæge sig, med andre ord for at man kunne se, hvor på scenen man skulle anbringe kulissen, hvor spillefelter, stilladser osv. var.

Da man i modelværkstedet hørte om Sapunovs og Sudejkins arbejder, og at deres »løsning« til *Tintagiles død* bestod i plane »flader«, efter en stiliseret metode, faldt de andre maleres arbejde bogstavelig talt ud af hænderne på dem.

Netop i den periode, da man forholdt sig negativt til miniaturemodellerne, opstod metoden med de impressionistiske udkast, netop udkast, fordi malerne, som havde accepteret et kompromis og som var gået op i deres håndværk – at lime arkitektoniske detaljer sammen i en model (Det naturalistiske teaters opgave) – selvfølgelig ikke ønskede at ofre deres individuelle signatur. Og hvor meget disse limede interiører og eksteriører end nærmede sig naturen, så prøvede enhver af malerne at mildne denne grove naturalistiske metode (at bygge lejligheder, haver, gader på scenen) ved en forfinet anvendelse af farven og en raffineret udnyttelse af lysvirkninger (i maleriet).

De gamle modeller forsømmes. Det nye arbejde er i fuld gang. I første akt af *Crampton* (malerens atelier) giver Denisov i stedet for

værelset i hele dets størrelse og med alle enkeltheder kun nogle store iøjnefaldende farvepletter, der er karakteristiske for atelieret. Stemningen i atelieret, da tæppet går op, er udtrykt alene ved et kæmpe-lærred, som fylder halvdelen af scenen og afleder tilskuerens opmærksomhed fra alskens detaljer; men for at et så stort billede ikke skal distrahere tilskueren ved sit sujet, har man kun udfyldt et hjørne af det, mens alt det øvrige i billedet kun består af let henkastede sortkulstreger. Kanten af et stort ovenlysvindue, som man kan se en stump himmel igennem. En trappestige til maling af et stort lærred, et stort bord, en sofa, som der bliver brug for i løbet af stykket, og en bunke skitser, der ligger i uorden på bordet.

Her demonstrerede man stiliseringens princip.¹⁾

Det vigtigste arbejde i denne retning var maleren Uljanovs til Hauptmanns *Schluck und Jau* (medinstruktør Vl. E. Repmann). Dette stykke skulle sættes op i »paryktiden«s stil. I den første redaktion var der mange komplicerede byggeopgaver. Det er ikke let at opbygge Ludvigernes værelser og sale og haver efter fotografiske optagelser in natura eller efter tegninger, kalkeret fra værdifulde ouvra-ges fra denne prunkende periode.

Men da stiliseringens princip var endegyldigt fastlagt, løstes op-gaven både let og hurtigt. I stedet for et stort antal detaljer – en eller to store masker.

Første akt: slotsporten, ved hvilken jægerne finder Schluck og Jau berusede. På scenen vises kun porten med en rund svingdør, som for-oven er prydet med en Amorstatue. Porten er på selve forscenen. Den forbavser ved sin storslåethed, så vældig og imponerende er den. Slottet er ikke synligt, men epokens stil og de menneskers rigdom, som lever bag denne port, opfattes straks af tilskueren gennem en række busketskærme, som fører ud i scenens dyb. Og Schluck og Jaus figurer ved siden af den prangende port skaber straks den nødven-dige kontrast i skuespillet og fører tilskueren ind i tragikomediens og satirens sfære.²⁾

1) Ved »stilisering« forstår jeg ikke en nøjagtig gengivelse af en given epokes eller et givet fænomens stil, som fotografen med sine optagelser. Abstraktionens, generaliseringens og symbolets idé er efter min mening uløseligt forbundet med »stiliseringens« begreb. At stilisere en epoke eller et fænomen betyder at fremhæve den givne epokes eller det givne fænomens indre syntese med alle udtryksmidler, at gengive deres skjulte karakteristiske træk, som man kan finde i et kunstværks tilukkede stil.

2) Malerens anden variant er yderst forenklet: hverken port eller gitter, kun busketbuer med flettede kurve, bag dem blomsterbed.

Stemningen i det kongelige sovegemak har man givet i en syntese ved hjælp af en imponerende klodset seng i overdrevne dimensioner og ved usandsynlige baldakiner. Alle dimensioner er overdrevent store for at give indtryk af kongelig pomp og pragt og komisk-affekteret rigdom. Satiren bliver straks slået an som i T. T. Heines tegninger.

I tredje billede er stiliseringen bragt til sin yderste grænse. En stemning af lediggang og kunstlethed er udtrykt ved en række busketlysthuse i kurveform, som strækker sig langs med forscenen. Baggrunden (bagtæppet) er en lyseblå himmel med lammeskyer. Horisontens linier dannes af højrode roser i hele scenens bredde. Krinolinerne, de hvide parykker, de optrædendes kostumer er afstemt efter dekorationernes farver og er sammen med dem udtryk for en billedmæssig opgave; en perlemorssymfoni, charmen i Somovs malerier. Inden tæppet går op, en duet i det 18. årh.s stil. Tæppet går op. Der sidder en dame i hver lysthus-kurv: Sidselil i den midterste, hofdamerne på siderne. Alle broderer på det samme brede bånd med nåle af elfenben. Alle som én i takt, og i det fjerne høres en duet til akkompagnement af clavécin og harpe. Bevægelser, linier, gestus, ord, dekorationernes farver, kostumernes farver er afstemt efter hinanden i klang og rytme.

Alt hvad der var nødvendigt at skjule for publikum, alle disse såkaldte huller i dekorationen blev skjult af stilerede lærreder, uden at man bekymrede sig om, hvorvidt tilskueren glemte, han var i teatret.

Spørgsmålet i pressen dengang: »Det er interessant, om dette teater vil repræsentere og videreføre Kunstnerteatrets overbevisninger, eller om det vil realisere nye retninger og eftersøgninger i den dramatiske og teatraliske kunst?» kunne der kun gives ét svar på.

Det gik sådan, at Studio-scenen ikke ønskede at repræsentere og videreføre Kunstnerteatrets overbevisninger, men med ildhu gav sig til at bygge en ny bygning op fra grunden. (...)

Studio-scenen havde ingen trup. To-tre skuespillere fra Kunstnerteatrets skole, to-tre skuespillere fra Selskabet for det nye Drama havde opfattet den nye metode. Men størstedelen var fra Kunstnerteatrets sceniske kurser, og der ventede nu Studio-scenens instruktør den opgave – ikke at legemliggøre repertoiret sammen med skuespillerne, men foreløbig blot at forberede dem til at opfatte den nye metodes aroma. Og da opstod den tanke hos mig, at en teaterskole

er gift for de skuespillere, der går der, at skolen skal eksistere uafhængigt, og at den ikke skal undervise i, hvordan det er gængs at spille. Skolen skal være indrettet sådan, at teatret opstår af den, og følgelig kan eleverne kun gå én vej fra denne skole – til det nye teater, som kun kan skabes af dem, eller ingen steder. Hvis en teaterskole ikke kun tjener det ene formål: at supplere *sit eget* teaters svinende skuespillerstab – så vil en sådan skole under overproduktion også komplettere andre teatre og derved kun gøre skade på én måde: Sådanne skuespillere er fremmede overalt, ligegyldig hvor gode de er fra *deres* skoles synspunkt.

Studio-scenen var et teater, der søgte nye sceniske former. Denne omstændighed ville have tvunget teaterkritikken til at følge dets arbejde med særlig opmærksomhed, den ville have bemærket den retning, som teatret fulgte, og derved have hjulpet det til at holde en rigtig kurs fremad. Men teatrets arbejde forløb uset. Og alt hvad dette teater nedbrød, og alt hvad det høstede, blev altså aldrig vurderet. Teatret åbnede ikke sine døre for publikum, og historien er berøvet muligheden for at vurdere værdien af den erfaring teatret indhøstede.

Men hvor stor Studio-scenens indflydelse har været på det russiske teaters videre skæbne, kan man dømme om ud fra den kendsgerning, at man efter dets død mindedes netop denne Studio-scene, hver gang der i Moskva eller Petersborg blev opført et fremragende skuespil.

Da man opførte *Livets spil* på Kunstnerteatret, skrev man i en af Moskvas aviser, at stykket var iscenesat efter Studio-scenens ideer. I »Teatr i iskusstvo« (»Teatret og Kunsten«) bemærkede man, at hele dette indfald (forsøget på »Stilisering«) havde Kunstnerteatret som oprindelig kilde, og endvidere, at det, som jeg udførte på Komissarzjevskajas Dramatiske teater – ifølge teaterkritikeren Kugels ord – ligeledes var udklækket af mig i laboratoriet ved Kunstnerteatret. Også her bemærkede man, at kilden til alle nye eftersøgninger og retninger var den samme Studio-scene.

Mit mål er at hjælpe den fremtidige teaterhistoriker til at give en sand vurdering af Studio-scenens betydning, at hjælpe de scenekunstnere, som pinefuldt ønsker at finde nye udtryksmidler, hjælpe tilskueren til at komme til klarhed over, hvad der inspirerer Det nye Dramas teater, hvad det lever for, hvori dets søgen består. Med dette mål for øje prøver jeg så detaljeret som mulig at fortælle om det

arbejde, som Studio-scenen udførte, og så fuldstændig som mulig at afdække de erfaringer, som det indhøstede.

Principperne for den nye iscenesættelse, der lå til grund for det symbolske teater, må undersøges med henblik på deres opståelse og udvikling, og på det historiske plan må man følge udviklingen i den strømning, som bortskyllede det naturalistiske teaters principper og erstattede dem med det symbolske teaters.

Her kunne man først og fremmest bemærke de tjenester, som Selskabet for det nye Drama i provinsen (der først kritiserede de naturalistiske kunstgreb), ydede Studio-scenen, takket være Remizovs deltagelse i foretagendet. Som leder af Selskabets Litterære Bureau gav han på den mest energiske måde de unge kamplystne mennesker impulser til at arbejde på nye felter, men dette ville være alt for stærk overdrivelse af min indsats. Det er nok at fortælle om, hvad Studio-scenen gjorde for den moderne scenes revolution (ikke evolution, som det ventedes), og hvordan det ved at søge nye veje fik indflydelse på de teatres arbejde, som eksisterede side om side med det, og på de teatre, som opstod efter dets død.

Arbejdet med et skuespil (*Kærlighedens komedie*) førte til kritik af typernes teater og åbnede for en pludselig forståelse af det syntetiske teater, og arbejdet med et andet stykke (*Tintagiles død*) gav en metode til at placere figurer på scenen ligesom på basrelieffer og fresker, gav et middel til at åbenbare den indre dialog ved hjælp af den plastiske bevægelses musik, gav mulighed for i forsøg at efterprøve de kunstneriske betoningers kraft, i stedet for de tidligere »logiske«, og meget andet, som jeg skal fortælle om senere. Arbejdet med det tredje stykke (*Schluck und Jau*) gav den lære, kun at udføre det vigtigste på scenen, »livets kvintessens«, som Tjekhov sagde, og afslørede forskellen mellem gengivelse af en stil på scenen og stiliseringen af de sceniske situationer. Og jo større begejstring der blev lagt i arbejdet, jo mere afsløredes de fejl deri, som vores »storebror« – Kunstnerteatret – havde begået. (...)

Meiningernes principper blev mine ærkefjender, og eftersom Kunstnerteatret i en del af sin virksomhed fulgte Meinungernes metode, så blev jeg i min kamp for nye sceniske former nødt til at erklære Kunstnerteatret for min fjende. (...)

3. *Ved Vera Komissarzjevskajas teater*



I februar 1906 stod Mejerhold uden arbejde og drog igen til provinsen for at genoplive sit »Selskab for det nye Drama«. I Tiflis og Poltava genoptog han sit gamle repertoire med en tilfældig trup, men bestræbte sig for at grave stadig dybere i problemerne vedrørende forestillingens musikalske og billedmæssige helhed: form, rytme, lys. Men hvordan skulle han gøre sig forstået af et så lidt kyndigt publikum og af middelmådige skuespillere?

Her får jeg ingen tilfredsstillelse, beklagede han sig i et brev. Under prøverne begejstres jeg, jeg peger på mange interessante nuancer, men ingen tilegner sig noget som helst: Skuespillerne er sløve, uopmærksomme, de mangler simpelthen professionel samvittighed. Det værste er dog, at for at arbejde i provinsen må jeg gøre min smag tavs. Jeg fornægter hele dette repertoire, jeg kan ikke stille noget op med det temperament, disse skuespillere har, eller med de stemmer, de har ... Prøverne er så få, at det er umuligt at nå frem til bare en nogenlunde anstændig helhed. Kort sagt, det er en rædsel, en rædsel, en rædsel! Jeg drømmer om en teaterskole og om mange andre ting, som ikke lader sig realisere i provinsen. Hvorfor, ja hvorfor ile min egen undergang i møde! Og det bliver min undergang, hvis jeg skal blive i provinsen ... Det er godt at komme her med fuldt færdige forestillinger, for dette publikum er naivt og i stand til at forbavses. Men skabe, mens de ser på det ... nej, jeg er imod provinsen. (Brev af 24. februar 1906, citeret hos N. Volkov, op.cit. I, p. 228).

Men så kommer frelsen. I Tiflis får Mejerhold et brev fra Vera Komissarzjevskaja, den store dramatiske kunstnerinde kaldet den russiske Duse, en urolig, følsom, utilfredsstillet sjæl. Hun leder fra 1904 sit eget teater i St. Petersborg, bistået af sin bror, iscenesætteren Fedor Komissarzjevskij. Hun tilbyder Mejerhold stillingen som ledende instruktør, han tager imod den og beholder den fra august 1906 til oktober 1907. Han skaber flere forestillinger, der vækker enorm opsigt. Men stridspunkterne hober sig op. Rivaliseringen mellem de to instruktører er nok medvirkende, men en dybere konflikt får Vera Komissarzjevskaja til at vende sig mod ham. Hun kan ikke acceptere, at iscenesættelsens problemer i den grad går forud for alle andre, og at hun selv, med sit umådelige talent og sit behov for at udtrykke sig, skal udslette sig til fordel for hans opfindsomme på-

hit. »Jeg konstaterede«, skulle hun senere sige, »at vi andre, vi skuespillere, ikke mere havde noget at gøre i dette teater, jeg mærkede løkken, som Mejerhold havde lagt om halsen på os ... Han havde forvandlet vort teater til et forsøgslaboratorium for iscenesættelser.«

Ankerne, ja, selv ordene hos denne kunstnerinde er de samme som hos Stanislavskij.

Trods det bratte brud skulle Mejerhold bevare et varmt minde om Vera Komissarzjevskaja, der døde i 1910. I 1926 omtaler han hende i et forord som en »lysende personlighed«, der er så sjælden blandt skuespillere (Forord til Optegnelser af en teaterrotte, af Arkadij Avertjenko, Moskva-Leningrad). Og over for sine elever beskriver han hende således:

Vera Komissarzjevskaja var en forbløffende skuespillerinde, men man krævede af hende, at hun også skulle være en Jeanne d'Arc. I virkeligheden døde hun ikke af kopper, men af den samme sygdom som Gogol: Angst. Der var et svælg mellem det, hun var kaldet til, og de umiddelbare kunstneriske opgaver hun fik; hendes organisme hentæredes ved dette misforhold og bukkede under for infektionen. Gogol blev også ramt af en eller anden sygdom med et uendeligt langt, latinsk navn, men var det den, han døde af? Man mindes navnlig Komissarzjevskaja i hendes stærkt dramatiske roller; men hun var også en fortræffelig Mirandolina og spillede vidunderligt i vaudevillen. Hun var i besiddelse af en umådelig, kunstnerisk livsglæde, som ingen dengang kunne bruge. Hendes palet var rig. Hun var en yderst musikalsk natur: Ikke bare sang hun godt, men hun byggede sine roller op med musikalsk sans. Hun havde den gave at koordinere sin krops organisme naturligt: Når der kom et *diminuendo*, sank hendes arme ned – et meget sjældent træk. Hendes skuespillerteknik var ikke håndværksmæssig, men personlig, derfor havde man også det indtryk, at hun stod over teknikken ...

Mejerhold har ikke givet nogen sammenfattende skildring af sit arbejde hos Komissarzjevskaja og har kun omtalt det ved enkelte lejligheder. Nogle af hans forestillinger dér var dog milepæle i den russiske teaterhistorie. Efter hans Noter vil man i det følgende finde korte beskrivelser af de mest bemærkelsesværdige iscenesættelser. Grundlaget for beskrivelserne er referater i pressen.

Noter til fortegnelsen over iscenesættelser

Teatrets kunst er ved at genvinde den tabte formens kunst. Den dekorative opgave skal føjes sammen med den dramatiske handlings opgave, der sættes i gang ved skuespillerens spil; der bør være streng overensstemmelse mellem den bærende idé og værkets indre musik, mellem de psykologiske nuancer og stilen, opførelsens decorum.

I mise en scene og i skuespillerens spil udvikles der nye metoder for bevidst symbolsk fremstilling. Teaterkunstens former får karakter af en forudberegnet fortættelse – på scenen må intet være tilfældigt.

Skuespillerne anbringes ved nogle lejligheder så nær som muligt på tilskuerne. Det befrier skuespilleren fra tilfældige hverdagsdetaljer i det altid tyngende sceneapparat. Det giver skuespilleren frihed i mimik til en mere udsøgt udtryksfuldhed. Det hjælper skuespillerens stemme til at anvende finere nuancer, forhøjer tilskuernes modtagelighed og tilintetgør tilsyneladende skillelinien mellem dem og skuespillerne.

Stillinger, bevægelser og gestus hos skuespillerne er blevet udtryksfuldhedens egentlige middel, og er underlagt rytmens love. Stillinger, bevægelser og gestus udvikles fra teksten med dens udtryksmæssige karaktertræk, og omvendt bliver ordene en fuldbyrkelse af de plastiske konstruktioner.

Men skuespilleren skal selv indgyde den givne form et dertil svarende indhold. Den skuespiller, som ikke er i stand til det, vil selv få fiasko og vil uundgåeligt trække hele forestillingen med sig i afgrunden. Det er ofte hændt, når nye sceniske former, som var foreskrevet af instruktøren, ikke blev fyldt med et levende indhold. Der var imidlertid punkter, hvor nye sceniske former smeltede sammen med de gamle resultater; dér fandt skuespilleren af den gamle skole så at sige atter sig selv, og publikum troede da – når det opfattede det velkendte spil, den velkendte udtryksmåde – at det oplevede det »nye teater«.

P. M. Jartsev (se Zolotoje runo, 1907, nr. 7-9 og avisen Literaturno-khudozjestvennaja nedelja, Moskva 1907, nr. 1 og 2) bemærker, at *Søster Beatrix* lød som et melodrama. Den skuespiller, der ikke har de farver og lyde på sin palet, som det nye teater forlanger af ham, forsøger at efterligne dem. Den nye tone, som instruktøren foreslår, er blevet melodramatisk (og er kun beslægtet med det nye teaters tone derved, at den er symbolsk). Ifølge Jartsev har skuespilleren endnu ikke formået at beherske sin kunst på det nye teaters niveau. Den nye teaterkunsts eksperimenter er hele tiden en søgen efter en harmonisk, enkel udtryksform og karakteriseres i skuespillerens kunst ved ubevægelighed og musikalitet. Musikalitet og ubevægelighed er ikke i sig selv former, der ikke tidligere har eksisteret i scenekunsten: Melodramaet var også ubevægeligt (monologen) og musikalsk (melodeklamation). Det nye teater bevæger sig så langsomt i sin søgen, fordi den moderne skuespiller stadig forvirres af det, der er tilgængeligt for ham: af melodramaet og melodeklamationen. Derfor er det så skadeligt for den moderne skuespiller at medvirke i et romantisk repertoire, hvor han henter træk af melodramaet og en stadig hang til melodeklamation, der ikke kræver det særlige kendskab til musikkens teori, det særlige studium af metrikkens og rytmens love, der er så nødvendige for skuespilleren i det nye teater.

Det nye teater venter på, at en ny skuespiller skal gøre sin entré med en hel række særlige erfaringer på områderne musik og plastik. (...)

Hvad angår sceneanvisninger, må man bemærke følgende: Skuespilleren skal ikke nøjagtig følge forfatterens anvisning i alle detaljer, derimod er det vigtigt, at han viser den stemning, som anvisningen fremkalder. Et eksempel: »Springer rasende op«. Man behøver ikke at springe op (brud på anvisningen), men kan blive rasende (opfyldelse af anvisningen); man kan lade være med at blive rasende (brud på anvisningen), men springe op (opfyldelse af anvisningen). Skuespilleren bør stræbe efter den første kombination. Anvisningerne er heller ikke obligatoriske for instruktøren, ikke blot ud fra ovennævnte overvejelser, men også fordi anvisningerne altid er afhængige af sceneteknikken på den tid, da stykket blev skrevet. Hvad kan anvisningerne hos udgiverne af Shakespeare, hans samtidige, give den moderne instruktør, når instruktøren i dag råder over mere varierede fremstillingsmidler og en mere forfinet teknik. Forfatterens scenean-

visninger, der altid opstår i en afhængighed af sceneteknikkens vilkår, er overhovedet ikke væsentlige på det tekniske niveau, og meget væsentlige for så vidt som de hjælper en til at trænge ind i værkets ånd.

Isenesættelser

HEDDA GABLER af Henrik Ibsen. Dekorationer Sapunov, kostumer Miliotti (premiere 10. november 1906).

Det er Mejerholds første arbejde ved Komissarzjevskajas Dramatiske teater. Han vil slå et stort slag med det samme. Stykket var blevet sat op af Stanislavskij i 1898, straks i Kunstnerteatrets første sæson, og ude i provinsen havde Mejerhold fulgt hans realistiske opfattelse. Men denne gang gør han stik modsat.

Mejerhold ignorerer bevidst forfatterens angivelser, der placerer dramet om Hedda, kvinden som er udmattet af en farveløs borgerlig eksistens, i et stadseligt miljø, han giver afkald på enhver lokalkolorit (Norge omkring 1890, som Stanislavskij omhyggeligt havde fået til at genopstå på scenen) og skaber et »impressionistisk« interieur. Selve scenen (14 meter bred og kun 5 meter dyb) støtter hans idé. Han hæver scenegulvet og slutter det tættere til rampen. Af belysningen beholder han rampelys og herder.

Dekorationen, som er den samme i hele stykket, består af store malede kulisseflader ¹⁾ domineret af blå og gul-gyldent, der giver et indtryk af efterår. Luksuøst interieur. I hele baggrundens bredde et stort vindue, omgivet af vedbend. Det åbner sig mod en klar, blå himmel i det fjerne: Efteråret er inde i huset. Et stort gobelin i blå og guld, som hænger på væggen i kongesiden, viser en kvinde og en hjort. Der er åbninger i sidekulisserne, og scenen er indrammet af et kniplingsværk i sølv. Alle møbler er hvide, betrukket med blå med lidt guldsværk. Et stykke stof er kastet hen over det hvide flygel, som gemmer sig en smule i sidekulissen forrest i kongesiden. I damesiden er der en dyb lænestol og en besynderligt formet divan, begge delvis betrukket med hvidt pelsværk. Profiler af høje vaser i en hvidgrøn farve, med krysantemer. Almindeligt indtryk af efterårspræget, kold rigdom.

1) „panneaux décoratifs“, sml. side 26 (M. B.)

Belysningen er nat i den scene, hvor Hedda brænder Løvborgs manuskript i den rødt lysende kamin; dagslyset i det store vindue er vejet for en himmel med blinkende stjerner.

Mod den blåtonede og gul-gyldne baggrund danner kostumerne livlige farvepletter med lette konturer. Hver person har sin symboliske farve: Heddas tøj er havgrønt, overstrøet med skæl; Tesman er i et sæt blygråt tøj i 1820'ers snit – vid skødefrakke med skrå skuldre, kæmpeslips, vide bukser, der er snævre forneden. Ejlert Løvborg er i kastaniebrunt, Fru Elvsted i blegrødt, assessor Brack i mørkegråt: – »korrespondancer«.

Personerne kommer ind og ud fra sidekulissen. Velberegnet økonomi med bevægelser og gestus. Mimikken er begrænset til en dirren, et intenst blik, et smil. Scenegulvets udformning tillader frontalt stumspil; undertiden er de rollehavende placeret i hver sin ende af scenen, hvad der understreger den bevidste kulde. Talepauser, stivnede stillinger, lange vedholdende blikke, forenkledede rytmiske bevægelser. Brack indtager faun-positioner på baggrund af de store vaser. Hedda og Ejlert Løvborg ser kun lidt på hinanden, siger deres replikker med ansigtet mod salen eller tier, fordybet i sig selv; det er en »indre dialog«. Skuespillernes foredrag er langsomt og rytmisk. Helheden er en bestræbelse for at skabe en »symfoni«.

Reaktionerne fra publikum og kritik blev voldsomme, de spændte fra begejstring til indignation. Mejerhold blev beskyldt for at træde i forfatterens sted og for at kvæle skuespillerne under vægten af sin iscenesættelse. En kritiker sammenlignede ham med Maupassants Horla, en vampyr der suger al livskraft ud af menneskene, i denne sammenhæng skuespillerne.

Opsætningen af Ibsens ET DUKKEHJEM (premiere 18. december 1906), med Vera Komissarzjevskaja i en af sine store roller, understregede endnu mere Mejerholds tendens til at lade skuespilleren underkaste sig forenklingen og helhedsrytmen i det scenebillede, han havde for øje. Mejerhold interesserede sig ikke for den geniale tragediernes psykologiske fortolkning af Noras drama og roste kun tarantel-scenen, den nervøse bevægelse hun gav dansen. »Bare ved at kigge på hendes fødder,« sagde han, »ser man, at det drejer sig mindre om en dans end om en flugt.«

Mejerhold giver sig i kast med temaet Storbyens fangarme, som netop var på mode, med et stykke af Jutkevitj: I BYEN, med dekorationer af Kolenda (premiere 13. november 1906). En jødisk familie er ved at blive kvalt af fjendtligheden i en storby. Blæksprutte-byen antages at ligge i tilskuerrummet. Dens tiltrækning understreges ved scenegulvets orientering: Det er stærkt fremskudt, så der bliver en hel forscene med skinnende gule gulvbrædder, der peger ud mod tilskuerne fra dekorationen – et spartansk interiør i okkertoner, samme dekoration i de tre første akter; skalaen af okker og mørkegrønt i fjerde akt skulle gengive dødens gustenhed.

»Plastisk« spil af skuespillerne, efter en præcis plan; rytmisk foredrag i den karakteristisk syngende tone, som jiddisch har.

Forestillingen blev ingen succes: Afstanden var for stor mellem det middelmådige, ultra-realistiske stykke og de symbolistiske virkemidler, der blev anvendt af iscenesætteren.

DEN EVIGE HISTORIE af Przybyszewski, dekorationer af Denisov (premiere 4. december 1906). Den tidløse kamp mellem en sagnkonge og hans hof. Mejerhold forklarede, at han til opsætningen af dette stykke havde hentet inspiration i børneteatret:

Ud over bordet hælder man en håndfuld klodser af alle mulige dimensioner: Små trapper, runde og firkantede søjler osv. Med disse barnlige materialer skal man bygge et eventyrslot. Det første resultat er en platform, hvor der bliver stillet to troner. Alt i dette bygningsværk er uoverlagt, alt bliver til gennem barnets behændige, nervøse og travle hænder, med dets medfødte evne til en bizar arkitektur bestående af trappetrin og klodser. I baggrunden, på hver sin side af platformen, går der to trapper, snævre og stejle; de går op til nogle usynlige, højere liggende platforme. Bagved tronerne høje søjler med fire sider, og i mellemrummene snævre vinduer; midt på scenen en stor port (barnet tillader uden videre dette misforhold) ... Over dette bygningsværk er der noget uafsluttet, som om materialerne var sluppet op ...

Stykkets intrige bliver simplificeret. Hoffolkene, som alle sammen er ens, står symmetrisk etage for etage op ad trinene. I slutningen af

3. akt kommer kun deres hoveder til syne i vinduesudskæringerne. Ingen individualiserede roller. Kongens tilhængere og hans modstandere udgør to »kor«; disse grupper stivner i basrelieffer. De fleste scener udspilles foran tronerne, på platformen (3 meter bred), mens de to kor står ubevægelige på trinene. Skuespillerne agerer ikke, de »krystalliserer« sig i deres stillinger som silhouetter eller spillekortfigurer. De er kun elementer i dekorationen, som er underlagt hele forestillingens musikalske – Mejerhold kaldte den »meliske«¹⁾ – stil.

Dette stykke blev en stor succes.

Og så, endelig, triumfen, med den mindeværdige iscenesættelse af Maeterlincks SØSTER BEATRIX, med dekorationer af Sudejkin og musik af Ljadov (premiere 22. november 1906).

Mejerhold behandler denne legende som et mirakel: Lokket af jordisk kærlighed har søster Beatrix forladt klostret, og under hendes fravær er Den hellige Jomfru steget ned af sin statuesokkel og tager hendes plads blandt nonnerne. Med inspiration fra den tidlige kristne malerkunst realiserer Mejerhold sin »et-plan«s idé i basrelief. Baggrunden ligger langt fremme og udgøres af en »gotisk« mur med sten i lilla og grønne toner og i gammelt guld, så man kommer til at tænke på gamle gobeliner. Scenegulvet går i brede trappetrin ned mod tilskuerrummet. Rampen er fjernet. Dekorationen er anbragt så nærpå, at tilskueren får den illusion at befinde sig foran et alter.

Nonnerne er i snævre, gråblå kjoler med et hovedtøj, der understreger ansigtets oval. De er alle sammen ens og viser sig i profil. Gestus er knappe, altid de samme og altid i samme rytme. Nonnerne danner symmetriske grupper, etage for etage, takket være trinene; de lægger armen om hinanden eller går fra hinanden og skanderer med én og samme røst, i kor, de samme replikker.

I 3. akt, i mirakel-scenen, falder de på knæ og vender hovedet mod kapellets port, hvorfra Den hellige Jomfru-Beatrix stiger ned med guldkanden, som hun holder foran sig. Scenen er stærkt oplyst, klokkingningen blander sig med orgeltoner. I samme scene fandt Komissarzjevskaja-Beatrix frem til en sølverne, uvirkelig stemme.

¹⁾ Iyrisk-melodiske. (M. B.)

I samme øjeblik viser der sig i den modsatte ende af scenen tre unge pilgrimme klædt i mørkebrunt, med ansigter som på et ikon, og med lange, tynde stave i hænderne. De knæler ned, i en stiliseret gruppe, med løftede arme. Jomfruen går hen over scenen og nærmer sig dem. Efterhånden som hun går frem, sænker nonnerne hovedet.

I den fordybning, hvor klosterporten formodes at være, er tiggerne stimlet sammen i en kompakt, etagevis anbragt gruppe; de forreste knælende. Da Jomfruen vender sig mod dem for at velsigne dem og løfter guldkanden over dem, åbner hendes Beatrix-kappe sig over den skinnende brokade i hendes Jomfru Maria klædning. Tiggerne viser deres betagelse ved at løfte armene med håndfladen i de åbne hænder vendt fremad.

I 4. akt er Beatrix kommet tilbage og ligger døende, udstrakt for fødderne af Jomfruens statue, som er vendt tilbage til sin sokkel. Synderindens rødbrune klædning er revet i stykker, og hendes stemme har en tragisk klang. Nonnerne befinder sig rundt om hende i grupper, lånt fra fremstillinger af Nedtagelsen fra korset.

Rytmen understreges af lange pauser og klart artikulerede, næsten skanderede gestus. Foredraget er sagte og syngende.

Denne gang passede den »statuære« dekoration aldeles glimrende til stykket.

I løbet af én og samme aften (med premiere 30. december 1906) giver Mejerhold Maeterlinck's SANKT ANTONIUS' MIRAKEL, med dekorationer af Kolenda, og Aleksandr Bloks FJÆLLEBODEN, med dekorationer af Sapunov og musik af Kuzmin.

Disse to stykker er præget af den samme ånd i retning og romantisk ironi. Blok har ladet sig påvirke af Maeterlinck, og de har begge deres udgangspunkt i den drillende hoffmannske fantastik. I begge iscenesættelser anvender Mejerhold »grotesken« som princip, og bruger dette udtryk i dets italienske betydning. Senere skulle han give følgende definition: »En scenestil, hvor der spilles på kontrasterne, og perceptions-planen uophørligt ændres.« Med andre ord: »ironiske kontraster«, hvor der går fra det fantastiske til hverdagen. I 1912 skulle han videreudvikle teknikken fra denne stil og anvende den på teatret (se hans artikel s. 119).

I Poltava havde Mejerhold nogle måneder før givet en første version af *Sankt Antonius' mirakel*, hvor han tvang fortolkerne til at bruge mekaniske marionet-bevægelser. Resultatet blev et indtryk af satire, men også af mareridt. Nu udvikler og understreger han dette virkemiddel endnu mere. Kun helgenen og den rene Virginia er menneskelige.

Man kunne godt, sagde Mejerhold, tolke dette stykke som »en høj komedie« uden at søge tilflugt til marionetteatrets virkemidler, og uden at man efter hver replik understregede forfatterens ironiske smil. Men så ville man udelade det væsentligste: Man ville ikke nå frem til et tragisk indtryk.

I FJÆLLEBODEN tager Blok den evige historie om Pjerrot, Harlekin og Columbine op i ironisk stil. Mejerhold har rollen som Pjerrot og spiller en kringlet, spøgelsesagtig, næsten immateriel person, en månesyg Pjerrot à la Jules Laforgue (spil med lange hvide ærmer); personen er på ingen måde sentimental, den er kantet og uforskammet.

Symbolisten Bloks vision af en dobbelt verden gengives ved, at der på scenen befinder sig et andet teater, et lille markedsteater, hvor marionetterne fremfører en parodisk parallel-handling. Som sædvanlig har Mejerhold en langt fremskudt forscene, men denne gang sådan at tilskuerens blik er orienteret mod baggrunden, som består af blå lærreder; foran disse lærreder står det lille markedsteater, udrustet med hele tilbehøret – bukke, tæppe, sceneindramning, sufflørkasse osv.; men den store scene er helt uden indramning og Harlekin-kappe, således at alle kulisseskit på den lille scene sker synligt: Man ser kulissen gå til vejrs i det rigtige snoreloft. Således symboliseres det som de tyske romantikere kaldte »brud på illusionen«.

Dekorationerne er stærkt forenklede, de er af pap og kulørt papir. Der er et friareal på scenegulvet foran det lille teater, hele vejen langs rampen. Det er her, forfatteren træder frem. Han fungerer som mellemled mellem publikum og den handling, der udspiller sig på det lille teater.

Parallelt med rampen står et langt bord, og ved det sidder »mystikerne«¹⁾; under et vindue i damesiden et rundt bord med en geranie

1) Se beskrivelsen af »mystikerne« s. 124. Det nævnte fif er ofte blevet brugt siden, ikke mindst i Joos ballettens *Det grønne bord*. (N. G.).

og en lille forgyldt stol, som Pjerrot sidder på. Når Harlekin viser sig første gang, kommer han ud under »mystikernes« bord. Når forfatteren iler frem mod forscenen, bliver hans tirade afbrudt brutalt: En usynlig hånd hiver ham baglæns og tvinger ham ud i kulissen igen; man opdager, at han er i snor: Han må ikke forstyrre mystikernes højtidelige møde. I andet billede sidder den bedrøvede Pjerrot på en bæk midt på scenen, bag ham står en Amor på en sokkel. Når Pjerrots monolog er forbi, glider bænken, soklen og kulisserne op i snoreloftet for øjnene af publikum, og en almindelig søjlehal daler ned. Når maskerne kommer ind på scenen og råber: »Fakler!«, ser man scenearbejdernes hænder holde tændte bengalske blus på jernstænger.

Personerne har udelukkende typiske gestus. Pjerrot for eksempel løfter hele tiden armene, når han sukker, hele tiden med samme ensformige gestus.

Premieren på denne forestilling blev en gentagelse af slaget om *Hernani*, med piften, hujen og bragende klapsalver. Mejerhold har altid fremhævet, hvor vigtig denne etape med iscenesættelsen af *Fjælleboden* var for ham.

Leonid Andrejev's *MENNESKETS LIV* (februar 1907), som længe havde været forbudt, blev pludselig tilladt af teatercensuren. Mejerhold gjorde sin iscenesættelse klar på ti dage, endda med detaljerede anvisninger på scenebillede og teknik. Som udgangspunkt tog han forfatterens idé: »Alt foregår som i en drøm« og ordene i prologen: »Menneskets liv vil udspille sig for jeres øjne som et fjernt og spørgelsesagtigt ekko«.

I stedet for en egentlig dekoration blev der brugt lærreder. Men mens lærrederne i *Fjælleboden* var ophængt i master, dækkede de her selve væggene i scenerummet – siddevægge og baggrund. Rampe og loft var væk, alt var kun et ensfarvet, gråligt og røgpræget rum som ramme omkring dette »mysterie« uden for tiden. Belysningen var indirekte, svag og ensartet, den kom hver gang fra én, skjult lyskilde, der hverken gav skygger eller genskær. Dette lys oplyste kun et udsnit af scenegulvet med dets møbler og dets person eller personer: En lampe skjult bag et skærmbælt, en lampe over et rundt bord, en lyse-

krone i balscenen osv. Tilskueren skulle have det indtryk, at hver scene var omsluttet af usynlige vægge.

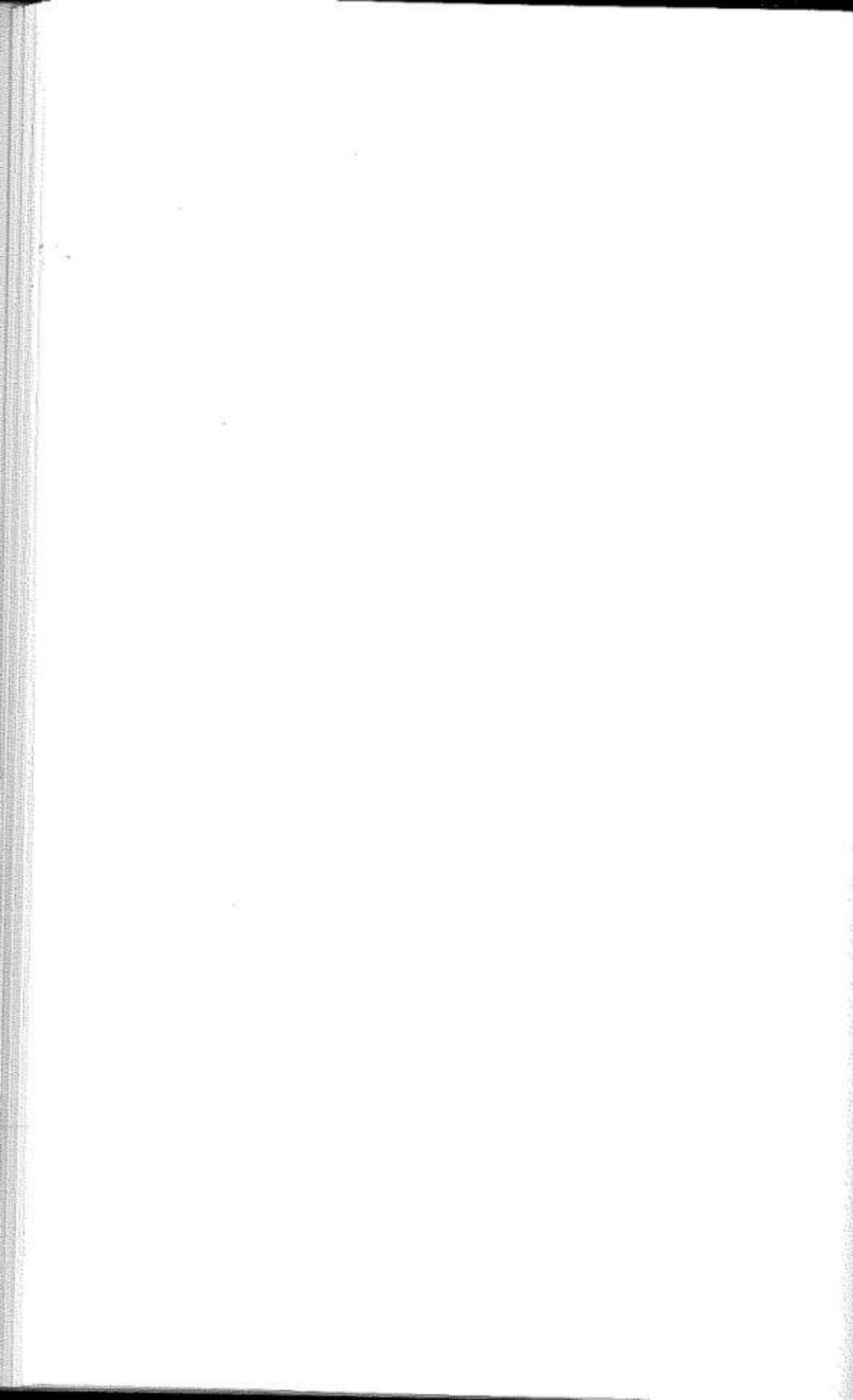
Når tæppet gik op, var der fuldstændig mørkt. Alt var ubevægeligt. Efter tre sekunders forløb begyndte der i et hjørne af scenen at tegne sig konturerne af møbler og silhouetterne af nogle gamle koner, der sad trykket ind til hinanden på en divan og i to lænestole. Nu hvor den almindelige dekoration manglede, antog de ganske få og overdimensionerede møbler og sætstykker en symbolsk betydningsfuldhed, der var bestemmende for atmosfæren i den ene og den anden scene: divanens besynderlige omrids, en søjle, en forgyldt lænestol, en reol, en buffet osv. Skuespillernes skikkelser, som fremtrådte i silhouet, stod dér med skulpturelle linier. Sminkningen var à la Goya.

Stykket var det sidste i den sæson og blev en enorm succes.

Maeterlinck PELLÉAS og MÉLISANDE, oversat af Valerij Brjusov, med dekorationer af Denisov og musik af Spiess von Eschenbruch (premiere 10. oktober 1907).

Mejerhold prøvede at realisere sin idé om scenebilledet ved at kombinere med det runde teaters princip; men da han ikke kunne få dette princip gennemført i tilskuerrummet, nøjedes han med at anvende det på scenegulvet: Handlingen udspillede midt på scenen, omgivet af en rund grav, hvor orkesteret var anbragt. Foran de manieret malede store sætstykker kom kostumerne fra det 12. århundrede slet ikke til deres ret, og den ubevægelighed, langsomhed og monotoni, som instruktøren havde påført skuespillerne, gjorde det til en umådeligt kedelig forestilling, mislykket fra starten ved kombinationen af to indbyrdes modstridende principper: Skuespillerens tredimensionale krop og det flade, malede sætstykke anbragt i samme plan, som igen var tilvejebragt af et delvis rundt teater. Publikum gabede, og kritikken blev blodig.

Vera Komissarzjevskaja erklærede: »Hele min skælvende lidenskab for Maeterlinck, hele min flammende sjæl ofrede jeg for Mélisande. Men efterhånden som prøverne skred frem, måtte jeg konstatere, hvor forgæves vore anstrengelser var, mine og mine arbejdskammeraters. Mejerhold ville stædigt reducere alt til »en plan flade« og til »ubevægelighed«. Det blev en fiasko, og en fortjent fiasko.«



4. *Æsteten ved de kejserlige scener*



Rådvild og hjælpeløs efter bruddet med Komissarzjevskaja midt i sæsonen bliver Mejerhold til sin store forbavselse opfordret af Teljakovskij, direktøren for de kejserlige teatre, til at indtræde i staben ved Aleksandrinskij i St. Petersborg som både skuespiller og instruktør ved denne skuespilscene og ved operascenen Marinskij. Hele den russiske teaterverden blev slået med forbløffelse: Der fandtes ikke nogen mere vaneprægede scener end disse officielle teatre, hvis ledelse blev betroet høje embedsmænd og ikke teatermennesker. Teljakovskij havde dog i det mindste fantasi; han ønskede først og fremmest, at hans lige så blaserte som fornemme publikum – hoffolk, adel og storborgere – »kedede sig mindre«, som han selv udtrykte det. Mejerhold, dagens mand, som vakte skandale med hvert af sine nye påhit, forekom ham velegnet til rollen som underholder.

Hvad kunstneren angik, så han pludselig praktisk talt ubegrænsede teatermidler stillet til sin rådighed. Han havde nok nogle »forsonlige fjender i staben ved Aleksandrinskij – den gamle realistiske garde, som holdt på skuespiller-teatret, med Davydov i spidsen, den berømte fortolker af de russiske klassikere. Davydov rakkede ned på iscenesættelsens kunst i almindelighed og »gøgleren Mejerhold« i særdeleshed. Den store Savina, fra samme skole, var ligeledes hans fjende.

Mejerhold fandt dog en mægtig allieret ved Aleksandrinskij, maleren Golovin fra gruppen »Kunstens verden«, fødestedet for Diaghilev Balletterne. I denne periode gik Mejerhold stærkt ind for »æstetismen«, som netop var på mode. Med Golovins hjælp dyrkede han det konventionelt smukke og drev det frem til det raffinerede og søgte. Allerede mens han var i provinsen, gav han i det tidligere citerede brev af 24. februar 1906 (se side 65) frit løb for denne tendens:

Jeg har fået nok af at være iscenesætter-arbejdsmand. Jeg har fået nok af at undervise i alfabetet. Jeg er digter og ikke skolemester ... jeg er æstet¹⁾ ... Jeg har lyst til at skabe. Jeg vil ikke mere gå i beskidte skjorter og olieplettede bukser (og hvordan skal man undgå det med det arbejde! Her er jeg både instruktør, scenemester og administrator). Jeg vil være så velklædt, at mit linneds ulastelige hvidhed

1) Fremhævet af Mejerhold. (N. G.)

svarer til min sjæls æstetiske stræben. Som kunstner kaster jeg perler for svin, og kan ikke bringe min sjæls smukke blomster til dem, der er dem værdige ...

Det var ikke, fordi de kejserlige teatres publikum var ham »værdigt«, men Mejerholds arbejde vakte megen opsigt dér og blev set af kritikere og kendere. Hans lykkelige samarbejde med Golovin fornægtede sig ikke i de elleve sæsoner, de arbejdede sammen ved de kejserlige scener. Hvert nyt påfund fra de to herrer vakte livlig diskussion. Men udover at instruktøren og teatermaleren i sig selv var den største garanti for et »smukt« scenebillede, i gængs forstand, så sørgede de omhyggeligt for at støtte sig til uomtvistede værdier: de høje traditioner fra guldalderen i spansk, italiensk og fransk teater. Denne etape i Mejerholds værk er da også blevet benævnt den »traditionalistiske«.

Før Mejerhold begyndte arbejdet ved Aleksandrinskij, sørgede han for at berolige den offentlige mening. Han erklærede i et meget bemærket interview (Peterburgskije vedomosti, august 1908), at han for fremtiden ville holde sin forsøgsvirksomhed adskilt fra sin virksomhed som kejserlig kunstner, for, som han sagde:

Erfaringen har vist, at et stort teater ... bestemt for et stort publikum ... ikke kan være et forsøgsteater, hvor alt bør forblive på fosterstadiet: dramaturgien, skuespillernes spil, iscenesættelsen, dekorationen, de tekniske hjælpemidler ...

Han gik endda så vidt som til at fordømme sine »tidligere overdrivelser« og erkendte at have givet Hedda Gabler »et utilbørligt strøg af modernisme« såvel som en »overdreven skematisering«. Men selv om han mærkbart havde modereret sin fornyelses-iver, lykkedes det ham ikke at tøjle den med ét slag, og hans iscenesættelse af Knut Hamsuns Ved rigets port, som sæsonen åbnede med, og hvor han selv havde hovedrollen som Kareno, fik en stormfuld modtagelse af den konservative kritik.

De to dekorationer, som forfatteren havde givet anvisning på, erstattede Mejerhold med én: Værelset højt oppe i tårnet, hvor tænkeren Kareno har søgt tilflugt, højt hævet over plebs¹⁾. Ifølge forfat-

1) Efter skildringen er der snarest tale om Knut Hamsuns *Livets spil*, fortsættelsen af *Ved rigets port*. (M. B.)

teren skulle der forud for denne intellektuelle fordybelse være gået en vis askese. Mejerhold ville det anderledes: Han ville give rigdommen i Karenos tanke et ydre udtryk ved en prægtig dekoration og gengive renheden i hans sjæl ved den himmel, man så gennem de vældige vinduer.

Efter midlertidigt at være bragt til større betænksomhed skulle Mejerhold vise hele sin spændvidde i de følgende sæsoner med iscenesættelsen af Wagners Tristan og Isolde på Marinskij og Molières Don Juan på Aleksandrinskij. Det forhold, at han på samme tid arbejdede på en operascene og på en skuespilscene, satte ham i stand til at ud-dybe sin tanke om forestillingens musikalske enhed. De artikler, han har skrevet om disse to iscenesættelser, kom først i Årbøger for de kejserlige teatre og derefter i hans bog Om teatret.

Til opførelsen af Tristan og Isolde på Marinskij teatret 30. oktober 1909¹⁾

I.

Hvis vi ville fjerne ordet fra operaen, når vi viser den på scenen, ville vi i det væsentlige få en form for pantomime.

I pantomimen er hver enkelt episode, og alle bevægelser i denne episode (dens plastiske modulationer), såvel som de enkelte personers gestus og ensembles gruppering, nøjagtigt forudbestemt af musikken, af modifikationen i dens tempo, dens modulation, dens tegning i det hele taget.

I pantomimen er rytmikken i gestus, bevægelser og grupperinger smeltet nøje sammen med musikkens rytme; kun når denne sammen-smeltning mellem den sceniske fremstillinger og musikkens rytme opnås, kan pantomimen siges at være ideelt udført på scenen.

Hvorfor følger operakunstnerne i deres bevægelser og gestus da ikke med matematisk nøjagtighed musikkens tempo – partiturets accentuering af tegningen?

Ændrer sangen som tilføjelse til pantomimens kunstnere da den sammenhæng, der findes i pantomimen, imellem musik og iscenesættelse?

Jeg tror, den gør det, fordi operakunstneren opbygger sit spil først og fremmest ud fra det materiale, han finder i librettoen, ikke i musikken.

Dette materiale er ofte så *livfuldt*, at det frister til at benytte greb, der minder om dem, vi finder anvendt i det realistiske teater. Alt efter perioden: Hvis operascenen sammen med det dramatiske teater gennemlever en periode, hvor den stiliserede skønheds gestus hersker, lig marionetdukken som man bevæger, blot for at den skal synes levende, så bliver operakunstnernes spil i denne periode stiliseret, ligesom de franske skuespilleres spil var det på Racines og Corneilles tid; hvis operaen sammen med det dramatiske teater gennemlever en fascination af naturalismen, så bliver kunstnernes spil nært beslægtet med selve livet, og i stedet for de stiliserede »operagestus« træder den

1) Iscenesættelse Mejerhold. Dekorationer Sjervasjidze. (N. G.)

automatiske gestus, yderst real; det er den refleksmæssige vanes gestus, som vi ledsager vore samtaler med i hverdagslivet.

I det første tilfælde er skellet mellem den rytme, der dikteres af orkestret, og rytmen i gestus og bevægelser næsten umærkeligt (skønt disse gestus er ubehageligt sødladne, sensuelt smukke, dumt marionetagtige, er de dog rytmisk afstemte), skellet er blot, at bevægelsen ikke er forlenet med indsigt og streng udtryksfuldhed som f. eks. Wagner krævede det. Til gengæld er splittelsen i det andet tilfælde uudholdelig. For det første fordi musikken kommer i et disharmonisk forhold til den automatiske gestus' realitet som hverdagsgestus, og orkestret forvandles som i dårlige pantomimer til en akkompagnatør, der spiller ritorneller, refrainer. For det andet sker der en skæbnesvanger splittelse hos tilskueren: Jo bedre spillet er, des naivere forekommer selve operakunstens væsen; ja, allerede den omstændighed, at folk, der opfører sig på scenen, som var de hentet ud af livet, begynder at synge, forekommer selvfølgelig grotesk. Tolstojs forundring over synet af syngende mennesker er let at forklare, udførelsen af et parti i en opera, ledsaget af en real fremstilling af rollen, vil uundgåeligt hos en sensitiv tilskuer fremkalde et smil. Operaen er baseret på en konvention: *Man synger*; derfor kan man ikke indføre et element af naturlighed i spillet, fordi konventionen, der straks danner en disharmoni med det reale, da vil afsløre sin tilsyneladende mangel på virkelighed, dvs. at kunstens grundlag falder væk. *Det musikalske drama skal udføres sådan, at tilhøreren-tilskueren ikke et sekund stiller sig det spørgsmål, hvorfor skuespillerne synger dette drama i stedet for at deklamere det.*

Som eksempel på en sådan fortolkning af rollen, hvor spørgsmålet ikke melder sig hos tilhøreren-tilskueren: »Hvorfor synger skuespilleren i stedet for at tale?« kan Sjaljapins kunst tjene.

Han kunne så at sige balancere på tagryggen mellem de to skrå sider, på den ene side naturalismen, på den anden side den operamæssige stilisering, som kom til os fra det 16. århundredes Italien, da det afgørende for sangeren var at vise sin færdighed i at udføre roulade, da der ikke eksisterede nogen som helst forbindelse mellem librettoen og musikken.

I Sjaljapins spil er der altid *sandhed*, teatrets, ikke livets sandhed. Den er altid hævet over livets – denne noget forskønnede kunstens sandhed. (...)

Benois skriver i *Bogen om det nye teater*: »Helten kan bukke under, men i denne undergang er det vigtigt, at man føler sødmen i guddommens smil.« Dette smil føles i opløsningen af nogle af Shakespeares tragedier (i *Lear* f. eks.), hos Ibsen, hvor Hilda, da Solnes dør, »hører harper i luften«, Isolde »smelter i uendelige verdners åndedræt«. Denne »sødme i guddommens smil« oplever man hos Sjaljapin ved Boris' død. Og er det kun undergangens øjeblik, der oplyses af »guddommens smil« hos Sjaljapin? Man behøver blot at tænke på scenen ved domkirken i *Faust*, hvor Sjaljapin som Mefistofeles slet ikke er den triumferende onde ånd, men den afslørende pastor, Margeritas næsten sørgende skriftefader, – samvittighedens stemme. Således bliver det uværdige, hæslige, det lave (i Schillers forstand) takket være Sjaljapins omformning genstand for æstetisk nydelse.

Sjaljapin er en af de få kunstnere på operascenen, der nøje følger anvisningerne i komponistens nodegrafik og derved giver *tegning* til sine bevægelser. Og denne plastiske tegning er altid harmonisk sammensmeltet med partiturets accentuerede tegning. (...)

Den syntese mellem kunstarterne, som Wagner lagde til grund for sin reform af det musikalske drama, kommer til at udvikle sig videre: Den store arkitekt, kunstner, dirigent og iscenesætter, der udgør dens led, vil indgyde Fremtidens teater stadig nye skabende initiativer, men denne syntese vil ikke kunne realiseres uden *den nye skuespillers* tilsynekomst. Et sådant fænomen som Sjaljapin har for første gang vist skuespilleren i det musikalske drama den eneste vej til den stor-slåede bygning, som Wagner har rejst.

Men de fleste har overset netop det hos Sjaljapin, der burde regnes for operakunstens *ideal*, man opfattede Sjaljapins teatraliske sandhed som en livets sandhed, som om det var – naturalisme. Det skete, fordi Sjaljapins optræden på scenen (i Mamontovs private opera) faldt sammen med Moskvas Kunstnerteaters dominans i dets første periode (Meiningeriet). Lyset fra en så betydningsfuld foreteelse som Moskvas Kunstnerteater var så stærkt, at Sjaljapins kunst i strålerne fra dets Meininger-manér blev fortolket som indførelsen af en naturalistisk metode i operaen. (...) Men det musikalske dramas skuespiller vil kun blive et stort led i den Wagnerske syntese den dag, han forstår Sjaljapins kunst, ikke i lyset fra Moskvas Kunstnerteater, hvor skuespillernes spil er bygget på mimesis, men i lyset fra den almægtige rytme. (...)

Den dramatiske konception af de musikalske dramaer kan ikke, hvis den skal leve, komme uden om den musikalske sfære. Det er i kraft af den, at den får sin hemmelighedsfulde magt over vore følelsestilstande, for vor Sjæls verden kan kun udtrykke sig gennem musikken, og omvendt kan kun musikken i hele sin fylde udvikle Sjælens verden.

Forfatteren til et musikalsk drama øser i sin skaben af musikkens indre, kalder det konkrete billede i denne skaben til live gennem ordet og tonen, og således opstår partituret – den verbal-musikalske tekst.

Appia ser (i *Die Musik und die Inszenierung*) ingen mulighed for at nå til en dramatisk konception, uden ved først at styrte sig ind i følelsernes verden – i den musikalske sfære. (...)

Musikken, der bestemmer varigheden af alt, hvad der foregår på scenen, giver rytmen, som ikke har noget som helst til fælles med hverdagen. Musikkens liv er ikke hverdagens virkeligheds liv. »Livet er ikke sådan som det er, eller sådan som det bør være, men sådan som det synes os i drømme.« (Tjekhov)

Den sceniske rytme, hele dens væsen – er antipode til det virkelige, daglige livs væsen.

Derfor skal hele skuespillerens sceniske fremtoning være en kunstnerisk fantasi, der undertiden kan støtte sig på et realistisk grundlag, men som i sidste ende må resultere i en skikkelse, der langt fra er identisk med, hvad vi ser i livet. Skuespillerens bevægelser og gestus skal være en pendant til den stiliserede tale-sang.

I det naturalistiske drama ligger skuespillerens mesterskab i iagttagelsen af livet og i overføringen af elementer fra iagttagelsen i hans skaben. I det musikalske drama kan skuespilleren i sit mesterskab ikke underkaste sig livets erfaring alene.

Det naturalistiske dramas skuespiller viser som oftest sit mesterskab i betvingelsen af sit temperaments vilkårlighed. Partituret, der foreskriver et bestemt metrum, befrier skuespilleren i det musikalske drama fra vilkårligheden i hans personlige temperament.

Skuespilleren skal i det musikalske drama nå ind til partiturets væsen og oversætte alle den orkestrale tegnings fine detaljer til den plastiske tegnings sprog.

Derfor skal skuespilleren i det musikalske drama søge at opnå mesterskab i legemlig smidighed.

Det menneskelige legeme er smidigt og bevægeligt, det begynder, efter at være trådt ind i rækken af »udtryksbærere« ved siden af orkestret og dekorationen, at tage aktivt del i den sceniske bevægelse.

Mennesket er, sammen med en harmoniserende dekoration og en rytmisk overensstemmende musik, allerede et *kunstværk*.

Hvori opnår da det menneskelige legeme, smidigt tilpasset scenens krav og smidigt i sin udtryksfuldhed, sin højeste udvikling?

I dansen.

For dansen er det menneskelige legemes bevægelse i den rytmiske sfære. Dansen er for vort legeme, hvad musikken er for vore følelser: En kunstigt skabt form, der ikke kalder på erkendelsens medvirken.

Richard Wagner bestemte det musikalske drama som en »symfoni, der bliver synlig, som tydeliggøres i det visuelle og i en forståelig handling« (»ersichtlichgewordene Thaten der Musik«). Symfonien er for Wagner værdifuld ved det dansens grundlag, der er indeholdt i den. »Den harmoniserede dans er grundlaget for den moderne symfoni«, bemærker Wagner. Beethovens syvende (A-dur) kalder han for »dansens apoteose«.

Altså – den »synlige og forståelige handling« – som skuespilleren udtrykker – er dansens handling.

Når kernen i det musikalske dramas gestus er dansen, så må operakunstnerne lære gestus, ikke hos genreteatrets skuespiller, men hos balletmesteren.¹⁾

»Musikkens og poesiens kunst bliver kun forståelige gennem dansens kunst.« (Wagner).

Der hvor ordet mister sin udtrykskraft, begynder dansens sprog. I det gamle japanske teater var skuespilleren på den såkaldte nô-scene, hvor der blev spillet stykker, der mindede om vore operaer, nødt til samtidig at være danser.

Foruden smidigheden, der gør operasangeren til danser, når han bevæger sig, er der endnu en egenskab, der adskiller det musikalske dramas skuespiller fra orddramaets. Den sidstnævnte vil, når han ønsker at vise, at en erindring har gjort ham ondt, mime for at vise tilskueren sin smerte. I det musikalske drama kan musikken fortælle publikum om denne smerte.

¹⁾ Det drejer sig naturligvis her om en balletmester af en ny art. Den ideelle balletmester i den nye skole i det moderne teater forekommer M. M. Fokin mig at være.

Således skal operakunstneren antage princippet om *økonomi med gestus*, for med gestus skal han blot udfylde mangler i partituret eller tegne det færdigt, som orkestret har taget op og derefter kastet fra sig.

I det musikalske drama er skuespilleren ikke det eneste element, der danner et bindeled mellem digteren og publikum. Han er blot et af udtryksmidlerne, hverken mere eller mindre vigtig end de andre, og derfor skal han også træde ind i rækken af broderligt ligestillede udtryksbærere.

Men først og fremmest overfører musikken naturligvis gennem skuespilleren tidens dimension til rummet.

Forud for iscenesættelsen skabte musikken et billede, der kun gav illusion i tid, i iscenesættelsen sejrer musikken over rummet. Det illusoriske bliver reelt gennem skuespillerens mimik og bevægelser, der er underlagt den musikalske tegning. Det, der før kun eksisterede i tid, tingsliggøres nu i rummet.

II.

Teatermaleren og instruktøren skal, inden de begynder iscenesættelsen af et dramatisk værk, holde sig for øje, *hvad* der ligger til grund for dette drama – et historisk emne eller en myte, eftersom opsætningen af to stykker – med henholdsvis historisk og mytisk præg – skarpt må adskille sig fra hinanden i tonart. Hvis der mellem det historiske stykke på scenen og det historiske værelse på museet bør ligge en afgrund, så bør der være en endnu dybere afgrund mellem et stykke med historisk emne og et mytisk stykke.

Den form, som Wagners dramaer fik ved hans iscenesættelser i Bayreuth, har været bestemmende for den almene teatraliske udformning af de såkaldte historiske stykker. Og disse metalhjelme og skjolde, der skinner som samovarer, disse raslende brynjer, og disse maskeringer, der minder om heltene i Shakespeares historiske krøniker, disse skind i kostumerne og dekorationerne, disse nøgne arme hos skuespillere og skuespillerinder ... Når denne kedsommelige, langt fra hemmelighedsfulde og gådefulde, men farveløse historiske baggrund, der lokker tilskueren til at gætte på, i hvilket land og i *hvilket år* i et århundrede, handlingen foregår, kommer i berøring med orkestrets musikalske maleri, hyllet i en dis af eventyrlighed – så tvinges man til i de Wagnerske forestillinger at lytte til musikken uden at be-

tragte scenen. Var det ikke derfor, Wagner, som hans nære venner fortæller, under forestillingerne i Bayreuth gik hen til sine bekendte og holdt dem for øjnene, for at de i højere grad kunne hengive sig til den rene symfonis fortryllelse.

Wagner henviser til, at pokalen i hans drama er lig Erotens fakkel hos de gamle grækere. Herved interesserer det os ikke, at komponisten understreger denne fakkels dybt symbolske betydning. Hvem kunne ikke ane det? I denne antydning interesserer vi os for Wagners intuitive ønske om at skabe en sådan helhedens atmosfære, at faklen, og Isoldes mors trylleri og Melotas forræderiske streger og den gyldne pokal, fyldt med kærlighedsdrikken og meget andet ville lyde overbevisende fra scenen, for at alt dette ikke kom til at virke som en samling banale operaattributter.

Trods det, at Wagner »fuldt bevidst« fordybede sig udelukkende i sine heltes åndelige verden og dens dybder, trods det, at han fikserede hele sin opmærksomhed på den psykologiske side af myten alene, så må teatermaleren og instruktøren, når de påbegynder opsætningen af *Tristan og Isolde*, omhyggeligt sørge for at frembringe en sådan tone i forestillingen, at stykkets eventyrelement ikke forsvinder, men tilskueren umiddelbart kan føle sig hensat til dette milieu og dets atmosfære. Det behøver ikke at genere Wagners hovedopgave – at udvikle det moralske element i legenden. Og da miljøet langt fra er udtømmende skildret ved de konkrete genstande, og langt mere udtalt i digternes sprogrytme og i farver og linier hos penslens mestre, bliver teatermalerens rolle på scenen først og fremmest at berede baggrunden for eventyret, med kærlighed at hylle personerne i stoffer, der blot er skabt i hans fantasi, i sådanne stoffer hvis farvepletter kunne minde os om de smuldrende sider i gamle folianter. Og ligesom Giotto, Memling, Brueghel, Fouquet er i stand til at føre os ind i periodens atmosfære i højere grad end historikeren kan, så kan teatermaleren, der fra sin fantasi henter alle disse dragter og rekvisitter, få os til at tro, at alt dette engang var sådan, langt mere overbevisende end den, der ville repetere dragter og udstyr fra museumssalene på scenen. (...)

Wagners dramaer er opbyggede indefra, de har hentet deres bedste safter hos hans inspirations »evige gud« for at skabe *det indre* i musikken og ordet, der er udtrykt ved disses forening i partituret. *Det ydre* i hans dramaer, der kaldes værkets form (jeg taler her om

den sceniske konception af hans dramaer i iscenesættelsen) fik ikke nådegaven af hans inspirations gud. Böcklin kunne ikke på nogen måde komme overens med Wagner om hans opsætning af *Nibelungenringen* og endte med blot at give ham en skitse til Fafners maske-ring.

Wagner, der til sine »Bühnenfestspiele« forlangte en ny teaterarkitektur, gjorde orkestergraven dybere, gjorde den usynlig, men accepterede selve scenen, sådan som den i sin tekniske ufuldkommenhed bestod før ham.

Forfatterens sceneanvisninger afhænger af sceneteknikkens stade på den tid, hvor stykket bliver til. Sceneteknikken ændrer sig, og forfatterens sceneanvisninger bør alene betragtes gennem den moderne scenetekniks prisme.

Teatermaleren og instruktøren skal, når de begynder iscenesættelsen af *Tristan*, lytte til motiverne for deres scenebilleder i orkestret. Hvor særpræget er ikke den middelalderlige kolorit i Kurvenals vise, og i søfolkenes råb, og i dødens hemmelighedsfulde leitmotiv, og i jagthornenes signaler, og i Kong Markes fanfarer, da han møder Tristans skib, som fører Isolde til ham.

Er det mon, ved siden af dette, lige så værdifuldt for Wagner med den traditionelle operaseng, hvorpå Isolde skal henligge i første akt, og Tristans traditionelle leje i tredje akt, og denne »Blumenbank«, som Tristan skal sætte Isolde på i intermezzoet i kærlighedsduetten. Og denne have i anden akt, hvor bladenes raslen flyder sammen med hornenes lyd, som det så slående illustreres i orkestret. At tænke på at gengive dette løvværk på scenen ville være en lige så himmelråbende smagløshed som at gennemillustrere Edgar Poes tekster. Vor maler giver i anden akt en vældig slotsmur, der rejser sig, og på baggrund af den brænder i centrum af scenen den mystiske fakkell, der spiller så vigtig en rolle i dramaet.

Om *Wallensteins lejr* (af Schiller) har K. Immerman skrevet: »Ved opsætningen af sådanne stykker ligger hele sagen i, at man udnytter tilskuerens fantasi sådan, at han tror på det, som ikke findes.«

Man kan overlæse en vældig scene med alle mulige detaljer og alligevel ikke få os til at tro, at vi har et skib foran os. Hvor er det svært på scenen at gengive dækket på et skib i fart! Lad blot sejlet alene, som fylder hele sceneåbningen, bygge dette skib i tilskuerens forestilling. »At sige meget med lidt, det er hele sagen. Den klogeste

økonomi trods uhyre rigdom, det er alt for kunstneren. Japanerne tegner en blomstrende gren.« (Peter Altenberg).

Tredie akt, hvor scenen – ifølge Wagner – er overlæsset med høje slotsbygninger, og brystværn med et vagttårn midt på, og en hængende lind, er hos vor teatermaler blot udtrykt ved horisontens triste vidde og Bretagnes nøgne klipper.

Til opførelsen af Molières *Don Juan* 1910¹⁾

Da jeg talte om de to metoder, der står til disposition for instruktører, som stræber efter at genskabe sceniske ejendommeligheder fra forbilledlige teaterepoker og som skal i gang med at iscenesætte skuespil fra de gamle teatre, nævnte jeg ikke en mulig undtagelse fra den givne regel. Ved opsættelsen af et skuespil fra et af de gamle teatre er det på ingen måde obligatorisk at gøre dets iscenesættelse afhængig af det, jeg kaldte den *arkæologiske metode*, – når det drejer sig om rekonstruktion, er instruktøren ikke forpligtet til at sørge for en nøjagtig genskabelse af de gamle sceners arkitektoniske ejendommeligheder. En iscenesættelse af et ægte skuespil fra det gamle teater kan man lave i *fri komposition* i primitive sceners ånd, men på den absolutte betingelse, at man i sin iscenesættelse fra de gamle scener tager *essensen* af de arkitektoniske ejendommeligheder, der passer bedst til ånden i det værk, som skal sættes i scene.

Hvis man f. eks. vil sætte Molières *Don Juan* i scene, ville det være en fejl, hvis man for alt i verden ville stræbe efter at skabe en nøjagtig kopi af en af scenerne fra Molières tid: Palais-Royal eller Petit-Bourbon.

Når vi studerer sjælen i Molières værk, ser vi, at Molière stræbte efter at udvide rammerne for sin samtids scener, som var mere anvendelige til en Corneilles patos end til skuespil, der var opstået af en folkelig kunsts elementer.

Renaissancens akademiske teater, der ikke forstod betydningen af en stærkt fremskudt forscene, fjernede skuespiller og publikum fra hinanden i ærbødig afstand. De første stolerækker blev sommetider rykket helt tilbage til midten af parterret.

¹⁾ Stykket blev genoptaget på Det kejserlige teater Aleksandrinskij 9. november 1910. På førsteopførelsens plakat stod: „Oversættelse – V. Bogislavskij, dekorationer, kostumer og rekvisitter – maleren A. J. Golovin, Iscenesættelse – Vs. Mejerhold (. . .) Musikken er taget fra Rameaus værker: *Hippolite et Aricie* og *Les Indes galantes* og arrangeret for strygeorkester af V. Karatygin. Tjenestefolkenes sang (4. akt) er arrangeret efter en anonym *chanson à boire* fra det 18. årh. Fægtekampen (3. akt) er sat i scene af O. K. Kotinskij (efter instruktørens plan).

Kunne Molière mon forlige sig med denne adskillelse mellem skuespiller og publikum? Kunne Molières hårdtslående munterhed komme rigtigt frem under disse omstændigheder? Kunne hans åbenhjertigt sande streger rummes her i hele deres bredde? Kunne forfatteren, der var krænket af forbudet mod *Tartuffe*, fra denne scene nå ud til tilhøreren med sin strøm af monologer? Generede disse kolonner af sidekulisser måske ikke den molièreske skuespillers frie gestus og hans gymnastiske bevægelser?

Molière bestræber sig som den første af Solkongens scenemestre på at føre aktionen ud fra scenens dyb og midte til forscenens yderste kant.

Den antikke scene og den folkelige scene på Shakespeares tid behøvede ikke dekorationer som vore med deres stræben efter illusion. Og skuespilleren var hverken i det antikke Grækenland eller i det gamle England blot ét af elementerne i illusionen. Skuespilleren var med sin gestus, sin mimik, sine plastiske bevægelser, sin stemme *den eneste*, som skulle og kunne udtrykke dramatikerens ideer.

Således var det også i middelalderens Japan. I Nô-teatrets skuespil med deres udsøgte ceremonier, hvor bevægelser, dialoger, sang var strengt stilerede, hvor koret udførte en rolle, der ligner det græske kor's, hvor musikken med sine vilde lyde havde til opgave at hensætte tilskueren i hallucinationernes verden, anbragte instruktørerne skuespillerne så langt fremme på scenen, at deres danse, bevægelser, gestikulationer, grimasser og positurer var fuldt synlige.

Det er ikke tilfældigt, at jeg under omtalen af Molières *Don Juan* er blevet mindet om de gamle japanske sceners kunstgreb.

I beskrivelser af japanske teaterforestillinger fra tilnærmelsesvis den tid, da Molières teater udfoldede sig i Frankrig, får vi at vide, at særlige medhjælpere – de såkaldte kurombo'er – i specielle sorte kostumer, der lignede præstekjoler, ganske åbenlyst sufflerede skuespillerne på scenen. Når kostumet på en skuespiller, der udfører en kvinderolle, er kommet i uorden på et patetisk højdepunkt, skynder kurombo'en sig at lægge hans slæb i smukke folder og rette på skuespillerens frisure. Det hører til kurombo'ens hverv at fjerne genstande, der er smidt eller glemt af skuespillerne, fra scenen. Efter et slag bærer kurombo'erne de tabte hovedbeklædninger, våben, kapper bort fra scenen. Når helten dør på scenen, skynder kurombo'en sig at kaste et sort klæde over liget, og mens klædet lægges over, løber den

»dræbte« skuespiller væk fra scenen. Når det under handlingen bliver mørkt på scenen, belyser kurombo'en, der har sat sig på hug ved heltens fødder, skuespillerens ansigt med et lys, der er fastgjort til enden af en lang stang.

Japanerne har lige til vore dage bevaret skuespillerens egenart fra den tid, da Chikamatzu Monzaemon, denne japanske Shakespeare, skabte det japanske drama.

Er det ikke sådan, at Comédie Française nu prøver at genoplive traditionerne fra Molières komedianter?

I det fjerneste Vesten (Frankrig, Italien, Spanien, England) og det fjerneste Østen er der én epoke (sidste halvdel af det 16. og hele det 17. årh.), hvor teatret klinger med den rene teatralsheds bjælder.

Er det ikke let at forstå, at det netop var dette vidunderlige spilleareal, forscenen, som blev stedet for ethvert påhit på teatrene i denne strålende teaterepoke?

Men forscenen selv?

Forscenen er ligesom en cirkusarena, tæt omgivet fra alle sider af en ring af tilskuere, skubbet ind på publikum, så at ikke en eneste af skuespillerens gestus, bevægelser, grimasser går tabt i kulissestøvet. Og se, hvor gennemført taktiske alle disse gestus, bevægelser, posurer og grimasser er hos forscenens skuespiller. Selvfølgelig! Kunne en skuespiller, der var opblæst, affekteret og uden det nødvendige herredømme over sine kropsbevægelser, være blevet tålt på den gamle engelske, spanske og italienske eller japanske scene, så tæt som forscenen stillede skuespilleren over for publikum?

Forscenen, der blev så sindrigt udnyttet af Molière selv, var det vigtigste våben mod den metodiske tørhed i de corneilleske kunstgreb, der var en frugt af hoffets luner under Ludvig den 14.

Endvidere. Hvor mærkbare er ikke fordelene for Molière ved spillet på en forscene, han kunstigt har frembragt, på trods af alle den moderne scenes ugunstige betingelser. Hvor frit begyndte ikke Molières groteske figurer, der ikke lod sig hæmme af noget, at leve deres liv på denne stærkt fremskudte scene. Atmosfæren, der fylder dette rum, kvæles ikke i rækken af kulisser, og lyset, der vælder ud i denne støvfrie atmosfære, spiller kun på smidige skuespillerkroppe, – alt omkring er ligesom skabt for at forstærke spillet i det klare lys fra lysekronerne både over scenen og i tilskuersalen, som ikke et øjeblik under hele forestillingen henlægges i mørke.

Hvis instruktøren afviser forpligtelsen over for detaljer, der kun tilhører scenen fra Ludvig den 14.s tid (scenetæppet med spalten til annoncørens hoved), begynder han mon så at ignorere scenebilledet, som er snævert forbundet med tidens stil; den tid, som skabte Molières teater?

Der er skuespil som f. eks. Sofokles *Antigone* eller Gribojedovs *Ånd skaber kval*, som kan forstås af den moderne tilskuer gennem hans egen tids prisme. *Antigone* og *Ånd skaber kval* kan opføres om det så skulle være i dragter af moderne snit. I det første drama besynges friheden, i det andet kæmper to generationer, den nye og den gamle, udtrykt ved et klart og påtrængende ledemotiv, og tendensen kan komme frem, ligegyldig i hvilken iscenesættelse der spilles.

Omvendt er der værker, hvis ideer kun går op for tilskueren i hele deres fylde, hvis det moderne publikum, samtidig med at forstå alle nuancerne i handlingen, også formår at trænge ind i den u håndgribelige atmosfære, som både skuespillerne på den tids teatre og den daværende tilskuersal var præget af. Der er skuespil, som kun kan forstås, hvis man præsenterer dem for tilskueren i et scenebillede, der giver den moderne tilskuer forudsætninger for at forstå handlingen på scenen – de samme forudsætninger, som tilskueren havde i gamle dage. Molières *Don Juan* hører til den slags skuespil. Publikum forstår først denne henrivende komedies hele dybsindighed, når det hurtigt kan leve sig ind i, blive fortrolig med de mindste træk i epoken, der har skabt dette værk. Derfor må den instruktør, der går i gang med at sætte *Don Juan* i scene, først og fremmest sørge for at fylde både scene og tilskuersal med en sådan atmosfære, at handlingen ikke kan forstås på anden måde end gennem denne atmosfæres prisme.

Hvis man læser Molières *Don Juan* uden at vide, hvilken epoke forfatterens geni er opstået i, hvor er det skuespil da ikke kedeligt! Hvor kedeligt er sujettet ikke udarbejdet i sammenligning med, ja f. eks. Byrons *Don Juan*, for slet ikke at tale om Tirso de Molinas *El burlador de Sevilla*. Når man læser Gribojedovs *Ånd skaber kval*, er det, som om der på hver side er anslået toner fra vor tid, og det gør stykket særlig betydningsfuldt for et moderne publikum. Når man læser Elviras store monologer i første akt eller Don Juans lange monolog i femte akt, der brændemærker hykleriet, begynder man at kede sig. Hvis den moderne tilskuer skal undgå at kede sig, når han hører disse monologer, hvis han ikke skal synes, at en hel række mo-

nologer er uvedkommende, unødigt påtrængende, må man på en eller anden måde under hele forestillingen minde tilskueren om alle disse tusinder af spinderokke i Lyon, der forarbejdede silke til Ludvig den 14.s uhyrligt talrige hof, om gobelinvæverierne, Hotel des Gobelins, om hele denne by af malere, billedhuggere, juvelerer og drejere, om møbler, der blev fremstillet under ledelse af den fremragende kunstner Lebrun, om alle disse kunstnere, som fremstillede spejle og kniplinger efter venetiansk forbillede, strømper efter engelsk, stoffer efter hollandsk, blik og messing efter tysk.

Hundreder af voksllys i tre lysekroner i loftet og i to kandelabre på forscenen, små negerpager, der laver en bedøvende røg af parfume, som de dråbe for dråbe hælder ud på glødende platin fra en krystalflakon, negerpager, der farer frem og tilbage på scenen og snart tager et kniplingslommestørklæde op, som er faldet ud af Don Juans hænder, snart sætter stole frem til de udmattede skuespillere, negerpager, som binder bånd på Don Juans sko, mens han diskuterer med Sganarel, negerpager, der rækker lygter til skuespillerne, når scenen sænkes i halvmørke, negerpager, som rydder kapper og kårder væk fra scenen efter røvernes forbitrede kamp med Don Juan, negerpager, som kravler ned under bordet, da Kommandantens statue dukker op. Negerpager, som kalder publikum sammen ved at ringe med en sølvklokke, og som annoncerer mellemakterne, da der ikke findes noget tæppe – alt dette er ikke tricks, skabt for at adsprede snobber, alt dette bidrager til det væsentlige: at indhylle handlingen i Versailleskongedømmets parfumerede og forgyldte slør.

Jo større overdådighed vi forventer af kostumer og rekvisitter (lad blot scenens arkitektur være yderst enkel), jo stærkere modstrid bliver der mellem Molières Komedianttemperament og den stive og affekterede etikettetvang i Versailles.

Eller var det rejserne i provinsen, der gav Molières karakter et så stærkt præg af ligefremhed? Livet i hastigt sammentømrede »fjælleboder«? Måske kampen mod sult? Eller opstod denne udfordrende tone hos Molière i milieuet af skuespillerinder og elskerinder, der hensatte ham i et sådant tungsind på grund af skuffelserne? Tilsyneladende var der en grund til, at det hjertelige forhold, som Ludvig den 14. en kort tid havde til Molière, atter kølnedes.

Denne uoverensstemmelse mellem Solkongen, hvis ydre glans bringes tilskueren gennem atmosfæren på den overdådigt smykkede

forscene, denne uoverensstemmelse mellem konge og digter, som i dette strålende scenebillede får Sganarel til at tale om mavebesvær, – som en kontrast mellem scenens elegance og skarpheden i den molièreske groteske – klinger denne uoverensstemmelse mon ikke nu så harmonisk, at tilskueren ikke kan undgå fuldt og helt at give sig Molières teater i vold?

Molières *Don Juan* spilles uden tæppe. Et sådant fandtes hverken i Théâtre du Palais Royal eller i Théâtre du Petit-Bourbon.

Men hvorfor er tæppet fjernet? Tilskueren er sædvanligvis køligt stemt, når han ser på fortæppet, ligegyldigt hvor godt det er malet af en selv nok så stor mester. Tilskueren, der er kommet i teatret for at se, hvad der er bag tæppet, kikker, så længe dette fortæppe ikke er gået op, adspredt og uinteresseret på dets malede billede. Tæppet går op, og hvor lang tid går der ikke, før tilskueren har indsuget hele fortryllelsen ved det milieu, som stykkets personer færdes i. Det er noget andet, hvis scenen er åben fra først til sidst. Og det er noget andet med denne særlige pantomime udført af statister, der gør scenen klar for øjnene af publikum. Når skuespilleren kommer ind på scenen, har tilskueren allerede længe i forvejen mættet sig med denne epokes luft. Og alt det, som under læsningen forekom tilskueren at være overflødigt eller kedeligt i skuespillet, det viser sig nu for ham i et nyt lys.

Og det er ikke nødvendigt at henlægge tilskuersalen i mørke, hverken i mellemakterne eller under forestillingen. Et klart lys smitter alle, der kommer i teatret, med feststemning. Når skuespilleren ser smil om tilskuerens mund, begynder han at fryde sig over sig selv ligesom foran et spejl. Den, som ifører sig Don Juans maske, vil be-
tvinge hjerterne ikke blot hos dem, der bærer Mathurines og Charlottes masker, men også hos indehaverkerne af de dejlige øjne, hvis glans skuespilleren bemærker i tilskuersalen som et svar på sin rolles smil.

Vi skal ikke gøre mere ud af de små negerpæger – »forscenesjenerne«, som Mejerhold taler om i det foranstående stykke, men supplere hans beskrivelse af iscenesættelsen af Don Juan med nedenstående noter, lånt fra pressens referater (citeres hos Volkov, op. cit. II, kap. IV) og fra maleren A. Golovins erindringer: Indtryk og møder (Lenin-grad-Moskva, 1960, kap. VI).

Denne forestilling var gennemsyret af originalitet, og originaliteten blev næsten altid retfærdiggjort ved den kunstneriske virkning. Tilskuerrummet var oplyst under hele forestillingen, tæppet blev ikke sænket i mellemakterne, scenen var udvidet på bekostning af orkestergraven; sufflørkassen var forsvundet, den var afløst af to smukke niches på hver sin side af scenen, adskilt fra scenegulvet af elegante skærmbrætter. To sufflører i grønne kostumer fra tiden og med paryk, med hver sin store foliant under armen, satte sig dér for øjnene af publikum.

Ved at overdække orkestergraven med en forscene lykkedes det Golovin at forene tilskuerrummets arkitektur her i Aleksandrinskij og rammen omkring spillet. Han fik afstemt forscenens dimensioner, så de var i smuk overensstemmelse med spillearealet. For første gang på en russisk scene anvendte man Guglielmos princip: *Partire dal terreno*, ifølge hvilket dansen bestemmes af det areal, der er tilmålt skuespillerne. Bag Harlekins-kappen, der med sine farver var en fortsættelse af det røde plyds i parterrets og etageres loger, stod kulisserne, overdådigt smykket med guld og sølv; de blev mindre og mindre og trak sig sammen ud mod baggrunden.

Golovin skjulte de to sceneindgange mellem kulisserne i første plan ved hjælp af de to små grønne skærmbrætter foran sufflør-nichesne.

Kulisseskit foregik således: Golovin lavede perspektiviske baggrunde, billeder af forholdsvis begrænset størrelse, som placeredes i rækkefølge i baggrundsrammen, som var skjult af et forhæng med snoretræk. Alt efter handlingen viste der sig her en gade, en skov,

en kirkegård, kommandantens gravmæle, Don Juans bolig, eller klokke-tårnet set mod den blodrøde himmel.

Scenebelysningen klaredes med tre brede lysekroner med hundreder af vokslys, og på hver side af forscenen stod der en mægtig lysestage. Tilskuerrummet havde elektrisk lys.

Kombinationen af elektrisk lys og levende lys gav uforudsete virkninger. De mange lyskilder frembragte uvægerligt en hel række nye skygger og halvskygger på scenen. De traditionelle kulissers skarptegnede konturer i alle deres ud- og indskæringer antog upræcise, næsten åndeagtige former. Kerternes dirrende lys over scenen gjorde personernes bevægelser mystiske. Et indtryk af mystik fik man specielt ved det fjerde billede, som dukkede op i rammen i baggrunden og viste et gittervindue mod en dunkel, fløjlsblå himmel prikket med enkelte stjerner. Det er i sådan en nat, man kan vente alvorlige begivenheder, når virkeligheden træder i forbindelse med det hinsidige, og synet af kommandantens hvide statue foran et bord oplyst af kandelabrenes skær, bliver en scenisk mulighed.

Spilleets rytme var en dans, uden at skuespillerne blev forvandlet til dansere. Kun Sganarel (Varlamov) bevægede sig naturligt.

Don Juan var ung og smuk (Jurjev); han havde en prægtig paryk med gyldne krøller. Hans sløjfer og bånd og kniplinger dirrede og syntes at blinke. Han bar sit kostyme fremragende; hans manerer var ædle og hans stemme forførende. Det var en af de mest »dekorative« russiske skuespillere, og han forstod at gøre sin optræden og sine bevægelser graciøse, luftige, syngende.

Blandt de stumme optrin var et af de mest vellykkede rejsen: personerne bevægede sig uden hast langs forscenens umådelige oval, hvorfra de henvendte sig til publikum. Eller scenen med de rivaliserende bondepiger, hvor Don Juan syntes at udføre elegante trin fra en gammel dans, når han løb fra den ene til den anden. Uforudsete scenemidler blev også brugt i scenen med duellen på kårde. Teksten var blevet delt i fire dele, hvoraf første og anden akt udgjorde en fælles.

ORFEUS OG EURYDIKE af Gluck. Iscenesættelse Mejerhold. Dekorationer Golovin. Balletmester Fokin (Premiere 21. december 1911 på Marinskij teatret).

Ved denne opsætning gik man ud fra operaen i dens anden version (Paris 1774). Rollen som Orfeus var her skrevet for en tenor, mens den første version (Wien 1762) krævede en kontra-alt (kastrat).

Teatermaleren og iscenesætteren kunne vælge mellem to muligheder: give stykket i kostumer fra Glucks tid eller skabe en illusion om oldtiden. Ingen af disse løsninger vandt deres bifald, for efter deres opfattelse havde Gluck kombineret konkrete elementer med stiliserede, ja endog abstrakte elementer i sit partitur. De besluttede sig derfor for en iscenesættelse svarende til opfattelsen af antikken hos malerne i det 18. århundrede, og bestræbte sig for at se stykket med komponistens samtidiges øjne.

Mejerhold føjede med vilje sin opfattelse efter den billedmæssige side af forestillingen, hvad man kan se af udkastet til en artikel, han dikterede og gennemrettede med henblik på et interview (gengivet hos A. Golovin, op. cit. p. 162):

Det forberedende arbejde ved en iscenesættelse bliver navnlig lang, dersom maleren ikke lader sig nøje med farvepletternes skønhed, dersom instruktøren søger noget, der ligger udover de smukt harmoniske opstillinger, og endelig dersom de begge er ivrige efter at indordne alle elementer i forestillingen under en helhedsopfattelse. For at transponere Glucks tonesprog til farvesprog måtte maleren ikke bare skabe harmoni mellem skyerne og musikken, men også placere personerne således, at den tegning, der dannes af tonerne, ikke forstyrres ved en eller anden tilfældig flytning på scenen eller en skuespillers uovervejede gestus.

Det var derfor, det blev ekstra vanskeligt for ham at finde det, som man i det tekniske sprog kalder *nøgle-planerne*, som hjælper en til at afgrænse skuespillernes bevægelser nøjagtigt; instruktøren og balletmesteren måtte også indrette kompositionen af deres billeder efter malerens altbestemmende vilje. Derfor var instruktøren allerede på det forberedende stadium, længe før prøverne, kommet overens med maleren om alle detaljer; derfor blev der heller ikke på scenen et eneste *nøgle-plan*, der ikke var uomgængeligt nødvendigt, og på den måde kunne ingen af malerens medarbejdere (om man nu forestillede sig, at der var nogen, der ikke forstod tendenserne i hans idé) forstyrre harmonien i helheden.

Om gruppeplaceringerne på scenen bliver vellykkede, afhænger af

et godt valg af nøgle-planer. Heraf de vanskeligheder, som maleren og instruktøren møder i deres fælles udarbejdelse af generalplanen, hvor man skal fastlægge idéen med hvert enkelt billede helt nøjagtigt og få dette »særlige greb« til at passe ind i den sammenhængende kæde, som helheden er.

I andet billede lader de den sti, der fører Orfeus til underverdenen, udgå fra et meget højtliggende punkt, på hver side af denne sti skyder en stor klippe frem. På denne måde forsvinder Orfeus ikke i mængden af furier, men behersker dem. Disse klipper tvinger balletmesteren til at anbringe balletkorpset og koret i to grupper, som hæver sig opad fra sidekulisserne. Derved er det udelukket, at billedet med indgangen til underverdenen hugges i småstykker. Dette billede rummer to modsatte bevægelser: Orfeus' fremadskriden og furiernes modstand; sidstnævnte begynder med at true helten og underkaster sig så. Ligesom nøgle-planerne bestemmer fordelingen af grupperne, styrer musikken bevægelsen i armene, som snart strækker sig mod Orfeus og snart sænker sig.

Malerens skitse angiver, hvordan koret skal grupperes i det første billede: Det er en yderst vanskelig opgave at skulle sammensmelte Glucks musik, himlens farvesymfoni, som græder med Orfeus, og de skikkelser, som er kommet for at udføre de religiøse riter. Gruppekompositionen er lige så strengt fastlagt på forhånd i det sidste billede, hvor nøgle-planerne er endnu mere minutiøst udarbejdet end i 1. og 2. billede. Billedet fra de elyseiske marker giver balletmesteren større frihed, og den første scene i 3. akt (hvor Orfeus fører Eurydike tilbage mod jorden) giver instruktøren større spillerum. I disse to scener er balletmesteren og instruktøren frit stillede, så de hver for sig kan skabe noget selvstændigt, dog under hensyn til malerens afgørende indsats.

Takket være Napravniks¹⁾ aktive deltagelse i alle projekterne vedrørende *Orfeus*, får Golovin og Mejerhold ham til at billige, at koret bliver anbragt i kulissen (hos Gluck, hvor koret har tre sange, synger det kun én bag ved scenen). Derved lykkes det at undgå den uoverensstemmelse, der er så almindelig i opera, mellem kor og ballet, som man ikke kan få til at smelte sammen. Dersom koret var blevet på scenen, ville man have lagt mærke til, at én af de optræ-

¹⁾ Komponist, orkesterdirigent ved Marinskij teatret. (N. G.)

dende synger, mens de andre danser; men i dette billede, hvor de lykkelige skygger skal udgøre en homogen gruppe, må de optrædende have én og samme plastiske stil.

Iscenesættelsen bringer en nyhed: Opdelingen af spillearealet i to planer. Forscenen er indrammet af broderede stoffer, ikke af malede kulisser, mens bagscenen beherskes af malede.

Alle bevægelser er »antikke«, sådan som det 18. århundredes malere forstod dem. Derved overføres den af maleren fastlagte tone til skuespillernes bevægelser og ballettens og korets grupperinger.

DEN STANDHAFTIGE PRINS af Calderon (premiere 23. april 1925).

I denne iscenesættelse skulle Mejerhold videreudvikle de metoder, han allerede havde anvendt i *Don Juan*. Han gav iøvrigt samme aften 2. akt af *Don Juan* og understregede derved det *teatraliske* princip. I stedet for det 16. århundrede henlagde han handlingen til det 17., antydet i hovedtræk, som en skematisk, næsten abstrakt ramme. Overdådigt perspektiv (lånt fra dekorationen til *Don Juan*), fremskudt forscene, forscene-tjenere, denne gang kostumeret som maurere, der fungerede som scenearbejdere: De flyttede klipperne, appelsintræerne, tronerne, tændte lysekronerne, annoncerede mellemakten. Iscenesætteren bestræbte sig først og fremmest for ved hjælp af former, toner og farver at gengive værkets »poetiske sjæl«, uden direkte forbindelse til virkeligheden. Mejerhold gik endog meget vidt: I hans øjne var prinsens drama et drama om tro, ikke en stolt og viril tro som den spanske, men en passiv, resigneret, *feminin* tro. Derfor gav han også prinsens rolle til en skuespillerinde ... Det er interessant at sammenligne denne opfattelse af *Den standhaftige Prins* med Grotowskis.

STENGÆSTEN, drama af Pusjkin, opera af Dargomyski, dekorationer Golovin (premiere 29. januar 1917²⁾).

2) Mejerhold var blevet betroet denne iscenesættelse allerede i sæsonen 1913-1914. Men Sjaljapin, som gjorde oprør mod enhver udefra pålagt disciplin, nægtede at være med på rollelisten, og iscenesættelsen blev først til virkelighed tre år efter, uden ham. (N. G.)

Her, hvor det drejer sig om at sætte en slags kammer-opera op (uden kor og med et begrænset antal roller), bestræbte instruktøren og teatermaleren sig først og fremmest på at reducere Marinskij teatrets scene for at kunne koncentrere handlingen på et lille spilleareal. Mejerhold delte scenegulvet i to dele: en forscene og en egentlig scene, der lå lidt højere og var forbundet med forscenen med trin, det hele i en ramme som skar sceneåbningen ned til det halve. Denne ramme bestod af draperier kantet med festoner i sort og violet og sølv, og på gulvet symmetrisk anbragte søjler og statuer. Den lille scene i baggrunden havde sit eget tæppe i sort.

I overensstemmelse med Don Juans første ord: »Her er vi nu ved porten til Madrid«, prøvede Mejerhold at få en til at mærke byens nærhed og samtidig kirkegårdens. Da Laura og Donna Anna forekom ham at være to aspekter af et og samme erotiske væsen, udtrykte han denne opfattelse gennem en identisk indretning af deres værelser: Lauras, smykket med blomster, og Donna Annas betrukket med sort velour kantet med sølv. I 3. billede var kommandantens statue anbragt i profil, hvad der gav en frygtindgydende virkning i det øjeblik, Leporello indbød ham til middag. I 4. billede hobede Mejerhold effekt på effekt for at gengive crescendo'et i den rædsel, som statuens tilsynekomst vækker. Den gik lige fremad med ansigtet mod en, den kom fra enden af en lang trappe-korridor, der var anbragt i centrum, og dens ubønhørlige koncentration blev yderligere understreget ved det lige forudgående stumspil: Don Juans entré, hvor han flygter i zigzag.

Dekorationen gav sig ikke ud for at være nogen historisk eller etnografisk genfremstilling, det var et maskerade-Spanien. Det »teatralske« i forestillingen blev understreget ved anvendelsen af »forscene-tjenere«, der flyttede rundt med sætstykkerne, mens publikum så det. Stykkets begyndelse blev meddelt ved lyssignaler.

MASKEBALLET, drama af Lermontov, dekorationer Golovin, musik Glazunov (premiere 25. februar 1917).

Romantisk jalousi-drama, der som baggrund har, først en spillebule, dernæst et maskebal med maskernes fantastiske hvirvlen omkring. Arbenin, ægtemanden, der er skinsyg på sin kone Nina, for-

giver hende og mister selv forstanden ved hendes kiste. Handlingen gennemkrydses af en ukendts stadige tilsynekomst. Denne ukendte gør Mejerhold til lederen af det skæbnsvangre spil. Det er ham, der driver Arbenin til vanvid.

Musikken spiller en stor rolle. Glazunov komponerede flere danse til balscenen, navnlig en vals inspireret af Glinka, med et mystisk og uhyggevarslende tema, som er giftens ledemotiv. Den ukendte og Arbenin har hver sit ledemotiv, der melder deres entré på scenen. Billederne er indrammet af musik, og den sidste scene ledsages af en dødsmesse, hvortil Glazunov hentede inspiration i den gamle kirke-musik.

Ifølge Mejerholds og Golovins opfattelse skulle scenen give indtryk af at danne en helhed med tilskuerrummet, takket være forscenen, hvorfra to trapper gik ned i orkestergraven, og den dekorativt formede sceneramme, der fortsatte salens arkitektur; spejlene, som denne ramme var forsynet med, reflekterede på én gang lysene i salen og maskernes glitrende runddans.

Mellem hovedscenen og forscenen var der anbragt fem tæpper à l'allemande. Det første og vigtigste var i rødt og sort og forsynet med kortmærkerne fra et spil kort; det andet havde udskæringer; det tredje – i hvidt, rosa og grønt – gik op for balscenen; det fjerde, i tylskniplinger, for Ninas soveværelse; og endelig det femte, af sort musselin smykket med begravelseskranse, det gik op for slutsценen. Disse tæpper skulle skabe atmosfæren i hvert billede. De tillod samtidig Mejerhold at give stykket en bestemt rytme: Denne og hin scene kunne begynde foran tæppet, før det gik op, eller slutte dér, før det gik ned. Før ballet gik løs med sin ringdans, kom masker til syne i udskæringerne i tæppet. Halvmørket i første plan understregede betydningen af det andet, kraftigt oplyste plan.

Dette system med tæpper gjorde det muligt at skifte møbler og dekorationer i en fart, uden mellemakt, hvad der blev endnu lettere ved, at man brugte panneaux decoratifs¹⁾ som baggrunde. Scenen åbnede sig kun i sin fulde dybde til balscenerne.

Antallet af kostumer til de to hundrede optrædende var enormt. Den ukendte var iført den venetianske sorte domino som på Pietro Longhis malerier; ansigtet var gemt under den traditionelle hvide

1) Se note side 26.

maske med fuglenæb. Ved stykkets slutning gik han tværs over scenen, fra den ene side til den anden, bag sørgetæppets transparente musselin.

Denne opdeling i to planer tillod Mejerhold at variere grupperingerne. I spillebullen klistrede spillerne til spillebordet, under en lampe hvis lys fremhævede deres hænder, som krammede om spillekortene og pengesedlerne.

I maskebal-scenen står den ukendte, helt klædt i sort og støttet til en lang stok, ubevægelig midt blandt de dansende, så de tvinges til hele tiden at danne strømninger i en bugten frem og tilbage uden om ham. Alle dansene var fastlagt af Mejerhold uden balletmesterens medvirken.

Denne fantastiske iscenesættelse, som kostede astronomiske summer, havde Mejerhold forberedt siden 1910, men den var stadig blevet udskudt ved forskellige omstændigheder. Premieren fandt sted den 25. februar 1917, den dag revolutionen brød ud, og denne forestilling indgik i det russiske teaters annaler som et symbol på afslutningen på kejservældets overdådighed. Det bør dog bemærkes, at den blev på repertoiret og her fortsatte med at vække begejstring hos arbejderpublikummet.

I Paris kom Mejerhold efter invitation fra Ida Rubinstein til at forestå iscenesættelsen på Théâtre Châtelet af d'Annunzios PISANELLE OU LA MORT PARFUMÉE med dekorationer af Bakst og danse tilrettelagt af Fokin til musik af Ildebarando da Parma. Hovedrollerne blev spillet af Ida Rubinstein og De Max. Mejerhold blev i Paris i seks uger. Generalprøven fandt sted den 10. juni 1913.

Stykket, som d'Annunzio havde skrevet direkte på fransk, fremstod som en blanding af moderne symbolistisk stil og præcise tirader à la Honoré d'Urfé. Handlingen foregår i det 13. århundrede, på Cypern, Venus' ø. Den unge konge skal vælge sin forlovede og bliver spået, at han skal finde hende i skikkelse af en from pilgrim. Kongen tror at genkende hende i den smukke slavinde, som sørøverne sælger. Han fører hende hjem, mens kirkeklokkerne ringer og under vild jubel fra folkemængden, der råber det er et mirakel. Men hoffets damer genkender i den foregivne helgeninde en af deres egne. Dronninge-moderen vil befri sin søn for hans skæbnesvangre liden-

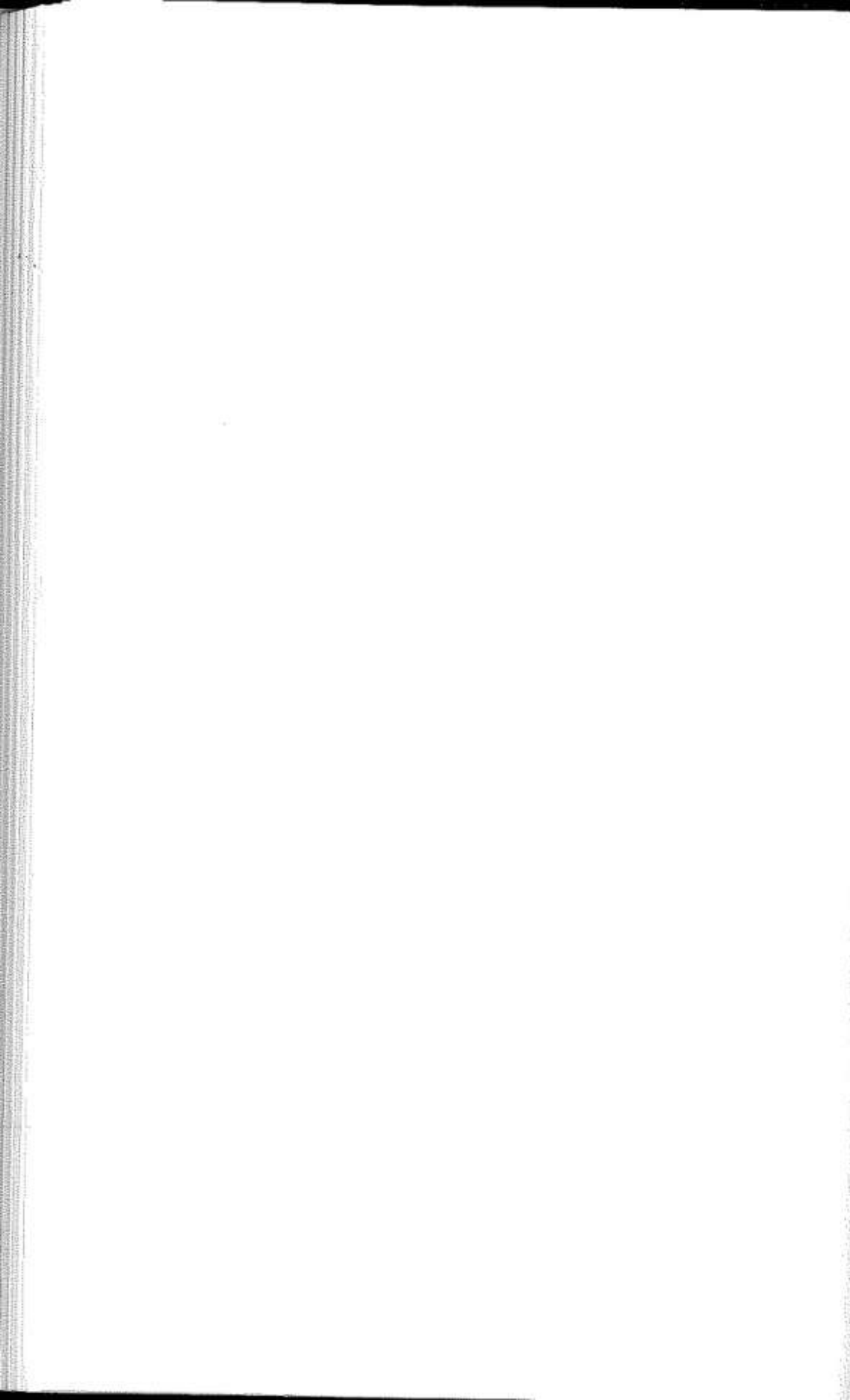
skab og lader La Pisanelle dræbe af syv nubierinder, der kvæler hende under dynger af roser.

I et brev den 11. juni 1913 beskrev Mejerhold forestillingen således:

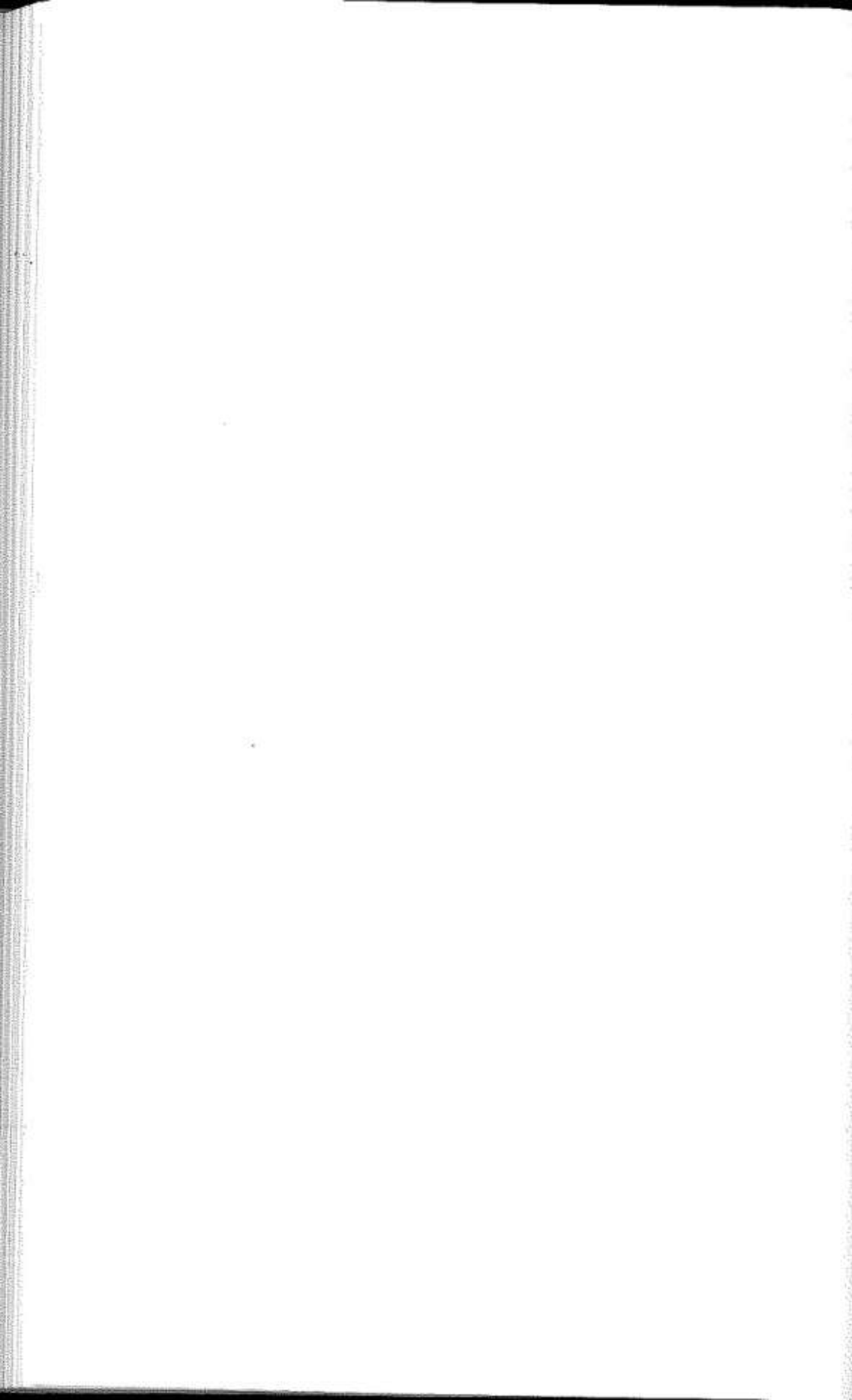
Generalprøven i går blev en mægtig succes. Folk som var nede i salen, fortæller mig, at jeg blev meget rost... Takket være enorme forkortninger er det lykkedes at gøre 3. akt interessant. Fokin's danse virker stærkt, selv om jeg ikke kan være enig med ham i hans opfattelse. Efter forestillingen var der vældig hyldest. De Max meddelte navnene på de ansvarlige, og bifaldet fordelte sig som følger: 1° Bakst, 2° Mejerhold, 3° De Parma, 4° Fokin. Rubinstein, Fokin og jeg lod os fremkalde. D'Annunzio fik ingen succes. Begejstringen var stor i kulissen. Det fik mig til at mindes tiden på Vera Komissarzjevskaja teatret.

Den 20. juni, stadig fra Paris, skrev Mejerhold:

I dag, mandag, har jeg for første gang fulgt hele forestillingen fra salen. Det er virkelig en af mine mest vellykkede iscenesættelser. Det er lykkedes mig at samle d'Annunzios stilistisk uforenelige akter til et hele. Det er soleklart, at nu er øjeblikket kommet, hvor jeg kan dirigere masserne. I. akt, hvor mere end 200 optrædende er i gang, forløber i en perfekt harmoni, og der er mange uudnyttede muligheder endnu. Scenen, hvor man bærer af sted med Ebriacs lig, fremkalder altid klapsalver. I III. akt to store nyheder: et spillerareal som ligger langt væk (i dybden, set fra rampen) og anbringelsen af statisterne i kulissen. Der er naturligvis en række fejl. Man snakker meget om min iscenesættelse. Antoine var i teatret i går for anden gang. Billetsalget går godt, indtægterne ligger lige efter den store operas.



5. *Doktor Dappertutto*



Efter den mindeværdige iscenesættelse af Bloks Fjælleboden på Vera Komissarzjevskajas Dramatiske teater i 1906 har Mejerhold fordoblet sig selv: Ved siden af den elegante æstet, hvis uudtømmelige opfindsomhed er helliget det litterære drama, fremtræder en lidenskabelig forkæmper for fjællebods-skuespilleren, der suger af det folkelige teaters kilder. Han er også teoretiker. Han kommer til Vjatjeslav Ivanovs berømte »onsdage« sammen med kunstkritikere og digtere, og tager del i »dionysiske« diskussioner om teatret. Disse møder finder sted på sjette sal i en lejekaserne i St. Petersborg – den symbolistiske digters »tårn«. Det er her i »tårnet«, Mejerhold i 1910 sætter Calderons Tilbedelsen af Korset op, et stykke som han genoptager i sommeren 1912 med en gruppe sommergæster bestående af malere, forfattere, musikere og skuespillere, i Terioki, i Finland, i en sindrigt forenklet iscenesættelse.

Som kunstner ved de kejserlige teatre skjuler Mejerhold denne »gøgler«-aktivitet under pseudonymet Doktor Dappertutto, en demonisk skikkelse i Hoffmanns Fantasiestykker i Callots manér (Hoffmann var en af hans yndlingsforfattere), Dappertutto – alle vegne – det er han i sandhed: Forelæsninger, møder, artikler, oprettelsen af studio'er og små teatre efter tidens mode, der var startet i München og Dresden: Lukomore (1908), Mellemspilhuset (1910-11), Komedianternes raststed (1915) og endelig Den omstrejfende hund. Disse småbitte foretagender, der stædigt koncentrerer sig om det »rene teater«, går ned, et efter et, af økonomiske årsager. Men i forbindelse med disse scener, og med dem som redskab for sine eksperimenter, skaber Mejerhold en Studio-skole for den nye skuespiller. Dette studio skulle holde i fire år, fra 1913 til 1917, og forsvandt så i revolutionens kaos. Samtidig udgiver han et lille tidsskrift: Kærligheden til de tre appelsiner (1914-1916), hvis titel i sig selv er et program. Tidsskriftet er en fuldstændig påkaldelse af Carlo Gozzi, som Mejerhold morer sig med at citere for denne bizarre »profeti«: »Den tid vil komme, hvor en gruppe mennesker i et fjernt nordisk land vil bringe teatret til live igen«.

Ved dette tidsskrift medvirker de unge akmeist-digtere, den nye generation af iscenesættere, docenterne som er lidenskabeligt optaget af formproblematikken. Her bekæmper man det litterære, psykologiske og realistiske teater, i commedia dell'arte's navn. Her studerer man improvisationens kunst og skuespillerens spil ifølge Gozzi: forza

dell'apparecchio – teknikens magt, og gradi della condotta – fremførelsens trin, kompositionen. En rubrik har titlen Hoffmanniana. Der bringes tekster af Plautus, Menander, Lope de Rueda, Tieck og navnlig Gozzi, scenarier og mellemspill, såvel som Doktor Dapper-tuttos teaterkommentarer.

Alt bliver straks gennemprøvet på de skrå brædder i Studio, der er helt præget af improvisation, pantomime, metoder lånt fra markeds- og dukketeatret. Under en tournée til St. Petersburg overværer Marinetti en dag en undervisningstime. På Mejerholds opfordring foreslår han de studerende et improvisations-tema: Othello. På tre minutter bliver syv unge skuespillere – tre »personer« og fire »for-scene-tjenere« – enige om noget, uden at forlade gulvet, og improviserer derpå i løbet af andre tre minutter en »kvintessens« af tragedien.

Artiklerne i det følgende viser dette andet aspekt inden for Mejerholds virksomhed, Mejerhold som »fjælleboden«s og »grotesken«s teoretiker, og navnlig som teaterpædagog.

Vi må gøre opmærksom på hans specielle anvendelse af visse fagudtryk, for eksempel »grotesken«, som sikkert mere dækkende burde gengives ved »burlesken«. Vi vil dog holde os til det mejerholdske udtryk på grund af dets italienske klang og den særlige betydning, han giver det. Senere skulle Mejerhold med tanken på visse symbolistiske eller mystiske vendinger i sit sprog og på den overdrevne brug af store bogstaver sige: »Hvis jeg havde tid, ville jeg skrive nogle af artiklerne i min bog Om teatret om. Uden at ændre betydningen ville jeg befri dem for denne modebetonede terminologi fra århundredets begyndelse, som hindrer dem i at blive værdsat efter fortjeneste nu.«

Ordet cabotinage tillægger Benois¹⁾ en negativ betydning. Det er, som om Benois bebrejder nogen, at et skadeligt fænomen har vundet indpas i teatret. Folk, som tager sig af reformeringen af den moderne scene, fører efter Benois mening publikum bag lyset ved at skabe en eller anden fiktion om et fornyet teater. (. . .)

Men er teatret tænkeligt uden cabotinage og hvad er det for noget, dette af Benois forhadte cabotinage? Cabotin er en omrejsende komediant. Cabotin er i slægt med mimikerne, histrionerne og jonglørerne. Cabotin er i besiddelse af en undergørende skuespillerteknik. Cabotin er repræsentant for en ægte skuespillerkunsts traditioner. Han er den, ved hvis hjælp det vestlige teater nåede sin blomstring (det spanske og det italienske teater i det 17. årh.). Skønt Benois retter sit blik mod mysteriet og glæder sig over dets genfødelse på den russiske scene, taler han med foragt om cabotinage som noget skadeligt, men mysterierne søgte også hjælp hos cabotin. Cabotin var alle vegne, hvor der i det hele taget fandt en opførelse sted, arrangørerne af mysterierne ventede af ham, at han skulle klare en præcis udførelse af alle de vanskeligste opgaver i mysterieforestillingerne. Fra det franske teaters historie ved vi, at mysteriets tjener ikke var i stand til at udføre sit hverv uden hjælp fra en gøgler. En farce med obskøne grovheder om ræven dukker fuldstændig uventet op mellem religiøse sujetter under Filip den Smukke. Hvem skulle udføre denne farce, hvis ikke cabotin? (. . .)

Måske er det altid sådan, at uden cabotin er der heller ikke noget teater, og omvendt, så snart teatret giver afkald på teatralshedens

1) Aleksandr Benois, maler og scenograf. Har blandt andet skabt scenebilledet til Stravinskis *Petrusjka*, som blev opført først af Diaghilev balletten og senere genskabt på Operaen i Paris. Som teoretiker og en af lederne af gruppen *Mir Iskusstva* („Kunstens verden“) angreb Benois Mejerhold voldsomt og beskyldte ham for „cabotinage“. I den polemiske artikel, vi bringer her, kommer Mejerhold med sin trosbekendelse og tager det „teatraliske teater“ i forsvar. Øjeblikket er kommet, hvor han må løsrive sig fra „læsescenedramaet“ og vende sig til „scenedramaet“. (N. G.)

grundlæggende love, så føler det sig straks i stand til at klare sig uden cabotin. (...)

Vore dramatikere kender overhovedet ikke det ægte teaters love. I det 19. århundredes russiske teater kommer der skuespil med strålende dialektik, skuespil à thèse, genreskuespil, stemningsskuespil, som afløsning for den gamle vaudeville. (...)

Hvis man ville gøre belletristen, der skriver for scenen, til dramatik, ville det være godt at lade ham skrive nogle pantomimer. En god »reaktion« mod et overflødigt misbrug af ord. Blot bør denne nybagte forfatter ikke blive bange for, at man for altid ønsker at berøve ham muligheden for at tale fra scenen. Han får først lov til at give skuespilleren ordet, når der er skabt *et scenario over bevægelserne*. Hvornår vil man omsider skrive loven på teatrets tavler: *Ordene er i teatret blot mønstre på bevægelsernes lærred* (...)

Pantomimen lukker munden på retorikeren, som har sin plads på et kateder og ikke i teatret, og gøgleren tilkendegiver, at skuespillerhåndværket har en betydning i sig selv: Gestus' udtryksfuldhed, legemsbevægelsernes sprog, ikke blot i dansen, men i enhver situation på scenen. Gøgleren kræver først og fremmest en maske til sig selv, så mange pjalter som muligt for at dragten kan blive broget, så mange possementer og fjer og bjælder som muligt, så meget som muligt af alt det, som giver en forestilling glans og larm. (...)

Teatrets begyndelse må man netop søge i de tider, da cabotinagen blomstrede. Det ville være fejlagtigt f. eks. at tro, at teatret i Den hellige Treenigheds hospital opstod af mysteriet. Nej. Det opstod af gademimens milieu under kongernes højtidelige indtog.

Apropos.

Nu vender de fleste instruktører sig til pantomimen og foretrækker den slags drama frem for ordets. Jeg tror ikke, at det er tilfældigt. Det er ikke blot en smagssag. Instruktørerne bestræber sig på at kultivere denne genre, ikke blot fordi der i pantomimen skjuler sig en særpræget, fortryllende ynde. Når det drejer sig om at rekonstruere det Gamle teater mener den moderne instruktør, at det er nødvendigt at begynde med pantomimen, fordi hele styrken i teatrets oprindelige elementer bliver åbenbar for skuespillere og instruktører, når disse stumme skuespil sættes i scene: Styrken i maske, gestus, bevægelse og intrige.

Maske, gestus, bevægelse, intrige ignoreres aldeles af den moderne skuespiller. Han har fuldstændig mistet forbindelsen med traditionerne fra skuespillerkunstens store mestre. Han hører ikke mere om skuespillerteknikkens betydning i sig selv fra de ældre kolleger i lavet.

Komedianten i den moderne skuespiller er afløst af »den intelligente oplæser«. »Stykket læses op i kostumer og med sminke« kunne man skrive på nutidens teaterplakater. Den nye skuespiller klarer sig uden gøglerens maske og teknik. Masken erstattes af sminke, hvis opgave består i, så nøjagtigt som muligt at genskabe de ansigtstræk, man har udforsket i livet. Gøglerens teknik er overhovedet ikke nødvendig for den moderne skuespiller, fordi han aldrig »spiller«, men blot »lever« på scenen. Teatrets magiske ord »Spil« forstår han ikke, fordi en imitator aldrig er i stand til at hæve sig op til en improvisation, som hviler på en uendelig varieret sammenfletning og skiften i tekniske greb, som engang blev opnået af histrionen.

Jeg er overbevist om, at cabotinage-kulten, som vil dukke op sammen med det Gamle teaters genindsættelse, vil hjælpe den moderne skuespiller med at vende sig til teatralskhedens grundlæggende love. (...)

Og så genfødes endelig *improvisationens teater*. Men hvis dramatikeren ønsker at hjælpe skuespilleren med dette, så bliver hans rolle ved første øjekast den meget simple, men i virkeligheden komplicerede, at affatte et scenario og skrive de prologer, som i skematisk form skal forelægge publikum indholdet af det, som skuespillerne skal til at spille. Jeg håber ikke, at en sådan rolle kan ydmyge dramatikeren. Mistede Carlo Gozzi måske noget som helst, fordi han gav Sacchis trup scenarier og lod skuespillerne have frihed til at forfatte monologer og dialoger *ex improviso*?

Man spørger mig: Men hvorfor skal teatret absolut have alle disse prologer, parader osv.?

Er scenariet alene måske ikke tilstrækkeligt?

Prologen og den efterfølgende parade, og ligeledes den afsluttende henvendelse til publikum, som var så yndet af italienerne og spanierne i det 17. årh. og de franske vaudevilleforfattere, alle disse elementer i det Gamle teater forpligter tilskueren til netop at betragte skuespillernes forestilling som et spil. Når tilskueren bliver draget alt for dybt ind i fantasiens rige, stræber skuespilleren altid efter så

hurtigt som muligt, ved en eller anden uventet replik, eller ved en lang henvendelse a parte, at minde tilskueren om, at det som foregår foran ham blot er »et spil«. (...)

Både publikum og kritikere fordømmer den opfundne gestus, som kun egner sig for teatret, den konventionelle bevægelse, der kun er tænkelig i teatret, og det kunstige i det teatraliske foredrag, blot fordi begrebet »teatraliskhed« endnu ikke er blevet rensset for de fremmede træk, som skyldes »de indre skuespillere«s ageren. »Den indre skuespiller« vil kun være afhængig af sin egen sindstilstand. Han vil ikke tvinge sin vilje til at styre de tekniske greb. (...)

Eftersom nutidens skuespillere stræber efter legemliggørelse, stiller de sig den opgave at tilintetgøre deres »jeg« og give en illusion om liv på scenen. Hvorfor skriver man dog skuespillernes navne på plakaten? Da Moskvas kunstner-teater satte Gorkijs *Natteherberget* op, brugte man en rigtig landstryger på scenen i stedet for en skuespiller. (...) Kan man måske kalde den person, som viser sig på scenen in natura, for rollehavende? Hvorfor skal man vildlede publikum?

Publikum går i teatret for at se menneskekunst, men hvad er det for en kunst at gå rundt på scenen som sig selv? Publikum venter digt, spil, mesterskab. Men i stedet præsenterer man det enten for livet eller for en slavisk imitation deraf.

Består menneskets kunst på scenen ikke i at afkaste det omgivende milieus hylster og behændigt vælge en maske, et dekorativt kostume og brillere over for publikum med teknikkens glans – snart som danser, snart som intrigemager, ligesom på en maskerade, snart som dåre fra den gamle italienske komedie og snart som gøgler? (...)

Masken lader tilskueren se ikke bare Harlekin, men alle de Harlekin'er, der er blevet siddende i hans hukommelse. I dem ser tilskueren alle mennesker, der blot på nogen måde passer til denne skikkelses væsen. Men er masken alene den vigtigste drivfjeder for teatrets fortryllende intriger? Nej.

Det er skuespilleren, som med sin gestus' og sin bevægelses kunst fører tilskueren over i et eventyrland, hvor den blå fugl flyver, hvor dyrene taler sammen, hvor driverten og slynglen Harlekin, som nedstammer fra underjordiske magter, forvandler sig til en tåbe, der udfører de mest forbløffende streger. Harlekin er ekvilibrist, han er lige ved at være linedanser. Hans spring udtrykker usædvanlig be-

hændighed. Hans kunster ex improviso forbløffer tilskueren ved en hyperbolsk usandsynlighed, som end ikke de herrer satyrer drømte om. Skuespilleren er danser, han kan både danse en graciøs monferrini og en grov engelsk gigue. Skuespilleren kan få publikum til at græde og efter nogle sekunder til at le igen. Han holder den tykke Doktor på sine skuldre og løber på samme tid rundt på scenen, som om det ikke var noget særligt. Snart er han smidig og bøjelig, snart klodset og sendrægtig. Skuespilleren behersker tusinde forskellige intonationer, men han efterligner ikke bestemte personer ved hjælp af dem, men bruger dem blot til at udsmykke og berige sine mangfoldige gestus og bevægelser. Skuespilleren kan tale hurtigt, når han spiller en gavtyv, og langsomt og syngende, når han spiller en pedant. Skuespilleren kan med sin krop tegne geometriske figurer på scenen, men sommetider springe dumdristigt og muntert, som om han fløj igennem luften.

På skuespillerens ansigt sidder der en død maske, men ved sin kunnen kan han sætte den i et sådant perspektiv og bøje sin krop i en sådan stilling, at den døde maske bliver levende.

Siden Isodore Duncans optræden og endnu mere siden Jacques Dalcrozes rytmiske teori er kommet frem, er den moderne skuespiller så småt begyndt at tænke over betydningen af gestus og bevægelse på scenen. Men ligesom før interesserer masken ham kun lidt. Når man begynder at tale om masker, spørger skuespilleren straks: Er det virkelig muligt, at det antikke teaters masker og kostumer skulle vise sig på scenen i dag? I masken ser skuespilleren altid kun en hjælpe-rekvisit: For ham er den kun det, som engang hjalp med til at fremhæve rollens karakter og overvinde de akustiske vanskeligheder. (...)

Det er kun altfor tydeligt, at for Molière er Don Juan blot en marionet, som forfatteren har brug for til et opgør med sine fjender. For Molière er Don Juan blot en maskebærer. Snart ser vi ham med en maske, som legemliggør den usædelighed, mistro, kynisme og det hykleri, der karakteriserer en kavalier ved Solkongens hof, snart med en maske som den afslørende forfatter, snart med en mareridtagtig maske, der kvæler forfatteren selv, snart med en pinefuld maske, som han har måttet bære både ved hoffets forestillinger og over for sin lumske kone. Først til aller sidst overdrager forfatteren sin marionet den maske, der gengiver El burlador de Sevillas træk, som han har iagttaget hos de tilreisende italienere.

Den største compliment, som en teatermaler ¹⁾ og en instruktør ²⁾ kunne drømme om, når de satte Molières *Don Juan* op, har de fået af Benois, da han kaldte denne forestilling »elegant fjællebodsteater«.

Masketeatret har altid været fjællebodsteater, og ideen i en skuespilkunst, der beror på forgudelsen af maske, gestus og bevægelse, er uløselig forbundet med fjællebodsteatrets idé. (...)

Frankrigs største komiker og samtidig Solkongens »grand divertisseur« har i sine ballet-komedier mange gange fremstillet, hvad han så som barn i Gaultier-Garguilles fjællebodsteater med hans berømte »collaborateur« Turlupin og Gros-Guillaume og i andre fjællebodsteatre rundt omkring på Saint-Germain markedets torveplads.

¹⁾ A. J. Golovin.

²⁾ Forfatteren til denne bog.

(se ellers om Golovins og Mejerholds opsætning af *Don Juan* s. 93-100).

Fjællebodsteatrets principper, der er blevet fordrevet fra det moderne teater, fandt deres tilflugtssted i de franske Cabarets, i de tyske Überbrettler, i de engelske Music-halls og i Variétés over hele verden.

Læs »Überbrettlernes manifest af Wolzogen^{*)}», og De vil se, at det i det væsentlige er en apologi for Fjællebodsteatrets principper.

Man bør ikke ringeagte variétékunstens betydning. Sådan lyder dette manifest. Variétékunsten har dybe rødder i vores tid. Det ville være ubegrundet at regne denne kunst for en »forbigående forvanskning af smagen«.

Vi foretrækker, fortsætter forfatteren til manifestet, Variété'en frem for de store scener med deres stykker, der fylder en hel aften, med deres triste begivenheder, der bliver fremstillet tungt og svulstigt. Grunden til denne prioritering ligger overhovedet ikke i, at vores ånd er blevet fattig, sådan som nogle Pseudo-Cato'er og laudatores temporis acti¹⁾ gerne ville bebrejde os. Det forholder sig lige modsat. Vi stræber efter kortfattethed og fordybelse, efter klarhed og sund koncentration.

De store opdagelser og alle mulige omvæltninger i åndsliv og teknik har på ny sat verdenspulsens tempo op. Vi har ikke tid nok. Derfor ønsker vi kortfattethed og præcision i alt. Som en dristig modvægt til dekadencen, hvis kendetegn er uklarhed og konturløshed i udarbejdelsen af detaljer, stiller vi knaphed, dybde og prægnans. Og vi søger altid kun de store linier i alting.

Det er ikke rigtigt, at vi ikke kan le. Ganske vist har vi ikke de åndssvages sløve, så at sige amorfe latter. Til gengæld kender vi den

*) Allerede i 1894 ledede Ernst von Wolzogen en studentergruppe med antirealistisk virksomhed inden for litteratur og drama i München. Nogle år efter grundlagde han en variété-cabaret i Berlin med Montmartres sangerknejper som forbillede. Den fik navnet Überbrettler, og han påtog sig selv opgaven som conferencier. Det var som forsvarer for det nye teater, han redigerede det manifest, som Mejerhold citerer. (N. G.)

1) Lovpriser af den gamle tid.

korte harmoniske latter hos et kultiveret menneske, der har lært at gå i dybden med tingene.

Dybde og koncentration, kortfattethed og kontraster! Den langbenede, blege Pierrot er lige netop gledet hen over scenen, tilskueren har i disse bevægelser lige netop gættet den i tavshed lidende menneskeheds evige tragedie, og efter dette syn styrter allerede en kvik harlekinade af sted. Det tragiske afløses af det komiske, en skarp satire træder i stedet for en lille sentimental vise.

I dette manifest findes en apologi for Fjællebodsteatrets yndlingskunstgreb – *grotesken*.

»Groteske²⁾ (ital. – grottesco) er betegnelsen for en lavkomisk genre i litteratur, musik og de bildende kunster. Grotesken forestiller først og fremmest noget hæsligt-besunderligt, et humorens værk, som uden synderlig lovmæssighed forbinder yderst forskelligartede begreber, *fordi den ved at ignorere detaljerne og kun spille på sin egen originalitet overalt kun tilegner sig det, som svarer til dens livsglæde og lunefuldt-spottende indstilling til livet.*«³⁾

Det er en maner, som åbner de mest vidunderlige horisonter for en skabende kunstner.

Først og fremmest kommer jeg, min originale indstilling til verden. Det som jeg tager som materiale for min kunst, svarer ikke til virkelighedens sandhed, men til mit kunstneriske luns sandhed.

»Kunsten er ikke i stand til at gengive virkelighedens fylde, dvs. forestillinger og deres skift i tid. Den deler virkeligheden op ved snart at fremstille den i rumlige, snart i tidsmæssige former. Derfor dvæler kunsten enten ved forestillinger eller ved skiftet i forestillinger; i det første tilfælde opstår kunstens rumlige former, i det andet tilfælde de tidsmæssige. *Grunden til skematiseringen af virkeligheden (især f. eks. stiliseringen) ligger i det umulige i at beherske virkeligheden i hele dens fylde.*«

Stilisering regner stadig med en vis sandsynlighed. Som følge heraf er stilisatoren også analytikeren *par excellence*⁴⁾ (Kuzmin, Bilibin).

»Skematisering«. I dette ord klinger ligesom en forestilling om forarmelse af virkeligheden. Som om hele dens fylde forsvinder et eller andet sted hen.

²⁾ Den store encyklopædi. (Dvs. store russiske leksikon fra 1902. (N. G.)

³⁾ Kursiven er min.

⁴⁾ Andrej Belyj, *Symbolismen*, afd. II, Kunstens former. Fremhævelsen er min.

Grotesken, der er den anden etape på vejen mod stilisering, har allerede gjort en ende på analysen. Dens metode er strengt syntetisk. Grotesken foragter kompromisløst alle småting og skaber (selvfølgelig i symbolsk usandsynlighed ⁵⁾) livets hele fylde.

Stiliseringen gør livet fattigere ved at reducere empiriens rigdom til det typisk-ensartede.

Grotesken kender ikke *kun* det lave eller *kun* det høje. Grotesken blander modsætningerne ved bevidst at skærpe modsigelserne og *ved kun at spille på sin egen originalitet*.

Hos Hoffmann tager spøgelserne mavedråber, busken med brandliljer forvandles til Lindhorsts brogede slåbrok, studenten Anselmus sidder inde i en glasflaske.

Hos Tirso de Molina afløses heltens monolog, der, ligesom et katolsk orgels storslåede toner, netop har sat tilskueren i en højtidelig stemning, af gracioso's ⁶⁾ monolog, som med sine komiske uanstændigheder øjeblikkelig fjerner det fromme smil fra tilskuerens ansigt og får ham til at le den middelalderlige barbars grove latter.

Et ligtog bevæger sig en regnfuld efterårsdag hen ad gaderne. Der er den største sorg i ligfølgets bevægelser, mens det går efter kisten. Men så river vinden hatten af hovedet på en af de sørgende, han bøjer sig for at samle den op, men vinden begynder at jage hatten fra vandpyt til vandpyt. Hvert hop, som den adstadige herre gør, får hans figur til at tage sig så komisk og forvreden ud, at det dystre ligfølge pludselig som af en djævelsk hånd bliver forvandlet til en feststemt procession.

Kunne man blot opnå en lignende effekt på scenen!

»Kontrast«. Har grotesken virkelig blot den mission at være et middel til at skabe kontraster eller forstærke dem?! Er grotesken ikke snarere et mål i sig selv? Som gotikken f. eks. Klokketårnet, der stræber mod himlen, udtrykker den bedendes patos, og dets afsatsers fremspring, der er udsmykket med hæslige, frygtindgydende figurer, drager tankerne mod helvede. Dyrisk sanselighed, kættersk vellyst, livets uovervindelige hæsligheder – alt dette skal ligesom bevare den umådelige himmelstræben fra at udmunde i askese. I gotikken blev bekræftelse og fornægtelse, himmelsk og jordisk, skønt og hæs-

⁵⁾ Pusjkins udtryk.

⁶⁾ Gracioso – spansk, komediefigur i spansk teater.

ligt bragt i ligevægt på forbløffende måde. På nøjagtig samme måde forhindrer grotesken med dens pyntelige fremhævelse af det hæslige, at det Skønne bliver til det Sentimentale (i Schillersk forstand).

Grotesken nærmer sig hverdagslivet på en anden måde.

Grotesken uddyber hverdagslivet til den grænse, hvor det ophører med at være noget kun naturligt.

I livet findes, foruden det vi ser, også det uforklarlige, som indtager en mægtig plads. Grotesken, der søger det overnaturlige, forbinder i en syntese modsætningernes ekstrakter, skaber et billede af det fænomenale, og lader tilskueren søge at gætte det uforklarliges gåde.

A. Blok (*Den ukendte dame*, 1. og 3. akt), F. Sologub (*Vankeljutjnik og pagen Jean*), F. Wedekind ⁷⁾ (*Jordånden*, *Pandoras æske* og *Frühlings Erwachen*) holdt sig til det realistiske dramas plan, samtidig med at de nærmede sig hverdagslivet på en ny måde. Deri blev de hjulpet af grotesken, ved hvis hjælp det lykkedes dem at opnå usædvanlige virkninger inden for det realistiske drama.

Disse dramatikers realisme i de omtalte dramer er af en sådan art, at den tvinger tilskueren til at forholde sig ambivalent til det, der foregår på scenen.

Er det ikke den sceniske groteskes opgave hele tiden at holde tilskueren i en sådan tilstand, at han ikke slipper denne ambivalente holdning til den sceniske handling, der udvikler sig i kontraster?

Det grundlæggende i grotesken er kunstnerens uafbrudte bestræbelse på at føre tilskueren fra det ene plan, som han lige har begrebet, til et andet, som han absolut ikke ventede.

»Groteske er betegnelsen for en *lavkomisk* genre i litteratur, musik og de bildende kunster«. Hvorfor *lavkomisk*? Og er det kun *komisk*?

Det er ikke blot skaberne af humorens værker, som har forbundet naturens mest forskelligartede fænomener syntetisk, uden nogensomhelst synlig lovmæssighed.

Grotesken er ikke blot en komisk genre, sådan som Flögel udforskede den (»Geschichte des Groteskkomischen«), men også tragisk,

⁷⁾ Desværre skades Wedekind stærkt af sin smagløshed og sin hang til at indføre litterære elementer på scenen.

som vi kender den i Goyas tegninger, i Edgar Poes uhyggelige fortællinger. Men selvfølgelig først og fremmest hos E. T. A. Hoffmann.

I sine lyriske værker fulgte vores Blok disse mestre på groteskens vej.

»Vær hilset verden! du er på ny med mig!
Din sjæl har længe været mig fortrolig.
Jeg går ud ad dit gyldne vindue
For at indånde dit forår.«⁸⁾

Således råber Harlekin til den kolde stjernehimmel i St. Petersburg og springer ud ad vinduet. Men »det vide udsyn fra vinduet viser sig at være tegnet på et stykke papir«.

Den sårede bajads lader sin krop, der vrider sig i krampe, falde ud over rampen og råber til publikum, at det løber ud af ham med tranebærsaft.

Den ornamentering, der blev indført af Renaissancens malerkunst i det 15. årh., og som man fandt forbilleder for i det gamle Roms underjordiske bygninger (de såkaldte *grotte*), i termer og kejserpaladser, var en symmetrisk sammenfletning af stiliserede planter med fantasi- og dyrefigurer, med satyrer, kentaurer og andre mytologiske væsener, med masker, frugtguirlander, med fugle og insekter, våben og kar.

Har mon ikke denne groteske i dens specielle betydning virket ind på Sapunovs sceniske udformning af figurerne fra Schnitzler-Dapper-tuttos pantomime *Columbines slør*?

For at skabe denne sceniske groteske måtte Sapunov forvandle Gigolo til en papegøje: han redte håret i hans paryk kraftigt fremad, så at det lignede fjer, og bukkede frakkeskøderne op som en hale.

I et lille skuespil af Pusjkin fra riddertiden svinger høstmændene med deres leer mod benene på riddernes heste: »de sårede heste falder, andre bliver vilde«.

Pusjkin⁹⁾, der havde opfordret til at lægge særlig mærke til »de gamle, deres tragiske masker, den optrædende persons dobbelthed«, Pusjkin, der havde hilst denne »symbolske usandsynlighed« velkommen, kunne næppe vente, at man ville føre rigtige heste ind på sce-

⁸⁾ Fra *Fjælleboden*.

⁹⁾ Se udkast i kladde til et brev (på fransk) til Ravenskij 1829.

nen, når man skulle opføre hans skuespil, og på forhånd have lært dem at falde og blive vilde.

Det er, som om Pusjkin, da han gav denne sceneanvisning, havde forudset, at skuespilleren i det 20. årh. ville ride ind på scenen på en træhest, sådan som det skete i Adam de la Halle's pastorale *Robin og Marion*¹⁰⁾, eller på nogle af teatrets tømrere, skjult under et hestedækken med hestehoved og papmaché, som det var tilfældet i *Den forvandlede prins*¹¹⁾ af E. A. Znosko-Borovskij.

På sådanne heste klarede prinsen og hans følge at foretage deres lange rejse.

Teatermaleren bukkede hestenes hals i en stejl bue og satte struds-fjer på deres hoved, så at det ikke kostede de klodsede teatertømrere, der var skjult under hestedækkenet, større besvær at forestille heste, der med lethed kunne paradere og smukt rejse sig på bagbenene.

Da den unge prins i dette skuespil vender hjem fra rejsen, får han at vide, at kongen – hans far – er død. Og da hoffolkene udråber den unge prins til konge, giver de ham en grå paryk på og binder et langt, gråt skæg om ham. Den unge prins forvandler sig for publikums øjne til en agtværdig olding, sådan som en konge i eventyrland bør være.

I det første billede af Bloks *Fjælleboden* står der på scenen, parallelt med rampen, et langt bord, som er dækket af et sort klæde ned til gulvet. Ved bordet sidder mystikerne *) sådan, at publikum kun ser overkroppen. Da mystikerne bliver forskrækkede over en replik, trækker de hovedet til sig, så kun busten uden hoved og hænder bliver tilbage ved bordet. Det viser sig, at figurernes omrids er klippet ud af karton, og på dem er der med sod og kridt malet skødefrakker, skjortebryster, kraver og manchetter. Skuespillernes hænder blev stukket ind i runde åbninger, der var klippet ud i kartonbusternerne, og hovederne blev blot støttet mod kartonkraverne.

Hoffmanns marionet beklager sig over, at den har et urværk derinde i stedet for et hjerte.

Både i den sceniske groteske og i Hoffmanns groteske er *forbytningsmotivet* vigtigt. Det er det også hos Jacques Callot. Hoffmann skriver om denne forunderlige tegner: »Selv de af hans billeder, der

10) *Det gamle teater*. Teatermaler: M. V. Dobuzjinskij, instruktør: N. N. Jevreinov. (Opført 1907. N. G.).

11) *Mellemspil-buset*. Teatermaler: S. J. Sudejkin, instruktør: Doktor Dappertutto.

*) sml. s. 75.

er taget lige ud af livet (optog, krige), har et livfuldt fysiognomi af en helt særpræget art, der bibringer hans figurer og grupper *noget fremmedartet og kendt.*» Callots komiske skikkelser åbenbarer under groteskens dække »*himmelighedsfulde antydninger* for den årvågne iagttager.«¹²⁾

Groteskens kunst er baseret på kampen mellem form og indhold. Grotesken stræber efter, at psykologien underordner sig en dekorativ opgave. Det er derfor, at den dekorative side i ordets videste forstand (japansk teater) var så betydningsfuld i alle teatre, hvor grotesken herskede. Ikke blot var scenebilledet, scenens og hele teatrets arkitektur dekorative, men også skuespillernes mimik, legemsbevægelser, gestus og positurer – alt blev udtrykt gennem det dekorative. Derfor indeholder groteskens kunstgreb elementer fra dansen; kun ved dansens hjælp er det muligt at få de groteske ideer underordnet en dekorativ opgave. Det er ikke tilfældigt, at grækerne i enhver rytmisk bevægelse, selv i march, søgte dansen. Det er ikke tilfældigt, at den japanske skuespiller, der giver sin elskede en blomst, i sine bevægelser minder om en dame fra den japanske quadrille med hendes vuggen frem og tilbage med overkroppen, den lette bøjen og drejen af hovedet og de graciøse bevægelser, hvormed hun strækker armene til højre og venstre.

»Synger ikke kroppen, dens linier, dens harmoniske bevægelser i sig selv ligesom toner?«

Når vi besvarer dette spørgsmål (fra *Den ukendte dame* af Blok) bekræftende, når det i kampen mellem form og indhold bliver formen, som triumferer (i groteskens kunst), da bliver groteskens sjæl til scenens sjæl:

det fantastiske egen originalitet kommer frem i spillet; livsglæden findes både i det komiske og det tragiske, det dæmoniske i den dybeste ironi, det tragikomiske i det dagligdags; grotesken stræber efter symbolsk usandsynlighed, efter hemmelige antydninger, forbytninger og forvandlinger, den vil undertrykke det sentimentalt-svage i det romantiske, indføre dissonansen i det harmonisk-skønne og overvinde hverdagslivet i hverdagslivet.

12) Fremhævelserne er mine.

Fårekylningen på ovnen, eller ved nøglehullet)* (1914-1915)

Der findes teaterdirektører, som forstår at udnytte den menneskelige naturs trang til at kigge gennem nøglehullet, og som har skabt et teater, hvis eneste mål er at tilfredsstille folks enorme nysgerrighed over for alt dagligdags, skandaløst og intimt. Og fordi det pludselig gik op for mig, at vore teaterdirektører netop spiller på disse små beskidte træk i den menneskelige natur, er betegnelsen »intimt« teater blevet mig særlig modbydelig. For mig lyder det nu fuldstændig som den småborgerlige frase: »Han har intim forbindelse med NN«. En journalist fra Moskva karakteriserer i en omtale af et af teatrene i Moskva forestillingerne med den særlige vending: »tvungen intim«, sandsynligvis fordi den første tilskuerrække kun er tre meter fra scenen. Hvilken lykke at komme så tæt på nøglehullet.

Når man læser anmeldelser af en af disse intime forestillinger, hvor rammende er så ikke bemærkninger som: »Man glemmer i flere minutter, at man sidder i et teater, at dette kun er en forestilling og ikke livet« (*Vremja*): »Dette er en række genrebilleder«, »intet andet teater har i en sådan grad gengivet denne atmosfære af intimitet og hygge« (*Russkije vedomosti*); »Det støjende, snakkesalige premierepublikum blev stille, lysene slukkedes, der blev fuldstændig mørkt i salen« (L. Gurevitj i *Retj*). »Hvor megen naturlighed og kunstnerisk varme er der ikke i den scene, hvor hele familien, mand, kone og tjenestepige med kærlige, strålende blikke beundrer det sovende barn, den fremkalder uvilkårligt et blidt smil hos tilskueren« (ibid.). »Det er som et sjæleligt bad (*Novosti sesona*). »Hvad er her den sandhedens gær, som får vore hjerter til at svulme i begejstring og vore øjne til at udgyde tårer af rørelse?« (A. Benois i *Retj*). »Det får være, at det er dumt, men ved Gud, hvor er det godt, hvor er det rent, hvor er det

*) I anledning af opførelsen på Moskvas Kunsterteater, Studio 1, af *Fårekylningen på ovnen*, efter Dickens, i bevidst stærkt naturalistisk stil. (N. G.)

vellugtende» (ibid.). »I N er kunsten næsten ikke til at få øje på, men i NN mangler den helt og aldeles.« (ibid.)

Ja, for det, som bringes ind på scenen med det ene mål – at lade tilskuersalen »nyde sin nysgerrighed«, kan ikke være kunst. »Vi er kommet midt ind i et familiedrama«, vi er kommet helt hen til nøglehullet. En forestilling af den slags er blot en af de millioner variationer, som udspilles på den anden side af døren; der er lige så mange, som der er nøglehuller i verden.

Craig skrev i anledning af genfærdene i Shakespeares tragedier: »Den kendsgerning, at de er til stede, udelukker en realistisk fortolkning af de tragedier, som de viser sig i. Shakespeare gjorde dem til midtpunkt for sin uendelige fantasi, og ligesom i en geometrisk cirkel kontrollerer og betinger fantasiens midtpunkt hvert eneste, selv nok så lille punkt i periferien.«¹⁾

I Dickens' fortællinger er det fantastiske netop det midtpunkt, som »betinges hvert eneste, selv nok så lille punkt i periferien«. Hvis man skulle iscenesætte hans fortælling *Fårekyllingen på ovnen*, skulle man så ikke kun præsentere tilskueren for figurer, der kunne pirre hans fantasi? Sådant en kamin, som man stiller op, er umulig hos Dickens, for hverken den eller noget andet på scenen lover nogen som helst mirakler. Da John Piribringle griber geværet i sidste billede, hjælper det ikke, at der er mørkt på scenen. De døde genstande, som er kopieret efter naturen, er stumme i denne opsætning. Instruktørens fantasi har ikke kunnet give dem det »udseende«, som alene berettiger dem til at eksistere ved siden af Dickens' levende mennesker. Genstande som dem teatermalerne Libakov og Uzunov viste os, passer kun sammen med Suskevitj's virkelige mennesker, indført af ham som levende illustrationer af de dickenske skikkelser (»levende eventyrbilleder«, glæder Gurevitj sig). Her ligger den forseelse, som enhver bearbejdelse og enhver instruktør af bearbejdelser gør sig skyldig i: Ved en sådan operation vælder den sceniske illustration frem i hele sin kraft, et fænomen der er fuldstændig uforeneligt med det sande teaters natur. Teatret illustrerer aldrig noget. Ligesom al anden kunst lader teatret alt gro frem af sig selv. Det er derfor, en ægte dramatiker altid skaber en verden, som man ikke kan acceptere uden for teatrets rammer. I det scenebillede, som vi så, kan hverken fåre-

1) Gordon Craig: *Teatrets kunst*.

kyllingen eller tepotten tage del i menneskenes handlen. Ser måske dukkernes glasøjne på Dem i Dojnikovs legetøjsforretning (gengivet af Libakov og Uzunov)? Hos Dickens gør de.

Når tilskuerne glemmer, at de er i teatret, når de glemmer, at det kun er en forestilling, de overværer, når det bliver åbenbart, at det er livet selv, åh ... så skal De se, hvordan de opfører sig, ifølge en beskrivelse i en avis: »Tilskuerne holder op med at hoste, pudse næse, snakke sammen, ingen ydre foranledning og fremmed indblanding forstyrrer denne intimitet« (*Russkije vedomosti*). »Alle sad og slappede af«. Ja, tænk engang. Hvilken komfort, der ydes: Man har stillet en lænestol hen til nøglehullet, »Salen henligger i det dybeste mørke,« og man kan uden at rødme glo på, at nogen klæder sig på. Når man »ikke kan finde ud af, om det er en kvinde eller en hovedpude, der lyser hvidt«, så siger Benois: »Jeg kender ikke mange eksempler på en sådan fuldkommen sammensmeltning af det realistiske og det fantastiske som her.«

COLUMBINES SLØR, pantomime af Arthur Schnitzler ¹⁾. Musik af Dohnanyi. Dekorationer Sapunov. Isenesættelse Doktor Dapper-tutto. Mellemspilhuset, St. Petersburg, sæson 1910-1911.

Den flygtige Columbine, som er forlovet med Harlekin, tilbringer sin sidste aften sammen med Pierrot og lover, at hun vil dø sammen med ham. Pierrot drikker af giftskålen og dør, Columbine stikker af. Bryllupsbal. Mellem parrene, der hvirvler sig i dansen, dukker Pierrot op, snart her, snart der. Et hoffmannsk mareridt. Orkesterdirigent og fire musikere med burleske masker. Rædslen stiger. Columbine forsøger at stikke af, men Harlekin fanger hende og tvinger hende til at spise middag sammen med liget af Pierrot, efter at han har låst dem inde. Columbine, som nu er i rædslens vold, drikker resten af giften og dør ved siden af Pierrot.

Disse kærligheds- og rædsels-temaer gav Mejerhold lejlighed til at spille en »groteske«, hvor han kunne gå fra lidenskab til ironi. Med ganske små midler opnåede han et indtryk af lidenskabelig spænding. Den blege Pierrot hensmægtede, siddende på en stor, høj-rød pude under et gammelt ur. I balscenen kom de glade, dansende par valsende ned ad de brede trin, som førte ned mod salen. Bipersonerne: Pianisten, tjeneren, ballederen, Columbines forældre og gæsterne er iført komiske dragter og masker; deres gestus er karikerede og mekaniske. Det er pianisten, som leder spillet: Hans galopper, kvadriller og menuetter giver rytmen for personernes bevægelser; kærlighedsvalsen fødes igen og igen under hans fingre: De unge par tvinger ham til at begynde forfra, mens de svinger sig omkring Pierrot og Columbine, der ligger udstrakt på gulvet, sammenslyngede i et sidste favntag, til det øjeblik da parrene opdager, at det er to lig. Kontrastvirkningen mellem mareridt og luftig lethed er fængslende.

En vigtig plads er givet til skuespillernes leg med de forskellige

¹⁾ *Der Schleier der Pierrette* var blevet opført af kunstnere ved operaen i Dresden i sæsonen 1909-10, og Mejerhold så den der under sin udenlandsrejse i 1910. Han ændrede pantomimens opdeling totalt og skabte en ny mise en scène. (N. G.).

ting: Columbines »pjankede« tørklæde, hendes rose, hendes sko, et brev, giftskålen. Mejerhold indfører også sin yndlingsfigur: en negerpage, en »forscene-tjener« (man kan tænke på den tilsvarende i Richard Strauss' »*Rosenkavalieren*«, fra samme tid), som her byder tilskuerne på forfriskninger.

Denne forestilling skabte historie i det russiske teater: Den gjorde et vældigt indtryk på den unge Vakhtangov, som ti år efter skulle inspireres af den i sine meget betydningsfulde iscenesættelser af dansene i *Turandot* og i *Djibbuk*.

TILBEDELSEN AF KORSET, af Calderon. Første version i »Tårnet« hos Vjatjeslav Ivanov i St. Petersburg, 1910. Anden version, forenklet, i Terioki, sommeren 1912, på en amatørscene. De karakteristiske hovedtræk i sidstnævnte version er følgende:

Mejerhold søger at nå frem til en »asketisk« enkelhed, hvad angår virkemidler. Han vil ikke have nogen egentlig dekoration, bare »et kaotisk miljø« som kan hjælpe skuespillerne til at få ånden i stykket frem.

Ned over scenen hænger væggene i et stort, hvidt telt – den eneste kulisse; baggrunden er skåret op i vertikale bånd; mellem dem kommer skuespillerne ind og ud. Denne hvide baggrund, med en række blå kors henover, markerer den symbolske grænse mellem stedet for handlingen og den fjendtlige verden udenom. De trekantede, som telttaget danner, er oversåede med stjerner. I de to ydersider af scenen brænder små lamper i store lanterner med et mat hvidt skær. I den anden *jornada* angiver en monoton lyd af kirkeklokker i kulissen, at handlingen foregår i et kloster. To unge mænd kommer ind med og anbringer en stor, trefløjet hvid skærm, hvorpå der er skitseret silhouetter af helgener med aflange skikkelser. Lærredernes hvide farve frembringer et indtryk af uomgængelighed og streng enkelhed. Alt er symbol.

Personerne er ikke bundet til træerne, sådan som handlingen egentlig kræver (der er ingen træer), men støtter sig simpelthen til de to sidestolper, som afgrænser scenens første plan (og samtidig er teltstænger); et reb er symbolsk kastet over deres hænder; de er ikke bundet med det, det hænger med løse knuder. På samme måde med bonden, der skulle skjule sig i buskene, han nøjes med at hylle sig i

tæppets folder. Ved stykkets slutning bevæger den dødeligt sårede Eusebio sig skråt over scenen. En ung sortklædt mand spærrer vejen for ham; han bærer på et blåmalet trækors, som han planter foran den døende.

HARLEKIN GIFTEKNIV, pantomime-harlekinade med scenario af V. Solovjev. Iscenesættelse Mejerhold. Musik, første version: Spiess von Eschenbruch; anden version: De Bourg (efter Haydn og Araja). (Premiere november 1911).

Denne harlekinade, som udelukkende blev lavet for at genoplive maske-teatret, blev sat i scene efter det traditionelle skema, der kunne udledes af scenarierne inden for *comedia dell'arte*. Forfatteren og iscenesætteren ledede prøverne i fællesskab; forfatteren påtog sig rollen som rekonstruktør og gav anvisninger på optrin, bevægelser, stillinger og gestus efter de beskrivelser, man kunne finde i teksterne; iscenesætteren kom med nye påfund og indføjede dem i de gamle elementer, idet han søgte at give forestillingen et helhedspræg. Når forfatteren havde valgt at skrive scenariet til denne harlekinade som til en pantomime, var det fordi pantomimen mere end nogen anden scenisk form er egnet til at genoplive teater-improvisationen. Pantomimen giver skuespilleren anvisning på stykkets helhedsstruktur, og de forskellige dele af det er her strengt definerede. Ind imellem disse dele står det skuespilleren frit for at spille *ex improviso*. Hans frihed er dog relativ, for den er underkastet partituret. Den skuespiller, som vil spille en harlekinade, må være ganske særlig følsom over for rytmen, han må også være en god gymnast og forstå at beherske sit temperament. De balance-øvelser, der pålægges ham, nærmer hans hverv til akrobatens. Disse øvelser er uomgængeligt nødvendige, for det groteske i helhedsidéen stiller skuespilleren over for opgaver, som kun en akrobat kan klare. Dekorationen består i to enkle skærmbretter, smykket med vifter, masker, osv. og anbragt i en vis afstand fra hinanden. De forestiller Pantalones hus og doktorens (disse to personer, som er anbragt oven på et par borde, kommer til syne over skærmbretterne; de tager fat på en samtale med tegn, for at drøfte doktorens bryllup med Aurelia). Personerne er hele tiden anbragt symmetrisk, og skuespillernes bevægelser er akrobatiske. Spøgefuldhederne »som hører sig til i teatret« (velforberedte eller impro-

viserede) er bevidst groft-komiske: Spark i ansigtet med tåspidsen på skoen, forvandling til vismand ved hjælp af den traditionelle hat og et falsk skæg, spring ud i salen, dansenumre og akrobatiske numre; en skuespiller bærer en anden på ryggen ud i kulissen, eller skærer næsetippen af ham med en træsabel. Harlekin slår kolbøtter. En skuespiller rækker næse, springer op eller sender fingerkys. Til sidst står skuespillerne opstillet på rad og række og vinker på komisk måde til publikum, før de endelig drager af. Rytmiske bevægelser. Masker. Skrig og hyl, når man forlader scenen. Korte sætninger indskudt i de mest spændte øjeblikke.

Før vi nåede frem til vor temmelig dristige iscenesættelse, måtte vi prøve adskillige varianter. Her er en karakteristisk, som aldrig blev brugt: Man antog, at scenen rummede tre planer: forscenen, en første platform (hævet et trin over forscenen) og en anden platform (hævet endnu to trin). Disse to platforme, der var lige så snævre som fortøve, gik fra den ene sidekulisse til den anden, parallelt med rampen, i hele scenens bredde. Hvert af disse planer havde sin specielle bestemmelse. Sådan for eksempel under paraden, hvor forfatteren reciterer prologen og nævner en person, så træder vedkommende frem til første plan. En anden variant blev fundet, da Spiess von Eschenbruchs musik blev erstattet med Bourgs. Den førstnævntes musik hindrede improvisationen i at få nuancer, mens den anden tværtimod hjalp skuespillerne til at gøre emnet rigere. Og da forfatteren og iscenesætteren kun havde ét og samme mål: at vise en rigtig harlekinade, nært forbundet med traditionerne i masketeatret, så gjaldt det om at vælge en musik, der var velegnet til bevægelserne.

En dag, da denne harlekinade blev vist på den firkantede tribune i en koncertsal, fandt man på nye sceneeffekter. Mellem estraden og væggene i salen var der faktisk et vist friareal, hvad der gjorde det muligt for Harlekin at springe sideværts eller dukke op som en *deus ex machina*.

Og endnu en variation: Ved opførelsen i et privathjem havde skuespillerne spillet i smoking, kjole og hvidt og lange kjoler, dog understøttet med de typiske attributter fra *commedia dell'arte*: masker, tamburiner, harlekinsstav, håropsætninger der viste personernes karakter, osv.

Tekst af Mejerhold fra tillægget til hans bog *Om teatret*.

Arbejdsprogram fra Studio Mejerhold

1914-1915

Studio

1. M. F. Gnesins klasse.

Den musikalske deklamation i dramaet.

(...)

2. V. N. Solovjevs klasse.

Træk af skuespillernes scenespil i *commedia dell'arte*. (...)

Anvendelse af *commedia dell'arte*s sceneteknik på stykkerne: Marivaux *Arlequin poli par l'amour*, og Cervantes *Hulen i Salamanca*.

3. V. E. Mejerholds klasse.

De sceniske bevægelser.

Øvelser i bevægelser *ex improviso*; menneskelegemet i rummet; gestus som et udbrud – kaldt til live alene gennem legemets bevægelse.

Slægtskabet mellem den nye skuespillers bevægelser og bevægelserne hos skuespillerne i *commedia dell'arte*.

Guglielmos råd: *partire dal terreno*: evnen til at tilpasse sig det areal, som skuespilleren har til rådighed for sit spil.

Bevægelser i kreds, kvadrat, firkant.

Bevægelser i et værelse eller i det fri.

Bevægelser og musikalsk baggrund. Forskellen mellem de musikalske baggrunde hos Miss Fuller og Miss Duncan og deres efterfølgere (psykologiseringen af de musikalske værker), i melodramaet, i cirkus og varieté, i kinesisk og japansk teater. Rytmen som bevægelsens grundlag. Bevægelsernes skelet er altid musikken, enten reelt til stede i teatret eller forestillet, ligesom nynnnet af den optrædende skuespiller.

Den skuespiller, der på den ene side indordner sig under den stadig herskende musikalske baggrund, og på den anden side har lært

ret at beherske sit legeme og at placere det rigtigt ud fra Guglielmos lov, når til virkelig ynde i den sceniske rytme og ønsker sig at spille som et barn, der leger. Glæden bliver den sfære, uden for hvilken skuespilleren ikke kan leve, selv når han må dø på scenen.

Skuespillerens tro. Skuespillerens forelskelse. Psykologismens død. Grænserne mellem det fantastisk-uhyggelege og det glædelige. Fortidens sammenfletning med det nutidige. Hvorledes grotesken hjælper skuespilleren at vise det reale symbolsk og at erstatte karikaturen med den overdrevne parodi.

Manglen på emne i den etude, der er valgt til opgave (en stum scene) fremkalder omsorg for formen (tegningen i skuespillernes bevægelser og gestus) som en selvindlysende scenisk værdi. Forskellen mellem emnet i vanlig forstand og emnet, som det udvikles for øjnene af publikum, ikke gennem forfatterens ledsagende kommentarer (det dramatiske værks tekst) men 1/ gennem improvisation i gestus og mimik, 2/ ved stadigt nye kombinationer af stumspil og 3/ ved den åbenlyse overtalelse af skuespillerne gennem skuespillerinstruktørens anvisninger.

Skuespillerens ambition som kunstner er at leve i tegningens form. Skuespilleren er selv tegner eller skuespiller, han gentager en anden mesters tegning, som en pianist, der læser de noder, han ikke selv har skrevet.

Derfor er det bedst af alt at studere *commedia dell'arte's* og det japanske teaters metoder.

Derfor er studiet af de primitive den eneste rigtige vej til opnåelse af forståelse af den sceniske tegning.

Fra Kærligheden til de tre appelsiner,
1914, 1.

Arbejdets gang i Studio

Studio

1. M. F. Gnesins klasse.

Den musikalske deklamation i dramaet.

M. F. Gnesin, der er rejst halvanden måned til Palæstina, har overdraget klassen til sin assistent S. M. Bondi.

I øjeblikket foregår der øvelser med de nytilkomne i Studio. Tilhørerne analyserer versrytmer og lærer at opfatte talens musikalske grundlag. Nedskrift af vers med nodetegn befæster hos de studerende forestillingen om den Orden, der er nødvendig i kunsten.

Der er indstuderet et brudstykke af Sofokles' *Antigone* i den musikalske deklamations form. (...)

Alle kor og ligeledes de mest ophøjede steder i Antigones monologer fremsiges med musikalsk ledsagelse. (...)

For nylig blev afsnittet fra *Antigone* fremført tre gange i Studio for en række indbudte. (...)

2. V. N. Solovjevs klasse.

Commedia dell'arte.

Klassen er delt i to grupper. Den første beskæftiger sig med studiet af commedia dell'artes sceniske teknik, den anden er gået over til selvstændige øvelser, og spiller på basis af scenario'et for en italiensk improviseret komedie.

Eleverne i begge grupper tilegner sig princippet om udarbejdelsen af den geometriske tegning i mise en scène, der hviler på kombinationen af et lige og ulige antal optrædende. (Den sceniske cirkel, som den fuldendte figur for geometrisk konstruktion, de tre hovedformer for parade).

Der udføres øvelser med det formål at udvikle evnen hos de studerende til at udnytte et ubetydeligt rum. Forhængt som et materiale, der er egnet til at frembringe jeux de théâtre.

Forelæsninger om teaterforestillinger på markedet. (...)

3. Mejerholds klasse.

Klassen opdeles i grupper, i hver af dem optages Studios deltagere efter lighed i medfødte tekniske evner og efter overensstemmelsen i søgen efter den ene eller anden form for dramatiske fremstillinger eller stil i de episoder, der udvikles på scenen.

De deltagere i Studio, der før deres indtræden i Studio allerede har spillet på scenen ud fra de ældre skolars metode, er slået sammen i en særlig, såkaldt »skuespiller-klasse«. Her ansføres de til, under øvelser med vaudeviller fra 30'erne og 40'erne og med det spanske drama (Calderon: *Sin egen æres doktor*) at studere sådanne metoder i det nye teater, der er nært forbundne med de traditionelle metoder i *commedia dell'arte* og i andre ægte teater-perioder. Her stifter skuespillerne også bekendtskab med eksempler på dramaer i det moderne repertoire, som er blevet afvist, men som er stærke støttepiller for teatret (A. Blok, V. Brjusov, F. Sologub, Vj. Ivanov, I. Annenskij, A. Remizov, L. Sinovjeva-Anibal, Vl. Solovjev, Jevg. Znosko-Borovskij, M. Maeterlinck (i den første periode), Paul Claudel, Villiers de Lisle-Adam m. fl.).

Groteske-gruppen skaber ikke blot helt nye metoder for det sceniske spil, men også sine egne stykker, der bliver til i selve Studio (...).

Om kort tid begynder øvelserne i grupperne: a. antikken og b. det 18. århundrede.

Vi, lederne af klassen, inviterer deltagerne i Studio til at deltage i øvelser i de nævnte skuespil, og søger herved først og fremmest at udvikle mesterskab i bevægelser hos skuespillerne, i overensstemmelse med spillefeltets størrelse. Spillet skal opstå, ikke ud fra emnet, men ud fra rækkefølgen af et lige og ulige antal personer på gulvet og ud fra forskellige »jeux de théâtre« *. Betydningen af »afvisningen« og forskellige former for forstærkelse af spillet. Gestus' præcision og betydning i sig selv. Skuespillerens nyden sig selv under spillet. Teknikken i brugen af to planer (scene og forscene). Skrigets rolle i et spændt handlingsøjeblik. Skuespillerens kostume som dekorativt element, ikke som utilitær nødvendighed. Hovedtøjet som anledning til teatralisk hilsen. Stave, lanser, tæpper, lamper, sjaler, kapper, våben, blomster, masker, næser og lignende genstande som materiale og

*) På fransk i teksten. (N. G.)

som øvelse for hænderne. Tings opdukken på gulvet og emnets videre skæbne og udvikling sat i afhængighed af tingene.

Store og små tæpper (faste og bevægelige, tæpper i egentlig forstand og »sejl«) som enkleste midler til forvandling. Skærme og transparenter, som midler til at opnå teatralisk udtryksfuldhed. Tyll i hænderne på forscenens tjenere, til understregning af enkelte accenter i spillet hos hovedpersonerne, i deres bevægelser og samtaler. Paraden, som en nødvendig og selvstændig del af teaterforestillingen. De forskellige former for parade i overensstemmelse med stykkets helhedskomposition. Geometriseringen af tegningen i »mise en scène« *, endog skabt »ex improviso«. Det gensidige forhold mellem ordet og gestus i de eksisterende teatre og i det teater, som Studio stræber efter.

Fra *Kærligheden til de tre appelsiner*,
1914, 4-5.

*) På fransk i teksten. Man bedes bemærke, at det russiske ord *mizanszena* betyder arrangement (stumpil). N. G.

Mejerholds klasse

De sceniske bevægelser teknisk

I.

Forholdet til bevægelsen som et fænomen, der er underkastet formens love i kunsten. Bevægelsen som det stærkeste udtryksmiddel i skabelsen af teaterforestillingen. Den sceniske bevægelse spiller en større rolle end de øvrige teaterelementer. Teatret forbliver teater, selvom det berøves replikken, skuespillerens dragt, rampen, kulisserne, teaterbygningen, hvis blot skuespilleren og hans mesterlige bevægelser bliver tilbage: Om skuespillerens tanker og anelser danner tilskueren sig et indtryk gennem hans bevægelser, gestus og grimasser, og teaterbygningen er for skuespilleren – ethvert gulv, som han selv, uden bygmester, kan bygge hvor som helst, når som helst og lige så hurtigt som hans behændighed tillader det (læs om de omrejsende kinesiske trupper). Om forskellen i bevægelsesformer, gestikulation og grimasser i film og pantomime. Mens en ting dukker op på filmlærredet ud fra en forestilling om dens nyttefunktion, så anvendes den i Studio (i pantomimen) for at give skuespilleren mulighed for at demonstrere sit mesterskab i spillet med tingen, enten for at glæde tilskueren eller bedrøve ham, og derfor skal skuespilleren følge forskellige veje på film og i Studio. I filmen skal først og fremmest subjettet bevæge tilskueren. I pantomimen bevæges tilskueren ikke af subjettet, men af de midler, hvormed skuespillerens frie impulser får udløb i hans eneste ønske om at *herske* på scenegulvet, som han selv har beredt, selv smykket, selv belyst, mens han henrykkes over indfald, der er uventede for ham selv. Hvad vil det sige at omskabe sig, fortabe sig i en skikkelse, og hvad betyder det, altid at vise sig i dramaets mangfoldige skikkelser. Pantomimen bevæger tilskueren, ikke ved det, der er skjult i dens indhold, men ved, hvordan den udføres, i hvilken ramme dens hjerte er indfattet, og hvilket mesterskab skuespilleren lægger for dagen. Om bevægelser, afhængigt af skuespillerens vekslende kostume, redskaber og dekoration-baggrund. Teaterkostumet er langt fra vilkårligt, det er en del af et hele (op-

førelsen). Værdien af dets form og betydningen af dets farve. Maske-
ringens symbolik. Maske og maske (se K. A. Vogak: Om teaterma-
sker, *Kærligheden til de tre appelsiner*, Doktor Dappertuttos tids-
skrift nr. 3). Om det teatralskes uundgåelige form.

Om de gensidige forbindelser mellem teatret og livet. I det teater,
der fotografisk gengiver livet (det naturalistiske teater), ses bevægel-
serne ud fra deres nytte, når det gælder om at gøre tilskueren klar
over denne eller hin opgave, som forfatteren har stillet sig (den obli-
gatoriske eksposition, stykkets idé, personernes psykologi, deres sam-
taler for forfatterens formåls skyld, ikke efter tilskuernes krav, hver-
dagens tildragelser osv.). Teatret er en kunstart, og alt må derfor
underkastes denne kunstarts love. Livets og kunstens love er forskel-
lige. Et forsøg på at drage en analogi mellem teatrets og de plastiske
kunstarters love. At afdække teatrets love vil sige, ikke blot at rede
trådene ud, men at rede dem ud på ny, som efter et udsøgt system
(geometrisering af figurernes placering osv.). Det vigtigste i teatrets
kunst er spillet. Selv i de tilfælde, hvor man fra scenen skal vise et
element fra livet, genskaber teatret dets fragmenter ved hjælp af mid-
ler, der hører scenen til og mestres derfra, under devisen »spillet«. At
vise livet fra scenen hedder at spille livet, og det alvorlige bliver
lystigt, det lystige tragisk. Polonius' opremsning af former for teater-
forestillinger viser, at i skuespillerens spil bliver en simpel komedie
til en tragikomedie, en række småsange, der forenes gennem entreer,
bliver til en pastorale. Det nye teaters skuespiller må opstille en hel
kodeks af tekniske greb, som han kan erhverve gennem studiet af
spilleprincipperne i de sande, store teaterepoker. Der findes en række
aksiomer, som er uundgåelige for enhver skuespiller, ligegyldigt i
hvilket teater han end spiller. Om den proces, hvor man studerer de
ældste teatre, kan man sige, at det på sin vis er at »accumuler des
trésors«¹⁾ – ikke for at brillere med de erhvervede værdier, som de
er, men for (ved at lære at holde dem i hævd, tage vare på dem) at
smykke sig med dem, »beriget« at kunne gøre sin entré og teater-
mæssigt at få liv på scenen: at hilse med en tiggerlue, som om dette
hovedtøj var bestrøet med perler, at kaste et hullet slag over sig med
en hidalgos gestus, at banke på en hullet tamburin, ikke for at lave
støj, men for ved håndbevægelserne at videregive hele ens strålende

¹⁾ »puge skatte sammen«. (M. B.) Står på fransk i teksten. (N. G.)

forfinelse og erfaring, og gøre det sådan, at tilskueren glemmer, at der intet skind er på tamburinen.

Hvad vil det efter vores opfattelse sige at overføre det traditionelle fra fortid til nutid. Gentagelsen af det som allerede én gang har været, søger vi ikke (den direkte gentagelse er »Det gamle teaters« opgave^{*)}). Forskellen mellem rekonstruktionsarbejdet og de opgaver, som opbygningen af en ny teaterkunst på grundlag af studier og valget af det traditionelle stiller. Den nye skuespillers holdning til scenen, som til et gulv, der venter på usete sceniske handlinger. »Hvis jeg ved«, siger vor skuespiller, »at jeg træder frem på et gulv, hvor den maleriske dekoration-baggrund ikke er tilfældig, hvor gulvet (de skrå brædder) går i ét med linjerne i tilskuersalen, og hvor den musikalske baggrund hersker, så kan jeg ikke undgå at vide, hvordan jeg skal gøre min entré. For at mit spil skal nå publikum samtidig med den maleriske og musikalske baggrund, og alle elementer i skuespillet som et hele få en *bestemt mening*, må spillet blot være en af komponenterne i summen af virkende elementer.« Skuespilleren vil, når han ved, hvorfor alt omkring ham er sådan og ikke anderledes, hvorledes hele denne teaterkunstneriske frembringelse er opstået, i det øjeblik han træder frem på scenen omforme sig, blive et kunstværk. Scenens nye herre – skuespilleren, vil træde frem med sin glade sjæl, sin musikalske tale og sit legeme, bøjeligt som voks. Bevægelser, fremkaldt ved nødvendigheden af at underkaste sig Guglielmos lov i arbejdet (*partire dal terreno*, se *Kærligheden til de tre appelsiner*, Doktor Dappertuttos tidsskrift, bd. I) forpligter til et mesterskab, der næsten er lig akrobatens (den japanske skuespiller er akrobat og danser). Ordet forpligter skuespilleren til at være musikant. Pausen minder skuespilleren om tidens rolle, der er lige så obligatorisk for ham som for digteren. – Om forskellige opfattelser af musikkens rolle i forestillingen: hos Dalcroze, hos Miss Isidora Duncan og Miss Loïe Fuller, i cirkus, i varietéteatrene, i det japanske og det kinesiske teater. Musikkens rolle, som en strøm, der ledsager skuespillerens bevægelser på scenegulvet eller de statiske momenter i hans spil. Musikken og skuespillerens bevægelser behøver ikke at være sammenfaldende i planer, men kaldes de til live samtidig, fremkalder de i deres forløb

^{*)} Hentydning til Det gamle teater under Driesen og Evrejnov, som i 1907 og 1911 forsøgte sig med nøjagtige rekonstruktioner af middelalderteatret og det spanske teater fra det 18. århundrede. (N. G.)

(musik og bevægelse, på hver sit plan) en egenartet form for polyfoni. Der opstår en ny form for pantomime, hvor musikken hersker på sit plan, og skuespillerens bevægelser forløber parallelt på sit plan. Skuespillerne vil, når de ikke udleverer musikkens og bevægelsernes opbygning i et metrisk udmålt tidsforløb, straks, ledet af viljen hos mesteren for metrum'et, forsøge at væve et rytmisk net. I en række af den dramatiske skuespillers bevægelser er pausen ikke bevægelsernes fravær eller ophør; som i musikken bevarer pausen et element af bevægelse i sig. Når en skuespiller i et givet øjeblik ikke foretager sig noget, betyder det ikke, at han er draget ud af den musikalske sfære. Skuespilleren forbliver hele tiden på scenegulvet, ikke blot fordi der, når kulisserne er fjernet, intet »bag kulissen« er, men først og fremmest fordi han, når han helt har forstået betydningen af pausen, ikke vil ophøre med at leve i scenehandlingen. Og i denne pause mærkes særlig tydeligt, hvor vigtigt det er, at de bevægelser, som lyset, musikken, redskabernes glans, kostumernes pragt fremkalder, er uundgåelig. Betydningen af disse to planer: scenen og forscenen, for skuespilleren, der ikke et øjeblik forlader scenegulvet, ud fra synspunktet om livet der aldrig hører op, selv i den uhørlige musiks sfære (jvfr. udtrykket »at høre stilheden« hos Rubeck i Ibsens teater).

Fra Kærligheden til de tre appelsiner,
1914, 4-5.

II.

Et forsøg på at gå fra øvelser i de sceniske bevægelseres teknik til arbejdet med brudstykker af skuespil med tekst:

a/ Ofelias vanvidsscene (Hamlet)

Kongen (en stadig vekslende række af fremstillere)

Dronningen (Iljasjenko)

Horatio (Netjajev)

Forscene-tjener (Genning)

Sidste års iscenesættelse, hvor ordene midlertidigt var udeladt, præsenteres i ny skikkelse, omarbejdet med det nye fænomen for øje – indførelsen af ord.

Udøveren af Ofelias rolle kæmper mod prætentiose scenebilleder og sentimentale gestus (der behagede teaterkritikerne så umådeligt forrige år) til fordel for det virkelige fjællebodsteaters enkelhed.

Sangene er endnu ikke musikalsk udformet. Midlertidigt bruges som akkompagnement banken med en bambuspind på et stykke træ (husk at det drejer sig om at udtale vers, og at man derfor ikke har eller kan have den frihed, som skuespilleren normalt har i sin »gennemlevelse« uden at skulle underkaste sig formen, se hvilken glæde også den frihed, der er mulig gennem underkastelse, kan give).

Hvad der synes let at klare for skuespiller-musikanten, bliver umuligt at opnå for en skuespiller, hos hvem musikaliteten endnu ikke er vågnet. Det givne brudstykke anvendes to gange i arbejdet: i september og i december. Afbrydelserne i det sceniske arbejde må opfattes som et system. En række uheld i de første prøver kan udjævnes gennem den afbrydelse, der gøres i arbejdet, i mellemtiden sover fantasien ikke, alene af den grund at fantasien har fået noget at arbejde med. De såkaldte »gennemlevelser«s spænding er erstattet af en form for fantasiens sprudlende leg til frigørelse af den sceniske spilleteknik, som ikke tåler nogen bremser. Vi kan kun forvente held i arbejdet med dette brudstykke, når vi endeligt har overvundet den Duncanske form for balletkarakter, og når en jonglørs vilje viser sig på scenen, så replikkerne behandles som bolde, der i bølger af kast gennemskærer atmosfæren over skuespillerens hoved, med ledsage-toner og rytmisk banken (rytme og rim). Husk teaterudtrykket »et henkastet ord«, og spørg dig selv: Er du herre over dit åndedræt, forhindrer din såkaldte »gennemlevelse« ikke et regelmæssigt åndedræt, måske skal man spørge en inder med erfaring i den sag, hvad han ved om vejtrækningens kunst.

Hvad angår spørgsmålet om »gennemlevelse« på scenen, er det på tide at nå til en endelig afgørelse. For dem, der holder af Oscar Wilde, er dette spørgsmål for længst afgjort ved skuespillerinden Sibyl Vans erklæring i *Dorian Grays billede*: »Jeg kunne fremstille en lidenskab, som jeg ikke følte, men jeg kan ikke fremstille den lidenskab, der fortærer mig som en ild«.

Studio har stillet sig den opgave at opbygge forestillingen *Tragedien om den danske prins Hamlet* uden at udelade visse scener, og uden udeladelser i de enkelte scener. En sådan forestilling kan kun realiseres, hvis det i arbejdet med to-tre brudstykker er lykkedes at

finde nøglen til udførelsen af Shakespeares tragedier. Naturligvis er det først gennem et studium af formen og ved dens konstruktion på scenen, at stykket kan regnes for iscenesat.

Man må mindes en lærd mands beretning om den succes, der blev Thomas Prestons tragedie *Cambises* til del i 1660'erne på Londons teatre. Han kalder successtykket »a lamentable tragedy mixed full of pleasant mirth«, det er, hvad han henleder vor opmærksomhed på. Skal man ikke se tragedien om Hamlet som et stykke, hvori gråden høres i de muntre spøgefuldheder, som er karakteristiske for teatret? Skal man ikke for altid glemme de lærdes diskussion om Hamlets svage eller stærke vilje og om alle de tendenser, der tilskrives forfatteren for enhver pris. I Shakespeares epoke levede dét videre, som prægede tiden i det før-Shakespeareske teater: »Hele skalaen af kunstneriske udtryk blev udtømt i to tonarter – den sørgmodige og den muntre, dertil kom at det sørgmodige ofte blandedes med det forfærdelige, og det muntre med det karikerede, de mellemliggende tonarter blev kun svagt berørt. Af musik, sang, skuespil osv. krævede folket, at det enten rørte dybt eller fik en til at græde af latter; hvis disse resultater kunne nås med én og samme vise eller ét og samme stykke, så meget des bedre. (N. Storozjenko: *Predsjestvenniki Sjekspira*, bd. I, Lily og Marlowe. SPb. udg. Demakov, 1872, p. 89).

I tragedien om Hamlet er overgangen fra det høj-patetiske til det groft-komiske til stede, ikke blot i stykket som helhed, men også i de enkelte roller (især i hovedrollen). At gengive dette særpræg som en egen scenisk virkning er det samme som at bygge den bygning, hvori det alene bliver muligt for skuespilleren at spille med lethed og at fængsle gennem sit spil.

Fra *Kærligheden til de tre appelsiner*,
1914, 4-5-6-7.

V. E. Mejerholds Studio 1916-1917

De vigtigste studieområder

I. Studiet af de sceniske bevægelseres teknik.

De, der arbejder i Studio, må opnå en høj grad af færdighed i dans, musik, let atletik og fægtning (Studios ledere anviser mestre, der kan give god undervisning i disse kunstarters teknik). Følgende sportsgrene anbefales: lawn-tennis, diskoskast, sejlsport.

II. Der praktiske studium af teaterforestillingens genstandsmæssige elementer: dekoration, rekvisitter, belysning af scenegulvet, skuespillerens kostume og genstande i hans hænder.

III. Hovedprincipperne for sceneteknikken i den improviserede italienske komedie.

IV. Anvendelse i det nye teater af traditionelle greb fra teaterforestillinger i det syttende og attende århundrede.

(Ad. III og IV. Opstillingen af en formel kanon bygger ikke på et skolastisk-dogmatisk grundlag, men på en genetisk udforskning af de traditionelle former, og enhver tendens til livløst, akademisk epigoneri anses for skadelig.)

V. Musikalsk deklamation i dramaet.

På grund af lederen af denne klasse, M. F. Gnesins bortrejse fra Petrograd bortfalder dette emne midlertidigt i Studios program.

Emner til drøftelse ¹⁾

Mimetismen, dens nederste trin (efterligning uden skabende idealisering), dens højeste idé (masken), dens stærkeste afvigelser (grotesken – komisk, tragisk, tragikomisk).

En analyse af spillet i forbindelse med karakteristikker af fremragende skuespillere og en bedømmelse af særarten ved de teaterperioder, hvori disse skuespillere virkede.

¹⁾ Alle emner til drøftelse er valgt ud fra hensynet til én opgave: at klargøre de teatraliske elementers afgørende værdi i teatrets kunst.

NB. Vi forudsætter som æstetisk nødvendige krav i enhver kunst-
art, at kunstværkets *materiale* må udtrykke sin villighed til at antage
den form, som kunstneren giver det, og vi bemærker, at det er en
kategorisk betingelse i teatret, at skuespilleren udvikler sin kunst ude-
lukkende i *en teknik*, idet han i sit spil bryder elementerne i det ma-
teriale, han har fået til rådighed, op gennem *særlige greb*, der stem-
mer overens med det menneskelige legemes og den menneskelige sjæls
egenart. Vi markerer, at ved siden af bearbejdelsen af materialet (un-
dervejs til fuldkommengørelsen af den legemlige smidighed) må skue-
spilleren så hurtigt som muligt erkende sit eget ansigt som gøgler-og-
kunstner. For at lederen kan danne sig et korrekt indtryk af de fine-
ste kapricer hos skuespilleren under hans arbejde på gulvet, mens
skuespilleren søger at bestemme sin rolletype, må enhver, der arbej-
der i Studio, i løbet af den første måned (ikke senere) nedskrive en
slags curriculum vitæ, hvori han skal erindre alle tildragelser ved sin
ageren i barndommen og i ungdommens amatørvirke og i sin bevidst-
professionelle periode (hvis han har haft en sådan), og hvori han de-
finerer sin opfattelse af teatret, som den var tidligere, og som den
er nu.

En analyse af dramatiske værker i det russiske teater i 1830'erne
og 40'erne (Pusjkin, Gogol, Lermontov).

Fjællebodteatrets rolle ved de teatraliske nyskabelser (Molière, Sha-
kespeare, Hoffmann, Tieck, Pusjkin, Gogol, Remizov, Blok...).

Cirkus og teater.

Grev Carlo Gozzi og hans teater.

Det spanske teater.

De særlige symbolske greb i det indiske drama (Kalidasa).

Scenegulvets og spillemådens egenart i japansk og kinesisk teater.

Analyse af de nyeste teaterteorier (E. G. Craig, V. E. Mejerhold,
N. N. Evreinov, F. F. Komissarzjevskij, M. F. Gnesin, J. Dalcroze).

Instruktørens og teatermalerens rolle.

Om teaterskolernes programmer (projekter af A. N. Ostrovskij, S.
Jurjev, Voronov, Ozarovskij m. fl.).

Teatret og skibet (spørgsmålet om disciplin).

Studios leder og de fungerende referenter vil anviser de nødvendige
lærebøger, der uomgængeligt skal tilegnes inden for de angivne tids-
frister. Studios tidsskrift (*Kærligheden til de tre appelsiner*, Doktor
Dappertuttos tidsskrift) er ubetinget nødvendige lærebøger. De, der

arbejder i Studio, skal overvære alle øvelser. De skal på ethvert tidspunkt være klar til kontroløvelser, som afholdes periodisk.

De, der ønsker at indtræde i Studios gruppe i undervisningsåret 1916-1917, bliver inddelt som følger:

1. Deltagere i Studios gruppe fra tidligere undervisningsår, som ikke har modtaget bevis for afslutning af kurset.¹⁾

2. Nye medlemmer i Studios gruppe.

Alle i disse to grupper skal ved deres indtræden underkaste sig en prøve.

Til prøven er der ikke adgang for de personer i gruppe 1, som ikke opfylder følgende betingelser: a) som efter Studios leders skøn ikke har afsluttet kurset; b) som ikke rettidigt har afleveret deres curriculum vitæ, og c) som i deres arbejde har vist en række afvigelser fra Studios hovedopgaver.

Personer i gruppe 1 opfordres til en personlig samtale med lederen af Studio, V. E. Mejerhold, efter forudgående telefonisk aftale (532-88) om dag og tidspunkt for mødet.

Personer i gruppe 2 henvender sig skriftligt (Izm.p., 6 rota, 8, Petrograd, V. E. Mejerhold) angående deres ønske om at deltage i en optagelsesprøve, idet de i brevet opgiver deres fulde navn og adresse, hvortil meddelelse om dag og tidspunkt for optagelsesprøven vil blive sendt til sin tid.

De, der har fået betegnelsen Komediant i Studio, går videre på det nye kursus uden prøve.

De, der går til optagelsesprøve, skal vise:

a. grad af musikalitet (de, der spiller et eller andet instrument, skal spille, de, der synger, synge),

b. grad af legemssmidighed (gymnastisk eller akrobatisk øvelse, brudstykke af pantomime med akrobatiske tricks ex improviso),

c. mimiske evner (spille en scene uden ord, over et lige opgivet emne, hvis mise en scène bliver fastlagt og hovedtrækkene vist af Studios leder),

d. diktionens betydelighed (læsning à livre ouvert²⁾),

1) Kun de, som har modtaget bevis for afslutningen af deres sceniske uddannelse i V. E. Mejerholds Studio, underskrevet af direktøren og med det lovligt indregistrerede stempel for V. E. Mejerholds musikalsk-dramatiske skole, kan regne sig for uddannet ved Studio.

2) „med åben bog“, fra bogen. (M. B.)

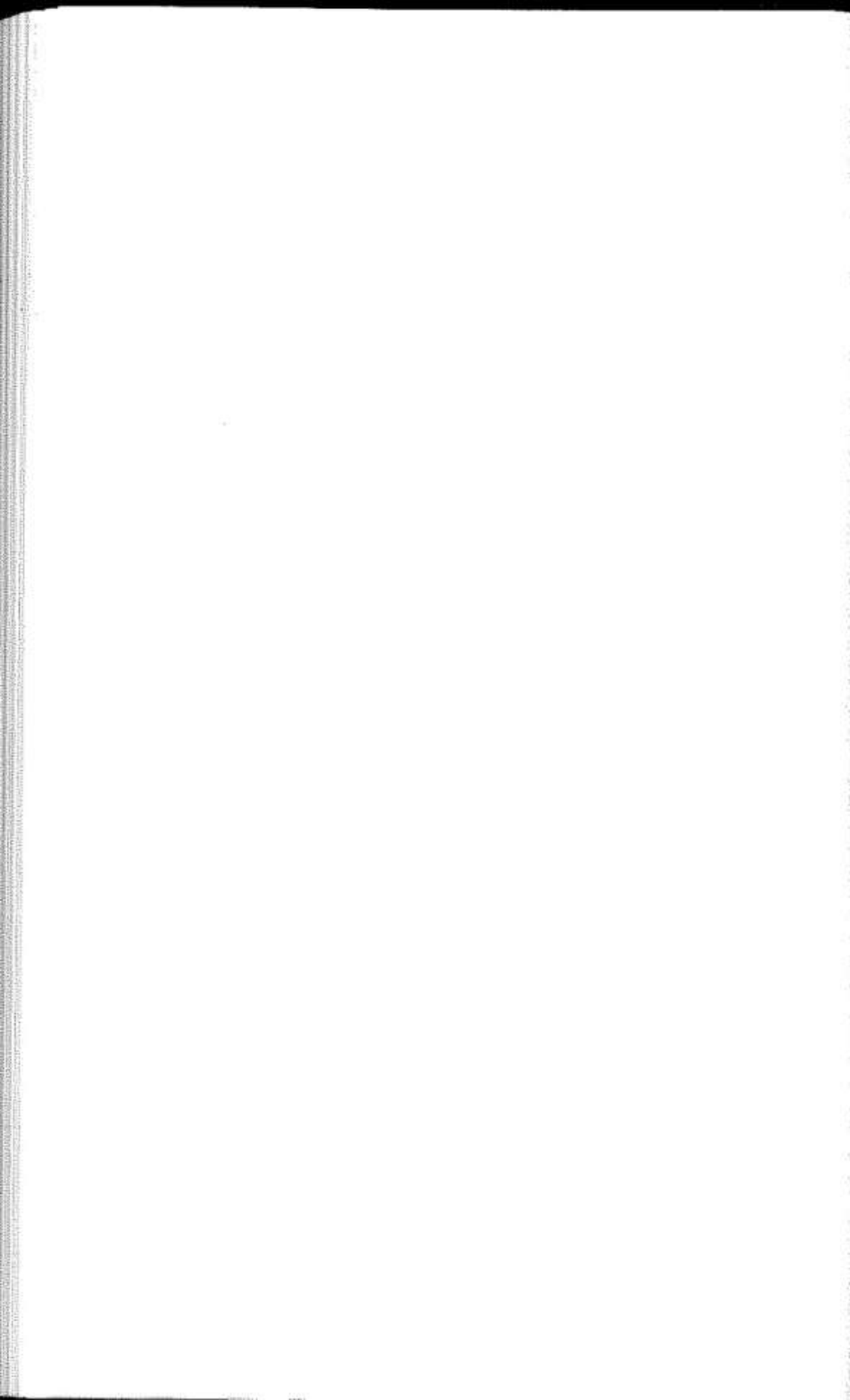
- e. kendskab til versformernes teori,
- f. kendskab (om sådant haves) til andre kunstformer (maleri, skulptur, poesi, dans) og egne værker, hvis sådanne findes,
- g. kendskab til dramatikkens historie på samme niveau som i gymnasieundervisningen (svar på spørgsmål).

De, der af sygelig generthed hindres i at optræde ved optagelsesprøven, kan indtræde i Studios gruppe på den betingelse, at de i løbet af en måned viser deres sceniske materiale i de såkaldte prøvetimer.

Fra Kærligheden til de tre appelsiner,
1916, 2-3.



6. *Teatrets Oktober*



Mejerhold accepterede Oktoberrevolutionen øjeblikkeligt og uden forbehold. I modsætning til næsten hele intelligentsia'en, som fortsat holdt sig til Februarrevolutionens liberale direktiver var han – udover Aleksandr Blok og Majakovskij – den eneste kunstner i Petrograd, som imødekom appellen fra Lunatjarskij, folkekommissæren for oplysning, der stærkt anbefalede teatrets demokratisering.

Teatrene blev betragtet som et indflydelsesrigt kulturapparat og derfor ved et dekret af 22. november 1917 (dvs. to uger efter sovjetregimentets etablering) knyttet til Folkekommissariatet for oplysning som en afdeling for sig, TEO (Teatral'nyj Otdel). Uden at opgive sin plads i staben ved Aleksandrinskij blev Mejerhold udnævnt til leder af Petrograd-afdelingen af TEO. I det kaos, der kom med borgerkrigen, sulten og den almindelige opløsning, fik han ikke tid til at gøre sig gældende, undtagen med iscenesættelsen af Majakovskijs *Misteria-Buff* (*Buffo-Mysterium*), i samarbejde med forfatteren, den 7. og 8. november 1918, i anledning af et-årsdagen for Oktober.

I foråret 1919 forlod han Petrograd sammen med sin kone og sine tre døtre, og rejste til Krim. Han blev hvirolet med i borgerkrigens malstrøm, taget til fange af de hvide og nåede først tilbage til RSFSR (Den Russiske Socialistiske Sovjet-Republik) i august 1920, denne gang Moskva.

Som leder af det alrussiske TEO slutter Mejerhold sig til de elementer fra kunsternes yderste venstre, der sætter lighedstegn mellem revolution i kunsten og den politiske revolution, og han kommer til at stå i spidsen for bevægelsen Teatrets Oktober (Teatral'nyj Oktjabr'). At dømme efter de paroler og programmer, han lader offentliggøre i bevægelsens organ Teater-Kurieren, har Mejerhold og hans tilhængere (hvoraf en af de ivrigste er Sergej Eisenstein sammen med næsten alle de abstrakte malere) nu sat sig for at gøre det helt af med det gamle professionelle teater og erstatte det med en »proletar-kunst«. I sin første officielle erklæring forkynnder Mejerhold:

TEO vil organisere sit arbejde således, at det bliver et organ for kommunistisk propaganda inden for teaterområdet. Som alle afdelinger under folkekommissærernes Sovjet vil det tage fat på de opgaver vedrørende politisk undervisning, der påhviler teatret. Vi må en gang for alle være færdige med de neutrale, såkaldt kulturelle tendenser.

Teater-Kurieren, 1920, nr. 71.

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

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

Teater-Kurieren, 1921, nr. 82.

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

Mejerhold beflitter sig altså på at politisere teatrene og døber sit eget om til Det første RSFSR teater. Men der er en grusom mangel på dramatisk materiale. Mastkomdram – Værkstedet for kommunistisk dramatik – hvor forfatterne indbydes til at smede det nye drama, fremstiller ikke et eneste bare nogenlunde acceptabelt værk. Det er af den grund, Mejerhold ledes til at indvie sit teater med en opsætning af Verhaerens Morgenrøde (Les Aubes), der var skrevet i 1898 og havde fascineret ham lige siden 1907 (Om Teatret, p. 29). Morgenrøde er stærkt præget af symbolismen, et svagt deklamationsstykke, men tilsyneladende med et demokratisk strøg; det er tilstrækkeligt vagt og »kosmisk« til at kunne tilpasses efter omstændighederne ved den russiske borgerkrig. Den modsætning, man mærker hos Verhaeren, mellem »helten« og den passive hob, stryges til fordel for hoben, der bliver proletarisk. I anledning af denne bearbejdelse formulerer Mejerhold sine rettigheder som iscenesætter over for teksten, som han omformer ud fra sin vision, uden at bekymre sig om forfatteren.

MORGENRØDE (*Les Aubes*) af Verhaeren. Tekst sammenstillet af isenesættterne: Vsevolod Mejerhold og Valerij Bebutov. Malersal: Vladimir Dmitriev (premiere 7. november 1920 på Det første RSFSR teater).

Hovedsted for handlingen: »Et umådeligt vejkruds«, hvor alle de veje, der fører til fristelsernes by Oppidomagne, munder ud. Landet står i brand. Vild forvirring, stormklokker, vældige brandskær, eder og forbandelser, modsætning mellem folk fra byen og folk fra landet, »afskyelige mængder af voldsomme og blide fangarme«, oratorisk kappestrid. Med højtravende tirader fyrer folketribunen Hérénien og Regentskabs-rådet, som holder byen, løs på hinanden. Hérénien lader sig dræbe »for fredens og den enkle, broderlige ordens skyld«. Som død triumferer han: Folket vælter frem og brænder den statue, der symboliserer Regentskabet, krigen og trældommen og kaster dens hoved for fødderne af folketribunens lig. Derpå hylder folket hans søn, et barn som moderen »ofrer til den syngende Fremtid«. Seeren forknyder: »Og lad nu morgenrødenælde frem!«

Teksten kunne tilnærmes den aktuelle situation ved nogle indskud og nogle ændringer i terminologien, med udgangspunkt i modsættningen Folk og Regentskab (læs: proletariat og kapitalisme).

Mejerhold og den futuristiske maler Dmitriev sprænger det vante scenerum. Tæppet er beholdt endnu, omend det er sidste gang. Det er dog malet i kubistisk stil. Kubistisk er også dekorationen: Scenegulvet er fyldt med en hoben sætstykker i form af geometriske figurer – kegler, terninger, trekanter etc. Den ønskede virkning er en monumental forenkling. I begge sider af scenen pæle, som der i forskellige vinkler er fæstnet ringe og plader til, af metal eller metalbelagte; fra toppen hænger gule trekanter og en kegle af jern. Tove krydser hinanden, tværs gennem scenerummet, de er udspændt i alle retninger.

Hvad kostumerne angår, er skuespillerne i ensartede dragter af groft lærred. Hverken parykker eller sminke. Materialet er stillet

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

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

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

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

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

Om det moderne teater

(Fra en tale af Vs. Em. Mejerhold)

Før arbejdet med iscenesættelsen af Verhaerens *Morgenrøde* begyndte, besøgte Vs. Em. Mejerhold et fællesmøde for Det frie Teaters skuespillere, funktionærer og scenearbejdere.

Kammerat Mejerhold, der blev mødt med enstemmigt bifald, holdt en tale til forsamlingen; vi bringer indholdet af talen i en omtrentlig gengivelse.

I denne tid er to teatertyper mulige: 1) et proletarisk amatørteater, hvis rødder ligger i den unge, nu herskende klasses fremtidige kultur, og 2) det såkaldte professionelle teater. Det førstnævnte, som man bør vie den overvejende opmærksomhed, står i dag kun ved sin allerførste begyndelse, trods den teatraliseringspsykose, som næsten hele Sovjetrepublikkens territorium er blevet grebet af. Der indløber efterretninger om landsbyer, som har op til fem teatre.

Jeg skal rette al min opmærksomhed og de kræfter, der står til min rådighed, mod oprettelsen af et internationalt Proletkultteater i Moskvas centrum. Resolutionen fra III. Internationales 2. kongres forpligter mig dertil. Det er nu ikke mere en Alrussisk målestok, der er gældende for Proletkult, men en international.

Først og fremmest derfor, men også delvis af selvbiografiske grunde, har jeg givet mig selv det løfte, for så vidt det er muligt, ikke mere at have noget at gøre med de professionelle teatre.

Jeg er kommet til Dem på foranledning af en bøn fra truppen og kammerat Bebutov for at hjælpe Dem i den vanskelige opgave med at sætte *Morgenrøde* i scene, et skuespil, som man indtil nu ikke har fundet nøglen til, og som ikke har kunnet undgå at blive en fiasko. Dette skuespil skal gøres færdigt på forholdsvis kort tid til Oktoberfestlighederne.

Lad os altså vende tilbage til spørgsmålet om de professionelle teatre og deres eneste mulige og retmæssige udseende i dag. Et ka-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Den skuespiller, der spiller Herodes, vil gå fuldstændig bort fra Kammerteatrets drivhusagtige, kunstlede og sødladne overlæssehed, når han skal fremstille den sensuelle despots figur, og på anden måde, fuldstændig revolutionært, vil Jochanaan, dette samfunds ødelægger, tordne.

Engang åbenbarede jo Motjalov Bakunin i *Hamlet*.

Når den Nye skuespiller i et sådant teater spiller Hamlet, vil han, før han gennemborer kongen, med en kort bevægelse med den fjedrende stålfleurét slå kronen af hovedet på ham.

Sådan er det professionelle teaters eneste retmæssige udseende i øjeblikket, og det vil nu afhænge af skuespillerne ved Det frie Teater, om det skal forblive et teater, der er løsrevet fra samtiden, eller det skal blive teatret med de fem magiske bogstaver: RSFSR 1, Det første RSFSR teater.

Da man gik over til spørgsmålet, om det var nødvendigt at indføre en militær kammeratdisciplin for at give *Morgenrøde* en værdig udformning, foreslog Vs. Em. Mejerhold skuespillerne, ikke at måle rollerne i dette skuespil efter rollehæfternes tykkelse.

Jeg mindes, hvordan jeg som skuespiller ved Kunstnerteatret efter Vl. Iv. Nemirovitj-Dantjenkos henstilling måtte sidde på et kursted med næsen i en avis, i Ibsens skuespil *Når vi døde vågner*. Jeg havde dengang allerede spillet Ivan den Grusomme, Tusenbach og Treplev og andre store roller. Men det var nødvendigt for at opretholde Ibsens prestige som dramatiker.

Hvis De i denne forstand følger Kunstnerteatrets eksempel, så vil De skabe en *Morgenrøde*, der på samme måde vil komme til at tjene som et forbillede til efterligning og opretholde Verhaerens prestige som dramatiker.

Vs. Em. Mejerholds tale til truppen fremkaldte et enigt bifald fra alle fremmødte.

Da Vs. Em. Mejerhold havde sluttet sin tale, gjorde kammerat Mgrebov de fremmødte delagtige i sine indtryk af teaterarbejdet blandt Petrograds proletariat.

Offentliggjort i *Teater-Kurieren* (Vestnik teatra, organ for Teaterafdelingen (TEO) under Folkekommissariatet for Oplysning. Udkommer hver uge om tirsdagen. Nr. 70, 9-17 okt. 1920 s. 11-12.

Til opførelsen af Morgenrøde på Det første RSFSR teater

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

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

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

Nu står vi ikke længere vagt om forfatterernes interesser, men om tilskuerens.

Auditoriets og tilskuersalens interesser har fået afgørende betydning.

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

Fordi:

Af hvert stykke tager vi først og fremmest et scenario, hvor vi undertiden bevarer enkelte passager af stykket, men var det ikke også, hvad de andre gjorde i levende live, som nu hædres sådan efter deres død? Var det ikke, hvad Sofokles, Shakespeare, Tirso de Molina, Pusjkin gjorde? ...

Eller var de sprængfyldte af hellig agtelse for de døde formkanoner?

Og det er vel et spørgsmål, hvad der er mest fuldent: *La Jacquerie* af Mérimée eller *Scener fra riddertiden* af Pusjkin, Schillers *Wilhelm Tell* eller Aegidius Tschudis *Wilhelm Tell*, Boccacios novelle eller Shakespeares *All's well that ends well*, Sofokles' *Ødipus* eller *Ødipus* fortalt af folket?

Al gentagende skaben får eksistensberettigelse, hvis den er et resultat af indre nødvendighed.

Således blev det nødvendigt med en ny udgave af *Morgenrøde*, fordi ophavsmændene fik en *bestilling* fra den moderne tilskuer, der satte dem i bevægelse.

Vi opfatter sagen således: Tilskueren, der køber eller får en billet, udtrykker gennem denne handling – at få en billet – tillid til forestillingen, som han håber, han vil bryde sig om. I dette tilfælde får »bestillingen« så meget større styrke, som det drejer sig om en forestilling til Oktoberfestlighederne.

Hvis man ser, hvad vi har udeladt af teksten, og vejer dette fede materiale, så vil man se, at det er litteratur, undertiden god, undertiden dårlig, men i alle tilfælde – litteratur.

Og for at disse litterære »værdier« ikke skulle forsvinde af sig selv i den sceniske handlings malstrøm, har vi besluttet selv at fjerne dem og hjælpe scenehandlingen derved.

Således fik scenarioet, *Morgenrøde's* skelet, et smidigt legeme og blev befriet for det overflødige fedt.

Og til at bevare livet i dette smidige legeme, kom komediantens nerve til hjælp, den stemme vi atter og atter har lyttet til.

Vi forstår, at den komediant, der dør på scenen i Hérénien's rolle, ikke holder til, at hans legeme skal rådne op i den halve akt under deklamationen fra profeten i træet, profeten fra byen, arbejderen, bonden, hyrden, Jacques Hérénien m. fl. Noget andet er Hérénien's lig på Folkenes plads, hvor han bliver genstand for opmærksomhed – som scenisk fremtoning.

Komedianten tåler heller ikke, at statister, der er hvervet fra amatørklubber og studier, flokkes på scenen og forhindrer ham i at spille, mens de foregiver, at en klump på ti personer opfattes af tilskueren som en mængde på tohundrede.

Her kan vi benytte lejligheden til at spørge ynderne af massescener, hvor mange statister man skal leje for at virkeliggøre Verhaerens scenebeskrivelse: »Mængden virker som et mangelhovedet væsen«? Hvis man siger: 100 mennesker – tror vi det ikke. Hvis man siger: 200, tror vi det heller ikke, det er for lidt!

Dersom scenen ikke er sådan, at vi kan slippe 20.000 ind, så foretrækker vi syv personer.

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

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

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

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

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

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

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

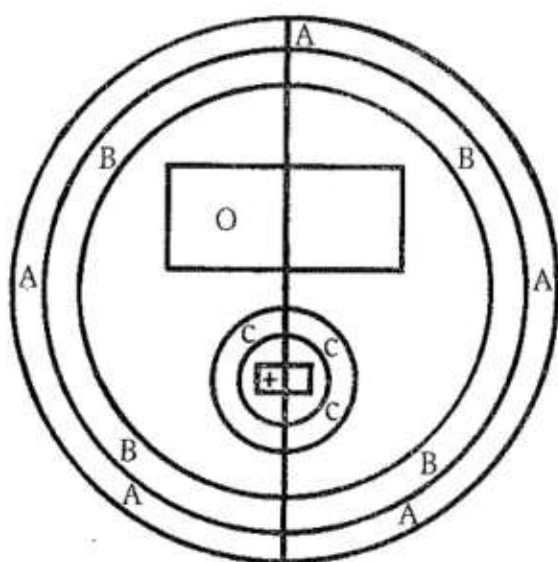
Det videre arbejde består i at forklare ikke blot tilskuerne, men også os selv, hvem sejrer over hvem i dette stykke? Hvem erobrer hvem? Hvorfor måtte stykkets helt bringe liget af sin far ind i den belejrede by? Hvis tropper belejrer byen? Hvis tropper omringer den kirkegård, hvor »folket« har samlet sig, og hvor befinder denne kirkegård sig? i byen eller uden for den?

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

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

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

Her er en plan, som hjælper til at forklare dette:



- A. Kongetroppernes placering; de har omringet Oppidomagne fra Nord, Syd, Øst og Vest (de tropper, som Hordain har bearbejdet med propaganda).
- B. Tropperne fra Oppidomagne.
- C. De tropper, der har indesluttet kirkegården og de forsamlede strejkende.
- + Kirkegården.
- O Oppidomagne.

Nu om rampen: Vi understreger med særlig harme, at trods alle forsøg på at fjerne en så forkrøblet foreteelse fra en stor scene som belysning nedefra, under gulvet, trods de forsøg som Craig, Mejerhold og andre instruktører har gjort i denne retning, i Moskva, hvor en så uforsonlig fjende af rampen som Vjatjeslav Ivanov levede så længe, så er der ikke én scene, hvor man har ønsket at smide dette sceniske kram ud – rampen, der bevarer en anden gammel overleveling i teatret – den borgerlige illusionisme.

Trods fjernelsen af rampen i de intime småteatre og studio'er, så er den småborgerlige illusionisme dog ikke fjernet; i stedet for rampen borer man for den nysgerrige tilskuer (vor tilskuer er ikke sådan) et nøglehul.

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

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

Om dekorationerne: Vi tillægger ikke »dekorationerne« nogen som helst betydning, det er alt sammen noget for Sezessionsudstillingerne¹⁾ og restauranterne i Wien og München, bare vi kan slippe for »Kunstens verden« og »Rokoko« og hele museumshalløjet! ...

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

Vi bygger, og de bygger ...

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

Denne velbjergethed i maleriet! ...

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

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

Vsevolod Mejerhold, Valerij Bebutov.

Teater-kurieren. Nr. 72-73, 7. nov. 1920, s. 8 ff.

1) De berømteste Sezessionsudstillinger var de årligt tilbagevendende store udstillinger i München og Berlin før 1914. (T. A.).

7. *Mejerhold og Majakovskij*



I slutningen af september 1918 læste Majakovskij ved en privat sammenkomst sit *Misteria-Buff* (*Buffo-Mysterium*), det første dramatiske arbejde i den nye æra. Lunatjarskij var til stede og blev henrykt. Men intet teater ville have det, heller ikke Aleksandrinskij, hvor skuespillerne – fortalte digteren senere – slog kors for sig, da de hørte denne blasfemi.

Majakovskij, som var sig sit arbejdes revolutionære værdi bevidst og ærgrede sig over »l'ancien régime«s vedvarende magt over scenerne, standsede en dag foran en plakatsøjle og råbte dystert: »Se bare: Zar Fedor, Fyrst Igor, Kongen morer sig, Zigeunerbaronen, Greven af Luxembourg ... For fanden, vi er stadig under monarkiet!«

Kun Mejerhold gav digteren al den støtte, han kunne, og stykket blev opført den 7. og 8. november 1918 for at fejre etårsdagen for Oktoberrevolutionen.

Forestillingen blev indstuderet på rekordtid med en meget uegal stab af frivillige og de forhåndenværende hjælpemidler. Den blev givet på Kommunens musikdramatiske Teater (Konservatoriets sal). Hverken forfatteren eller iscenesætteren ville lade sig nøje med dette hastværksarbejde. To år efter, »på opfordringen om ny revolutionær virkelighed«, ændrede Majakovskij sit stykke, gjorde det mere politisk, mere aktuelt, og Mejerhold udbyggede sin iscenesættelse, nu hvor han satte stykket op i Moskva på sit eget teater, Det første RSFSR teater. Denne anden version, hvor rumvilkårene var »den sprængte kukkasse«, forløste på den bedst tænkelige måde ophavs-mændenes ideer.

Det var straks kommet til en perfekt forståelse mellem de to mænd. Mejerhold fortalte senere:

Majakovskij var næsten tyve år yngre end mig, men lige fra vort første møde var der aldrig tale om »ældre« og »yngre« mellem os. Han gik lige løs på mig uden den mindste respekt, fuldstændig naturligt. Vi var øjeblikkeligt enige om det »politiske«, som var hovedsagen i 1918: Oktober betød i vore øjne, at *intelligentsia*'en kunne komme ud af den blindgyde, den havde været i. Under vort fælles arbejde med *Misteria-Buff* svigtede forståelsen mellem os ikke et øjeblik. Skønt purung var Majakovskij forbløffende moden politisk, og skønt jeg var »den ældste«, havde jeg meget at lære af ham. Til trods for sit ry for at være en bisse, var han forbløffende taktfuld.

Majakovskij havde gjort sin entré i litteraturen og teatret under futurismens banner, i en gruppe, der efter at have udgivet en manifest-samling med titlen *En ørefigen til den almindelige smag*, i 1912, samme år havde »futuristisk verdenspremiere« på en »para-intellektuel opera« og på Vladimir Majakovskij, en tragedie, hvor titlen, forfatteren og fortolkeren af den vigtigste »handlende person« var en og samme mand. Den »levende« digter vendte sig her mod urbanismens og maskinalderens dystre, menneskenedbrydende magt.

Mejerhold havde på sin side interesseret sig levende for den non-figurative kunst, der var i sin vorden. Han havde allerede i 1914 sat Pineros Mid-Channel op med kuher à la Gordon Craig, hvad der indbragte ham kritikernes beskyldning for at »omdanne Aleksandrinskij til en futuristisk fjællebod«.

Ligeledes i 1914 havde han lavet en forestilling »uden teater-elementer«: Aleksandr Bloks *Den ukendte dame*, der blev spillet på en slags »bro«, konstruktivistisk før konstruktivismen, i et universitetsauditorium (Tenisjev skolen i St. Petersburg).

Straks fra revolutionens begyndelse proklamerede futuristerne, at de var komfuts – »kommunistiske futurister« – og kastede sig over temaer fra »industri-proletariatet«. I 1918 lod Mejerhold sine elever fra Instruktør-værkstederne arbejde med Verhaerens *Morgenrøde* (Les Aubes) for at finde nye abstrakte former, selv om han, som den tidligere nævnte iscenesættelse af dette stykke viser, var tynget af gæld til den urbanistisk-symbolistiske tradition.

MISTERIA-BUFF. Heroisk, episk og satirisk fremstilling af vor tid i 6 billeder. Isenesættelse Vs. Mejerhold og Valerij Bebutov. Dekorationer: Khrakovskij, Kiselev og Lavinskij (premiere 1. maj 1921 på Det første RSFSR teater) (2. version).

I programmet præsenterede Majakovskij i sit stykke således:

»*Misteria-Buff* er vor store revolution i koncentrat takket være versene og den dramatiske handling. Mysteriet er alt, hvad revolutionen rummer af stort, Buffo alt, hvad den rummer af latterligt. Versene i stykket er møde-resolutioner, gaderåb, avissprog. Handlingen er massernes fremrykning, klasse-sammenstødet, idékampen – verden en miniature gengivet i en cirkus.«

Som en parodi på den bibelske fortælling sætter stykket lighedstegn mellem syndfloden og revolutionen, »den hellige vaskekone som har vasket jordens overflade med sæbe«, hvor sammenstødet sker mellem

Flodbølgen fra proletariatets MYSTERIUM
og borgerskabets BUFFO.

Samtidig med at tage fat på kapitalismen snerter prologen i mejerholdske vendinger den »tårepersende tjekhovisme« i det psykologiske og naturalistiske Kunstnerteater:

»De er så ligeglade / de andre teatre / med at lave teater: / For dem / er scenen et nøglehul. / – Sid stille / og kig / ligeud eller skråt / på et lille udsnit af næstens liv. / Der ser du, / på divanen snøvler / tante Manja'er / og onkel Vanja'er. / Vi på vor side / giver fanden i onkler og tanter! / Lad dem blive derhjemme. / Også vi / vil vise det sande liv, / men omformet af teatret / til et usædvanligt skuespil.«

Stedet for handlingen er jordkloden, fremstillet i form af en vældig halvkugle malet i de fjerne haves blå; den fylder hele scenegulvet, og op på den hiver sig med stort besvær de mennesker, der er undsluppet vandmasserne: Syv par af de *rene* – de udnyttende borgere –

og syv par af de *urene* – de udnyttede proletarer. De sidstnævnte giver sig til at bygge en ark – sammenhobning af terninger – men da de opdager, at de *rene* sørger for, det kun bliver dem (de *urene*) der arbejder, kaster de de *rene* over bord. Efter en rejse gennem Helvede, fremstillet ved en grøn og rød gotisk sal, og gennem et Paradis, der er farveløst og kedeligt, og hen over den hærgede jord når de *urene* frem til Det forjættede Land, hvor der ikke mere er arbejdsgivere, og hvor de ubesjælede ting, som menneskene har skabt, endelig er venlige over for mennesket. Dette er proletariatets paradis, maskiniseret, elektrificeret og kollektiveret.

Forestillingens rytme var hurtig, og den barokke satire blev hele tiden understreget ved excentriske påfund og gags.

Tilskuerne fra de højere politiske kredse i Komintern, som forestillingen blev vist for, satte meget lidt pris på disse cirkuselementer og navnlig ikke på fremstillingen af fremtidens verden i en non-figurativ, geometrisk form, kold og blottet for et levende åndedræt. Ondskabsfulde iagttagere gjorde også opmærksom på, at kun borgerne var en smule individualiserede og havde fået kostumer i livlige farver, mens proletarerne, i ensartet grå arbejdsdragter, smeltede sammen til en uudredelig klynge. Man havde allerede fremført denne bebrejdelse mod mesteren for dekorationen til den første version i 1918, den suprematistiske maler Malevitj, men futuristerne, som var ophavsmænd til dekorationer og kostumer til den anden version, havde vist sig lige så »asketiske« med hensyn til proletarerne, på trods af de kostume-udkast Majakovskij selv havde lavet.

Men hverken han eller Mejerhold lod sig påtvinge en opfattelse, de ikke selv havde. Man må derfor tro, at denne fremstilling af proletariatets paradis som maskiniseret og standardiseret var ønsket af dem. Mejerhold har iøvrigt udtalt sig:

Jeg finder den strid latterlig, som evig og altid pågår i teatertidskrifterne, om hvem der er den vigtigste ved skabelsen af en forestilling, instruktøren eller dramatikeren. Efter min mening tilfalder hovedrollen *idéen*, ligegyldigt hvem der kommer med den. Den »førende« er den af »duumvirerne« (forfatter og instruktør), hvis tanke er den rigeste, den mest aktive, den skarpeste. Med hensyn til Faiko og måske Erdman var det mig, der var den »førende«, men hvad angår Majakovskij, så var forholdet, hvis man skal være ærlig, noget an-

derledes ... Men hvordan det nu end forholder sig, jeg kan ikke se, at denne konklusion på nogen måde er sårende, hverken for dramatikerne eller for instruktøren.

Mejerholds senere iscenesættelser af Majakovskijs stykker skulle bekræfte dette.

Allerede på dette tidspunkt kan man mærke fjendtligheden i det politiske miljø, hvor teatret i bund og grund var et redskab for kulturen og dermed viet til en belærende realisme, i modsætning til de rene form-eksperimenter fra kunstnere, som i »proletar«-problemet først og fremmest så en stil og en stimulans til frembringelsen af nye former. I tyverne holdt de styrende sig til det teoretiske plan i deres kritik, og kunstnerne havde fuld frihed til at følge de veje, de ønskede. Men i løbet af det følgende årti udstraktes Stalins og Zjdanovs diktatur til det intellektuelle område. Mejerhold skulle betale dyrt for sin alliance med de abstrakte og sine »vildfarelser« som kunstner. Da Majakovskij var blevet erklæret urørlig – og blev det ved sit selvmord, før den åndelige knusemaskine var sat i gang – faldt hele vægten af den officielle misbilligelse på Mejerhold. Ikke blot afsvor digteren aldrig sin iscenesætter, han betroede ham endog – otte år efter – sine nye stykker, der blev sat op i samme stil. Derfor tillader vi os et kronologisk svinkeærende:

VÆGGELUSEN, eventyrkomedie i 9 billeder af Vladimir Majakovskij. Iscenesættelse Vs. Mejerhold. Scenisk udformning af første del: malerne Kukriniksij; af anden del: A. Rodtjenko. Musik af Sjostakovitj (premiere 13. februar 1929 på Mejerhold teatret).

Det er en såre vigtig etape i den sovjetiske komedies historie. Også iscenesættelsen kom i høj grad, og i adskillige år, til at påvirke opførelsen af satiriske komedier.

Den revolutionære stormbølges heroiske tider er forbi, og Majakovskijs skarpe satire retter sig mod den uudryddelige småborgerlige indstilling. Prisypkin (dvs. »Fupfyr«), »fhv. arbejder, fhv. medlem af partiet, idag kun forlovet«, higer mod en behagelig, »elegant« og »æstetisk« tilværelse. Han forråder sin klasse, forlader den unge arbejderske Zoja, der begår selvmord (hvilket ikke forhindrer hende i at vise sig igen i »det fremtidige liv«), og gifter sig med Elzevira Renais-

sance, datter af frisøren i en »chic« salon, hvor hun er kasse- og manicuredame. 1. billede, uden for svingdøren til et stormagasin, viser fru Renaissance, som er på indkøb med hele en »besiddendes« begærlighed. Prisypkin demonstrerer den falske proletars bestræbelser: »Jeg er imod det lumpne borgerlige velvære hos disse aber i bur, osv. Min horisont er anderledes vid ... Jeg skulle gerne have et klædeskab med spejl...«. Hans ven Bajan (»Barde«), digter og fhv. husejer, et satirisk portræt af den revolutionære ordgyder, tager ivrigt fat på at smede to begreber i hymens lænker: »det ophøjede, men anonyme arbejde, og den nu æreløse, men meget charmerende kapital«. Til gengæld for det småborgerlige velvære bringer Prisypkin frisøren, den lille socialt suspekte næringsdrivende, »sin gamle og ubesmittede proletariske afstamning og sit fagforeningskort«.

Prisypkins gamle kammerater smider ham ud af arbejderfællesskabet, hvis dystre sovesal (2. billede) står i stærk kontrast til frisørens »luksuøse« salon (3. billede) med spejle smykket med enorme blomster i alle farver, hvor det »røde bryllup«, et veritabelt mellem spil med komiske danse, udspiller sig foran et bord, der er overlæsset med gigantiske madvarer. En ildebrand (4. billede) gør ende på huset med alle gæsterne. Akrobatkunster fra brændmændene, som laver numre efter cirkusmønstre med at sætte stiger sammen, springe og klatre til vejrs.

Fra og med 5. billede er vi i den proletar-verden, som er blevet til virkelighed halvtreds år efter, i 1979. Prisypkin, der i sin tid blev oversprøjet af brandmændenes slanger, er konserveret, frosset inde i den is, der blev dannet af vandmasserne. Han befinder sig nu i et umådeligt amfiteater med skinnende stålapparater. Alt er klart, præcist, rationelt, automatisk, metallisk og elektrisk. Efter en afstemning pr. stemmemaskine bliver Prisypkin tøet op, og sammen med ham en væggelus, det litterære symbol i Rusland for en indskrænket og beskidt levevis.

Fremtidens natur gengives ved en lille plads, hvor tre træer »sætter frugt« (7. billede) i form af fade med »serveringsmodne« anretninger af frugt og parfumeflakoner. Kærligheden opfattes nu blot som »en gammel sygdom«, der »i stedet for at fordele den seksuelle energi rationelt over hele livet, koncentrerer den i en uges galoperende feber, som får mennesket til at foretage uberegnelige, absurde handlinger«.

Isoleret i sin seng på klinikken, hvor han er indlagt til observation (8. billede), ligger Prisyarkin omgivet af ventilatorer og filtre, for at hans åndedræt ikke skal bringe smitte. Forgæves! Han og hans væggelus laver rav i den, i denne hygiejniske verden med dens højtudviklede teknik: Dekorationen er helt igennem stål, knapper, fjernstyring, mærkværdige apparater, der danner en stærk kontrast til alt det farverige i den første, »småborgerlige« del. Konstruktivisten Rodtjenko har understreget karakteren af noget standardiseret og mekanisk i disse billeder. Men i disse omgivelser synger Prisyarkin de smægtende og vulgære romancer fra fortiden; han akkompagnerer sig selv på guitaren og udskiller glemte mikrober. Det er forgæves, han beder om roser: »Der er ikke nogen mere, undtagen i havebøjerne, og kun lægevidenskaben interesserer sig for drømme ...« Det er forgæves, han beder om bøger, »der griber en om hjertet«. Direktøren for Institutet for rationelle bevægelser – som vi ser demonstreret helt uudsigeligt på scenen – erklærer, at man kun finder de gamle danse »på gamle postkort fra Paris«. »I morgen,« siger Prisyarkins gamle forlovede, »skal jeg tage dig med hen at se de ti tusinde arbejderes og arbejderskers dans. Den foregår på pladsen. Det bliver en munter prøve på den nye systematiske udførelse af landbrugsarbejdet.«

Men over for dette opbud af gråt i gråt, i denne gennemrationaliserede tilværelse, hvor alt er ensrettet: Gestus, mimik, tøj og navnlig forestillingens træske rytme, som er selve det bærende element i denne iscenesættelse af fremtidens verden, gør småborgeren fra før-istiden oprør: »Kammerater! Jeg protesterer! Jeg er ikke tøet op for at tørre ud!«

For at beskytte det nye samfund mod smitte, ender man med at udstille dette irrationelle pattedyr *homo sapiens* og dets parasit i Zoologisk have. De er spærret inde i et bur, som ligger mellem elefanthuset og girafhuset; på en lille tavle står betegnelsen *microbourgeoisius vulgaris* med sin *punaisis normalis*. Og mens børnene definerer forbi i takt til *fremtids-marchen* – som Sjostakovitj bruger som modsætning til jazzen i første del – kigger Prisyarkin på tilskuerne fra sit bur og forstår ikke, hvorfor han skulle være så forskellig fra de andre: »Borgere! Brødre! Medskabninger!« råber han. »Hvor er I mange! Hvornår har man tøet jer op? Hvorfor er det kun mig, der er i bur? Kom ind til mig«

Man skynder sig at fjerne tilskuerne, og direktøren for Zoologisk have forsøger at berolige salen: »Undskyld, kammerater... Insektet er træt. Støjen og lyset har givet det hallucinationer. I kan være ganske rolige ... Vi skal nok få det gjort fredeligt til i morgen...«

På dette spændings højdepunkt slutter stykket. Det blev kraftigt angrebet i den ideologiske presse, men samtidig en bragende publikumsucces. Hvad det rummede af musik, bevægelser, visuelt trolderi gjorde det til en tillokkende forestilling. Senere skulle man anklage Mejerhold for at have fremhævet »den småborgerlige smitte«s fristende magt på bekostning af den afsky, som de bevidste og organiserede samfundsborgere burde have følt ved synet af de to overlevende fra en verden, hvis tid var omme. Og man skulle navnlig anklage ham for »formalistiske excentriciteter« og »åndløs asketisme« i fremstillingen af paradiset 1979.

Men, det kan ikke gentages tit nok, at han arbejdede hånd i hånd med Majakovskij, og man behøver blot at læse forfatterens angivelser i Væggelusen for at forstå hans fortolkning. I en artikel, der blev trykt før premieren, sagde digteren: »Et stykke er, ligegyldigt hvor gennemarbejdet og velafpudset det måtte være, kun een af komponenterne i forestillingen. Dets virkning på tilskuerne kan tidobles (eller udslettes) af skuespillerne, teatermalerne, scenearbejderne, musikerne osv. Det vigtigste afhænger imidlertid, forekommer det mig, af Mejerholds vingefang, og jeg er overbevist om, at hans vingefang vil vise sig at være vældigt.«

BADSTUEN, drama i 6 akter med cirkus og fyrværkeri. Iscenesættelse Mejerhold (premiere 16. marts 1930).

På spørgsmålet, hvorfor han havde kaldt denne satire et »drama«, svarede Majakovskij: »For det første, fordi det er sjovere, og for det andet, er så denne mangedobling af bureaukrater i Sovjetunionen ikke et drama?«

Væggelusen var et angreb på den borgerlige indstilling. *Badstuen* viste, hvordan de samme mikrober fremkaldte sygdommen bureaukrati. Dette stykke hudfletter »funktionærerne, som forestår koordineringen af sagerne uden nogen sinde at gå løs på selve sagerne«, og som udelukkende er optaget af at *afpasse, sammenpasse, sammen-*

knytte, sammensmelte og harmonisere dem. Omkring den centrale skikkelse, der er »nået til tops«, en flab og støvleslikker, kredser »sekretærer« og »damer« af samme kaliber, såvel som Isaak Belvedonskij, »præmieret maler af portrætter, slagscener og andre naturalismer« (en letgennemskuelig hentydning til Isaak Brodskij, der omsatte Sovjetstyrets officielle kalender i skilderier).

Disse lumpne sjæle vil ikke vide af den fremragende opfindelse, der er gjort af en renhjertet videnskabsmand (han hedder da også Tsjudakov-Bizarrov): En maskine, der kan sætte tiden ud af funktion. Men en »fosforlysende kvinde«, en udsending fra år 2030, tilfører denne fremtids-maskine de sunde elementer fra det nye samfund – videnskabsmænd og arbejdere. Maskinen går i gang, og dens skrue bortstøder og splitter (»vasker«) på det ynkeligste bureaukrateerne, som forgæves anstrenger sig for at hage sig fast til den.

Som kraftig forkæmper for den direkte, politiske propaganda gennem kunsten og som ophavsmand til hundreder af kulørte satiriske plakater betragtede Majakovskij »teatret først og fremmest som en arena, dernæst som et skuespil, altså i dobbelt forstand en arena for munter offentliggørelse«. Det var absolut fejlagtigt at anvende teatret til »psykologisk skørlevned«. Derfor havde han også, forklarede han, »betroet sit stykke til den særdeles aktive, særdeles journalistisk handlekraftige Mejerhold«.

Mejerhold baserede sin iscenesættelse på modsætningen mellem den bureaukratiske inertie og de hurtige fremtids-rytmer, der kulminerede i *Tids-marchen* med dens kvikke, taktfaste ryk: »Fremad / tid! / Fart på / mit folk / kommunen / står for / døren! / Fremad / tid! / Fremad!«

De virkninger, forfatteren havde anbefalet, blev fremskaffet i rigt mål af iscenesætteren: elementer fra cirkus, fjællebod, eventyrspil, marionetteater, groteske, overdrivelse, og pyrotekniske virkemidler. Den fosforlysende kvinde kom til syne under bragende eksplosioner, hun stod frem som en skulptur, støbt i en skinnende, sølverne tætsluttende dragt og med flyverhjelme; i hånden havde hun lovens nye tavler – et pergament med lysende bud.

Også denne gang skulle man bebrejde Mejerhold, at han havde lavet en »formalistisk skematisering«, at han havde afpersonaliseret de positive helte ved at klæde dem i ens arbejderdragter og i stedet for et begejstret foredrag komme med et blodløst teknokrat-sprog,

akkompagneret af »biomekaniske« bevægelser på en roterende baggrund af koncentriske cirkler – stiliserede produktionsrytmer.

Mejerhold selv var ikke tilfreds med sit arbejde, men af helt andre grunde:

Jeg var den første, der satte Majakovskijs tre stykker op, og jeg kunne godt tænke mig at prøve igen. Ved et skæbnesvangert sammentræf af tekniske omstændigheder blev jeg alle tre gange tvunget til at skynde mig. Derfor betragter jeg disse iscenesættelser som en slags første redaktion. Jeg tror, jeg havde mest held med *Badstuen*. Jeg drømmer om at vende tilbage til det stykke og give det hele den nødvendige tid denne gang.

8. *Konstruktivismen*

Den 2. april 1923 fejrede man højtideligt, på Bolsjoj teatret i Moskva, Mejerholds 25-års jubilæum som teatermand. Under festen blev han hædret med titlen Folkets Kunstner. Hans medarbejdere og beundrere udgav til hans ære en samling skrifter fulde af overstrømmende hyldest: Vsevolod Mejerhold (Forlaget Oktober, Tver, 1923).

Det første RSFSR teater blev til GITIS (en forkortelse for Statens Institut for Teaterkunst), og Mejerhold indviede det den 25. april med den første konstruktivistiske iscenesættelse: Den storsindede hanrej (Le cocu magnifique, af Fernand Crommelynck). I slutningen af året blev GITIS til TIM (Teatr Imeni Mejerholda, dvs. Mejerhold teatret), og det åbnede den 25. november med Tarelkins død (af Sukhovo-Kobylin), en ny etape i konstruktivismens udvikling.

Denne bevægelse går tilbage til efteråret 1921, da en gruppe kunstnere arrangerede en udstilling i Den alrussiske digtersammenslutnings Klub i Moskva, af konstruktionsmodeller, under navnet $5 \times 5 = 25$. Faktisk bestod gruppen på det tidspunkt af fem medlemmer, som hver udstillede fem arbejder (Popova, Rodtjenko, Medunetskij og brødrene Stenberg).

Den nye skoles trosbekendelse omfattede både plastikken og ideologien. Den afsvor enhver figurativ tendens, gik ind for anvendelsen af materialer i rå tilstand og roste sig af en antiæstetisk, rent utilitær kunst, i harmoni med hvad man i hine heroiske tider troede var de arbejdendes sjæl og ideal.

Mejerhold, som var på udkig efter metoder, der kunne sætte ham i stand til at aktualisere og »proletarisere« sin kunst, blev en flittig gæst på udstillingen og skimtede en mulighed for at anvende de konstruktivistiske principper på teatret. Med den samme iver, hvormed han havde stillet sig i det »teatralske teater«s tjeneste, gav han sig til at granske tanken om en antiæstetisk teatralitet. Dette resulterede i en ny stil, som fik navn af konstruktivisme, og som kombineret med excentrisme, akrobati og det »biomekaniske« spil blev dyrket i udstrakt grad i Rusland i flere år.

Samtidig er han blevet installeret i det gamle Zon teater, en slags banegårdshal med masser af træk, upraktisk og grim, og bestræber sig i sin nedrivnings-iver på at gøre den endnu mere nøgen. Da han ikke kan realisere sin drøm om at komme til at spille på en åben plads i byen, sørger han for i det mindste at gøre spillearealet større, ribber scenen for hele dens illusions-udstyr og for alle levnings fra det

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

Rumlig konstruktivisme på scenen

(...) De projekter til fremtidens praktiske konstruktioner, der dækkede digtersammenslutningens vægge, forekom ham fuldt anvendelige inden for rammerne af det teater, som ikke skulle være æstetisk bestemt, men nyttebestemt, som gik på tværs af den eksisterende æstetiske tradition, og som gjorde det muligt at virkeliggøre den gamle drøm om skuespillet uden for teatret, skuespillet befriet for tilskuerrummets æskebygning og anbragt ligegyldigt hvor: På offentlige pladser, i metalfabrikens støberiafdeling, på dækket af en rute-damper. De ydre omstændigheder var usædvanlig gunstige for overvejelser af denne art. Mejerholds teater var netop blevet overtaget af Mastkomdram Bassalyga-Smolín, og spørgsmålet om skuespillet uden for teatret var opstået så at sige af sig selv, også selv om Mejerhold ikke længe forinden havde stillet sig det.

Som resultat af en udveksling af meninger og tanker i denne situation blev en af udstillerne fra $5 \times 5 = 25$, L. S. Popova, inviteret til at arbejde ved De højere instruktørværksteder, hvor V. E. Mejerholds virksomhed dengang nødtvungent var koncentreret. Hun fik til opgave at udarbejde programmet for et kursus i skuespillets genstandsmæssige udformning, og var desuden repræsentant for de rumlige discipliner på alle de møder, hvor man skulle belyse et nyt skuespil, som led i værkstedernes arbejde.

Således fik konstruktivismen lejlighed til at udfolde sig i praktisk arbejde næsten umiddelbart efter sin opståen, en heldig omstændighed som sjældent times en kunstnerisk skole, der kun kan tælle sin eksistens i uger.

Instruktør-værkstederne blev snart til teater-værksteder, og studenterne ved disse værksteder nærmede sig under den praktiske afprøvning af teorierne så meget til skuespillet, at talen i begyndelsen af 1922 begyndte at dreje sig om en forestilling, og man startede på læseprøverne til det foreslåede stykke. Spørgsmålet om den genstandsmæssige udformning hørte til dagens orden, men konstruktivismen tøvede lidt med svaret.

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

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

I udformningen af *Den storsindede hanrej* så man for første gang det princip, der skulle blive en grundlæggende forudsætning for alle de følgende arbejder inden for denne retning: Man gav afkald på brugen af snoreloft og i almindelighed på ophængte kulisser, da skuespillet – hvordan og hvorfor har vi set – var tænkt frigjort fra kukkassen. Det forhold, at det var nødvendigt at fastgøre alle dekorationens dele til gulvet, fik en række konsekvenser, der var i smuk overensstemmelse med den konstruktivistiske teoris hovedteser.

Det konstruktionsprincip, der gik ud på at kombinere en række standardelementer, havde sin forgænger i teaterteknikken i sammensætningen af forskellige »sætstykker«, der som regel blev dækket af et malet lærred. Konstruktivismen, der gjorde op med »scenens forskønnelse«, afdækkede sætstykket og byggede i stedet scenen op af forskellige og størrelsesmæssigt varierede elementer af dette sætstykke. De to høje elementer i *Hanrejen* – det smalle og det brede – blev den kombination, man siden denne forestilling benyttede i det »konstruktive« scenebillede.

Disse elementer gjorde det muligt at opstille nogle principper: 1. princippet om lineær konstruktion i tre dimensioner, 2. den visuelle rytme, der hverken er betinget af maleriske eller af rumlige effekter, 3. bevarelsen af de udelukkende konstruktionsmæssigt fungerende dele i scenebilledet.

Hertil kom, som en form for kontrol, forsøget på at indføre et reelt tidselement, der kunne give et visuelt-tidsmæssigt akkompagnement til skuespillet, i samme grad som musikken tidligere havde givet et auditivt-tidsmæssigt. Den forskellige farve på de hjul, der blev sat i bevægelse under skuespillets udvikling, havde ikke en dekorativ, men en inddelingsmæssig funktion: Farven skulle gøre det lettere at iagttage forskellene i de roterende bevægelser i den kinetiske baggrund.

Scenebilledet, der kun bestod af de arbejdende dele af konstruktionen, var principielt forskellig fra en dekoration i vanlig forstand, og krævede derfor en tilsvarende behandling af kostumet. Det skulle også være en scenisk arbejdsdragt. Således opstod formen for skuespillerens arbejds- eller produktionsdragt – den berygtede »prod-dragt«. Grundlaget for denne dragt var en arbejderbluse med tilhørende bukser, hvortil der føjedes vedhæng, alt efter anvendelse og rolle. Således kunne hovedbestanddelene, det blå sæt, tjene både til fremstilling af »figuren« en borgmester og til »figuren« en greve eller en bødker.

I hele sit væsen skulle skuespillet være strengt programmæssigt og retningsgivende: I sin videre udvikling skulle det ateatraliske skuespil, efter likvideringen af scene, dekorationer, kostumer, føre til bortfaldet af skuespiller og stykke. Det teatraliske skuespil skulle lede over til det frie spil af arbejdere, der hviler ud, og som tilbringer en del af deres fritid med forestillingen, improviseret måske på det selvsamme sted, hvor arbejdet netop er blevet afbrudt, ud fra et scenario, der netop er udtænkt af en af dem.

Herved understregedes tendensen til, at skuespillet ikke skulle baseres på den førrevolutionære formulering af skønheden i bevægelsen, dens størst mulige rytmik og forfinelse (hvad enten det gjaldt dekorationsmaterialet eller de optrædendes bevægelser) i forbindelse med deklamationens slørede messen og andre former for idealisering af lediggang og tom parasitvirksomhed. Skuespillet skulle bygge på den endnu ikke fremdragne, skjulte æstetik i arbejdsprocessen, der lå til

grund for den rationelle udførelse af teknisk komplicerede anstregelser.

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

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

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

V. F. Stepanovas opsætning videreførte og udviklede nogle af konstruktivismens hovedtræk fra *Den storsindede hanrej*, udledet fra iagttagelser af selve spillet.

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

fald, hurtig forsvinden osv. Hver af disse muligheder var en standardiseret spillemåde, derfor krævede den også blot et standarddelement i dekorationen. Selv om konstruktivismen baserede sin konstruktion på et fælles standarddelement, fik man dog mange standard-elementer af forskellig form. Skulle den konstruktive tankegang bevare sin konsekvens, måtte man derfor drage den slutning, at man ikke i en dekoration kunne forene elementer, der havde til opgave at støtte forskellige eller endog modsatte momenter i skuespillernes spil og i de sceniske funktioner.

Dekorationen som helhed skulle opdeles i en række individuelle detaljer. Disse detaljer var fordelt efter, hvor spillet foregik, og fornedes ikke fysisk, men stilistisk; de var af samme farve og bygget af et trægitter af ens karakter. De skulle tjene ved anvendelsen af effekter som fald, forsvinden, rotation, kast osv. Detaljernes isolation fra hinanden, og det, at de blev udformet som dagligdags genstande: bord, stol, taburet, gjorde det endeligt af med de sidste rester af den traditionelle scenedekoration og fjernede de sidste spor af teater. En sådan forestilling kunne foregå i ligegyldig hvilket milieu, blot ikke teatrets, den tålte ikke de skrå brædder.

De samme principper lå til grund for kostume-udkastene. Skuespillernes proddragt blev erklæret for ikke at være en konstruktiv idé, eftersom skuespillerens funktion blev anset for at være æstetisk, ikke produktiv. Kostumet skulle, ud fra princippet om standardisering af delene, svare til den pågældende rolles sceniske funktioner og så godt som muligt støtte spillets mimiske side. Således blev de fælles proddragter gjort individuelle. V. F. Stepanova, der heri så en vis afvigelse fra den markerede kollektivismes princip, indførte en korrektion på dette punkt: De nye scenedragter blev farvemæssigt beregnet sådan, at alle figurerne ved gruppering flød sammen for øjet i en udefineret masse.

Samtidig med, at tanken om en enhedsdekoration og enhedsdragter blev mere sammensat, udvikledes brugen af små genstande i spillet, hvilket medførte, at man måtte undgå at gøre dem til rekvisitter.

Den fare, der således opstod for, at skuespillet opløste sig i detaljer, skulle imødegås ved en monumental spillestil hos skuespillerne og en tilsvarende planlægning af scenebilledet, hvad der blev

yderligere vanskeliggjort af de allerede nævnte optiske egenskaber ved scenedragterne.

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

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

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

Når der i skuespillet blev benyttet et stort antal specielle teaterobjekter, krævede dette også en særlig instruktion i brugen af dem, følgelig fjernede man sig fra den oprindelige betingelse: at deltagelse i handlingen skulle være alment tilgængelig. Kun den professionelle skuespiller kunne behandle en særlig scenegenstand rigtigt: Han blev således herre over opførelsen. I stedet for at være det frie spil af arbejdere, der slappede af, ville opførelsen uundgåeligt vende tilbage til at være en fornyet scene-forestilling, men så mistede hele tanken om en udflytning fra sceneæskens sin mening. Planen for opførelsen af Martinets stykke, der senere blev omarbejdet af S. M. Tretjakov til *Jorden på den anden ende*, havde til hensigt at rette denne linie op og byggede på, at store menneskemængder kunne drages med ind i handlingen.

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

i *Den storsindede hanrej* blev erstattet af en virkelig motorcykel, automobil og felttelefon. Den virkelige brug af disse apparater, der fandt sted under omstændigheder, som viste den pågældende brugers færdighed, skulle ifølge planen for iscenesættelsen kunne give en større og mere hensigtsmæssig virkning end jonglørkunstens »rene kunst«. Det visuelt-tidsmæssige akkompagnement tog form af en lysprojektion af en trykt kommentar. Denne kommentar havde ligeledes en genstandsmæssig mening. Man valgte slagord, hvis formler var alle velkendte, i en sådan grad, at de allerede havde tabt deres bogstavelige mening og kun kunne tænkes som en monolitisk sætning; de var så velkendte, at de allerede var blevet *genstande* i samfundets hverdag.

Brugen af projektion medførte lærredets anvendelse som fortæppe, der inddelte forestillingen i episoder og dele.

Spørgsmålet om dragterne blev løst ved opgivelsen af et særligt kostume for skuespillere. Ægthedens princip øvede også indflydelse på denne side af den genstandsmæssige udformning – de optrædende personer skulle være iført de kostumer, som de ville have på til daglig, hvis forestillingen var virkelighed. Masseoptrinene skulle baseres på de professionelle vaner hos de grupper, der udgjorde sceneensemblet.

Det eneste store objekt i scenebilledet var en model af en kran. Det måtte nødvendigvis være en forenklet model, eftersom en virkelig jernkran for det første ikke kunne være på scenen, og for det andet, hvis der havde været plads til den, ville have knust scenegulvet.

Da man lavede denne model, opdagede man, at det på grund af dens vægt ville være nødvendigt at hænge den op i snoreloftet. Det er en kendsgerning, at en trækonstruktion er tungere end en metal-konstruktion med samme bæreevne. Det var i sig selv en væsentlig afvigelse fra princippet om at undgå enhver ophængning, men afvigelsen var betinget af en materiel nødvendighed, der rent praktisk ikke var til skade for dekorationens modelkarakter, som i sig selv var en nødvendig betingelse; og når forestillingen skulle spilles i det fri, ville modellen alligevel blive erstattet med en eller anden genstand på stedet.

Denne forestilling, der gik ud fra nødvendigheden af at spille i en ganske vist omformet teatersal, gav også plads for en anden ophængt

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

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

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

Fremtidens skuespiller

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

Tidligere bar en skuespillers kunst altid præg efter det samfund, som den var bestemt for. I fremtiden må skuespilleren i endnu højere grad bringe sit spil i overensstemmelse med produktionens betingelser. Han kommer jo til at arbejde under betingelser, hvor arbejdet ikke opfattes som en forbandelse, men som en glædelig livsnødvendighed.

Under sådanne betingelser skal kunstens ideale arbejde naturligvis også have et nyt fundament.

Vi er vant til, at ethvert menneskes tid blev skarpt inddelt i *arbejde og hvile*. Alle arbejdende søgte at bruge mindst mulig tid på deres arbejde, og mest mulig på hvile. Mens en sådan stræben forekom naturlig under det kapitalistiske samfunds vilkår, så må den siges at være helt uacceptabel under en rigtig udvikling af det socialistiske samfund.

Det afgørende spørgsmål er *spørgsmålet om udmattelse*, og af dets løsning afhænger fremtidens kunst.

I Amerika foregår der nu energiske forsøg på at indføre hvile i arbejdsprocessen, uden at gøre hvilen til en selvstændig enhed.

Hele spørgsmålet kan reduceres til normeringen af hvilepauserne. Under ideale betingelser (hygiejniske, fysiologiske og hvad angår bekvemmeligheder) er selv ti minutters hvile tilstrækkelig til at gengive mennesket alle dets kræfter.

Arbejdet skal gøres let, behageligt og uden afbrydelser, og kunsten skal udnyttes af den nye klasse som noget *fuldstændig nødvendigt*, der hjælper arbejderen i arbejdsprocesserne, og ikke kun som adspredelse: *Ikke blot* vor skabens *former* må ændres, *også vor metode*.

Den skuespiller, der arbejder for den nye klasse, må revidere alle det gamle teaters regler. Selve skuespillersjakket må have andre betingelser.

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

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

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

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

I skuespilleren forenes organisatoren og det, han organiserer (dvs. kunstneren og hans materiale). Skuespillerens formel er udtrykket $N = A_1 + A_2$, hvor N er skuespilleren, A_1 konstruktøren der udtænker og giver ordre til udførelsen af sin tanke, A_2 skuespillerens krop, som realiserer den af konstruktøren stillede opgave.

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

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

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

Hovedsætningerne er: 1) Hvilen er inkorporeret i arbejdsprocessen som pauser, og 2) kunsten har en nøje bestemt livsnødvendig funktion og tjener ikke kun til adspredelse. Dette forpligter skuespilleren til den størst mulige økonomi med tiden, da kunsten, der er indregnet i den almindelige tidsinddeling for den arbejdende, er tildelt et vist antal tidsenheder, som må udnyttes maksimalt. Det betyder, at man ikke må spille halvanden til to timer uproduktivt på maskering og kostumer. Skuespilleren skal i fremtiden arbejde uden maskering, i produktionsdragt, dvs. en dragt, der er konstrueret sådan, at den kan tjene skuespilleren som hverdagstøj og samtidig være ideelt egnet til de ideer og bevægelser, som skuespilleren realiserer på scenen under sit spil.

»Tayloriseringen« af teatret giver mulighed for at spille lige så meget på en time, som vi nu spiller på fire timer.

Skuespilleren må først og fremmest være i besiddelse af en naturlig *evne til reflektorisk stimulering*; et menneske, der har denne evne, kan i overensstemmelse med sine fysiske evner gøre krav på den ene eller den anden rolletype. For det andet skal skuespilleren være »*fysisk vellykket*«, dvs. have et godt øjemål, være i besiddelse af udholdenhed og i enhver situation mærke sit legemes tyngdepunkt.

Da skuespillerens kunst er skabelsen af plastiske former i rummet, så skal han studere sit legemes mekanik. Det er nødvendigt for ham, fordi enhver form for udfoldelse af kraft (også i en levende organisme) er underkastet mekanikkens almene love (og skuespilleren, der skaber plastiske former i scenerummet, udfolder naturligvis den menneskelige organismes kraft).

Den største mangel hos den moderne skuespiller er hans fuldstændige uvidenhed om *biomekanikkens* love.

Det er ganske naturligt, at skuespilleren under de hidtil eksisterende spillesystemer (»det indre«, »indlevelsen«, som af væsen er ens, men som dog adskiller sig ved den metode, hvorved man når frem til dem – den første gennem narkose, den anden ved hypnose) altid blev grebet af sindsstemningen i en sådan grad, at han overhovedet ikke kunne svare for sine bevægelser og sin stemme. Der var ingen kontrol, og skuespilleren kunne naturligvis ikke svare for, om han havde heldet med sig eller ej. Kun enkelte helt store skuespillere gættede intuitivt den rette spillemåde, dvs. det princip at man nærmer sig rollen ikke fra det indre til det ydre, men omvendt, fra det

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

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

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

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

Fra den elizabethanske scene til biomekanikken

II.

Vi bør nu gøre os klart, hvilken rolle den teatermæssige traditionisme spiller i Mejerholds forsøg og resultater af i dag. For at besvare dette spørgsmål må vi først gøre os klart, *hvilke* traditioner Mejerhold vakte til live igen i sin virksomhed. Svaret herpå ligger allerede i den foregående forklaring: Det *folkelige* teaters traditioner, der i alle folkeslag har opgaver af ens karakter, som løses på samme vis.

Udtrykket det *folkelige* teater er blevet så kompromitteret, at det kræver en vis forklaring. Begrebet »folket« er overordentlig vidt og udflydende. Det indeholder klassernes, de sociale lags og andre sociale grupperingers mangfoldighed, der udelukker eksistensen af fælles interesser. Samtidig har al kunst en klar klassemæssig karakter, der ses både i det præg, som kunstnerens herkomst, opdragelse og position i samfundet giver ham, og i den gruppe af forbrugere, der leder den kunstneriske virksomhed ind i det af dem ønskede leje. I teatrets kunst er denne virkning fra forbruger på frembringer stærkere end i de andre kunstarter, for her modtager forbrugeren ikke kunstnerens færdige værk, men overværer selve dets skaben, iagttager kunstneren i den skabende handlings øjeblik, og skaber med sin holdning til hans arbejde en atmosfære, der i større eller mindre grad gavner den heldige realisation. Teatret er altid afhængigt af publikum, dets sociale sym- og antipatier, klassemæssige ideologi og moral, hvis fremstiller det uundgåeligt er. Og når jeg bruger udtrykket det »folkelige« teater, vil jeg ikke bringe forvirring ind i teatrets sociologisk set klare struktur. Jeg betegner med dette udtryk ikke intelligensens utopiske »al-folkelige« teater, der fungerer på samme tid for tilskuere fra alle klasser, ikke den dybt borgerlige teori om det jævne, folkelige teater, der populariserer den borgerlige ideologis og morals grundlag for masserne.

Nej, jeg mener *massens teater*, de samfundsmæssige dybs teater, som til alle tider har sat deres selvstændige skaben op mod de her-

skende klassers kunst. Denne underkuede masse, fri for den officielle kulturs og civilisations spændetrøje, har tilfredsstillet sin teatertrangs instinkt med en række former og metoder, der til tider viser så forbløffende ligheder mellem de forskellige folkeslag, at det ikke lader sig forklare med gensidig påvirkning. Lad os tage de græske mimers fjællebodsteater eller den gamle romerske maskekomedie (atellana), de middelalderlige akrobat-jonglører eller de russiske gøglere (skomorokhi), de italienske komedianter i det 16. århundrede, skaberne af *commedia dell'arte* eller vaganterne i England eller Spanien, der alle har skabt dybt nationale teaterformer; lad os endelig nævne det gamle Japans eller Kinas teater, – overalt finder vi sådanne lighedstræk, at det, selv med iagttagelse af de nationale forskelle, bliver muligt at markere omridsene af en fælles stil i det folkelige teater. Dette teaters kendetegn er: Uafhængighed af litteraturen og trang til improvisation; bevægelsernes og gestus' overherredømme over ordet, ingen psykologisk motivering for handlingen, en saftig og skarp komik, lette overgange fra det ophøjede, heroiske til det banale og grotesk-komiske, utvungen forening af den hedeste retorik med overdreven buffonade, trang til sammenfatning, syntetisering af de fremstillede figurer gennem en skarp fremhæven af det ene eller det andet træk i figuren, hvad der fører til symbolske teaterfigurer – til maskerne; og endelig, ingen differentiering af skuespillernes funktioner, skuespilleren smelter sammen med jongløren, klovnen, tryllekunstneren, charlatanen, sangeren, gøgleren, alt dette fører til en universal skuespillerteknik, der bygger på en enestående evne til beherskelse af kroppen, en medfødt rytmisk sans, bevægelsernes funktionelle og økonomiske karakter. Tilsammen giver alle disse træk det rene teater, domineret af skuespillernes mesterskab, uafhængigt af andre kunstarter, der kun inddrages i en hjælpende rolle. Det folkelige teater er frit for det aristokratiske og borgerlige teaters æstetiske prætentioner, det stræber ikke efter at skabe et syn, der kan glæde øjet ved sin ubevægelige æstetiske pragt, og det har derfor ikke brug for en kunstner til at dekorere scenen. Scenerummets udsmykning og skuespillerens dragt indskrænker sig til det nødvendigeste for handlingen. I sin oprindelige form havde det folkeligt-teatraliske spil ikke brug for et særligt udstyret rum; der blev spillet hvor som helst, på en vogn, på en plads, på markedsboden, i en stald eller et udhus, i kroens gård på en øjeblikkeligt tilvejebragt forhøjning (nogle tøn-

der eller bænke, hvorover der blev lagt brædder). Senere, da de slår sig ned i en fast bygning, lægger komedianterne mindst af alt vægt på dens dekoration. De er kun interesseret i at indrette scenerummet, så det tjener til udførelsen af deres opgave som skuespillere. Således opstår skemaet for det gamle engelske eller spanske teater med den fremskudte forscene, omgivet på alle sider af publikum, med scenerummet inddelt vandret og lodret, mens alle dekorative elementer fuldstændig mangler; eller det gamle japanske teater med dets berømte »bro« (hanamichi – gavernes vej), ad hvilken skuespillerne, der kommer udefra ind på scenen, går hen over hovederne på tilskuerne gennem hele salen, således at hver sortie eller entré bliver en hel begivenhed. En sådan rent tjenende funktion har også rekvisitten i det folkelige teater, den er det redskab ved hjælp af hvilket skuespilleren viser sin evne til at spille med tingene; deraf begrænsningen til de mest nødvendige genstande, som tilsammen klart karakteriserer emnet og handlingen i stykket. Endelig har kostumet den samme rent sceniske, ikke dekorative betydning; det skal give et klart og tydeligt indtryk af den fremstillede figur, og samtidig lette skuespilleren i udførelsen af hans sceniske opgave. Derfor må det ikke have noget overflødigt, der hæmmer skuespillerens bevægelser, intet der hindrer ham i at vise sin behændighed, smidighed, dristighed.

Den teatraliske karakter, der er typisk for det folkelige teater, søger ikke at tilsløre sig ved en meningsløs bestræbelse på at skabe et nøje genbillede af livet på teatret (jvfr. Craigs udtalelse: »Realismen er en vulgær fremstillingsform, der passer til blinde«), den søger tværtimod med alle midler at få tilskueren til at se forestillingen som skuespillernes spil. (...).

Vi må dog bemærke, at vi ingen steder finder det folkelige teater i dets oprindelige, rene form. (...)

Et karakteristisk eksempel på dette er Molières teater, hvor hofglansen og den stive etikette fra Versailles ikke formåede at tage livet af traditionerne fra den folkelige farce, hvis retmæssige arving den store franske skuespiller og forfatter var. Hvis man desuden har for øje, at det folkelige teater overalt var bærer af det ægte professionelle mesterskab, og havde strenge og nøjagtige love for skuespillernes spil, modsat de privilegerede klassers amatørteater, der næsten altid lå under for andre kunstarter (poesi, musik, maleri), – så bliver årsagen til de folkelige teatertraditioners stabilitet fuldt forståelig.

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

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

Det er den rent praktiske opfattelse af teatrets traditioner, der præger hele Mejerholds revolutionære virksomhed. Det første indtryk af denne virksomhed er et usædvanlig skarpt brud med alt forudgående. Hvor ofte har man ikke gentaget de banale ord om Mejerhold, at han efter revolutionen så at sige »brændte alt, hvad han havde tilbudt«! I virkeligheden blev fundamentet helt og urørt tilbage. Dette fundament er de folkelige teatertraditioner, som nu ikke anvendes med deres historisk-genremæssige aspekter (*hoffs* Molière, den *katolske* Calderon), men med deres oprindelige væsen. Fra en stilisering af det gamle teater, der ikke viste ud over sig selv, og som var gennemtrængt af begejstring for det udsøgte mesterskab hos skuespillerne, gik Mejerhold over til en rent funktionel udnyttelse af traditionerne i det folkelige teater, der nu bliver midler til skabelsen af et teater, som »er i samklang med nutiden«, som afspejler dens krav og dens stræben. Også i det traditionelle teater er der »en række aksiomer, der er obligatoriske for enhver skuespiller, uanset i hvilket teater han arbejder«, men selve det faktum, at disse »aksiomer« har en folkelig oprindelse, gør dem særlig vigtige og uafviselige ved opbygningen af et *nyt, folkeligt* (dvs. *proletarisk*) teater. Resultatet af denne skabende udnyttelse af de traditionelle teaterformer hos Mejerhold bliver en ny form for skuespil: agitationsteater, propagandistisk teater, møde-skuespillet (*Jorden på den anden ende, D.E.*), det socialt-

satiriske skuespil (*Skoven*, *Bubus*), ja endog pamfletten (*Mandat*). Han skaber et teater, der er i bund og grund revolutionært, moderne og *nyt*, skønt det baserer sig på de *ældste* traditioner, man kan forestille sig.

III.

Hvad tager Mejerhold fra de traditionelle teaterformer? Først og fremmest genskaber han den syntetiske skuespiller-instruktør-type, der gik tabt i det borgerlige teater i det 19. århundrede til fordel for en større differentiering.

I hans udformning hører instruktøren op med at være en mekanisk fortolker af skuespilforfatterens vilje. Han bliver en skaber, skuespillets organisator i et hele, hvortil kommer, at det dramatiske materiale underkastes en omarbejdelse for at afdække den skabende intention, som det indfører i skuespillet. Mejerhold underkaster ikke blot nye stykker en sådan omarbejdelse (*Martinets Natten*, *Jorden på den anden ende*, *D. E.*, *Bubus*, *Mandat*), også eksempler fra den klassiske dramatik (*Tarelkins død*, *Skoven*) forvandler han til helt nye stykker med gamle emner og gamle personer. Bemærkelsesværdigt ved disse bearbejdelser er især deres dramaturgisk formålsrettede karakter, som giver stykket øget værdi for det moderne teater. Forfatteren N. Erdman, der har skrevet stykket *Mandat*, ikke alene samtykkede i alle de ændringer, som Mejerhold foretog i hans stykke, men anså dets sceniske tradition for kanonisk og trykte *Mandat* i den form, som det havde fået hos Mejerhold. Der er ingen tvivl om, at heller ikke Ostrovskij, om han levede i dag, ville have noget at indvende mod Mejerholds redaktion af *Skoven*, der har fået teksten til at klinge på ny og genskabt den pamfletagtige skarphe, som for længst var hørt op med at gøre sig gældende på grund af vanens magt. Sådan har Mejerhold i sin egen person genskabt den skuespiller-instruktørtype, som var karakteristisk for alle virkelige teaterepoker (Aischylos, Sofokles, Hans Sachs, Lope de Rueda, Shakespeare, Molière, Goldoni, Lessing, Goethe m. fl.).

Videre genskaber Mejerhold den syntetiske skuespiller-mestertype, der til fulde behersker sin biologiske »maskine« i alle dens mangeartede funktioner. Den borgerlige skuespiller i det 19. århundrede var først og fremmest »et talende væsen«, som Mejerhold vittigt sammenligner med grammofonen, der hver dag spiller forskellige plader:

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

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

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

på den Shakespeareske scene (forscene, balkon, bagscenens fordybning). Men denne tredimensionale konstruktion var ikke tilstrækkelig dynamisk for samtiden, og derfor indføres i *Jorden på den anden ende* et andet greb fra de traditionelle teatre – brugen af bevægelige scenegulve (her en bevægelig tribune), som vi finder såvel i antikkens teater (*ekkyklema*) som i de middelalderlige mysterieforestillinger (de engelske *pageants*) og i den italienske renaissances karnevals-fester (kærrer med allegoriske figurer). Dette greb, der første gang blev antydet i *Jorden på den anden ende*, udvikles videre og afføder først de »bevægelige vægge« i *D. E.*, og derefter det bevægelige fortov i *Mandat*, der endegyldigt tilintetgør renaissancens kukkasse-scenes ubevægelighed.

Undervejs benytter Mejerhold greb fra det gamle japanske teater i udformningen. Herfra er den bro taget, der forbløffede alle i *Skoven* og, som allerede nævnt, er det vigtigste konstruktive element ved den japanske scene, der understreger det betydningsfulde i skuespillerens entré på scenen og hans sortie – øjeblikke, der helt unddrager sig opmærksomheden i kukkassen. Ingen, der har set *Skoven*, vil nogensinde glemme den geniale finale: Aksjusjas og Peters langsomme sortie på broen til lyden af en harmonika: Hverken det russiske eller det europæiske teater har til denne dag set noget tilsvarende. Det er et godt eksempel på Mejerholds brug af en frugtbar tradition i en af de ældste teaterkulturer.

Til det japanske teater kan også et greb i udformningen af *Bubus* henføres, med den forskel at det denne gang ikke er den genstandsmæssige udformning, der er overtaget, men dens formål. Scenegulvet er i *Bubus* indrammet af en række indiske bambusstænger, ophængt i kobberringe. Ved hver sortie giver disse bambusstænger en karakteristisk lyd, der ligesom varsler en forestående scenisk begivenhed for tilskueren. Således understreges alle de vigtigste momenter i dramaet, hvad der minder om den skralde, som i det japanske teater bruges med samme hensigt.

Mejerhold gør det ikke blot af med de malede dekorationer, men også med sætstykkerne, dvs. efterligningen af ting på scenen; han erstatter dem med *rekvizitter*, dvs. med virkelige ting. I *Jorden på den anden ende* kører rigtige motorcykler ind på scenen, i *Skoven* er der en rigtig karussel, et lysthus og et dueslag, husgeråd, porcelæn, lagner osv. Alle disse ting spiller en så vigtig rolle i stykket, de er så

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

Samme skæbne som dekorationerne led også *kostumerne*: De forsvandt og blev erstattet af de ensartede *proddragter* (*Hanrejen*), i *Tarelkens død* omarbejdet på en måde så de nærmede sig den såkaldte »teateruniform« (en reminiscens fra *V. E. Mejerholds Studio*). Kostumerne forsvandt kun midlertidigt. Det var et bevidst polemisk greb, forbundet med den systematiske nedbrydningsperiode, vendt mod alle det gamle teaters tilflugtsteder. Hermed ville Mejerhold vise, at den rene teatraliske karakter ikke har brug for de bildende kunsters støtte, at en virkelig skuespiller kan få tag i tilskueren uden hjælpemidler, i kraft af sit nøgne, usmykkede mesterskab. (Af samme grund fjernedes i starten maskering og paryk). Senere benyttede Mejerhold igen (i *Skoven*) kostumer, maskering og parykker, men gav dem en helt ny betydning, til forskel fra den de havde i det realistiske teater. Costume og maskering karakteriserer hos ham personens sceniske billede. De får en betinget symbolsk karakter, som kan minde om deres funktion i *commedia dell'arte* og i den middelalderlige farce. Nogle figurer i *Skoven* er virkelig nye masker i en folkelig

komedie, med de for den karakteristiske fremhævede detaljer (den salvelsesfulde »præst« med guldparykken, guldoverskægget og skæg, den dumme, frække og sleske »grønskolling« i grøn paryk med midterskilning og hvide bukser, den hårde og vellystige, tåbelige »godejerske« i rød paryk, i rytterkostume med pisk i hånden osv.). Her kan man iagttage en række berøringspunkter med den folkelige komedie i de forskellige lande, især med den russiske fjællebodskomedie (husk ordsproget: den rødhårede er farlig). I de seneste opførelser blev den traditionelle krashed i kostumer og maskering dæmpet noget ned, og de nærmedes til hverdagsformerne.

Studiet af de traditionelle teaterformers metode førte også Mejerhold til en særlig form for musikalsk udformning af forestillingen, »komedie til musik« (*Bubus*), der er forbundet både med den »musikalske deklamation« (parakatalogae) i den antikke tragedie, og med det særegne recitativ i det kinesiske teater, der udfolder sig på baggrund af det underjordiske orkestres øredøvende lyde, væsentligst fra blæsere og slaginstrumenter. I begge tilfælde har musikken ikke dividerende karakter, den er ikke en neutral baggrund for handlingen, men organiserer det verbale materiale og forbinder sig med det i et særligt kompliceret partitur, hvori man kun iagttager én absolut betingelse: At den musikalske og den sceniske sætning falder sammen. Derudover bevæger skuespilleren sig frit og fører dialogen fuldstændig frit, ligesom de medvirkende i det gamle melodrama, der heller ikke har været uden indflydelse på *Bubus'* komposition.

Af traditionelle metoder til musikalsk udformning, som Mejerhold har benyttet i sine seneste forestillinger, kan man nævne indførelsen af populære motiver fra romancer og sange i handlingen, benyttet snart som buffonader eller parodi (Gurmyzjskajas og Ulitass falske sang i *Skoven*, Tilkhen i *Bubus*), snart til at forstærke det emotionelle i handling og dialog (harmonikaen i *Skoven*). I sidstnævnte tilfælde har vi at gøre med en effekt, der er helt uventet i sin emotionelle betydningsfuldhed; den forslidte gamle vals »To hunde« glider over i en musikalsk frembringelse i den store stil, og i *Skoven's* sidste scene opstår herved et vældigt kunstnerisk symbol. Denne metode går tilbage til de parisiske markedsteatre i det 18. århundrede, hvor skuespillerne kunne udlede helt uventede effekter af de populære sange og arier. I samme *Skoven* finder vi endnu et greb, der ofte benyttes i den folkelige komedie: en burlesk musik på usynlige instrumenter

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

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

Fra S. Mokułskij:
*Revisionen af traditionerne,
i Teatrets Oktober, 1926.*

Først og fremmest må det siges, at Mejerhold, selv om han »opfandt« teatrets biomekanik, ikke formulerede og forklarede sin »metode«.

Hans teoretiske udsagn inden for dette område var højst uklare og først og fremmest af polemisk karakter, vendt mod »gennemlevelsens teorier« i teatret ¹⁾. Derfor forbigår jeg den tidlige periode i formuleringen af biomekanikken, hvori man tillagde den en opdragende betydning for dannelsen af et nyt menneske, ikke blot på scenegulvet, men også i livet. Det bevidste krav om hensigtsmæssighed og rationalitet i menneskets bevægelser og den fysiske adfærd i ethvert menneskeligt arbejde var meget lig de teorier, der dengang blev fremført af Gastev og hans NOT ²⁾.

Mejerhold forlangte også, at enhver bevægelse hos skuespilleren, når denne udførte en opgave på scenen, skulle være formålsrettet.

Mejerhold ville først »skille sig af med følelserne«. Som allerede sagt forlangte han en nøjagtig udførelse af den ydre tegning, nøjagtighed i de fysiske bevægelser og i legemets bøjninger. Han sagde, at med den ydre form kommer også det rette indhold, den rette intonation, de rette emotioner. Legemets fysiske tilstand bestemmer skuespillerens emotioner og stemmens intonation.

Samtidig forlangte han af skuespilleren »evne til reflektorisk stimulering«. Ved stimulering forstod han skuespillerens evne til i sanser, bevægelser og ord at opfatte de udefra stillede opgaver. Skuespillerens spil består i at koordinere udtrykkene for stimuleringen. Han gav dette eksempel: Den skuespiller, der skal fremstille forskrækkelse, skal ikke først blive forskrækket (og gennemleve det) og derefter løbe væk; han skal først løbe væk (refleksen) og derefter blive forskrækket. Oversat til moderne teatersprog betyder det: »Man skal ikke opleve forskrækkelse, men fremstille den på scenen i fysisk

¹⁾ Dvs. navnlig mod Stanislavskij, som krævede at skuespilleren på scenen skulle kunne »gennemleve« sine følelser fra en tilsvarende episode i sit privatliv. (N. G.)

²⁾ Nautjnaja organizatsia truda, Arbejdets videnskabelige organisation. (T. A.).

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

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

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

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

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

Hvad betyder dette rent praktisk?

Skuespilleren udfører en række øvelser over biomekanikken. Her er nogle eksempler: Skuespilleren skal på en bestemt måde kaste sin liggende medspiller over skulderen og bære ham bort. Han skal kaste den anden på gulvet. Kaste en ikke-eksisterende diskos og skyde med en ikke-eksisterende bue. På en bestemt måde give en ørefigen og få en. Springe på medspilleren, tage imod dette spring. Den ene skal springe op på skuldrene af den anden, som derefter løber bort med ham siddende på skuldrene osv. osv. Der var også enklere øvelser: Tage medspilleren ved hånden og føre ham til side, skubbe ham væk, gribe ham i struben osv. osv.

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

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

række greb, der med forskellige variationer i de følgende opførelser hjalp skuespillerne til at bevæge sig mere frit og udtryksfuldt i scenerummet. Som eksempel kan jeg anføre, at en person, der har lært mange dansetrin, lettere kan improvisere til musik, variere og ændre disse trin i det uendelige, end en person, der slet ikke kan danse.

Mejerhold lagde bevægelsernes hensigtsmæssighed og naturlighed til grund for biomekanikken. Han mente, at den overdrevne beskæftigelse med ballet sætter et vist præg; der dannes en »balletagtig« stil. Det samme kan iagttages hos akrobater, ja endog hos nogle sportsudøvere.

Han ønskede, at biomekanikken skulle være fri for påfaldende stil og manér, og at den blot skulle rumme *naturlighed* og *hensigtsmæssighed*. Desværre forekom der alligevel hos alt for ivrige »biomekanikere« en vis overdrevethed, forkærlighed for ydre stillinger, – »biomekanikken« blev for dem et mål i sig selv.

Mejerhold tillagde kroppens udtryksfuldhed stor betydning. Som et eksempel på det vigtige og mulige i den maksimale udtryksfuldhed henviste han til dukken »bi-ba-bo«. Når man tager den på fingrene, giver den i forskellige stillinger fuldstændig forskellige virkninger. Vi kan, med den samme stivnede maskes mimik, se både glæde, udtrykt ved de udstrakte arme, og bedrøvelse, udtrykt ved det sænkede hoved, og stolthed, når hovedet kastes tilbage. Maskefiguren kan, når den anvendes dygtigt, udtrykke alt det, som udtrykkes gennem mimikken. Tænk på maskerne i Brechts *Den kaukasiske kridtcirkel*. Derfor tillagde Mejerhold kroppens udtryksfuldhed og kroppens forskellige stillinger på scenen stor betydning. »Man må studere sin krop sådan,« sagde han, »at man nøjagtigt ved, hvordan man ser ud i den ene eller den anden stilling, i det givne øjeblik.«

Denne evne hos skuespilleren kaldte han evnen til »selvspejling«.

(...)

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

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

Mit arbejde som biomekanisk instruktør består i at sørge for, at

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

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

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

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

Mejerhold kom senere til at forholde sig meget forsigtigt til spørgs-målet om kunstens psykologi. Ud fra arbejdet med andre opførelser kan vi se, hvordan hans »biomekaniske system« ændredes, udvidedes og aldrig blev til eet dogme.

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

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

DEN STORSINDEDE HANREJ, farce i 3 akter af F. Crommelynck. Isenesættelse: Mejerhold. Scenebillede: L. Popova. (Premiere 25. april 1922 på Skuespillernes Teater, ved eleverne fra Mejerholds Højere instruktørværksteder.

Brunot, landsbydigter og offentlig skriver, bor i en gammel mølle med sin kone Stella, som han omfatter med en vanvittig skinsyge. Han opfordrer alle mændene i landsbyen til at bestige hendes seng, i håb om at hun skal forråde sig i det psykologiske øjeblik og således afsløre, hvem der er hendes elsker. Mejerhold omsætter »psykologien« til »fysiologiske tegn«, og disse bliver så igen oversat til et biomekanisk scenesprog, et system af samordnede bevægelser af hele kroppen, som antages at svare til de følelser, man har. Skuespilleren »arbejder« (i den betydning, ordet har i cirkus) oppe i »Konstruktionen«, som her er inspireret af en vindmølle (se ill. 13, 14, 15). Farten, antallet af vibrationer og omdrejninger af vinger og hjul i dette »redskab i maskinform«, et stykke scenemaskineri, er for den skinsyge ægtemand lige så mange »indici«, der yderligere bestyrkes ved klapren af døren, som anses for at være døren til soveværelset (døren fungerer »i sig selv«, den fører ingen steder hen og er kun »takkelage«).

Der rejste sig et ramaskrig. Selveste Lunatjarskij protesterede i moralens navn. »Og dog var det sådan«, fortæller Igor Iljinskij, der spillede Brunot, »at fraværet på scenen af ethvert konkret objekt, af kulisser og kostumer (de sidstnævnte var erstattet med ens arbejdsdragter – *prododezjda*) frembragte et abstrakt miljø i en sådan grad, at enhver tvetydig situation var udelukket.« Skuespillerne var fuldstændig opslugt af deres krops »motoriske liv« og spillede derved »kyskt«, siger Iljinskij. Ganske som isenesættelsen var skinsygetemaet abstrakt for dem, og *Hanrejs* »tragiske farce« blev forædlet derved.

Fra og med dette stykke gav Mejerhold afkald på fortæppet. Han

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

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

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

Denne voldsomme satire over zar-regimet (1869) var en klassiker, som aldrig før var kommet til sin ret på en russisk scene. Mejerhold behandlede den som en burlesk farce, der afslører vilddyr-maskerne hos politifolk og bureaukrater i det gamle Rusland. I sin iscenesættelse indfører han elementer fra Petrusjka-dukketeatret som denne trækasse, hvor låget pludselig løfter sig, og op springer, som drevet af en fjeder, skuespilleren, med automatiske vridninger af kroppen. Rytmen i denne forestilling, der var forsynet med adskillige cirkusnumre, var særdeles hurtig: stole, som hopper, drejestole, ting der pludselig går i stykker, knaldperler og lussinger. Indgangen til fængslet er fremstillet som et drejeapparat i form af en kødmaskine, der sluger arrestanterne. Personerne er iført fængsels- eller hospitalstøj. Skuespillerne »distancerer sig« på iøjnefaldende vis fra deres roller: De kaster blikke til publikum, henvender sig til publikum med sidebemærkninger og ser på hinandens spil. Det er Brecht før Brecht (se indretningen af scenen med de mange stakittremmer, ill. 16).

JORDEN PÅ DEN ANDEN ENDE, drama i 8 episoder. Tekstmontage af S. Tretjakov efter LA NUIT (NAT'EN) af Marcel Martinet ¹⁾. Handlingsmontage Vs. Mejerhold, Værkstedsassistent M. Korenev. Materiel visualisering L. Popova. Iscenesættelse tilegnet Den røde armé og dens første soldat Lev Trotskij (premiere 4. marts 1923 på TIM).

Dette stykke, som tordner mod krigens ugerninger, skal tjene som politisk agitation. Sætstykkerne er erstattet med genstande fra virkeligheden, valgt med henblik på øjeblikkets fredelige opgaver i mod-sætning til krigens ødelæggende kraft: Styrkelsen af industrien, organiseringen af transportvæsenet, elektrificeringen af landet osv. og navnlig forstærkningen af Den røde armé, et hovedtema i denne »møde-forestilling«, hvis mål er at »fremkalde en bølge af heroisme i salen«. Denne propaganda er legemliggjort ved, at der dukker en motorcykel op, en bil, et feltkøkken, en traktor osv., og underbygges ved befalinger og kommentarer, der kommer til syne på oplyste lærreder.

Personerne deler sig i to modstillede grupper: På den ene side kejseren, generalerne, popen, opportunisterne, der fremtræder med klovnmasker; på den anden side proletarerne, fremstillet med en forenklet og patetisk realisme. Vekslen mellem det naragtige (for eksempel kejserens tilsynekomst) og det tragiske (for eksempel ankomsten af ligkisten med den dræbte soldat, som man stiller foran hans mor) (se beskrivelsen af sceneplanen s. 184 f.).

Det er interessant at lægge mærke til, at Mejerhold til dette stykke har gjort stærk brug af et scenario, han havde skrevet i 1914 sammen med J. Bondij og V. Solovjev: ILDEN, improvisation i otte billeder med apoteose. Af færdigredigeret tekst var der kun nogle lange replikker for »de personer, som har til opgave at recitere monologerne«. Dette scenario havde også en indførelse på scenen, i heroisk naturalistisk stil, af »en luge, vejrhane, skorstene, lynafledere, kanten af brandmure, telefontråde, rør etc., der udgjorde et hav af metal« ... »Et system af sætstykker og jernbjælker; i midten en platform forsynet med indviklede løftestænger og som ved en hel

1) Efter den russiske oversættelse ved S. Gorodetskij med forord af Lev Trotskij. Statsforlaget, Moskva-Leningrad 1923. (N. G.)

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

Dette var allerede i 1914 en forudelse om konstruktivismen.

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

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

Ostrovskij havde som sit talerør den tragiske skuespiller med det sigende navn Ulykkelighen (Nestjaslivtsev) stillet op mod både sin opportunistiske kollega, den komiske skuespiller Lykkelighen (Stjaslivtsev) og det griske og hykleriske samfund. Mejerhold derimod anbragte som midtpunkt for stykket Aksjusja, jordbesidderens underkuede plejedatter. Ostrovskijs tragiske skuespiller stillede sig op som anklager, men som barn af en dødløs *intelligentsia* drog han bort uden at have kæmpet. Mejerholds Aksjusja derimod er en »oprørerske« (et tema der kun lige er antydnet hos Ostrovskij), som triumferer over sin falske »velgørerske«.

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

»redskaber« i hænderne; ved at accentuere hans ord i dialogen med Aksjusja: »Hurtigt, en trojka til os to, og hyp, mine heste!« forvandler han ham til en energisk bortfører.

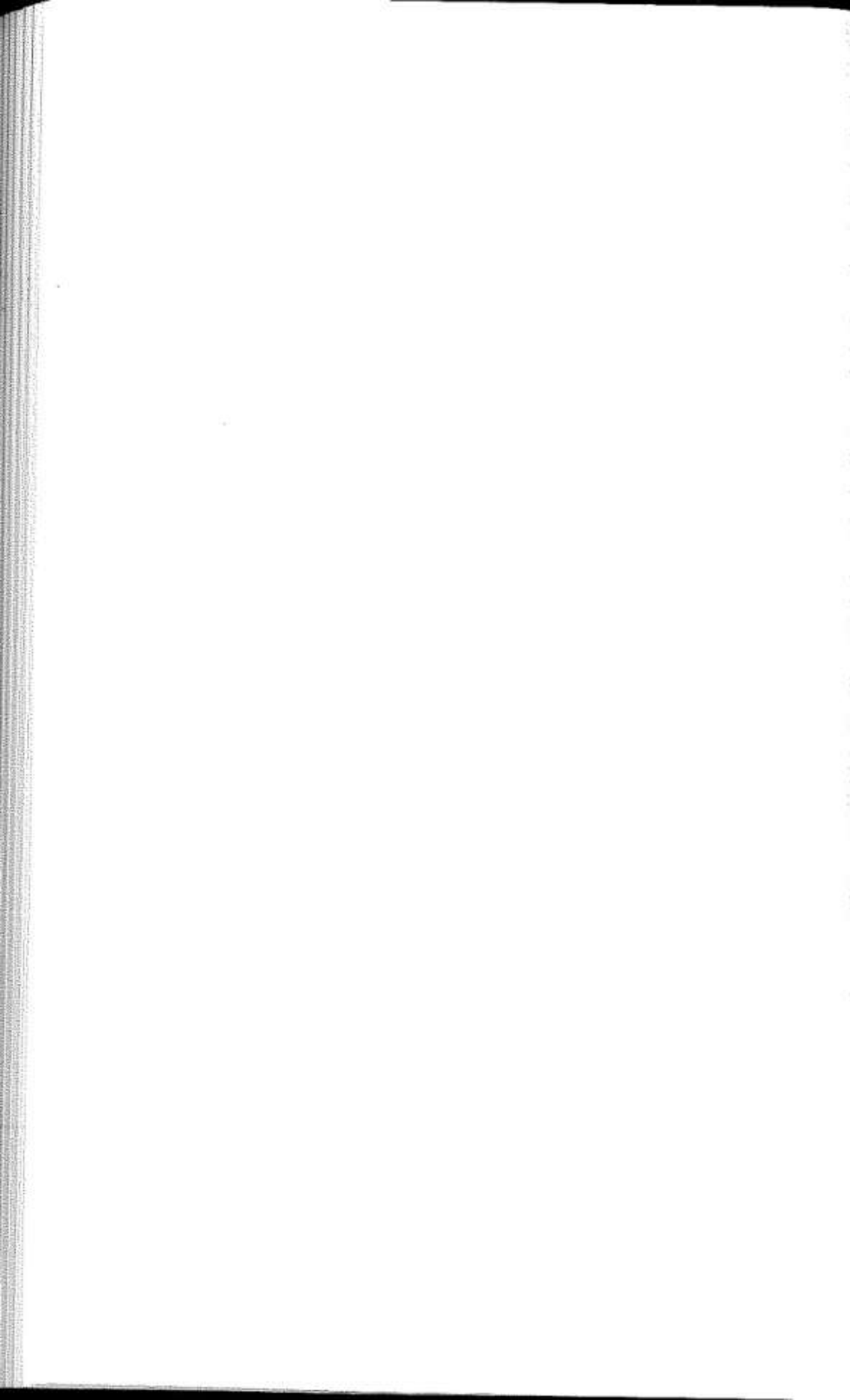
Mejerhold letter på teksten ved at skære i den, ved et flydende foredrag, ved pantomime og musik. Han klipper stykket op i episoder og udruster hver person med et musikalsk ledemotiv, en slags nøgle i toner. Dialogen ledsages hele tiden af handling: Samtidig med at man taler, spiser man, hænger vasketøj op, vasker fødder osv. Eller Iljinskij-Lykkefigsen fisker, eller rettere efterligner en fisker; han snupper en fisk, som man ser sprælle: Det er skuespillerens smidige fingre.

Hver episode har sin nøgle i dynamik og i toner: Dans og musik (polka hos den person og vals hos den, eller Pjotrs harmonika); arbejde i »bommene« (gymnastik, kæmpeskridt osv.) eller leg med tingene. Modulationerne i musikken »blotlægger« forskydningerne i dialogen. I scenen med de elskendes forklaring er der hverken gestus, sindsbevægelse eller »psykologi«, alt udtrykkes ved kæmpeskridt, ved spring, hvor den forelskede mand flyver højere og højere.

Skoven markerer skuespillerens given afkald på den stiliserede bevægelse og hans tilbagevenden til den naturlige, rationelle, funktionelle gestus. Biomekaniikkens teori bliver anvendt på de sunde, bøjelige, smidige og livfulde kroppe hos de positive personer, og i modsætning til dem står de mekaniske, overdrevne og karikerede bevægelser hos »klassefjenderne«.

Handlingen udspiller sig på en scene uden bagtæppe. Anbringelsen af de nødvendige sætstykker i de forskellige episoder sker for øjnene af publikum. Scenen rummer ingen »kulisse«, ingen genstand som ikke bliver brugt. Alt er i funktion. Derved opstår der en vedvarende dynamik og spænding, som i visse passager understreges af en stigende rytme. Straks i prologen (som helt igennem er Mejerholds opfindelse) begiver en religiøs procession sig tværs over scenen i løb, med ikoner i spidsen og en pope, som svinger rasende med røgelseskarret. Derved har man givet det satiriske *la*: Den grusomme jordbesidderskes hykleri. En ubrudt række af episoder følger. Rytmen daler kun i de lyriske scener.

Ifølge A. Slonimskij
i det anførte samleværk:
Teatrets oktober, 1926.



9. *Mejerholds skuespiller*



I april 1926 kommer det første hold fra Statens højere instruktør-værksteder, som ved denne lejlighed bliver døbt om til Statens eksperimentalteater-værksteder Mejerhold; her uddanner man skuespillere og iscenesættere. Ved værkstederne er der to laboratorier: et dramaturgisk og et biomekanisk. Samtidig bliver Mejerhold teatret – TIM – til Statsteatret Mejerhold – GOSTIM. Det er året for Revisoren, en periode hvor kunstnerens lære og indflydelse breder sig over hele landet. Hans anseelse overgår alt, hvad man kan forestille sig.

Mens Mejerhold omstyrter de klassiske begreber om »skuespillerens rollefag«, forbliver han trofast mod selve princippet. I de sidste år af sit liv siger han:

Det er ikke rigtigt, at den moderne instruktør ikke mere har brug for begrebet »rollefag«. Hele problemet er, hvordan man skal benytte det. Nu skal De få et paradoks til, om De vil: Jeg har brug for at vide, hvem blandt skuespillerne på mit teater der i privatlivet er »førsteelsker«, netop for ikke at give ham den slags roller. Jeg har adskillige gange set kunstnere, som pludselig åbenbarede sig i en opgave, der var stik modsat deres direkte, personlige grundkarakter. Denne grundkarakter fortabes ikke, men ledsager på en måde den nye figur. Intet er kedeligere end en provinsheltinde, der spiller Katarina ¹⁾. Komissarzjevskajas fortryllelse kom af, at hun spillede »heltinder« uden at være nogen. Skuespilleren er sådan indrettet, at når han får en rolle, der svarer til hans direkte rollefag, så holder han op med at arbejde, han forlader sig på sin stemme eller sit udseende. For at få en skuespiller til at arbejde, må man sommetider udtrykkeligt tildele ham en paradoksal opgave; for at klare den, vil han blive tvunget til at selv at vende op og ned på sine »normer«. I min egen gerning har denne tildelingsmåde næsten altid vist sig at være rigtig. Jeg gyser ved en højtravende og sødladen Ferdinand ²⁾, en Katarina med brystsyg stemme og en tungefærdig Khlestakov ³⁾.

¹⁾ I Ostrovskijs *Uvejret*. (N. G.)

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

³⁾ Gogols *Revisoren*. (N. G.)

Hvem egner sig til at blive skuespiller

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

Påvirkelighed

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

Påvirkelighedens tilkendegivelser

Påvirkelighedens koordinerede tilkendegivelser udgør skuespillerens spil.

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

1. Hensigt
2. Virkeliggørelse
3. Reaktion

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

Virkeliggørelse er en cyklus af viljemæssige¹⁾, mimetiske og stemmemæssige reflekser²⁾.

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

¹⁾ Udtrykket „følelse“ er anvendt i ordets videnskabelig-tekniske betydning, uden at der er lagt nogen småborgerlig eller sentimental opfattelse ind i det.

Det samme må nødvendigvis siges om udtrykket „viljemæssig“. Man har bestemt, at fremstillingen skal have en sådan karakter, for på den ene side at afgrænse den fra systemet med et „indre“ spil – uden et systems narkotiske virkning – og på den anden side lige så vel fra „indlevelsernes“ metode, den hypnotiske træning af fantasien.

Den første metode forcerer viljen ved kunstigt at pirre en foreløbig svækket følelse, den anden metode svækker følelsen ved hypnotisk at anspænde en foreløbig svækket vilje, og de bør begge forkastes, fordi de er udelige og farlige for den fysiske sundhed hos mennesker, der underkaster sig deres påvirkning.

²⁾ „Mimetiske . . . reflekser“. Denne term betegner alle bevægelser, der opstår i periferien af skuespillerens kamp, og ligeledes skuespillerens bevægelser i rummet.

Skuespilleren skal have evne til *reflektorisk påvirkelighed*. Har han den evne, bliver processen for hans opfattelse af opgaven: »den blotte reaktionstid«, reduceret til et minimum.

En person, der har opdaget, at han har en sådan evne, kan blive skuespiller og vil, alt efter sine fysiske anlæg, dække en af rolletyperne i et teater: et hverv, der bestemmes af de for det karakteristiske funktioner på scenen.

Uundværlige egenskaber for en skuespiller

Ødipus, Macbeth, Don Juan. Boris Godunov. Når frem til det patetiske under overvin- delse af tragiske, drama- tiske og kærlig- hedsmæssige hindringer. Forsinker bevidst handlingen (alogisk plan).	Højde over middel. Lange ben. To ansigtstyper: et bredt ansigt (Motjalov, Karatygin, Salvini) og et smalt (Irving). Hovedet skal gerne være af middelstørrelse. Lang og rund hals. Brede skuldre, slanke hofter og talje. Hænderne meget udtryksfulde (håndledsspil). Store, aflange øjne, helst lyse. -- Stemme af stor styrke, spændvid- de og klangrigdom. Mellembary- ton, der hælder mod bas.	1. Første helt
Laertes, Mitja Karamasov. Overvinder hin- dringerne med et offervilligt sind (logisk plan).	Mindre højde mulig, højere stem- me, knap så strenge krav som til førstehelten.	Anden helt
Romeo, Almaviva. Overvinder kærlig- hedshindringerne på et etisk plan.	Højde ikke under middel, lange ben. Udtryksfulde øjne og mund. Stemmen kan være høj (tenor). Ikke korpulent.	2. Første elsker
Parcifal, Aljosja Kara- masov.	Knap så strenge krav. Højde un- der middel tilladt. Ikke korpulent.	Anden elsker (naiv)
Khlestakov, Pulcinella, Harlekin.	Højde ikke over middel. Stemmen har ingen betydning. Spinkel fi- gur. Stor bevægelighed i øjne og ansigtsmuskler. Imitationstalent -- (Mimicry).	3. Første spas- mager (spø- gefugl)

Sancho Panza, Tartarin, Sganarel.	Fedme tilladt. Uheldige proportioner mulige. Kravene til mimicry meget store. Uforudset stemmeklang acceptabel.	Anden spasmager
Ligbærere, narre, klovner, forscenetjenere.	Talent for »overdreven parodi« (groteske, kimære). Anlæg for balcekunst og akrobatik.	4. Klovner, nar, tåbe, original
Jago, Antonius i <i>Julius Cæsar</i> .	Stemmen enten lav (Spionen i <i>Angelo</i>) eller høj (Wagner's Melot). Middelhøjde ønskelig. Øjnene ligegyldige (skeløjethed mulig). Bevægelighed i ansigtsmuskler og øjne til »dobbeltspil«. Uheldige proportioner tilladt.	5. Første skurk eller intrigant
Smerdjakov, Rosenkrans, Gyldenstjerne.	Ikke så strenge krav som til den første.	Anden skurk
Monte-Cristo, Petruccio. Handlingens tempo øges.	Kravene er næsten de samme som til førstehelten, stor charme og betydelige anlæg for scenen. Stemme af usædvanlig klang og rig på modulationer.	6. Den ukendte (som gør sig bemærket)
Eugen Onegin, Stavrogin, Hamlet, Ivan Karamasov.	Samme stemmekrav som til helten. Krav vedrørende fysik knap så strenge som til helten.	7. Enspænderen eller den fra- faldne (som har et andet sind)
Mercutio.	Højde uden betydning. Ben velproportionerede og lange. Helst høj stemme. Skal kunne sætte stemmen i falset.	8. Lapsen
Duval père, Gloucester.	Dyb bas. Skikkelsen uden betydning.	9. Moralisten
Shylock, Lear, Rigoletto.	Højde og stemme uden betydning, undtagen for de tragiske personer (Lear, Melnik).	10. Formynderen (Pantaleone)

Horatio, Banco.	Skikkelse og stemme uden betydning. Må ikke være højere end de personer, han er forbundet med.	11. Vennen (den fortrolige)
Falstaff.	Må gerne være fyldig. Dyb bas. Skal kunne sætte stemmen i falset.	12. Den storpralende soldat (kaptajnen)
Pompejus.	Ingen generelle krav.	13. Ordenshåndhæveren (Scaramouche)
Lægerne hos Moliere. Don Quichotte.	Ingen generelle krav.	14. Den lærde (doktor, trollmand)
Soldaten i <i>Antigone</i> , Staldkarlen i <i>Hippolyte</i> , spøgelset i <i>Hamlet</i> .	Ingen generelle krav.	15. Budbringeren
	Ingen generelle krav.	16. Den forklædte
Soldater, lejemordere, hoffolk etc.	Ingen generelle krav.	17. Medhjælpere

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

Om den nye skuespillers teknik

Mange moderne instruktører er ofte tilbøjelige til at erstatte rent teatermæssige løsninger med lån fra nabokunstarterne (især musik og maleri). Modsat disse har Mejerhold altid holdt sig inden for scenekunstens grænser, har altid forstået og forstår stadig at finde konkrete, reale løsninger på de vanskeligste spørgsmål inden for skuespillerkunstens teknik (...)

Nøglen til Mejerholds arbejde med skuespillerne, forekommer det os, ligger i en af hans tidligere artikler *Om teatrets historie og teknik*, hvor han betragter og beskriver to forskellige arbejdsmetoder for instruktøren i teatret, og afbilder dem grafisk som en trekant og som en ret, vandret linie. Vi skal kun beskæftige os med den første af disse arbejdsmetoder:

»En trekant, hvor det øverste punkt er instruktøren, de to nederste punkter forfatter og skuespiller. Tilskueren opfatter de to sidstes skabende arbejde gennem instruktørens skabende arbejde (I den grafiske fremstilling må man indtegne »tilskueren« over trekantens øverste punkt). Dette er det ene teater («Det trekantede teater») ...¹⁾

I »Det trekantede teater« afholder instruktøren prøve efter først at have forklaret sin plan i alle detaljer og have vist figurerne, sådan som han ser dem, og planlagt alle pauser, indtil hele hans idé er blevet nøjagtigt gengivet i alle detaljer, indtil han hører og ser stykket, sådan som han hørte og så stykket, da han arbejdede alene med det.

»Det trekantede teater« kan sammenlignes med et symfoniorkester, hvor instruktøren er dirigent.«

Sammenligningen mellem instruktørens og dirigentens virkefelt stiller Mejerhold over for spørgsmålet om instrumenteringen af skuespillet; under forestillingen spiller hver medvirkende samme rolle som hvert af orkestrets instrumenter, der er delt op i grupper: strygere, træblæsere, messingblæsere og slagtøj. Mejerhold, der endnu ikke havde sit eget teater, men arbejdede med skuespillere fra forskellige

1) sml. s. 40.

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

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

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

Bruddet med den naturalistiske tendens i Moskvas Kunstnerteater gav Mejerhold tilskyndelsen til udformningen af ideen om det symbolske teater. Her måtte han stille spørgsmålet såvel om den nye form for scenisk tolkning – stiliseringen, som om den nye skuespillers teknik. Endnu i »V. F. Komissarzjevskajas teaters tid« regnede Mejerhold det for nødvendigt for skuespilleren at beskæftige sig med træningen af sit legeme i særlig intensiv grad og lagde stor vægt på den fysiske sports betydning for arbejdet i teatret. Han erstattede de logiske (verbale) accentueringer med andre, der gav instruktøren og skuespillerne mulighed for at »udvikle den indre dialog ved hjælp af den plastiske bevægelses musik«. Herved trådte skuespillerens almindelige musikalitet i forreste række sammen med hans evne til at forene sin bevægelse med maneren hos den kunstner, i hvis stil stykket blev sat op. Nogle af Mejerholds bemærkninger vedrørende skuespillerens »diktion« teknik er meget interessante; for at få stykkets væsen frem, i Maeterlincks skuespil, mener han det er nødvendigt med følgende: »kold ciselering af ordene, fuldstændig befriet for vibrato (tremolo)«, »lyden skal have støtte, og ordene skal falde som dråber i en dyb brønd«, »ydre ro under en vulkansk gennemlevelse«, ingen »hastig tale«, og »tragik med smil på læben«.

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

tragisk tilstand ved hjælp af smil, og selve stiliseringen, der lærer skuespilleren præcision og tegning, er for længst uddød som en selvstændig metode til scenisk fortolkning. Alligevel har disse iagttagelser hos Mejerhold af, hvilken skuespillerteknik der er nødvendig ved opførelsen af Maeterlincks stykker, stadig teoretisk værdi; de er det første forsøg på at indføre forståelsen af formen i den russiske skuespillers praktik (...)

Helt forskellige fra alle tidligere opførelser var Mejerholds iscenesættelser med skuespillerne i Moskva i hans eget teater og til dels i Revolutionsteatret (...). Hver enkelt forestilling på hans teater – *Den storsindede hanrej, Jorden på den anden ende, Skoven, Bubus* – var en betydelig indsats inden for forskellige områder af det nye, revolutionære teaters teknik. Det er endnu for tidligt at tale om denne teknik som noget afsluttet og én gang for alle tilvejebragt. Man kan kun antyde den linie, Mejerhold stræber efter, og de vigtigste principper, som han går ind for, når det gælder om at skabe en skuespiller, der så vidt muligt svarer til den moderne tilskuers krav.

Først og fremmest må man bemærke den ensartede karakter hos de medvirkende i de sidste opførelser på Mejerholds teater – de fleste af dem har gennemgået De højere Instruktørværksteder. Deres skoling herfra, der har givet dem kendskab til teatrets teori og historie, har udviklet deres evne til at opfatte og udføre alle mesterens anvisninger og til at forstå alt, hvad der foregår omkring dem under spillet på scenegulvet. Mens »gennemlevelse« og »evnen til gennemlevelse« i den emotionelle skole, og den »viljebestemte anspændelse« i Stanislavskijs system på den ene eller den anden måde går tilbage til James' og Ribots lærebøger i psykologi, så benytter Mejerhold, når han prøver at skabe et grundlag for den moderne skuespillers virksomhed, resultaterne fra den objektive psykologi og refleksologi. Ifølge Mejerhold er det først og fremmest skuespillerens evne til at tænke (skuespilleren kan være klog, mindre klog, endnu mindre klog, dum), hans evne til selvkritik, som er værdifuld. Skuespilleren må ikke et øjeblik glemme, at han spiller, han skal tage hensyn til tilskuerrummets stemning og benytte den til størst mulig gavn for sig selv. Alle ved, at en gaben virker smittende på omgivelserne. Det er også påvist, at når spidserne på en saks glider fra hinanden, fordi saksen åbnes, kan det fremkalde en gaben. Når skuespilleren vil influere på tilskueren,

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

Det er klart, at når sagen stilles sådan op, bliver skuespillerens tekniske fuldkommenhed, som Mejerhold også tidligere havde lagt vægt på, af endnu større betydning. Igen melder spørgsmålet om skuespiller-virtuosens sig, dog med den forskel, at tidligere var den tekniske fuldkommenhed et mål i sig selv, en særlig nyden af mesterskabets resultater, nu har teknikken en anden bestemmelse, en tjenende funktion: At hjælpe skuespilleren til i klar og strengt gennearbejdet form at vise tilskueren eksempler på folk af forskellig social natur. Nu bliver behovet for at instrumentere skuespillets besætning endnu større. Den brochure, som Mejerhold udgav i 1922 i Moskva sammen med I. Aksenov og V. Bebutov: *Skuespillerens rollefag* anviser den første praktiske, teatermæssige løsning på dette problem. Her, som i forskellige kurser i instrumentering, er der opstillet en klassifikation af alle de rollefag, der forekommer i teatrets praktik, de ydre karakteristika, som er nødvendige for en skuespiller ved udførelsen af den ene eller den anden rolle, ligesom deres sceniske funktioner er nøje betegnet. Man må bemærke, at Mejerhold, når han fortolker roller i den russiske dramatiske litteratur, hele tiden benytter en terminologi og analogier fra det vesteuropæiske teater. Sådan henføres Aksjusja i *Skoven* til rollefaget »Anden elskende« sammen med Bianca i *Trold kan tæmmes* og Angélique i *Den indbildt syge*. Samtidig ved alle, at Aksjusja, spillet af Zinaida Raikh i Mejerholds opsætning, på scenen var inkarnationen af den russiske pige, som den »unge redaktion af Moskvitten« med Tertij Fillipov i spidsen i sin tid drømte om. Måske gav henførelsen af Aksjusja til kategorien »Anden elskende« ved siden af Shakespeares og Molières heltinder sin fortolkerske en mulighed for, stadig inden for sit rollefags strenge rammer, at sammenligne og derved finde og bemærke mange karakteristiske træk ved den sceniske fremstilling af den russiske pige, træk som ikke findes hos de andre piger, som tilfældigvis figurerer i samme kategori.

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

af rollerne, og samtidig angiver det for hvert enkelt skuespiller en hovedlinie i hans kunst. Han kan ved at specialisere sig inden for den i høj grad udvikle sin individualitet for tilskueren, og i stedet for den tilfældige færdighed opnår han et virkeligt mesterskab.

Mens Raikh i Mejerholds teater udfører roller, der er forbundne med typen »elskende«, så har Babanova retten til scenisk behandling af alle de litterære skikkelser, der har at gøre med typen »en skælm«, fra Stella i *Den storsindede hanrej* til Maria Antonovna i *Revisoren*. Tilskueren i dette teater forbinder Remizova med forestillingen om en spøgefugl og en klovn, undertiden fornøjelig og komisk, undertiden irriterende og ildevarsrende. Den succes, Okhlopkov har nydt under de sidste gæstespil i Leningrad, skyldes, at han ved udførelsen af rollen som general Berkovets inden for typen »den storpralende soldat« har formået at tage det i samtiden, der bedst svarer til de sceniske træk i »kaptajn-rollen« i dag. I Garins spil, der klart gengiver den unge Guljatjkins figur i *Mandat*, trods hans specifikke Moskva-dialekt, mærker man hele tiden den første »spasmager«, en typisk figur i den gamle europæiske komedie. Ikke for intet begyndte han sit teaterarbejde med udførelsen af de syv roller som opfindere i *D. E.*, hvor han benyttede sig af en forvandlings-metode, der kan føres tilbage til scenemotivet Forklædningen, som tjenerne i de italienske og spanske komedier holder så meget af.

Modsat det stiliserende teater, hvor bevægelsen kun eksisterer for sin egen skyld, skal skuespilleren på Mejerholds teater beherske sin krop fuldstændig og i sine handlinger på scenen først og fremmest lade sig lede af princippet om formålstjenlighed. Der må ikke være noget overflødigt eller tilfældigt i hans bevægelser. En lakonisk, sluttet præcision, der minder om jonglørernes og akrobaternes redskabsarbejde i cirkus. Skuespillerens holden regnskab med tiden er et godt kriterium for ham til selvkontrol og selvbedømmelse. Heraf kommer også skuespillerens trang til at nærme sig til ting og genstande på scenegulvet, og til at se dem som virkelige hjælpere i det sceniske arbejde. Redskaberne på scenen, den konstruktive indretning, hjælper skuespilleren. Kelberers adspredte, rolige arbejde med at rense geværet med renseskokken i *Skoven* føjer meget til selve Bulanovs karakter. Arkasjas og Ulitas vippen, ligeledes i *Skoven*, giver begge deltagere i »Måneskinssonaten« passende lejlighed til at udvikle alle nuancer i den komisk-forelskede henrykkelse. Væggene, der bevæger

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

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

Metoden med »person-skift« blev tilsyneladende anvendt første gang af Zajtjikov i opsætningen af *Tarelkins død*, hvor han tydeligt og overbevisende, *a parte*, førte en samtale med publikum. Metoden består i, at skuespilleren, der udfører en bestemt rolle (Tarelkin, Bubus) på bestemte steder i forestillingen ligesom træder ud af rollen; foran tilskueren står da en eller anden skuespiller (Zajtjikov, Bel-skij), der taler med det formål at påvirke tilskuerne. En bevidst og planmæssig brug af metoder som »forspil« og »person-skift« forvandler skuespilleren fra en menig teaterarbejder til en skuespiller-folketaler. »Skuespiller-folketalere« bygger ikke sin kunst op for kunstens skyld, og ikke gennem kunst vil han bygge sit arbejde op ... Skuespiller-folketalere gennemspiller ikke selve situationen, men det, der ligger skjult bag den, og som han med et bestemt mål for øje (agitation) afdækker.«

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

Den syntetiske skuespiller

Vor tids kunst er hverken en tese, som nogen tror, eller en antitese, som alle tror; det er en syntese. I den forbindes den tendentiøse kunst efter Pusjkin med kunsten fra 1890 til 1917, der stillede formsynspunktet i spidsen (vi taler naturligvis om kunstens hovedlinie, uden at standse op ved dens sidespor). Det moderne teater er utænkeligt uden det indhold, som Oktober har givet, og lige så utænkeligt uden den uddybning af formen, der stammer fra Mejerholds første forsøg.

Når vi analyserer spillet hos det nye teaters skuespillere, kan vi opstille to elementer af fornyelse: Det sociale element og det formelle. Den socio-formelle metode eksisterede også i den gamle kritik, forskellen ligger alene i udtrykkene: Skuespillerens formelle arbejde hed dengang »effekter« og den sociale opfattelsesvinkel hed »de samfundsmæssige motiver«. Forskellen mellem den gamle og den nye skuespillers spillestil er lige så stor som forskellen mellem den nedsættende betegnelse »effekt« og studiet af de formelle greb, eller som mellem de »samfundsmæssige motiver« og den sociale analyse af figuren.

Hos Dorosjevitj finder vi en beskrivelse af Varlamov, hvori han roser denne skuespiller, fordi han i sine komiske roller er »forsvarer« for personen; når han spiller en velbekendt rigmandsskurk, retfærdiggør han ham gennem sit spil. Der er meget rigtigt i denne kritik: En neutral skuespiller, der står uden for klasserne, er en umulighed. Skuespilleren skal være enten en offentlig forsvarer eller en offentlig anklager af figuren. Den komiske skuespiller er i vor tid anklager, han fører sagen mod det bourgeoisie, der fremstilles i komedierne. Mejerholds teater stiller sig den opgave at anklage og satirisk at fremstille bourgeoisiets væsen. Alle hans forestillinger blev derfor, i overensstemmelse hermed, til kapitler i en vældig social epopé om klassens forfald, bourgeoisiets emotionelle forfald. Mejerholds skuespillere blev figurer i denne epopé. Hver skuespiller har fået en eller

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

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

DET SOCIALE ROLLEFAG

Vasilij Zajtjikov

Mejerholds kunsts skæbne ligner i mangt og meget Gogols. Da Gogol gav sine læsere *Næsen* og *Kappen* lo de, men sagde: Det er usandsynligt. – Det er usandsynligt, at en kollegicassessor skulle miste sin næse, eller at en afdød kan rive kappen af nogen. Da Mejerhold satte *Hanrejen* op, eller *Skoven*, undrede efterkommerne af Gogols læsere sig i de samme vendinger: Det er usandsynligt, at et menneske kan slå kolbøtter af jalousi, eller at Arkasja skulle gemme sig under Ulitasskørter. Det er ikke blot læseren, det er også tilskueren. Mikhailovskij gav i sin tid Dostojevskij på hattepulden, fordi han bragte sine helte i de mest utrolige psykologiske situationer, situationer der som regel ikke forekommer i livet, i excentriske situationer. Der var ingen, der kunne forklare Mikhailovskij det; men det er på tide at forklare tilskueren og læseren, at kun takket være denne psykologiske excen-

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

tricitet kunne Dostojevskij åbne for de dybder, han gjorde. Vil man ryste sjælen ud af mennesket, må man stille det på hovedet.

Mejerhold tager sig i manges øjne stadig ud som en slags Armand og Cerain i det russiske teater: Endnu et trick! Endnu et trick! Man må være blind for ikke at se, at hele *Bubus*, hele *Mandat* er en uafbrudt analyse som hos Gogol eller Dostojevskij, af eksplosioner i den menneskelige psyke, en analyse der finder sted netop i det øjeblik, da figuren er kommet i en utrolig situation. Hver eneste excentrisk stumspil hos Mejerhold er et signal, som forkynnder, at der foregår en analyse af figurens psyke. Man kan sammenligne metoden med, hvorledes folks sande, uforstillede karakter træder frem ved stor fare eller ved stærk fuldskab.

Zajtjikov er en skuespiller med usædvanlig evne til at opbygge en psykologisk analyse af en figur ved hjælp af usandsynlige situationer. Hvis Zajtjikov har en kasserolle på hovedet, så kig efter, og De ser netop i det øjeblik en usædvanlig, Gogolsk fortælling om en fattig bogholder, krænket og fornærmet. Hvis Zajtjikov har makaroni på slipset, betragt ham da, og De ser den forelskede bogholders psykologi. Hvis Zajtjikov kravler ud af en kuffert, læg så mærke til ham; De ser en bogholder, der vokser op til at blive en anklager, beruset af sin magt og storhed.

Zajtjikov er et fænomen, der fuldt ud retfærdiggør de år, vi brugte på det excentriske. Hvis der findes en nedarvet forbindelse mellem forskellige kunstarter, så er Zajtjikovs person fortsættelsen af Gogol og Sukhovo-Kobylin. Som Gogol i litteraturen har Zajtjikov som den første på scenen vist, at han »ler af sig selv«, og at der ikke er noget at le af, snarere at græde over. Modsat tidligere klovner (Davydov, Varlamov) er Zajtjikov en »analytisk klovn«, der afdækker figurens sociale grund gennem det excentriske spil.

Rollefaget »Klovnen« har sin historie hos os. Den første fremragende klovn var nok Ponomarev, en skuespiller fra begyndelsen af det 19. århundrede. Han byggede efter Bulgarins udsagn (i hans *Teatererindringer fra min ungdom*) sit spil, om ikke på et socialt så dog på standsbetonet plan. Han skabte hos os genren »opkomling«. Men da han var et menneske af sin tid, viste han i sine roller enfoldige og muntre godtfolk, der svarede til Shakespeares gravere og narre. Således blev hans kritik rettet oppe fra og ned, det var aristokratiets gøren grin med godtfolk. Det var altså en komik med stik

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

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

	Talent for »overdreven parodi« (groteske, kimære). Anlæg for balancekunst og akrobatik.	4. Klovner, nar, tåbe, original.
kan vi tilføje:	Evne til psyko-excentrisk spil. — Evne til ironisk forhold til den fremstillede figur. Kendskab til sociale kendetegn.	4a. Analytisk klovner.

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

Zinaida Raikh

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

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

for en kategori af det patetiske. Det var en sum af glæder, sorger og overvejelser hos skuespilleren, der gennemlevede sin figurs stemning. Det lyriske var et suverænt område inden for dramaet, den form for drama der stod borgerskabet nærmest. Man må huske, at dramaet ikke eksisterede før borgerskabets sejr som klasse. Hos os opstod og blomstrede det borgerlige drama, da Rusland blev kapitalistisk. Denne tid havde sine skuespillerinder, den mest karakteristiske af dem var Savina. Hvorledes fremstillede hun de lyriske heltinder? Hun elskede først og fremmest sine figurer. Hun søgte at få alle til at lide med hende i hendes lidelser, glæde sig med hende i hendes glæder og vredes med hende i hendes vrede. Hun elskede sine figurer med den enestående kærlighed, der udelukker enhver ironi over for følelser og handlinger hos den elskede. At elske og at retfærdiggøre den fremstillede lyriske figur var dengang en nødvendighed.

Så kom krigen. Med maskingeværer, »kufferter«, gas og tanks – og menneskeheden glemte at forstå og retfærdiggøre det lyriske. Uforstand afføder latterliggørelse, og derefter had. Det lyriske blev ikke længere registreret af det moderne menneske gennem dets patetiske, emotionelle apparatur, men blev i stedet opfattet af dets komiske apparatur. Noget helt uventet skete. Det lyriske forvandlede fra en kategori under dramaet til en kategori under komedien. Skuespillerinden, der i dag spiller et lyrisk mellemstil, skal først og fremmest ikke elske sin person, men le ad den.

Zinaida Raikh er en skuespillerinde, der er modnet efter krigen, hun har alle den moderne lyriske skuespillerindes evner, hun kan hade sin figur, hun tager aldrig fejl og glæder sig ikke over dens glæder eller sørger over dens sorger. Kun når hun spiller en heroisk person, begynder hendes og personens veje at falde sammen.

Mrs. Hardyle, en lyrisk figur, spilles virkelig i komediestil. Stefka er helt ind i de dybt-lyriske passager, og netop dér, en komisk figur. Men Aksjusjka, som instruktøren har opfattet heroisk, bliver spillet som en heltinde, og den samme Stefka *spilles* som heltinde, når heltindens træk dukker frem hos hende.

Det er såre forståeligt. Den moderne fortolkning af det lyriske i komediestil bygger på, at det i det moderne menneskes øjne er komisk at gengive pinefulde følelseskonflikter som sådanne. Denne opfattelse har sin dybe fortolkerske i Zinaida Raikh. Ikke blot, fordi hun er en efterkrigs-skuespillerinde, men fordi hun er efter Oktober.

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

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

De skuespillerinder, der tidligere spillede heroiske roller og som var fremmede for den lyriske indstilling, spillede dem dramatisk. Deres spil foregik på det personlige plan (lad os bruge udtrykkene fra *Skuespillerens rollefag* lidt anderledes), de spillede ved hjælp af forhindringer, som de selv havde skabt. Deres lyrik var dekadent, individualistisk. Hos Zinaida Raikh er der i det lyrisk-satiriske spil elementer af nybrud (f. eks. den melodramatiske scene i *Bubus*), hvor det lyriske spil får social karakter og med ét bliver heroisk.

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

Zinaida Raikh skaber således et nyt *socialt* rollefag: »den lyrisk-satiriske elskende«, den kommunistisk oplyste kvinde, der komisk viser følelsernes forfald hos den tidligere kvinde og i modsætning hertil demonstrerer et heroisk område, som skal lære tilskuerne nye heroiske motiver. Denne rolletype, der hele tiden udvider sig i sin negative del, får os til med særlig utålmodighed at vente nyt fra Zinaida Raikh inden for det heroiske område, hvor hun vil hente sine roller i de kommende år.

SPILLETS GREB ¹⁾

Garin

(Tematiske konstruktioner ved siden af teksten). Ethvert stykke har et tema, en udvikling af det. »Spannung«, opløsning. Dette tema fremhæves og holdes tilbage, og det bestemmer forestillingens rytme. Hidtil har ingen bemærket, at skuespillerens spil har et lignende tema, med dets komponenter, og at dette tema udvikler sig uafhængigt af stykkets. Garins spil giver det tydeligste eksempel herpå.

Lad os se, hvordan Garin bygger en scenisk novelle op. Det er novellen om, hvad der hændte med fødderne for en halt mand (opfinder nr. 5 i *D. E.*). Teksten mister her sin betydning, de øvrige detaljer i spillet bliver en indramning af føddernes spil. Således er føddernes oplevelser blevet temaet. Novellen begynder med den stakkels haltes entré på scenen. Denne fod, som han bærer strakt fremad, den haltes deforme fod, rammer den milliardær, som den stakkels mand er kommet for at tilbyde sin opfindelse. Milliardæren bliver irriteret. Det er intrigen. Vi er ført ind i handlingen. Der følger en samtale mellem opfinderen og milliardæren. Den vanføres hæse piben giver ingen mulighed for at skelne ordene, og tilskuerens opmærksomhed koncentrerer sig om føddernes spil. Den halte holder benet hængende foran sig, og når han går tæt hen til milliardæren, rammer benet den anden i brystet. Dér rykker benet konvulsivisk, mens milliardæren bliver rasende og ophidset. Vi ved allerede, at opfindelsen ikke bliver antaget. Faktisk tilkalder milliardæren, ude af sig selv, sin sekretær for at jage den halte væk. Man synes, at handlingen er slut, at der ikke kan være nogen anden opløsning mulig.

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

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

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

I *Mandat* viste Garin et andet temamæssigt greb, der er kendt under betegnelsen »leit-motiv«. Leit-motiv er et tema, der optræder gentagne gange i en fabel, uden at forbinde sig med den. Garin benytter grebet med novellen til at indføre et leit-motiv i handlingen i *Mandat*, ved siden af teksten. Vi får således en indskudt novelle (en selvstændig anekdote i spillet), der bygger på leit-motivet. Novellens tema er Pavels skræk, i det øjeblik han udgiver sig for at være kommunist. Handlingen udvikler sig som følger. Eksposition: Pavels sætning i begyndelsen af første akt: »Jeg er partiets mand!« Pavel bliver bange, så snart han har sagt det. Han sætter sig, bøjer sig sammen, munden åbner sig, pupillerne spiles op, hårene rejser sig. Denne positur og dette ansigtsudtryk går igen hos ham i alle de følgende episoder, hvor han forskrækkes over at udgive sig for kommunist. Han bruger *kun* denne positur og dette ansigtsudtryk, når han er forskrækket, de er som en kursivering, der udskiller leit-motivet i den indskudte novelle fra den øvrige handling. Sådan er ekspositionen. Det andet moment er Pavels samtale med Smetanitj. Da forskrækkelsen her motiveres af teksten, er den forskrækkelse, der udtrykkes uden om teksten, svagere. Det tredje moment, »Spannung«, i novellen, dens stærkeste tilspidsning kommer i slutningen af anden akt. Pavel vifter med mandatet, »som i kopi er sendt til kammerat Stalin«. Her er forskrækkelsens pose fremstillet ved, at Pavel står på bordet (som på en piedestal), således adskilt fra de øvrige personer. Opløsningen kommer i slutningen af tredje akt. Her hedder det ligesom i ekspositionen (ringen sluttes): »Jeg er partiets mand.« Pavel går hen til moderen, i kursiveret pose. Ved siden af hende besvimer han, efter at have lagt armene over kors på brystet. Denne besvimmel-

se, der scenisk er lig døden, afslutter leit-motiv-novellen om den unge mand, der udgav sig for kommunist, men som var meget bange for det og endog døde af skræk. Sådant er Garins sceniske, udenomtekstlige, temamæssige konstruktioner. De er nye, viser nye spilleformer og er værd at lægge mærke til.

Maria Babanova

(Fornyelsen af gestus og ordets klang)

Orkestrets udvikling har i vore dage ført til jazz-band'et. Det er for længst erkendt af de mest alvorligt arbejdende musikere, at jazz-band'et ikke blot er en forlystelse for bourgeoisiet, der keder sig, men en ny form for orkester, en form, der for teatret er særlig værdifuld ved at have skabt et mimisk-fonetisk instrument i jazz-band'ets musiker. Således er ballettens ideal blevet realiseret, man har forenet musikken med gestus. Musikeren i et jazzband ledsager musikken med ansigtets mimiske dans og med synkoperede bevægelser, der illustrerer musikkens eneste fabel, dens rytme. Desuden ledsager han musikken (og dette giver os lov til at kalde ham et mimisk-fonetisk instrument) med skarpe udbrud, der bygger på variationer af de enkleste vokaler i hæst form. Alt dette gør ham til en karakteristisk forsceneskuespiller.

Babanova har overført greb fra band'et til scenen og kanoniseret dem som spillemetode. Hendes udførelse af en rolle er ikke en behandling af rollens hverdagstræk eller dens psykologiske baggrund, men en ren ledsagelse i form af mimik og en skarp udskriften af stykkets melodi, der opdeles både i sine virkelige musikalske afsnit og i sin symbolske musik, bestående af rytmen i de medspillendes bevægelser og kombinationen af lange og korte replikker.

I *Bubus'* melodi, en nervøs og højt stemt komedie fra vore dage, er der ikke én skuespiller, der taler med normal stemme. Hver enkelt stemmes timbre er fastlagt på et givet musikalsk niveau. Babanovas stemmes timbre er en skarp råben. Denne timbre fastholder hun i alle sine roller (f. eks. i den ultra-hverdagsprægede *En luftig kage*), den hører hende til. Sin skriften illustrerer Babanova altid med en synkoperet gestus, samme gestus som musikeren i jazz-band'et. Når hun i *Bubus* vender sig brat, giver sin medspillende en bag med et lydeligt klask og udbryder: »Dér fik du den, dér fik du den!« så svarer dette til det øjeblik, hvor jazz-band'ets trommeslager slår på

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

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

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

N. Okhlopkov

(Tempopræget spil)

Engang, på Glupisjkins og feeriernes tid, var ordet »kinematograf« et skældsord. I dag, hvor kino-detektiverne er blevet kanoniserede, er kinematografen blevet et eksempel, og teatret tvinges til at efterligne den. Man kræver kinematografisk karakter af teatret. Det er i bund og grund urimeligt og ville svare til, at man krævede scenisk karakter af en roman, fotogeniske kvaliteter af et maleri osv. Teatret har alligevel imødekommet kravene og udviklet en form for »kinematografisk« forestilling (*Ljul-Søen*, *D. E.*). Begrebet kinematografi på teatret karakteriseres i dag ved skuespillerens bevægelse i det store sceniske rum i forceret tempo. *D. E.* var idealet af en sådan forestilling. Men den var også kulminationspunktet, efter den kommer forfaldet. Mejerhold er ikke gået ud over dette punkt. Han gik den modsatte vej. Han satte *Bubus* op, der tvang tilskueren til at fornemme tempoet som et nyt indholdsmæssigt element i teatret, et element af ikke mindre betydning end gestus og ord. Han nåede hertil ud fra ønsket om at bremse forestillingens tempo. Denne trang til at retardere forestillingens tempo bliver nok karakteristisk for det kommende tiårs teater, det er teatrets naturlige opstand mod filmen, hvis love bliver påtvunget det.

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

Allerede i *D. E.* med dets lynsnare tempo var der ansatser til tempobestemt spil. Her og der vistes i nær ansigtets, hændernes, føddernes, ryggens spil, ført over fra det rent mimiske plan til tempoets plan (f. eks. scenen med eksplosionen i Berlin). I *Bubus* var hændernes, ansigtets osv. spil med som en understreget tempomæssig kategori.

Samtidig med *Bubus* kom den velsagtes eneste tempoprægede skuespiller, vi har, Okhlopkov, en skuespiller der spiller på tempo, på mikroskopiske forøgelser og retarderinger, på »perioderne«. Hele general Berkovets' rolle er et uafbrudt spil med tidsafsnit af større eller mindre varighed, der, når de samles i en kombination, i sig selv skaber indtryk af ophidselse, fortvivlelse, vellyst, idet det mimiske spil blot udnyttes som hjælpemiddel.

Lad os analysere den scene, hvor Berkovets kaldes til telefonen og tager afsked med van Kamperdaf. Hvis vi her lægger mærke til de mimiske elementer, ansigtets, hændernes spil, skift i stillinger, så vil vi tydeligt se, at de ikke har mimisk, men tempomæssig karakter. I sig selv, uden den tidsmæssige kombination, ville de intet have markeret.

Berkovets kaldes til telefonen. Han løfter hovedet brat og ser på budbringeren (8 sekunder; tidsangivelserne er overalt nøjagtige). Hans ansigt forbliver ubevægeligt. Men allerede varigheden af hans betragten taler tydelig om hans uro. Derefter rejser han sig brat fra stolen og bliver stående (10 sekunder). Denne stivnen forstærker den foruroligende spænding. Den vokser, da han langsomt begynder at bøje sig til afsked (15 sekunder). Derefter stikker han pludselig hånden ind bag kanten af uniformen og går usædvanlig hurtigt bort (4 sekunder). Kontrasten mellem den langsomme fremvoksen i det foregående og den bratte sortie forøger spændingen og bekræfter kategorisk, at meddelelsen i telefonen vil vise sig at være meget ubehagelig.

Her gør selve disponeringen af »perioderne«, kombinationen af tidsafsnittene, indtryk.

Første tegn på uro	8 sekunder
Stivnen	10 sekunder
Uroen vokser	14 sekunder
Uroen når klimaks	15 sekunder
Den pludselige udløsning	4 sekunder

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

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

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

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

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

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

sten, som får indholdsmæssig betydning og som frembringer sine virtuosser og sin særlige kunst.

Denne karakteristik, især af Babanova, er ikke udtømmende. Den antyder blot en dobbelt vej til analyse af skuespillerens spil på grundlag af det materiale, der har været inden for rækkevidde og har kunnet iagttages af forfatterne.

G. Gausner og E. Gabrilovitj.

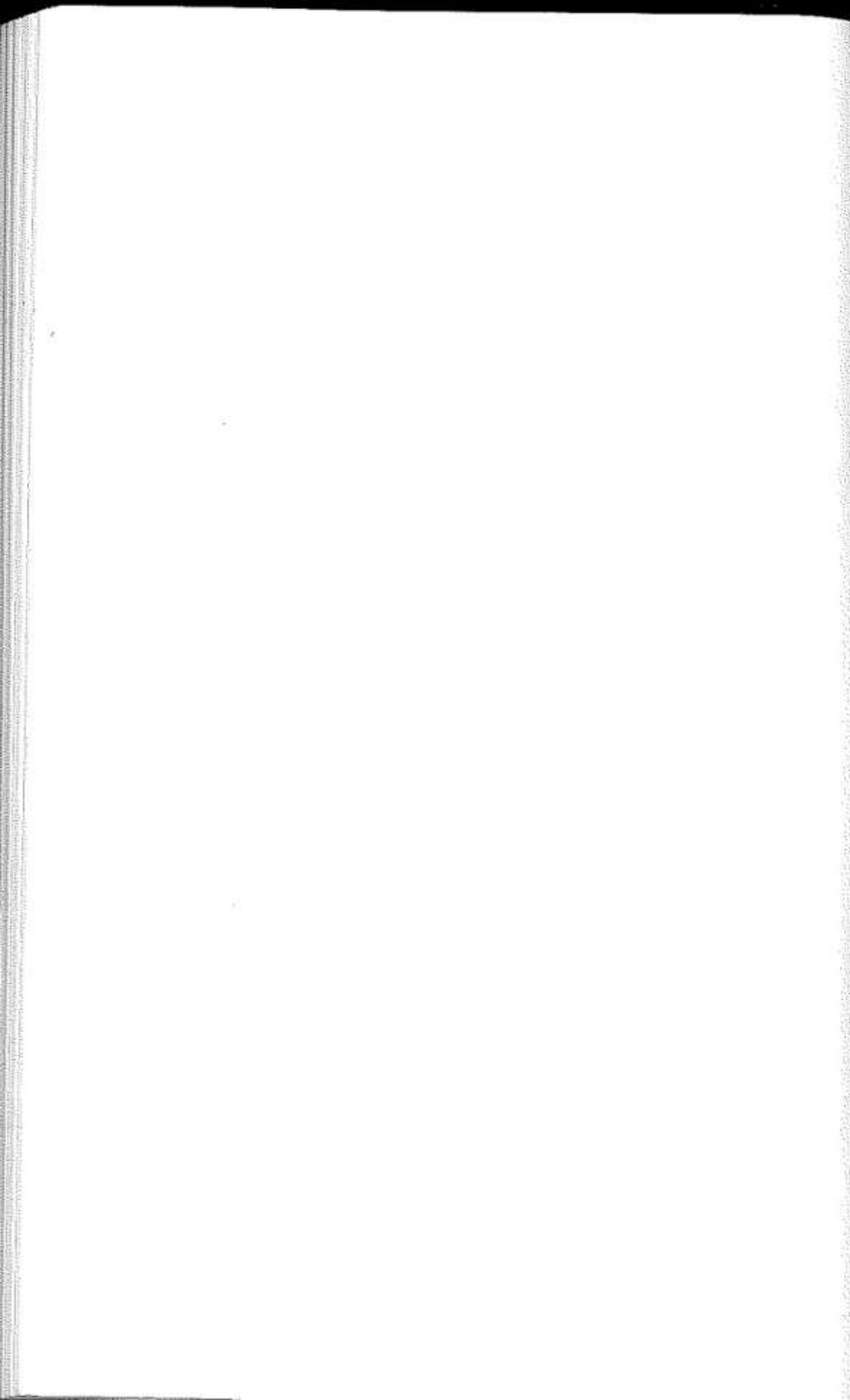
Portrætter af skuespillerne i det nye teater (Et forsøg på en analyse af spillet).

Fra Teatrets Oktober, 1926.

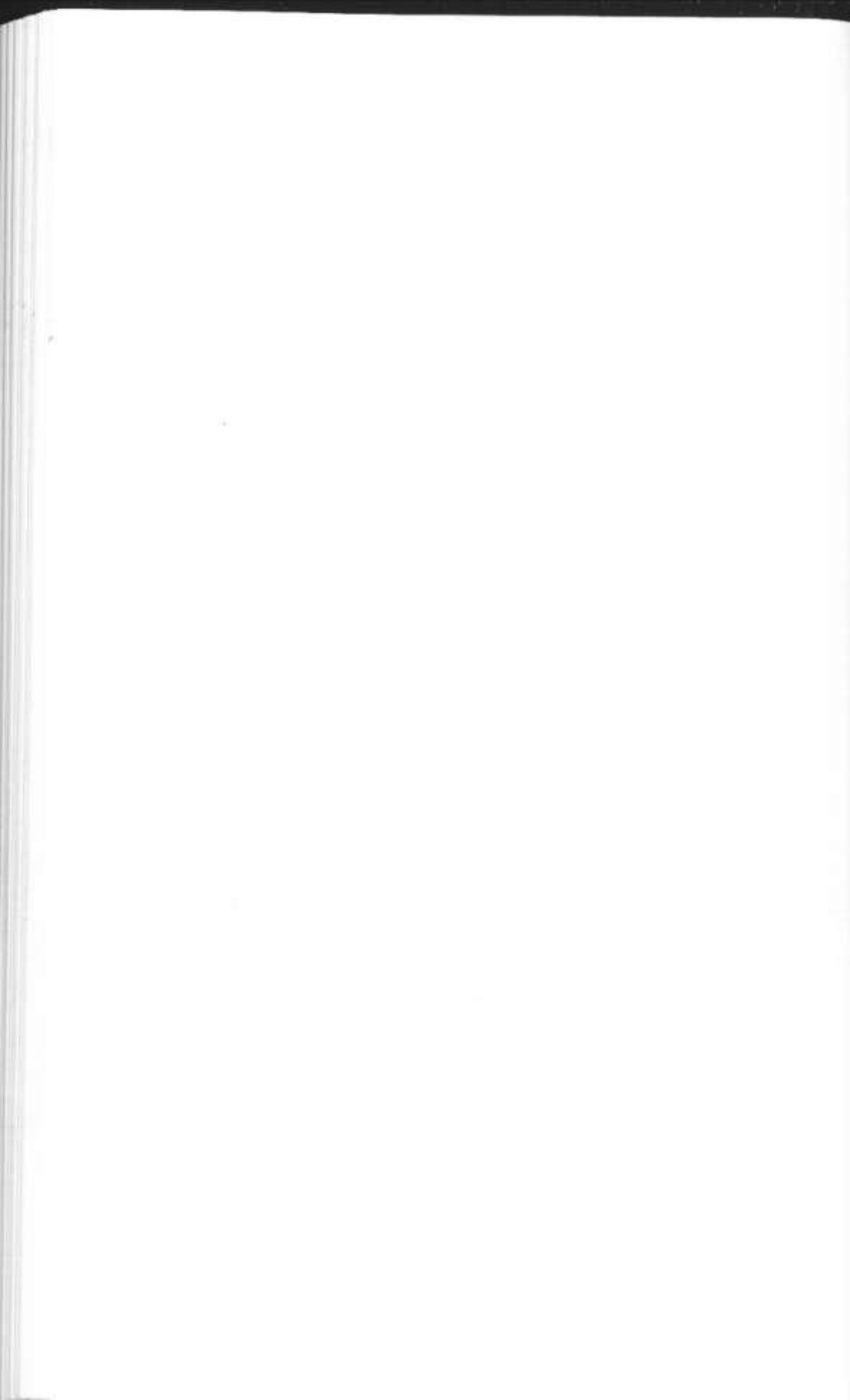
Til navnene på elever af Mejerhold må føjes i hvert fald to af de mest markante:

Igor Iljinskij, excentrisk komedie-skuespiller, virtuos i mime og gestus, med umærkelige overgange fra ironi til patos. Hans bedste roller hos Mejerhold blev som Brunot, ægtemanden i Den storsindede hanrej, og som Arkasja i Skoven.

Martinson, der udarbejdede en stil som en fortsat dans; han udviklede den til den højeste grad af fuldkommenhed i sin rolle som Khlestakov i Revisoren.



10. *På vej til syntesen*



Den konstruktivistiske stil havde nået sit højdepunkt med Skoven. Mejerhold var stærkt interesseret i filmen¹⁾, den nye kunstart, og søgte et stykke tid at hente berigelse derfra til teatret (hvad han kaldte sin »cinéfication«). På denne linje ligger iscenesættelsen af Ljul-Søen i 1923 og af D. E. i 1924. Men de nye muligheder, der viste sig ved anvendelsen af filmens kinæstese på teatret, var hurtigt udtømt. De kolliderede med grænserne for skuespillerens fysiske formåen og for sceneformernes materialitet. Dersom Mejerhold insisterede, risikerede han at berøve teatret dets specifikke træk i et forfølgeligt ønske om at efterligne filmen. Det forstod han – og bremsede rytmen i forestillingen, under udnyttelse af sine kinæstetiske erfaringer.

Denne bremsning viser sig klart i iscenesættelsen af Bubus, huslærer, som markerer en ny etape hos Mejerhold: Hans stræben mod en syntese af de elementer, han havde fundet frem til ved et kvart århundredes forsken. Højdepunktet i dette syntese-stadium bliver iscenesættelsen af Revisoren.

¹⁾ Helt fra 1915 havde han arbejdet for den nyopdukkede film som skuespiller og instruktør. Blandt hans roller på lærredet må fremhæves Lord Henry i *Dorian Grays billede* (1915), og i 1928 rollen som en gammel grusom provinsguvernør i *Den hvide ørn*, en film med drejebog på basis af Leonid Andrejevs fortælling *Guvernøren*. Det må heller ikke glemmes, at en af de mest strålende elever fra Mejerholds værksteder var Sergej Eisenstein. (N. G.)

Iscenesættelser

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

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

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

GIV OS EUROPA! Sketch i 3 dele og 17 episoder af M. Pogajetskij efter romanerne *Trusten D. E.* (Dajosj Europu = Nu skal I få, Europa!) af Ilja Erenburg og *Tunnelen af Bernhard Kellermann*. Iscenesættelse: Mejerhold. Visualisering af de opgaver, der er stillet af Iscenesætteren: I. Khlepianov. Assistent ved iscenesættelsen: N. Ech. (Premiere 15. juni 1924 i Leningrad, hvor TIM er på tourné).

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

Spillestil, musik, lysvirkninger og sætstykker er i overensstemmelse

med dette »dialektiske« direktiv. Dekorationen består af flytbare vægge, lakeret kirsebærrøde; stillet op på rad og række udgør de en gade, grupperet omkring scenen en stor stue; og adskilt inddeler de scenegulvet i flere afdelinger, som tillader parallelhandlinger og hurtige skift. Personerne kredser eller løber mellem væggene i forskellige retninger, krydser hinanden, gemmer sig bag væggene, kommer til syne igen, og alle bevægelser har til opgave at erstatte »psykologien«.

Disse flytbare vægge er et første forsøg på en syntese: Kulisse + konstruktion. Hen over disse flader frembringer lysspillet (projektorer) maleriske virkninger uden at svinge det tredimensionale princip. På den anden side giver de flytbare vægge, midt mellem den statiske, malede kulisse og det dynamiske, konstruktivistiske sceneapparat (i hvert fald når man tænker på nogle af dets »bomme«) et indtryk af bevægelse ved at dreje sig om sig selv eller skifte plads på scenegulvet.

Den gamle blotlægning af skuespilleren er opgivet: Sminken og kostumet er genoptaget (efter at de allerede til dels havde vist sig igen i *Skoven*), og da størsteparten af skuespillerne spiller flere roller, omformer de deres ydre og deres spillestil fra den ene rolle til den anden. Mejerhold skitserer her, efter den italienske komedies princip, masker for kapitalisten, arbejderen, »forligsmanden« osv.

I dette stykke bruger han i vid udstrækning oplyste lærreder. I begge sider af scenen dukker der kommentarer frem, telegrammer og landkort, så man kan følge kampen mellem de to truster. Det tredje lærred, der er anbragt i centrum på scenen, viser titlen på de enkelte episoder, stedet for handlingen, personernes karakter eller befalinger eller velegnede citater.

BUBUS, HUSLÆRER, komedie i 3 akter af A. Faiko, med musik. Iscenesættelse: Mejerhold. Visualisering af de opgaver, der er stillet af iscenesætteren: I. Khlepianov. Teknisk assistent ved iscenesættelsen: P. Tsentnerovitj. Ved klaveret: L. Arnstamm (premiere 23. januar 1925 på TIM).

Da man ikke kan presse farten højere op på teatret, slipper Mejerhold dampen den anden vej og demonstrerer med denne komedie en

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

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

Højt til vejrs over scenen i en gylden muslingeskal, der er anbragt i bagvæggen, akkompagnerer pianisten i kjole og hvidt den ubesluttsomme helts svingninger med lyrisk musik (46 småstykker af Chopin og Liszt bliver spillet i løbet af de 3 akter). Med denne musik som baggrund taler skuespillerne reciterende, i nøje overensstemmelse med deres stumspil, uden at mimik og gestus dog udtrykker følelser: Følelserne gengives ved det a-psykologiske middel, tempoet (se side 234, vi ville i dag tale om brechtsk fremmedgørelse). De forskellige elementer: Det elliptiske scenebillede, bevægelserne, stemmerne, lysvirkningerne osv. styres af musikken efter et indviklet, men pinligt nøjagtigt partitur. Helheden udgør en slags teater-symfoni, der er lukket om sig selv.

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

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

skueren til at opfatte den handling, der udspiller sig på scenen, under en ganske bestemt synsvinkel. Han løfter en flig af sin persons teaterkappe for at vise personens virkelige karakter. Han begrænser sig ikke til at gengive dramatikerens tekst, men søger ned til rødderne i teksten (...) Med henblik på dette reviderer han elementerne i sin teknik og gengiver teatret det, som teatret mistede i reaktionens tid, i sumpen af a-politiske taleværelser.

MANDAT, komedie i 3 akter af Nikolaj Erdman. Iscenesættelse: Mejerhold. Materiel visualisering af de opgaver, der er stillet af iscenesætteren: I. Khlepianov og K. Soste. Tekniske assistenter ved iscenesættelsen: V. Fedorov og I. Zubtsov (premiere 20. april 1925 på TIM).

Denne satiriske komedie, som er tre år ældre end nogen af Majakovskijs, er den første, der tager fat på de samme temaer som han: Bureaukratiseringen af det sovjetiske samfundsapparat, og den sejr-rige genopståen af den småborgerlige tankegang, fremmet ved NEP-eksperimentet (Ny økonomisk politik), der truer med at brede sig fra disse *nepmen* (almindeligt udtryk på den tid) til alle landets indbyggere. Det er på én gang en anklage rettet mod det gamle Rusland og en advarsel rettet til det nye Rusland.

Mejerhold delte de to første akter op i liflige små genrebilleder. Handlingen udspilles i et glemt hjørne af det gamle Moskva, hvor groteske håndlangere for det gamle regime drømmer om dets genoprettelse og smeder en usandsynlig sammensværgelse. I 3. akt synes deres håb at skulle blive til virkelighed: Man venter Storhertugin-dens komme, og spændingen når sit højdepunkt med sangen *Gud be-vare zaren*. Men et modstød knuser disse tåbelige drømme og blotter hulheden i tilværelsen hos disse stupide, vulgære og latterlige væsener.

Det er på denne baggrund, den egentlige intrige udspiller sig, med samme udgangspunkt som Majakovskij skulle bruge i *Væggelusen*: En *nepman* gifter sin datter bort til »en proletar af ægte proletar-slægt«, udrustet med et prægtigt mandat med mange segl og underskrifter. Men kæresten viser sig at være en bedrager: Han er søn af en småborgerlig dame, og hans mandat er falskt. Men Erdmans

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

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

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

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

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

Eller det er de rædselslagne borgeres flugt på de drejende skiver. Eller kærlighedserklæringen mellem de elskende, som er placeret hver for sig, på hver sin skive, som drejer modsat den anden; i de mest patetiske øjeblikke fjerner rotationen dem ubønhørligt fra hinanden, og deraf kommer de fortvivlede anstrengelser, gestikulationer og balanceøvelser hos elskeren, for at han kan nå sin dame.

BRØL, KINA! Begivenhed i en kæde med ni led, af Sergej Tretjakov. Iscenesættelse: V. Fedorov. Teknisk assistent ved iscenesættelsen: N. Butarin. Scenebillede: S. Efimenko. Musik og lyd: L. Arnstamm (premiere 23. januar 1926 på TIM).

Mejerhold gav sine elever opgaven med denne iscenesættelse, der videreudviklede de principper, som var blevet anvendt i *Bubus*.

Stykket gengiver det kinesiske folks kamp mod imperialisterne og den civilisation, de påtvinger det: Handelens svindelnumre, udnyttelsen, det sødladne præk fra en kristendom, der har allieret sig med kapitalen. Folket optræder i skikkelse af en ynkelig skare kulier, imperialismen i form af en britisk kanonbåd hejset op i baggrunden af scenen med dens kanoner i flere etager. Handlingen udspilles i to planer: 1. Kanonbådens højtliggende dæk, befolket af marinere, søofficerer, turister og en missionær, 2. den kinesiske by, som de truer med at bombardere, og som antages at ligge på den meget fremskudte forscene, hvor kulierne fløkkes. Et tredje spilleareal ligger mellem kanonbåden og forscenen: Det er en grav fyldt med rigtigt vand – floden, hvor nogle af optrinene foregår.

Til trods for tilstedeværelsen af »rigtigt« vand, af maskineri og figurative sætstykker (krigsskibet, kuliernes sække), er der ikke tale om en tilbagevenden til naturalismen; tingene fra virkeligheden anvendes på en måde, så de virker som nødtørftige symboler på to verdener i strid. Disse to verdener er navnlig karakteriseret ved rytmen i skuespillernes bevægelser og gestus: Englændernes arrogante holdning over for kulierne, som har udtærede ansigter, krumme rygge, brudte stemmer, »orientalsk« spil med hænderne. Kritikerne fremhævede, hvor forbløffende gode skuespillerne var til at optræde »kinesisk«. Kulierne er opfattet som masse: Grupper og bevægelser af mange på én gang, navnlig arbejdsgestus – sække, som bæres og tøm-

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

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

Man kender den berømte anekdote: Khlestakov, en lille embedsmand fra St. Petersburg, en fusentast og et nul, rejser hjem til sin fars gods; undervejs falder han i klørne på nogle professionelle spillere og henslæber siden tilværelsen uden en klink på et gæstgiversted i en lille provinsby. Byens guvernør tager Khlestakov for departementets revisor, som skulle have indfundet sig incognito, han tager sig vældigt af ham, smigrer ham, installerer ham hjemme hos sig selv og tror, at nu »har« han ham. Den unge mand forstår ikke, hvad det er, der overgår ham, han frådser i god mad og spytslikkerier, tager imod bestikkelse og trives ved det. Veltilfreds i denne lille stillestående og korrumperede verden giver han efter for sine naturlige tilbøjeligheder og praler om sine forbindelser i St. Petersburg. Embedsmændene i byen lytter til ham med åben mund, han lover dem guld og grønne skove og ender med at gifte sig med guvernørens datter. Men hans gamle tjener Osip, der ser klarere end sin herre, har fået farten af, at der er sket en forveksling, og får ham af sted i rette øjeblik. Postmesteren opsnapper et brev fra Khlestakov, hvor han beretter om sit ufrivillige bedrag. Postmesteren læser brevet højt hos guvernøren, hvor alle er samlet for at lykønske den gamle slubbert med den strålende karriere, som venter ham. Hans raseri. I det mest patetiske øjeblik kommer en betjent og melder, at den rigtige revisor har indfundet sig, og hele det fine provinsborgerskab stivner i en stum scene fuld af rædsel, frygt og skadefryd, en scene som hører til højdepunkterne i verdensdramatikken.

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

Gogol, men navnlig fra hans roman *Døde sjæle*. Mejerhold forsvarer denne bearbejdelse med Gogols egne ord om at ville »samle hele den dårlighed, der har hobet sig op i Rusland, i én dyng« for at kunne drive spot med den én gang for alle. Mejerholds mål er at give et billede af hele Nikolaj den førstes skumle Rusland. Den gogolske *Revisor's* lille by, »hvorfra man kunne galopere i tre år uden at nå til nogen som helst stat«, bliver næsten en hovedstad, bystyrets små sprællemænd bliver næsten høje embedsmænd og strålende officerer. Guvernøren er ikke mere en forpjusket gråskæg, men en ung general af stateligt udseende. Hans kone ændres fra en provinskone med modne ynder til en løvinde, hun hersker som en stor kurtisane over officererne, som overvælder hende med blomster og romancer, og de bliver flere og flere; de ender med at bære hende bort, højt løftet, som heltinden i en tragedie (Mejerhold har udvidet denne rolle, guvernørens kone, ganske betydeligt og anbragt hende i stykkets midtpunkt for at fremhæve indehaversken af rollen – hans kone Zinaida Raikh). Khlestakov er ikke længere en tåbe, der benytter sig af det uventede held, men en eventyrer af format; han skifter ansigt alt efter omstændighederne; snart er han en laps fra Nevskij Prospektet, snart en general i kappe. Han behandles som en hoffmansk figur, lang, sort, med høj hat på hovedet og flankeret af en dobbeltgænger, en officer med en ejendommelig silhouet, flækket øjenbryn, ligbleg, trådt lige ud af en af Hoffmanns eller Gogols fortællinger.

Den eneste »positive« person er Osip, Khlestakovs tjener; også han er forvandlet – fra en gammel snu og beskidt mand til en ung Scapin-muzjik fuld af skadefryd og foretagsomhed, en der synger populære sange. Embedsmændene viser deres »svinetryner«, som Gogol udtrykker det. Adskillige tavse personer er indført. De udgør »kor«, kor af embedsmænd eller officerer, og udfører pantomimiske mellemspill.

Guvernøren og Khlestakov opfattes som forsangere for koret. Når Khlestakov således efter frokosten spørger: »Hvad var det nu, De sagde, den fisk hed?« så svarer embedsmændene i kor og gentager deres svar som et refræn: »Labardan!« Og under læsningen af det afslørende brev sker det tilsvarende: Koret af gæster og embedsmænd kommer i oprør, brummer, ler, triumferer, bliver bange eller jamrer. Snart lægger larmen sig, og snart tager den til, understreget af skrig, hånlatter, og bliver ved systematiseringen af stemmer og ge-

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

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

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

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

bedsmændene – udspillede sig over hele scenegulvet, ligesom ballet hos Guvernørens med dets vilde og gale kvadrille og, navnlig, med gæsternes ankomst, hvor de kom skridende tværs over hele gulvet i en diagonal fra bagvæggen frem til forscenen, hvor guvernørens familie var grupperet.

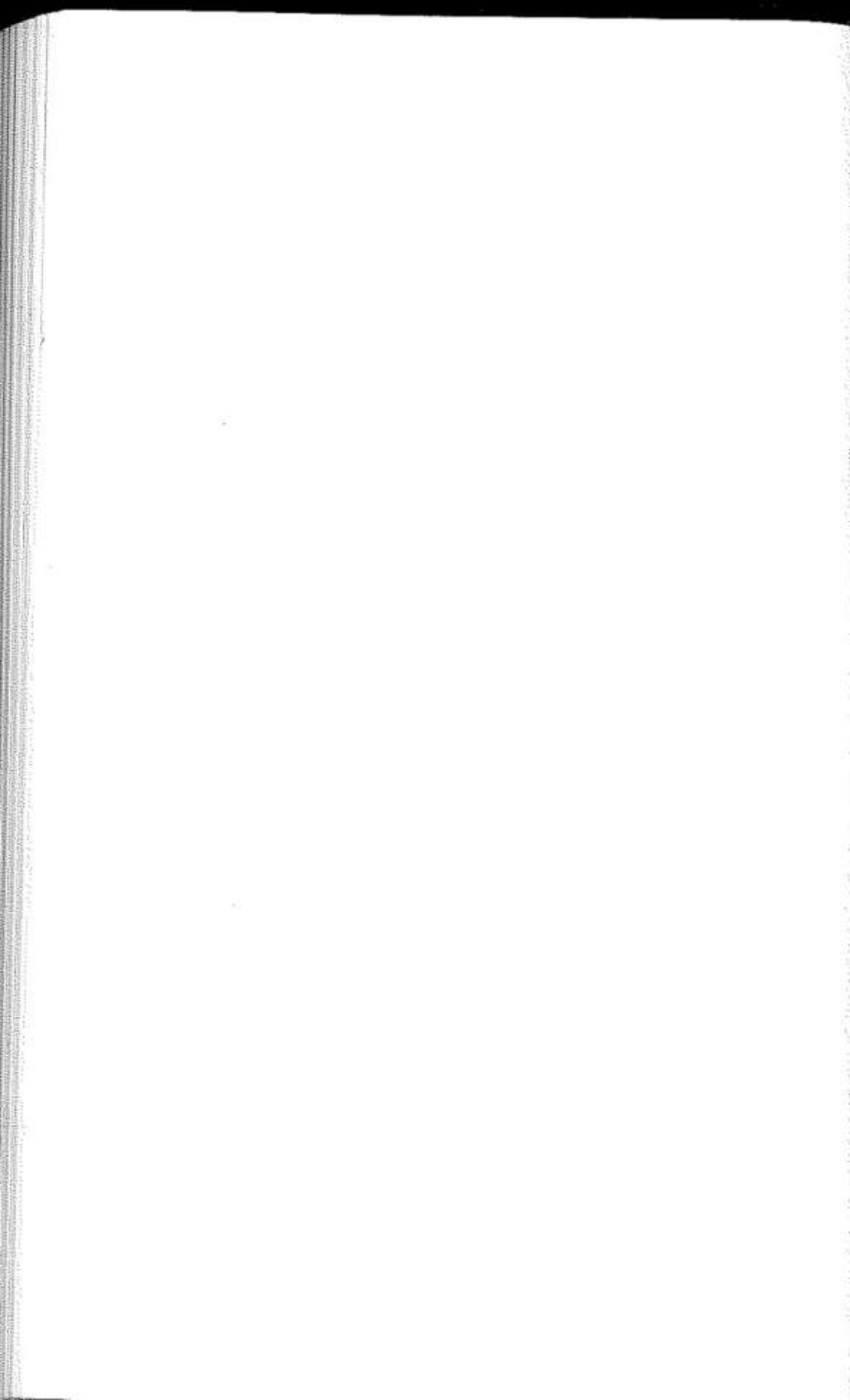
Møbler og sætstykker var, som Mejerhold sagde, udgået fra den »musikalske realisme«. Tingene var rigtige nok, der var ingen »stilisering«, de var ofte fra tiden og meget kostbare. Da man spurgte Mejerhold om grunden til denne iøjnefaldende luksus, svarede han, at det var for skuespillernes skyld, for at de kunne »sætte sig ind i tidsmiljøet«.

Slutningsscenen i stykket satte punktum med en kraftig akkord: De lamslåede personer blev trukket bort og erstattet med udstillingsdukker. Den »stumme scene«, som Gogol havde fundet på, blev således materialiseret lige til den bitre ende.

Også belysningen bidrog til at understrege forestillingens gøglebillede. Til bestikkelsesscenen med de mekaniske gestus var der voksllys, hvis skælvende skær kastede mærkelige reflekser hen over de lakerede døre, hvorfra embedsmændene dukkede frem. Kærlighedsscenerne foregik derimod i stærkt projektørlys.

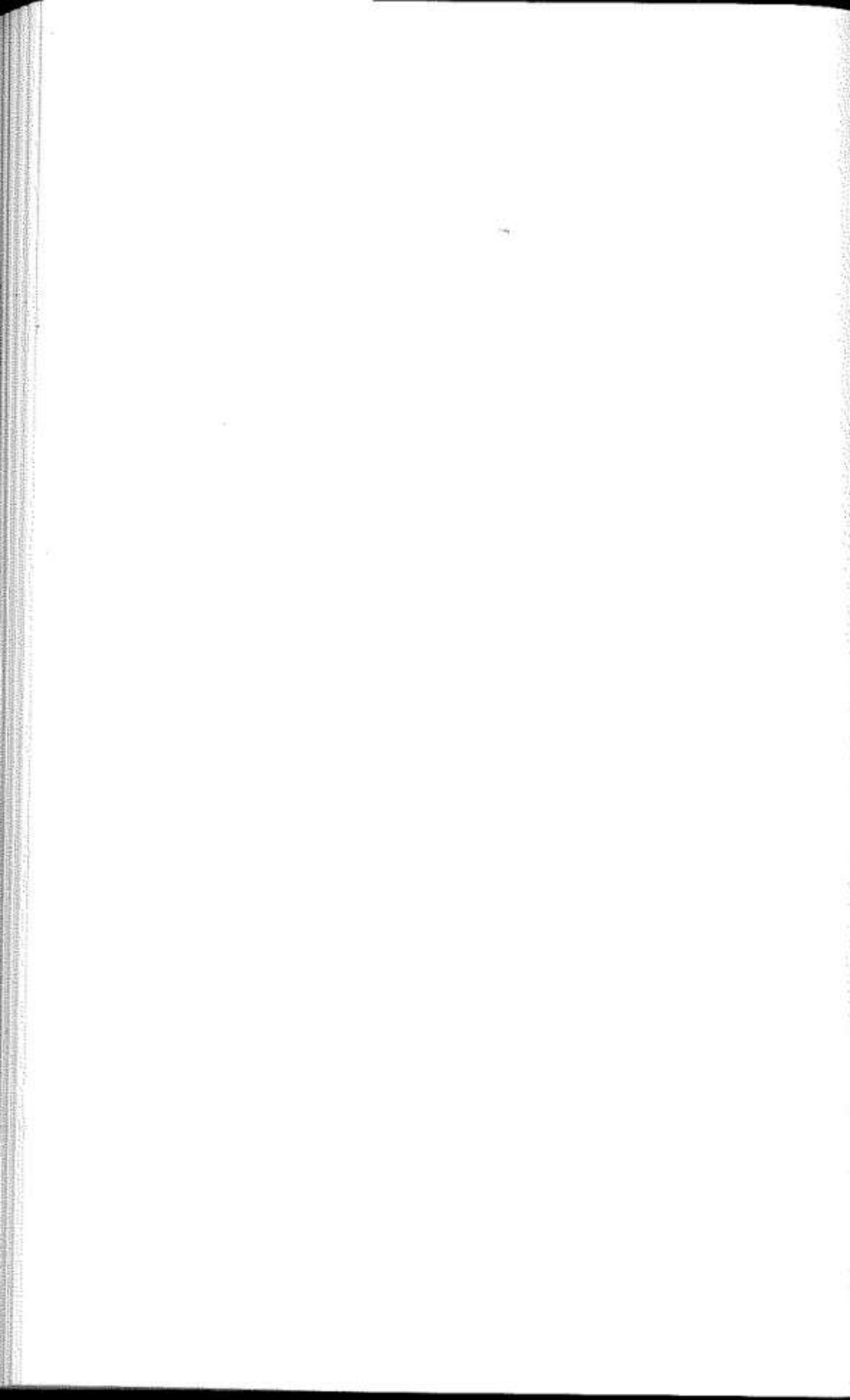
Det er svært i vore dage at forestille sig, hvilket vældigt røre Mejerholds Revisoren vakte, og de lidenskabelige debatter den affødte. Denne eksplosion, som bredte sig over hele landet, stod næsten mål med den, som Gogols Revisoren havde fremkaldt ved sin fremkomst halvfems år før. Ud over presseartikler og offentlige diskussioner finder der en hel litteratur angående Revisoren 1926: antologier, monografier, og stenogrammer fra debatterne. Både i hovedstaden og i provinsen udnyttede teatrene i rigt mål de nye påhit og drev dem ofte ud i det monstruøse og absurde. Denne iscenesættelse betegner højdepunktet i Mejerholds sovjetiske karriere.

Efter denne forestilling fulgte de strålende iscenesættelser af Majakovskijs stykker Væggelusen (1929) og Badstuen (1930, som vi har omtalt i det foregående (se side 169-174).



11. *Teatrets rekonstruktion*

Uddrag af tre stenogrammer af foredrag, som Mejerhold holdt i Leningrad, Kiev og Kharkov, udgivet som hæfte med titlen *Teatrets rekonstruktion*, »Teakinopetjat«, Moskva-Leningrad, 1930. (N. G.)



Teatrets rekonstruktion

(1929-30)

Kammerater, når talen er om teatrets indvirken på tilskueren i en periode, hvor de organisatoriske kræfter på teaterfronten endnu står delt med hensyn til en lang række spørgsmål vedrørende det moderne, revolutionære teater, og når det altså drejer sig om teatrets indvirken på tilskueren, må vi ikke, netop fordi det moderne teater bygges op i overensstemmelse med de krav, som vort parti og den nye tilskuer stiller, glemme nogen som helst side af de kræfter, der indvirker på tilskueren. Hvis teatret betragtes som et våben i agitationen, så er det naturligt, at de folk, der interesserer sig for teater, forlanger, at der først og fremmest viderebringes en bestemt tanke fra scenen, og tilskueren vil vide nøjagtigt, hvorfor det pågældende stykke er sat op, og hvad instruktøren og skuespilleren, der iscenesætter og spiller dette stykke, vil sige.

Vi får tilskueren til sammen med os at tænke over en række spørgsmål, der opstilles til diskussion både i de sceniske situationer og gennem de billeder, der udfolder sig. Vi får tilskueren til at overveje og diskutere. Dette er én side af teatrets natur: At vække tilskuerens intellekt. Men der er en anden side af teatrets væsen, som lægger beslag på tilskuerrummets emotionelle område. Tilskueren gennemvander en kompliceret labyrint af følelser, mens han opfatter de kræfter, der virker ind på ham. Det, at teatret også indvirker på »følelsen«, tvinger os til at erindre, at hvis forestillingen er sat dårligt op, kunstnerisk, hvis den dyrker retorik, indfører ræsonnører, bygger sine dialoger op på lån fra det såkaldte samtalens teater – så vil vi ikke acceptere et sådant teater, det ville ligne en diskussionssal. Jeg kunne holde mit foredrag i dag til akkompagnement af et flygel eller et orkester, gøre små ophold, så tilhørerne kunne opfatte musikken og til musikkens lyde fordøje de tanker, som foredragsholderen havde udkastet. Men derved blev mit foredrag og Deres tilstedeværelse her, tilsammen, alligevel ikke et skuespil.

Eftersom skuespillet bygges på love, der er særegne for teatret, så vil man intet kunne udrette ved en påvirkning af menneskets hjerne alene.

Det er nødvendigt, at teatret også virker på følelsen, at det ikke kun ansporer til udvikling af en eller anden tanke, eller bygger udviklingen af handlingen sådan, at tilskueren straks drager en eller anden konklusion. Folk, der optræder på scenen, er ikke kaldet til blot at vise en eller anden forfatters, instruktørs eller skuespillers tanke, alle konflikter og hele kampen går ikke blot ud på at opstille nogle teser og modstille nogle antiteser. Det er ikke kun med dette formål og af den grund, publikum går i teatret.

Den hovedtanke, jeg vil videregive i dag, er et forsøg på at finde vej i den komplicerede situation, vi har i dag på teaterfronten. For at kunne gå ind herpå, må jeg berøre ikke blot, hvad der gøres i USSR, men også hvad der sker i andre lande.

Jeg må omtale ikke blot vor egen verden, men også den verden, der findes på den anden side af vore grænser. Alle, der ikke blot stræber efter brød, men også efter skuespil, søger til sådanne forestillinger, der griber ham, tilskueren, helt; som ikke kun erobrer hans hjerne, men også hans hjerte. Derfor søger teaterdirektørerne og instruktørerne at give deres forestillinger en særlig pragt og at gøre dem komplicerede. Det er nødvendigt, også fordi tilskueren er meget nysgerrig, og han vil have, at den forestilling, som han overværer, griber ham helt. De, der skaber forestillingerne, søger at skabe dem først og fremmest med en særlig mangfoldighed. Herfra kommer også trangen til at inddrage så vidt muligt alle kunstarter i skuespillet.

De projekter, som Wagner engang forelagde med henblik på skabelsen af et særligt, syntetisk teater, der inddrog ikke blot ordet, men også musikken, lyset og billedkunstens »fortryllelse« og de rytmiske bevægelser på scenen, forekom dengang yderst utopiske. I dag ser vi, at netop sådan skal man lave forestillinger: Man skal benytte alle de midler, der eksisterer i de andre kunstarter, alle midler, for at de i organisk forening kan indvirke på tilskuersalen.

Det teater, der bygger på ræsonnørernes retorik, det strengt agitatoriske teater, som er anti-kunstnerisk, er allerede blevet afsløret som en skadelig indflydelse. En anden form for teater, der også søger at være agitatorisk, tvinger skuespillerne til på spændingens højdepunkter at tie – og der lyder musik, som kompletterer og forstærker øje-

blikkets spænding (husk eksperimentet *Bubus* i mit teater, og *Dagene smeltes* i TRAM). Når talen er om det dramatiske teater, så forstår vi derved det musikalske teater. Det teater, der søger at udnytte alle scenens tekniske muligheder, indfører også film, således at den dramatiske skuespillers spil på scenen veksler med hans spil på lærredet. Eller den dramatiske teaterforestilling fremstår som en slags revy, hvor skuespilleren i sit spil benytter snart dramatiske, snart operamæssige elementer, eller greb lånt hos danseren, ekvilibristen, gymnasten eller klovnen. Sådan inddrages elementer fra andre kunstarter på scenen, for at skuespillet kan blive underholdende og bedre opfattes af tilskueren. I den dramatiske kunst kan den triste inddeling i akter, hele denne ubevægelige struktur, ikke længere tilfredsstille. Det er blevet nødvendigt at inddele forestillingen i episoder, i billeder, efter Shakespeares eksempel, eller som forfatterne gjorde i det gamle spanske teater.

Episoderne gav mulighed for at overvinde den pseudoklassiske handlingens og tidens enhed. Vi er på vej til en ny fase i dramaets historie. Vi skaber en ny form for skuespil. I denne betydning opstår kampen mellem film og teater.

I Vesten og i Amerika er der betydeligt flere biografer end dramatiske teatre og operascener. Statistikken viser, at biograferne trækker langt flere tilskuere i Amerika og Tyskland end alle andre teatre. Nogle har heraf draget den slutning, at hverken det dramatiske teater eller operaen indtager en førende stilling, at filmen trænger både drama og opera til side, og at filmen er en farlig konkurrent til teatret. Det er interessant at følge, hvordan denne kamp om førstepladsen forløber. (...)

For at konkurrere med teatrene, med den levende skuespiller, søgte opfinderne efter ord til filmværredet. Talefilmen opstod. Kunne man, i konkurrencen mellem film og teater, regne dette for en sejr for filmen? Det forekommer os, at filmen her viser, hvorledes den opgiver sine positioner. Hvor meget filmværredet end interesserer tilskueren, med den frihed det har til at flytte en handling fra land til land, i et glimt skifte fra nat til dag, vise mirakler når det gælder skuespillerens forvandling, prange med akrobatiske tricks, – det var utilstrækkeligt, tilskueren forlangte ord, uden dem var det kedeligt for ham. Tilskueren forlangte, at skuespilleren, der var blevet hans gud som stum, endelig gav sig til at tale.

Forekommer det Dem ikke, at fra det øjeblik, hvor filmen blev talende, er dens internationale betydning forsvundet. En Chaplin, der i dag kan forstås både i Amerika, i Holland og i USSR, bliver uforståelig, når han begynder at tale engelsk. Den russiske bonde kan ikke længere forstå Chaplin, Chaplin var ham bekendt og forståelig, så længe han brugte mimik. Denne udvikling ser vi som filmens nederlag i kampen med det dramatiske teater.

Hvad regner det dramatiske teater med, med hvilken sejr i denne kamp mellem film og teater, spørger man os.

De teatre, vi har i øjeblikket i vort land, det er ikke de teatre, vi med tiden vil få. Vi har endnu ikke mulighed for at bruge tilstrækkelige midler på denne kulturelle front, men det er fuldstændig klart, at vi kommer til at bygge andre teatre op. Vi går bort fra de teatre, som vi fik i arv fra den såkaldte kejser-, hof- og godsejer-periode. Dengang byggedes der kukkasser, som var beregnet på illusion, dengang byggedes den scene, hvor forestillingen foregik med henblik på at tilskueren skulle kunne hvile sig, drikke, småsove, flirte lidt, sludre.

Vi, der bygger det teater, som skal konkurrere med filmen, vi siger: Giv os mulighed for at fuldføre vor opgave, at gøre teatret filmisk, lad os realisere en række tekniske greb fra filmlærredet på scenen (ikke derved, at vi hænger lærredet op i teatret¹⁾), giv os mulighed for at gå over til en scene, der er indrettet til den nye teknik, i overensstemmelse med de krav, som vi stiller til teaterforestillingen, så vil vi skabe forestillinger, som vil trække mindst lige så mange tilskuere som biograferne.

Og endnu ét, hvis man skal regne med den moderne tilskuers behov for at opleve forestillingen i et antal af ikke 3-500 tilskuere (i de såkaldte »intime« teatre, »kammer«-teatre vil proletariatet ikke gå), men titusinder (se, hvordan stadionerne fyldes til bristepunktet, når fodboldspillere, volleyball-spillere, hockey-spillere viser deres kunst, dér hvor man i morgen vil finde teatraliserede sportsspil). Den opladning, som den moderne tilskuer venter af forestillingen, ønsker han sig i en så storslået spænding, at denne belastning vil svare til styrken hos tusinder af mennesker, ikke hundreder. Ethvert stykke, som sættes op i dag, skabes med henblik på at inddrage tilskuersalen

1) Polemisk hentydning til Piscator, der havde indført denne fornyelse. (N. G.)

i den endelige bearbejdelse af stykket, og både dramatikken og den moderne iscenesættelses-kunst sætter sit maskineri i gang med henblik på, at forestillingen bliver skabt, ikke blot ved skuespillerens anstrengelser og af det sceniske maskineri, men også ved tilskuersalens hjælp. Vi bygger nu ethvert skuespil på den forudsætning, at det går på scenen uden at være fuldt udviklet. Vi accepterer dette, og ved det, fordi det er tilskueren, der giver den mest afgørende korrektion af forestillingen.

Hele det forberedende arbejde, som den dramatiske forfatter og iscenesætteren udfører, når de gør stykket klart, betragter de kun som beredelsen af den nødvendige grobund for, at det videre arbejde, dag for dag, mens forestillingen spilles, kan gøres af de to mest virksomme kræfter i teatret: skuespilleren og tilskueren. Det, skuespilleren og tilskueren får af forfatteren og instruktøren, er kun en bærende konstruktion. Den skal bygges således, at den ikke trykker, ikke snærer, men giver frihed for skuespiller og tilskuer til at komme overens. Vi forfattere og instruktører ved, at alt det, som vi har fastslået i løbet af prøverne, kun er tilnærmelsesvis nøjagtigt. Den endelige færdiggørelse og fiksering af alle forestillingens detaljer foretager tilskuersalen sammen med skuespilleren. Derfor er det nødvendigt, at antallet af korrektører er kolossalt, at korrekturen bliver foretaget af store menneskemasser.

Ved filmen foregår der det samme.

Når man i Hollywood laver en sensationsfilm, sker der et stort forberedende arbejde, inden filmen sendes på markedet. Den færdige film vises før udsendelsen improviseret i en eller anden stor biograf, for at man kan få publikums dom. Når publikum er kommet ind i salen, tages den annoncerede film af, og man annoncerer i stedet den film, man ønsker at afprøve. En mængde agenter fra filmstudiet tager plads i biografen med deres notesblokke og kontrollerer filmens kvalitet gennem virkningen på dette uforberedte publikum, der ikke er »udvalgt«, som det ofte er tilfældet ved teaterpremierer. Og dette tilfældige udvalg af »menige« tilskuere er dommer over den film, der skal afprøves. Agenterne lytter til salens reaktioner, noterer, hvilke steder der keder tilskueren, hvilke der begejstrer ham, og derefter foretages en ommontering af filmen, inden den frigives.

Hvilken teaterbygning tænker vi os til skabelsen af den nye forestilling? Først og fremmest skal man fjerne logerne og helt give af-

kald på at placere tilskuerne i etager. Kun en amfiteatralsk placering af tilskuerne i salen egner sig for et skuespil, der skal skabes ved tilskuernes og skuespillernes fælles anstrengelser, for kun ved amfiteatrets placering undgår man at dele publikum op i klasser: Her sidder folk af første rang (højere grad), her et andenrangs publikum (de fattige, der har betalt mindre for deres plads).

Desuden skal kukkassen tilintetgøres én gang for alle. Kun herved kan skuespillet gøres virkelig dynamisk. Den nye scene giver mulighed for at overvinde det triste system med stedets enhed, den sceniske handlings indeklemthed i fire-fem overlæssede akter, overvinde dette for at give det sceniske maskineri større smidighed, når det gælder om at vise hastigt vekslende episoder. Den nye scene er uden prosceniumramme, og med bevægelige platforme, vandret og lodret, således at skuespilleren kan omforme sit spil og de kinetiske konstruktioner fungere i handlingen. Skuespillerne vil vise sig i en række roller. Det er ikke normalt, at én rolle er overfyldt med materiale, mens andre er sådan, at de kan udføres af statister med ringe kvalifikationer. I det nye teater bliver der ingen statister. Der er ingen dårlige roller, kun dårlige skuespillere. Enhver rolle kan blive stærk, hvis den udføres af en god skuespiller. For store skuespillere er det interessant at vise sig i syv eller endog ti roller i løbet af en forestilling, vise deres evne til at skifte maske, og den kunst at ændre figuren ved enkle midler. (...)

Når man på scenerne i vore dramatiske teatre og på vore operaer begynder at bygge konstruktioner efter de eneste mønstre, der er brug for, når det gælder om at udvikle det nye revolutionære indhold af de stykker, der tilkommer proletariatet, støder man på enorme vanskeligheder, derved at teatret endnu ikke er industrialiseret. Det er endnu ikke muligt at bruge de nødvendige midler til modernisering af teatrene, vore scener er yderst ufuldkomne, og alligevel har vi, under udviklingen af teatrets filmiske karakter, gennem indførelsen af kinetiske konstruktioner på scenen vundet en række sejre i kampen mod filmen. Leningrad har allerede i tre arbejderkvarterer teatre, der er bekvemme for tilskueren. Der er teatrene bygget efter amfiteatrets princip, og de fyldes af en stor mængde tilskuere. Desværre er scenen endnu udstyret efter det gamle system.

Da jeg for to-tre år siden rejste i Italien, forbløffede det mig, at i det land, hvor engang et beundringsværdigt improvisationsteater

blomstrede, hvor det 18. århundredes glimrende skuespilforfattere Goldoni og Gozzi førte en så heftig indbyrdes kamp, i det land, hvor marionetteatret udviklede sig så strålende (på sine steder er det endnu bevaret), i det land, hvor en høj teaterkultur engang manifesterede sig – i det land har man i øjeblikket intet teater. Jeg spurgte mig selv, hvordan det kunne lade sig gøre? Jeg kender det gamle italienske teater godt, jeg har lært både af dets principper og af det japanske teaters principper. Traditionens rødder i det italienske teater er sunde. Men der er ingen organisation, der har taget sig af denne sarte plantes pleje; den må vandes som det løg, man dyrker. Det er noget vrøvl, at en tradition kan blomstre af sig selv. Det sker ikke i nogen kultur.

Den, der kender til det italienske teaters historie, ved, hvilken kamp Gozzi måtte igennem i sin diskussion om nødvendigheden af at genetablere de ægte traditioner for teatermaskerne i de italienske komedier. I sine kampe med Goldoni støttede Gozzi sig på den ene side på masserne, på den folkelige smags tilstand, på de behov, som den italienske tilskuer havde på denne tid, og på den anden side samlede han en sådan gruppe skuespillere, som kunne følge ham i hans kamp for de faste traditioner. Så indtræder en række uheld i forsøget på at genindføre de af folk så elskede masker på scenen, igen triumferer Goldoni, og med ham forfalder det folkelige teater. Traditionerne er beskåret, ingen udvikler dem. Siden indtræder anarkiet, der næres af Marinettis futurisme. Husk Marinettis berømte slagord: Bort med traditionen! Museerne skal brændes, der skal ikke være nogen forbindelse med fortiden, man skal skabe en ny kunst, som ikke skal have noget til fælles med fortidens. Det italienske folk, der engang begejstredes over Gozzis eventyragtige teaterforestillinger, trods latterliggørelsen fra tilhængerne af signorerne Chiari og Goldoni, er forblevet det samme i vore dage, når det gælder teater, som på Gozzis tid. Husk blot den berømte formel »Brød og skuespil« – den er uendelig aktuel. Man behøver sådanne skuespil, – og så træder præsten frem på scenen. Således realiseres Italiens teatertraditioner af den katolske kirke.

Her er det interessant at mindes en metode, som Gozzi beretter om i forordet til sit tragikomiske eventyr *Slange-Kvinden*, som Sacchis trup opførte i San Angelo teatret i Venezia den 29. oktober 1762.

»Femte scene i tredje akt af dette eventyr« – skriver Gozzi i sit

forord – »er et af de påfund, som alvorlige avissmørere, forfattere af dumme, meningsløse satirer kalder for trivielt sludder.

Da denne forestilling er fuld af mirakler, måtte jeg for at spare tid og udgifter for truppen, og også for at tvinge den til at vise mange forunderlige hændelser, som alligevel er tilskuerne bekendte, lade Truffaldino komme ind på scenen og efterligne de lasede sælgere af trykte efterretninger og få ham til kort at fortælle dem, med fortællingen ledsaget af forskellige indfald.

Sacchi-Truffaldino, der gjorde sin entré i en kort, laset kappe, med snavset hat og med et vældigt bundt trykte ark, efterlignede disse døgenigte med deres råb og gengav i få ord indholdet af meddelelserne, fortalte om forskellige begivenheder og opfordrede folk til at købe et blad for en soldo.

Så uventede scener, udført med stor elegance og præcision i efterligningen, hvad der altid nyder gunst hos publikum, fremkaldte røre og uafbrudte latterbølger i teatret, og fra logerne kastede folk penge og søde sager ned for at få et blad.

Sådanne indfald kan synes trivielle, men er velbegrundede i den åbenhjertige frihed, som jeg altid har haft i mine eventyr, og blev værdsat efter fortjeneste af kloge folk. Denne scene drog en række begivenheder med sig, og rygtet om dem spredtes over hele byen, vakte hos alle nysgerrighed og ønsker om at se et sådant stykke.

Da avissælgerne hørte om denne scenes succes, samledes de omkring indgangen til teatret med en stak gamle, mugne blade, der ikke havde noget at gøre med forestillingen, og begyndte, når publikum kom ud, at skråle op med skinger stemme om de store begivenheder, der er fremstillet i *Slange-Kvinden*. I nattens mørke solgte de en mængde af deres blade, hvorefter de drog til et osteri og drak på Sacchis sundhed. Alt dette førte til folkesnak, der er så gunstig for en komisk trups succes.

Det vulgære, udviklet og fremstillet i teatret i sin sande fremtoning, tiltrækker massen og fremkalder bevægelse, det hører op med at være vulgært og bliver til et nyttigt og underholdende indfald. *Er det underholdende – spørg tilskueren, er det nyttigt – spørg skuespillerne: så bliver det ikke svært at se overensstemmelsen med Horats' råd.*«

Med dette scenisk-teatralske greb slog Gozzi bro mellem gaden og scenen.

Ingen ønskede senere, hverken i det nittende eller i vort århun-

drede, eller kunne, selv om de ønskede det, skabe det teater, som det italienske folk ville have.

Men hvem, hvem af alle udnyttede den særegne dragning hos det italienske folk mod det teatraliske teater, til et gadeteater, til yderst virkningsfulde teatraliske fester?

Hvem?

Kirkens repræsentanter.

Vatikanet blev laboratorium for iscenesættelsens kunst.

Paven den mest opfindsomme, den mest udsøgte instruktør. (...)

Da jeg kom til Italien, blev det hurtigt klart for mig, at her, i dette land, er der et »strålende teater«, en forbløffende »instruktør«s teater, et teater hvorpå der bruges en mængde penge, et teater af forbløffende magt, overordentlig højtideligt og overordentlig dragende; der er næppe nogen af teaterbevægelsens førere, der kan konkurrere med dette teater, for folket, der er ivrigt efter skuespil, bider let på netop denne instruktørs krog. Jeg siger med vilje »folket«, tager bevidst hele folkemassen, uden at skelne mellem grupperinger i denne folkemængde. Den »chefinstruktør« og »teaterdirektør«, der lever i Vatikanet – paven, organiserer tid efter anden så storslåede skuespil, at selv de mest overbeviste ateister løber til dem, fordi de er organiseret med godt kendskab til »iscenesættelsens kunst«, og der er anvendt kolossale summer på dem. Jeg taler om pavens optræden på højtid, om de religiøse processioner, om de pompøse illuminationer og fyrværkerier, om de afgrænsninger og indhegninger, som oprettes for dem, der kan nærme sig pavens hånd, og dem, som forstødes så langt som muligt bort fra ham. Med andre ord, alle er så grebne en dag af dette sensationelle skuespil, som det kun sker hos os på de dage, hver andet-tredie år, og af en eller anden grund fortrinsvis i én by, Leningrad, hvor man arrangerer et masseoptrin, med deltagelse ikke blot af skuespillerne, men en forestilling, hvori selve massen deltager umiddelbart. I Rom strømmer hoben til det skuespil, der organiseres af paven, grebet af en særlig nysgerrighed, fordi dér har sådanne mestre i teatrets forhold foranstaltet dem, som ved, hvad skuespillets magt betyder. (...)

Det er på tide at fyre et skuespil af, der kan overværes af mindst, lad os sige ti tusinde mennesker. Den moderne tilskuer vil ikke kun nyde et skuespil, han tørster efter vældige målestokke. Den moderne tilskuer leger med brølet fra den tusindtallige menneskemængde på

stadion, som børnene med nordøstenvinden i Novorossijsk, når de lader sig blæse igennem af vinden og stiller sig med kroppen i en vinkel på 30 grader i forhold til jorden. (...)

Hvis vi betragter det italienske teater ud fra den moderne tilskuers behov, ser vi i virkeligheden, at alle lederne af de italienske teatertraditioner må indrømme, at kernen i det vigtigste problem er forvrænget. (Det gælder både for traditionalister og for quasi-traditionalisterne, der opstiller spørgsmål om farven i teatret, om skuespillernes spil, forhold mellem instruktører og teatermalere, instruktører og forfattere, instruktører og skuespillere, osv.). Det er alt sammen nogle små laboratorier, hvor man prøver snart ét, snart noget andet, snart noget tredje. Det lykkes for nogle, ikke for andre. Nogle erklærer, at skuespilleren har spillet fallit, andre at det er repertoiret, andre igen teatermalerne og instruktørerne. Men alle disse spørgsmål er i dag skyllet over bord. Det er fænomener, som er helt ved siden af massernes behov. (...) Masserne viser klart deres vigtigste behov ved i vældige mængder at strømme ind på de store stadioner, der kan optage titusinder. Paven har gjort regning herpå, og Mussolini regner naturligvis ikke med at bygge hverken teatre eller stadioner, efter at staten har rakt kirken hånden. Fascisternes fører er beredt til at lade sine troppeparader veksle med de katolske processionser. Han har ikke brug for teatre. Det er nok for ham med en så strålende »instruktør« som paven.

I Frankrig er der ingen pave, ingen religiøse processionser, i Frankrig er religionen trådt ud af dagliglivet, man regner ikke med den. Gavflabe og modeprædikanter er ikke i vælten i den franske hverdag, det ser man selv som turist. Men til gengæld er der en anden konkurrent til teatret i Frankrig, det er gaden i sig selv.¹⁾ I Frankrig har billedkunstens mestre indtaget den position, som engang de italienske mestre havde inden for maleri, skulptur og arkitektur. Dette forklarer den vældige tilstrømning af kunstelskere til Paris, her finder man på næsten hvert gadehjørne spor af enten en fremragende maler eller en billedhugger. Disse mestre har skabt og skaber værker af en sådan kvalitet, at kunsten trænger ind i hverdagen med forbavsende udholdenhed, og den franske småborgers smag er mod hans vilje bedre end hans fællers i andre lande. Denne smag opøves så

1) Mejerholds erindringer går tilbage til hans første ophold i Paris i 1913. (N. G.)

stædigt og energisk, konsekvent og uden afvigelser, at man selv i den mest elendige lille butik i en eller anden lille sidegade i Paris' omegn finder spor af den bildende kunsts indflydelse. Det er en meget intensiv indflydelse. Hver eneste lille ting er bearbejdet sådan, at den for alt i verden kan virke tiltrækkende på køberen. På sådan en lille ting kan man finde en tydelig afspejling af metoder og træk fra de store skoler i maleriet: impressionisterne, præ-rafaelitterne, kubi-sterne, surrealisternes, eller slet og ret realisterne. Ikke kun tingene viser denne indflydelse. Også i folks tøj kan man finde den, og ikke blot hvor de rige promenerer, også i arbejderkvartererne.

På Place d'Italie eller Place Clichy kan man møde en person, der er dårligt klædt, i lasede bukser og hullet jakket og en vest, hvor der i stedet for knapper hænger tråde, men denne mand går, hvis han er murer, på arbejde med et elegant tørklæde. Selv i arbejderkvartererne må man ved synet af et sådant elegant bundet tørklæde mindes detaljer fra Manets, Cézannes og andre kunstneres billeder. Denne kunstners indflydelse på gaden er overordentlig påfaldende. Man føler den med det samme, når f. eks. den 14. juli gaden viser sig i munter fest. Masserne strømmer frem fra alle sprækker, alle danser: børn, unge og gamle. Hvis et menneskes ønske er *gaden*, at spejde med øjnene i butikkernes udstillingsvinduer, hvor nyttegenstande og hverdagsting ligger blandet med udsøgt pynt, at glæde sig over café-erne, der ligger langs husrækken med næsten kun ti skridt imellem – så behøver han ikke at lade sig nøje med scenernes friserede kunst; og hvis der i teatrene ikke findes en kunst, der råber med samme styrke som den, han indånder på gaden, kan man ikke drive ham i teatret. Fêtes, fjællebod, der opstår tid efter anden, snart i ét, snart i et andet kvarter, giver pariseren mere glæde end det, som teaterdirektørerne kan vise ham. Når teaterdirektørerne eller instruktørerne slæber en eller anden stor kunstner på scenen, opstår der en vis forvirring. Der er ingen stor maler eller billedhugger med respekt for sig selv, der vil arbejde med det materiale, som anden rangs forfattere kan byde dem, han vil ikke arbejde med anden rangs instruktører eller tredie rangs skuespillere, og hvis han trods alt indvilger i at lave en model til teatret – så kaster han blot smuler fra sit rige bord. Han er ikke interesseret i teatret. Men samtidig kan en eller anden ting af glas (i denne henseende står teknikken meget højt i Frankrig nu) gøre et lige så stærkt indtryk på den franske arbejder som på en bourgeois eller

den mest eksemplariske snob fra New York. Arbejderen forbløffes over, hvorledes naturen er besejret i glasset, men når han går i teatret, forekommer det ham vammelt og betydningsløst.

Fra Batys og Jouvets teater løber han hellere til et lille boulevard-teater, hvor en skuespiller i en simpel, ukompliceret farce spejler nogle elementer fra hans egen tilværelse. Hver monolog og dialog her er ham kær, fordi han selv i går på Place d'Italie til en vis grad var skuespiller. (...)

Når man er i Frankrig eller Italien, kammerater, og tænker på, hvad der gøres hos os, blandes kortene øjeblikkelig. Man må mindes de interessante eksperimenter, som vi foretager nu i USSR. De får særlige nuancer, set på afstand. Det er klart, hvorfor franskmænd, italienere, hollændere, danskere, svenskere, amerikanere, der er optaget af teaterkulturens problemer, søger til os i USSR for så begærligt at gribe alt det, som vi gør. De forsøger at gætte en gåde: Hvorfor står teatret så højt hos os i USSR? Sagen er, at de i deres nysgerrighed støder på sådanne særegenheder ved vor kultur, at man forstår, hvorfor de netop vil overtage nogle af vore resultater.

Her bliver jeg nødt til at gå ind i en lille diskussion, idet jeg på ny vender tilbage til nogle af A. Gvozdevs konklusioner i *Kunstens Liv*. Han bygger på den amerikanske og tyske statistik. Jeg vil gerne sige til ham, at han efter min mening ikke har tænkt dette meget vigtige emne igennem. I sine overvejelser strandede han så at sige på det farligste skær.

Den påstand, at dramaet, internationalt set, som det hedder, opgiver sin fortrinstilling til fordel for revy, underholdning og film forekommer mig dybt fejlagtig.

Man kan ikke blot tage antallet af teatre og skuespil i Berlin og New York og – på grundlag af, at de kapitalistiske byer i Amerika og Vesten nærer behov for let underholdning og i første række lader sig nøje med teatre for underholdning, operette og revy – drage nogen konklusion om den dramatiske kunsts fuldstændige fallit.

Desværre ignorerer A. Gvozdev fuldstændig en anden statistik, som ikke falder inden for hans synsfelt. Men man må ikke overse den, ellers bliver ens analyse meget overfladisk.

»Det kunstneriske arbejde i klubberne i USSR og i de røde klubber udvikler sig fortsat intensivt. Ifølge opgivelserne for en enkelt måned i 1927 er der omkring 15.000 kunstneriske grupper i klub-

berne og i de røde klubber. Mere end 285.000 mennesker er beskæftigede i disse grupper. I løbet af én måned er der af grupperne gennemført mere end 33.000 opførelser, overværet af mere end syv millioner mennesker.»

I Frankrig som i Tyskland er gaden spontan. Hvad angår de teatraliske behov, er massen overladt til sig selv, uden tømme og ror. Tilskueren farer vild i tre skove: fêtes, film og boulevardteater. Gaden som skueplads, tilskueren som skuespiller, begge uden direktiver fra en mægtig organisation, det skaber intet teater. Derfor demoraliseres arbejderen let i Frankrig under indflydelse af den borgerlige mode og den apolitiske kunst: På gaden – foxtrot, til fêtes – karuseller (det traditionelle fjællebodteater er allerede dødt), i caféen – cocktails, i varietéen – de nøgne legemers triumf.

Vor lykke er ikke (for os der bor i USSR), at vort land med væksten i de dramatiske studiegrupper får en mængde amatørskuespillere til vore klubscener og organiserede skuespiller-statister til vore massefester, nej, vor lykke består deri, at ved den kvalitative og kvantitative gennemarbejdelse af et materiale, der er nyt i formen og fast i sin ideologi, opstår gennem vort kulturelle arbejde i masserne den revolutionære skaben, som Lenin talte om med så megen lidenskab, og de muligheder udvikler sig, som er nedlagt i masserne og hvis videre udvikling Marx opfordrede til som et af kommunismens vigtigste bud.

Masserne, som er den vigtigste drivkraft i vort lands stræben efter at indhente og overgå de ledende kapitalistiske lande, må opnå den særlige selvbevidsthed, som man ikke blot når gennem velorganiseret arbejde (den socialistiske rationalisering). Hvile fås ikke kun gennem søvn, men også ved den »udluftning« af hjernen, som neuropatologerne taler så vedholdende om, når de forlanger latter som lægemiddel til nervesvækkede.

Vi ser på massernes deltagelse i skabelsen af skuespil, ikke blot som forstærkninger til vort regiment, så at sige; hele landet er blevet en hel armé af handlende personer. Teatret bliver en øvelsesplads for dannelsen af det nye menneske, teatret hjælper med til at give menneskene en ny træning. For endeligt at erobre naturens kræfter må mennesket have den smidighed, som det nye menneske har, og den fås lettest ved træning i teatrets frie atmosfære, i klubberne og deres laboratorier, i spil på stadion og ved paraderne på vore festdage.

Her i kampen på den kulturelle revolutions front blomstrer massernes skabende initiativ op.

»Teatrets skæbne afgøres hos os, ikke i Vesten«. For Gvozdev er der kun »et gran af sandhed« i dette, han anser det for uretfærdigt at ignorere, hvad der foregår på teaterområdet i »de lande, der har en højt udviklet teknik«.

Det forekommer os umuligt at drage nogen som helst pessimistiske konklusioner på grundlag af den vesteuropæiske og amerikanske statistik vedrørende det dramatiske teater, uden at se den i modsætning til USSR's statistik, idet teatereksperimenterne hos os, ikke blot inden for det professionelle teater, men også inden for det såkaldte amatørteater, øver en vældig påvirkning på såvel Amerika som Vesteuropa, ja endog på Østen.

Nu hvor de kapitalistiske tilstande i Vesten har stabiliseret sig, forekommer det normalt, at de fleste af de 51 teatre i Berlin er koncentreret om farcer, lette komedier, operetter, revy, og at kun et ganske lille antal teatre i Berlin, ialt ti, beskæftiger sig med det alvorlige dramatiske teater.

Men vil det også være sådan, når de kapitalistiske tilstande bryder sammen? Nej.

Kunne man tænke sig en sådan eksperimenttrang som hos den af A. Gvozdev så stærkt priste Piscator, der »uden at frygte teatrets tilnærmelse til filmen, *ikke insisterer* på skuespillernes absolutte førsteplads i teatret, idet han mener, at *den moderne teknik også kan overtage skuespillernes rolle*«? (Fremhævelsen er min. V. M.).

Piscators pris, fordi han i arkitekt Walter Gropius fandt en talentfuld medarbejder.

Gvozdevs pris, fordi han efter dem gentager tanken om, at det moderne teater kræver et nært samarbejde mellem instruktøren og arkitekt-ingeniøren. Men for satan, hvad er det for en gang bavl, A. Gvozdev kommer med i sin artikel *I udlandet* i følgende afsnit: »I forrige århundrede var teatrets skæbne afhængig af dramatikerens forbindelse med skuespilleren. Nu bliver teatrets skæbne lagt i hænderne på de folk, der kan finde en overgang fra skuespillernes oplevelses-teater til de gigantiske muligheds teater, der skabes af teknikken i den industrielle epoke.« I fortiden som i nutiden er teatrets skæbne helt afhængig af dramatikerens forening med skuespilleren.

Jo mere teknikken udvikler sig, des større dele af jordkloden vil industrialiseringen brede sig over. Jo større mængde maskiner, der griber ind over menneskets arbejdsområde, des større plads indtager ordets og bevægelsernes teater (men frem for alt begge sammen), det dramatiske teater (der frem for alt skal være musikalsk), den højere komedie og operateatret ... Men dette teater vil først indtage et vældigt antal scener den dag, hvor det socialistiske system træder i stedet for det kapitalistiske. (...)

Men hvorfor, gentager jeg, afhænger teatrets skæbne i forrige såvel som i dette århundrede fuldt og helt af dramatikerens og skuespillerens forening? Hvorfor indtager skuespilleren også i dag den centrale plads?

Det gør han, fordi alle de vanskeligste spørgsmål inden for teatrets kultur i vore dage samler sig i ét: Hvem – og på hvilken måde – viderebringer intensivt den energiopladning til tilskuerrummet, uden hvilken vi ikke kan tænke os et eneste befolkede tilskuerrum? Tilskuerne samles ikke blot, for at forestillingen kan finde sted som en kommerciel fiktion, men for at byggeriets maskiner kan blive sat i gang med endnu større energi morgenen efter forestillingen.

Vor faste gang mod opbygningen af socialismen forhindres af den syge del af menneskeheden, der ligger under for sådanne laster som Oblomovisme¹⁾, tolstojsk passivitet over for det onde, bandituvæsen, alkoholisme, religiøs forførelse, kontrarevolutionær propaganda ...

Det er næsten en spøg at sige, at der i RSFSR findes 36.805 religiøse foreninger. Antallet af religiøse grupper er fordoblet, sammenlignet med 1922-23. De forskellige sekters organisationer vokser op: evangeliske, kristelige, baptister, tolstojanere, adventister, Gudskæmpere osv. Ikke mindre end 1.700.000 unge mennesker står under deres indflydelse.

Læs avisen hver dag, og De vil selv se: Næsten daglig, vedholdende, ondskabsfuldt stikker bondekulakken »kniven i ryggen« på en kommunist, på landsbykorrespondenten, på repræsentanten for Sovjetmagten.

Hvis man skal sammenligne denne virkelighed med det, som i vort

1) Uvirksomhed. Udtrykket er afledt af hovedpersonens navn i Ivan Gontjarovs klassiske roman *Oblomov*, om den lade og passive drømmer, der blot ligger på sofaen og aldrig gennemfører sine planer. (M. B.)

nuværende repertoire »bliver ført ud i livet«, så må vi tilstå, at vort teater endnu er løsrevet fra livet!

Vi har allerede i teatret afsværget det apolitiske, vi kan hurtigt og i rette øjeblik sørge for genklang fra de vigtigste politiske, økonomiske og kulturelle begivenheder i vort land (de borgerlige ingeniørers skadelige arbejde, kampen mod demobiliseringsstemningerne, klassekampen i landsbyen, kvindens kamp for frigørelse), men hvem er parat til at give den energiopladning til dem, der overværer vore teaterforestillinger, som efter vor mening er det bedste middel til at redde den syge del af befolkningen i vor Union fra de giftige gasarter fra kirken, kulakkerne eller fra byernes småborgerskab med dets degenererede tåbeligheder?

Svaret lyder, hvis vi virkelig venter lægemidler fra teatret i kulturrevolutionens gry – skuespilleren i forening med dramatikerens.

Nu, hvor femårsplanens tempo er nært forbundet med kulturrevolutionens tempo, kan vi ikke forblive ligegyldige over for sygdommene i den del af menneskeheden, som hindrer os i vor bevægelse fremad på vejen mod socialismen.

Og sagen er ikke, at vor dramatik endnu ikke er nået til at behandle sådanne emner som kampen mod antisemitismen, alkoholismen, de sekteriske bevægelser, men at vi desværre endnu ikke har løst dette spørgsmål: På hvilken måde kan man med teatrets hjælp vinde sejr på kulturfronten over antisemitismen og alkoholismen og de sekteriske bevægelser såvel som over de kontrarevolutionære kræfter.

Sektererne begynder at genere os, de sætter agitationens tunge artilleri ind, de jager energisk de »vakkende« over til deres kontrarevolutionære lejr, de der står skeptiske over for vor endelige storm på de barrikader, som år for år dynges op foran os af de indre og ydre fjender på vor vej til en socialistisk verden.

Vi må regne med dette, først da vil den nye opgave gå op for teatret i dens fulde omfang.

Så vil alt det krudt, vi hidtil har fyret af, vise sig virkningsløst; alle disse dialoger à thèse, den tørre og undertiden dumme agitationsmetoder, typeskemaernes entré på scenen med semaforer i hænderne: Han har slået fuld kraft frem, forstår De nok, »de røde« har altid kun positive sider; han slog bak, »de hvide« har kun mangler.

Og hvad mener De om de »episoder« i de såkaldte revolutionære

stykker, hvor det demonstreres, hvordan »Europa går i opløsning«? Forekommer det Dem ikke, at disse episoders succes kan forklares ved, at temaet giver anledning til den mest åbenlyse omgåelse af Glavrepertkoms ¹⁾ direktiver? Man viser »forfaldet« på scenen. Her ved vil forfattere og instruktører, forstår De, fremkalde afsky i salen over for det, der foregår på scenen; men tilskueren opfatter tværtimod med henrykkelse og begejstring forevisningens »ynder«, han ser med tilfredshed på de afklædte kvinder, der danser foxtrot, og hører med fornøjelse jazz. Hvorfor? Er det ikke, fordi man i de såkaldte »positive« episoder ser de mest triste ræsonnører flakke om på scenen, og man i disse episoder ikke ser en eneste figur, der er gennemsyret af den patos, som ville stemme overens med temaet (opbygningen af socialismen osv.)?

Teatret er stillet over for en ny opgave.

Teatret skal bearbejde tilskueren sådan, at der i løbet af skuespillet udvikles en fast vilje hos ham til at overvinde Oblomovisme, Manilovstjina ²⁾, frækhed, erotomani, pessimisme hos ham selv.

Hvor kan tilskueren, den praktiske arbejder ved opbygningen af socialismen, finde den revolutionære energi, som han har behov, det som kammerat Stalin kalder »den livgivende kraft«, der skal bringe masserne ind i en verden af ny, revolutionær skaben.

Et eller andet sted, frem for alt, men selvfølgelig også i teatret.

Og her er skuespilleren på førstepladsen, som den vigtigste formidler af denne energi.

Men hvad skal man gøre, for at denne energi kan blive virksom og skuespilleren få let ved at projicere den ud i tilskuersalen?

Først og fremmest må man styrke de elementer i forestillingen, som er bestemt til især at påvirke tilskuerens følelser.

I den moderne situation må vi forøvrigt stryge det slagord, som vi engang førte frem, og som blev så voldsomt profaneret af den tykpandede del af vor teaterkritik. Jeg tænker på slagordet: »Bort med det smukke på scenen«. Da vi begyndte at bygge konstruktioner på scenen i stedet for de tidligere dekorationer, skete det under råbet: »Væk med skønheden!« Vi påviste, at udsmykningen af dekoratio-

1) Glavnyj repertoirnyj komitet: Hovedrepertoirekomiteen, samtidig censurinstans (T. A.).

2) Efter Manilov, person i Gogols roman *Døde Sjæle*. Manilov fører en drømmetilværelse, uden hold i virkeligheden. (T. A.)

nen var beregnet på tilskuersnobbernes smag, på dem der kom i teatret af andre årsager; for dem var de malede dekorationer uomgængelige.

For den moderne tilskuer, som havde formet sin stilholdning i de revolutionære kampe og var velforberedt på, at elementerne i handlingen på scenen var yderst symbolske (og forberedelsen til denne opfattelse af forestillingen som et symbolsk betinget fænomen fik han i det »symbolske« teater som TIM eller et lignende teater – og på klubbens scene, hvor han selv oplevede scenens virkning på sig selv gennem yderst primitive metoder), for denne tilskuer var konstruktionerne fuldt ud overbevisende.

Nu, hvor vi skal udforme en mere kompliceret musikalsk forestilling i forbindelse med, at massernes smag er vokset betydeligt, er det da ikke på tide at revidere slagordet »Bort med det smukke«? Det at bygge en god, solid konstruktion (et godt redskab for skuespillerens spil) fritager os ikke fra nødvendigheden af at bygge den smukt. Når Ford sender en ny, stærk bil på markedet, søger han også at gøre den smuk; dertil kommer, at den form for skønhed naturligvis er en anden end den, i hvilken f. eks. *Kunstens Verdens* arbejder blev til. Man bør vide, at hos Ford opstår bilens skønhed som en følge af dens bekvemmelighed og styrke. Vore dages æstetik må også omfatte de normer, der er opstået på andre samfundsforholds grund. Vor tids kunst er en anden end den feudale eller borgerlige kunst. Vi må vide nøjagtigt, hvad det skønne er ud fra vor opfattelse, men undgå det skønne, når det ikke er formålstjenligt. Vi behøver det skønne, fordi Oblomovismen har slået hurtigvoksende rødder i vor dagligdag. Og når kulakbevægelsen slår endnu stærkere rødder i landsbyen, og sekterere sætter sig på vor ungdom, så må alle de såkaldte kulturbærere inden for teaterkulturen anspænde sig yderligere, for at vor kunst kan sprede skønhed over landet.

Vi, forfattere, instruktører og skuespillere af i dag, kan ikke være ligeglade med, at sekterere benytter sig af agitationsmidler, som de har lånt i kunstens arsenal. Lederen af de kunstneriske anliggender skal skrive sig dette bag øret og huske det, hver gang han tænker på at beskære budgetterne for vore teatre og deres omkostninger til iscenesættelse.

Det moderne teater står over for så mange opgaver, og vi gør så lidt. (...)

Samtidig sætter Mkhat I *Blokaden* op.

Under dette stykkes tilsyneladende glans skjuler en indre tomhed sig.

I *Blokaden* drager vor hær over scenen med røde faner, og denne scene fremkalder applaus i tilskuersalen. Det kan være godt nok, men ... Den muntre musik siger mig intet, selv om jeg fra salen følger nøje med i begivenhedernes udvikling på scenen, og i hvad der banker under jorden deroppe. Når jeg ser, at alle de andre dele af forestillingen (når der ikke er nogen forbidefilerende afdeling af den røde hær på scenen), domineres af en udtalt skepticisme, mangel på overbevisning, en Tjekhovsk følelse af fortabthed; når instruktionen blot søger med alle midler at fremkalde sentimentale tårer i salen og intet andet – så bliver det klart for mig, at i Mkhat I er den førrevolutionære spleens teater endnu ikke dødt. I dette teater trives endnu bacillerne fra den degenererede intelligentsia, som Tjekhov så strålende udleverede til latteren i sine stykker.

I behandlingen af sådanne revolutionære stykker som *Blokaden*, *Ildbroen*, *Hopla*, *vi lever* er der intet af den energi, som den moderne tilskuer har behov. Fremvisningen af borgerkrigens begivenheder fremkalder ikke nye kræfter. Og det skulle ikke undre os, om tilskuerne efter forestillingen udbrød i kor: »Det er godt, at den svære tid er forbi«.

Den moderne tilskuer skal modtage en sådan energiopladning, at han forstår, at der endnu venter os kampe, at det endnu er for tidligt at gøre resultaterne op, at vi endnu ikke har ret til at tro, den forfærdelige borgerkrig hører fortiden til.

Vi må vælge at vise sådanne emner, temaer og skikkelser på scenen, at der går en bølge af livsglæde gennem tilskuersalen. Hverken i teatret eller i filmen har vore instruktører formået det. Tag f. eks. *Det nye Babylon*. Filmen er bygget sådan op, at den del, hvor »borger-skabet går i opløsning«, får tænderne til at løbe i vand hos dem, der holder af pornografiske scener, mens de billeder, hvor kommunarderne viser, er ledsaget af tåge, mørke, slud ... Man tænker uvilkårligt: Hvor er det, der skete, da sangen *Internationale* blev til? Hvor er den glade begejstring og følelsen af storhed, da Kommunens ledere trådte frem, i de dage hvor revolutionens entusiaster kæmpede utrætteligt for Kommunen?

Selv om S. Eisenstein (denne førstemand blandt kino-maestroerne) har vist os betydeligt stærkere arbejder end »feks«erne gjorde¹⁾ så er der også en fejltagelse i hans *Oktober* i de afsnit, hvor han undlod at komponere »stjernehimlen« ind i filmen som en række betegnelser for de drømme, der er lige så mange af i enhver revolution som blod.

S. Eisenstein tog ikke det tema med, »drømmen«, der hjælper menneskeheden »til at udtænke og realisere store og udmattende arbejder på kunstens område, inden for videnskaben og i det praktiske liv.« Og – som Pisarev engang skrev – »afstanden mellem drøm og virkelighed er ikke skræmmende ... hvis blot drømmeren for alvor tror på sin drøm og, mens han opmærksomt iagttager livet, sammenligner sine iagttagelser med sine luftslotte« (hos Lenin er det teorien, afprøvet i praksis).

Eisensteins film er meget væsentlig i det indre, den er overordentlig oprigtig gjort, men ved synet af den gribes vi af ærgrelse, – hvor kan det være, at filmens ophavsmand ikke har indføjet en række billeder, hvor temaet den revolutionæres drøm blev taget op? Dette tema ville have afdækket de elementer af heroisme, som i virkelige revolutionære skikkelser altid forenes med en vis revolutionær »romantik«.

Jeg er overbevist om, at det sker, fordi de, der arbejder på teatrets og filmens fronter, slet ikke vil tage dagens krav alvorligt. Lige for øjeblikket skal man ikke, når man viser revolutionen på scenen eller på lærredet, lægge for meget vægt på, eller måske overhovedet vise, stønnende kvinder, der river håret af sig, som det f. eks. sker i *Det nye Babylon*. Hvor sjældent er det dog, ja, sker det overhovedet, at vi på baggrund af revolutionens kampe ser mennesker, der smiler? Hverken teatret eller filmen kender en revolutionær, der går i døden med et smil. Vi lægger mærke til, at der ingen steder, ikke i ét revolutionært stykke, er skildret en person, der i det allervanskeligste øjeblik optændes af en naiv, næsten barnlig glæde som Lenin, der i kampens vanskeligste øjeblikke var i stand til at smile.

Det er det, der mangler. Dette smil lyser ikke i de stykker, som ethundrede procent fremfører vor ideologi. Det bliver kedeligt, og skeptikere begynder at murre: »Mere ideologi«.

1) fabrika ekstsentritjeskogo aktera, dvs. fabrik for excentriske skuespillere. (T. A.).

Så langt er vi kommet ud: Det redskab, som var stærkt i vore hænder, glider os lidt efter lidt af hænde på grund af vor forfærdende mangel på takt.

Der er et stykke, som hedder *Hopla, vi lever*¹⁾. Hvilken lystig titel, men jeg holdt ikke ud, til stykket var forbi, jeg forlod teatret, da jeg havde set knap en trediedel. På scenen gik nogle psykisk syge mennesker frem og tilbage og slog sig for brystet. Og da kommunisten gjorde sin entré, kunne vi kun med besvær, i de mørke, dunkle sceneeffekter i Leonid Andrejevs ånd, ane: Hvem er kommunist, hvem er bandit. *Hopla, vi lever*, stod der på reklameskiltene. »Hopla, vi gør et spring tilbage« gælder det for hele forestillingen – tilbage til Leonid Andrejevs skikkelsers rige, hvor revolutionen ikke er accepteret.

Herfra stammer nogle kammeraters klage: »Nu er det nok! Lad os nu for en tid undgå den såkaldte ideologi, lad os få musik, lys, hvad man end vil, men forlyst os, for satan, med jeres kunst, så vi kan samle nye kræfter til de kommende kampe, det er nok med de mørke farver og de skrækelige billeder!«

Vi må finde en ny tonart. Men hvordan skal man finde den, når vor kritik snart roser Vsevolod Ivanov for hans *Blokaden*, snart iscenesættelsen af *Hopla, vi lever*.

Ved siden af dette forekommer V. Majakovskijs og N. Erdmans teater os fremragende, for her finder man en poesi og en satirisk kraft, som rammer de mest ømme punkter i vor hverdag, og som ikke lader tilskueren synke hen i triste overvejelser.

Vi må rekonstruere teatret sådan, at tilskueren ikke blot får præsenteret den nøgne tematik, men fra dag til dag indsuger den revolutionære form og gennem en revolutionær, strålende form optager et fast, revolutionært indhold, der glimrer ved sin mangfoldighed og sammensathed.

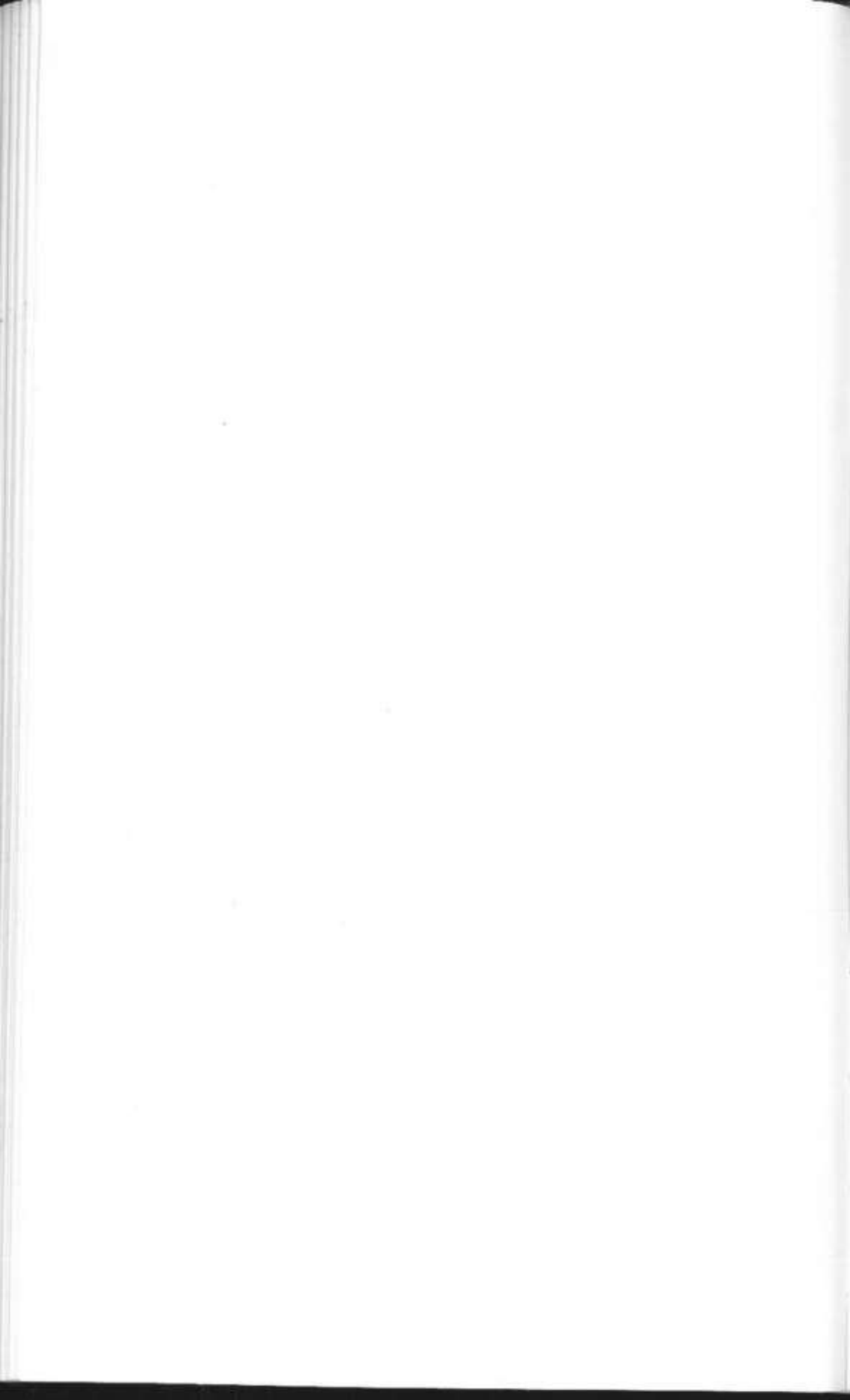
Men en sådan rekonstruktion af teatret kommer til at foregå gennem en lang og meget vanskelig proces, samtidig med en tilsvarende lang og vanskelig udryddelse af den småborgerlige ideologi. Derfor er

¹⁾ Ernst Toller: *Hoppla, wir leben!* blev opført første gang af Piscator i Berlin 1927. I 1928 kom det op på Revolutionsteatret i Moskva (iscenesat af V. Fedorov) og blev en publikumssucces navnlig på grund af sine satiriske scener (det som Mejerhold kalder „fremvisning af borgerskabets forfald“), men beholdt dog sin pessimistiske karakter, selv om slutningen blev mildnet i den russiske udgave. Hos Toller begår helten, den neurotiske intellektuelle revolutionære, til sidst selvmord i fængslet. (N. G.)

spørgsmålet om omdannelsen af hverdagen nøje forbundet med spørgsmålet om teatrets indtrængen i hverdagens tætte væv.

Her forekommer navnlig den vej, som Arbejderungdommens Teater følger, at være rigtig valgt; og bortset fra, at TRAM på det tekniske plan gentager alle grebene fra det symbolske teater af TIM's type, er der dét nye og særlig værdifulde i dets arbejder, at skuespilleren i dette teater opfatter sig selv som en aktiv enhed i samfundet kaldet til stadigt og utrætteligt at arbejde med udryddelsen af den småborgerlige ideologi og med i stedet for den at indpode den socialistiske ideologi.

12. Mørkningstid



Mod slutningen af 1920'erne, hvor Stalins bestræbelser endnu var moderate, begyndte forfatterne og kunstnerne at mærke de første angreb på deres kunstneriske frihed. Den elvte partikongres havde allerede i 1922 opfordret dem til at koncentrere deres indsats om frembringelsen af værker tilpasset efter behovet hos masserne, hvoraf det overvældende flertal var ude af stand til at læse. I 1924 krævede den trettende kongres, at dramatikken skulle »nærme sig livet ved en tro gengivelse af samfundets vilkår«. I maj 1927, da Centralkomiteéns propagandaafdeling holdt en kongres om teaterspørgsmål, bekræftedes dramatikens ubetingede forrang frem for iscenesættelsen. Kongressen fremsatte det ønske, at »nyttige« og »aktuelle« stykker, dvs. stykker der behandlede sovjetiske problemer, kunne blive pålagt teatrene. Censurens overvågen blev skærpet; partimedlemmer blev indsat i teater-kollektiverne for at kontrollere valget af stykker, deres tankeindhold og fremførelsesmåden. Den 7. maj 1930 vedtog Folkekommissærernes Råd en resolution Om forbedringen af teater-virkomhederne (teatret blev betragtet som et af de mest effektive redskaber til ideologisk podning og til »kulturificering«, hvorfor de højeste instanser i landet tog sig af det). Med denne resolution fulgte en række konkrete foranstaltninger for at få teatrene til at medvirke mere aktivt i den socialistiske belæringsproces. Undervisnings-Kommissariatets Råd opstillede en repertoireplan for sæsonen 1930-31 og sørgede samtidig for at fremme en rent sovjetisk dramatik.

En ny fase indledtes i april 1932, da Centralkomiteén likviderede de »vildfarende« kunstner- og forfatterorganisationer; i 1933 komturen til Sammenslutningen af nye sceneinstruktører, udklækningsstedet for »Mejerholdisme«, dvs. tilbøjeligt til »eksperimenter«, til søgen efter nye former. Denne udvikling nåede sit logiske mål i Gorkijs og Zjdanovs proklamation om »social-realismen«s suverænitæt, ved Den første alsovjetiske forfatterkongres i august 1934.

Det var i denne tungere og tungere atmosfære, Mejerhold arbejdede. Hans gruppe slog revner. Nogle af eleverne begyndte at forlade ham. Skylden var måske til dels hans egen: Hans tilbøjelighed til sarkasme, tyranni og skinsyge gjorde ham ikke nem at omgås, og forholdet til skuespillerne forværredes yderligere ved begivenhederne i hans privatliv: Han var opfyldt af en lidenskabelig kærlighed til sin kone nummer to, Zinaida Raikh, som var smuk og meget yngre end ham, og han gav hende altid en stjerneverole i sin stab.

Isenesættelser

VE ÅNDFULDHEDEN ¹⁾, komedie, frit efter Gribojedovs ÅND SKABER KVAL. Forestillingens forfatter: Mejerhold. Scenebillede: Sjestakov (premiere 12. marts 1928 på GOSTIM).

Bebrejdelserne mod Mejerhold for at have rørt ved teksten til et klassisk værk ramte så meget stærkere, som denne forestilling, der var udtænkt i dønningerne efter *Revisoren*, langt fra opnåede den samme succes. Mejerhold, der på plakaten erklærede sig for at være, ikke stykkets »medforfatter«, men dets »forfatter«, forsvarede sit foretagende således:

Den bærende idé til scenegangen i *Ve åndfuldheden* fandt jeg i det brev, som Pusjkin skrev til Bestuzjev efter at have læst *Ånd skaber kval*. Man husker ikke nok på dette brev, og derfor vakte den karakteristik, jeg har givet af personerne, så stor en forbavselse. Man anklager mig for at have villet være original, mens jeg blot har indskrænket mig til at realisere hvad Pusjkin foreslog for, nå ja, et hundrede år siden.

Mejerhold følte sig hermed berettiget til at lave stykket fuldstændig om. Tjatskij, stykkets helt, blev nu en revolutionær, en af dekabriterne, og Sofia, som han er forelsket i, en sensuel pige, der kun tænker på at erobre mænd. Et stort orkester, anbragt helt i baggrunden af scenen, »satte musik« til forestillingen ved at spille stykker af Bach, Gluck, Beethoven og Schubert. Instruktøren var dog klar over, at stykket var mislykkedes for ham:

Jeg begik en masse fejl i den første udgave af min isenesættelse af *Ve åndfuldheden*. Teatermaleren Sjestakov hjalp mig ganske vist bravt. Der sneg sig en falsk akademisme ind i forestillingen. Visse urimeligt

¹⁾ Komediens oprindelige titel, som Gribojedov senere kasserede. (N. G.)

langtrukne episoder stemte ikke overens med de andre. I 1935 lavede jeg en ny version, hvor jeg rettede nogle af mine fejl; disse ændringer berørte kun meget svagt de personer, som skuespillerne havde skabt (lad os se bort fra den helt naturlige, gradvise finpudsning). På det punkt havde vi set rigtigt allerede i 1928. Sjestakov og jeg har hele ansvaret for fejlgrebene i denne forestilling, og jeg har intet at bebrejde skuespillerne.

KOMMANDANTEN FOR 2. ARMÉ, versdrama af I. Selvinskij.
Isenesættelse: Mejerhold. Musik: Sjebalin (premiere 24. juli 1929 på GOSTIM).

Stykkets handling udspilles under borgerkrigen. Okonnyj, major i Den røde hær, og udgået fra *intelligentsiaen*, fuld af tøven og tvivl, lider under den manglende forståelse hos soldaterhoben, som er rå og afstumpet. Han vil gerne give den revolutionære kamp en anden retning. Han sætter sig op mod major Tjub, en monolitisk bolsjevik. Det lykkes Okonnyj at drive regimentet ud i et meningsløst stormangreb på en by, et angreb der koster dem store tab til ingen nytte. Tjub ender med at blive den stærke og lader Okonnyj skyde. Til trods for denne slutning, hvor den revolutionære effektivitet sejrer, ligger stykkets tyngdepunkt i modsætningen mellem individet og fællesskabet. Mejerhold behandlede sidstnævnte som et antikt kor. Masseoptrinene med deres kraftige rytme udspilledes på en slags trappebro uden kulisser. Musikken var enkel og streng, men havde også mange lyriske pasager, som fik Okonnyjs figur til at stå med forførelserisk glans. Stykket, der fra starten var blevet modtaget som den første sovjetiske tragedie, blev snart sat under anklage ligesom iscenesætteren, der havde gjort sig skyldig i »heltedyrkelse« og i at have gjort en »småborgerlig anarkist« til en rørende skikkelse. Selv major Tjubs sejr kunne ikke udlette denne »nedrigthed«.

Mejerhold sagde i denne forbindelse:

Teatret kan ikke gøre det til hovedsagen at få, hvad man kalder »succes« ved premieren. Man må sommetider med åbne øjne gå fiaskoen i møde. Da jeg satte Selvinskijs *Kommandanten for 2. armé* op, var jeg sikker på fiasko, men det ændrede ikke min beslutning.

Ud over de øjeblikkelige taktiske mål havde jeg nogle fjernere, strategiske. Jeg ønskede, at den pragtfulde digter Selvinskij, som her for første gang blev kastet ud i teatrets håndgemæng, skulle lugte krudt; jeg håbede, at han senere skulle give os et nyt og denne gang bemærkelsesværdigt stykke. *Kommandanten for 2. armé* rummede stærkt bevægede scener, versene var faste og gode, men stykket havde en skæbnesvanger fejl: Dets hovedperson, Okonnyj, var for ubetydelig og kunne ikke blive helten i en sovjetisk tragedie. Uden »nederlag« ingen sejre, og jeg fortryder ikke, at jeg satte dette stykke op. Det indeholdt fund og muliggjorde flere skuespillerpræstationer af høj kvalitet. Er det så lidt? Jeg ser sådan på det, at teatret i visse tilfælde, uden at tøve, modigt bør acceptere tanken om en fiasko. Det var et sådant tilfælde. Zola sagde, at en forfatter har lige så meget brug for mod som en general. En teaterinstruktør ligeså.

Blandt andre, ikke just epokegørende iscenesættelser fra denne periode må nævnes *Den sidste og afgørende* (dvs. Slutkampen) af Vsevolod Vysjnevskij (marts 1931), officer og forfatter til en hel række heltestykker (berømtest er *En optimistisk tragedie*, premiere 7. februar 1933). En gruppe marinere forsvarende en grænsepost. De fører en fortvivlet kamp mod de vestlige invasionsstyrker og omkommer en for en, mens højttaleren udgyder en sang med Maurice Chevalier. Selv om forfatteren blev en af dem, der fornægtede Mejerhold, nærede Mejerhold ikke nag til ham:

I mit arbejde med Vsevolod Vysjnevskij morede det mig, at han tilsyneladende var bange for ord. Han havde givet os et prægtigt scenario til *Den sidste og afgørende*. Ved prøverne tilføjede han ord i små bidder. Vi tiggede og bad ham: »Vsevolod, giv os flere replikker!« men han slap dem kun sparsomt. Det var dog ikke, fordi han manglede ord, tværtimod, han havde et vældigt lager, men med sin flair, sin smag, sin sans for det sande teater var han nærig med ord. Jeg tror, man må foretrække at skulle bede forfatteren om de uundværlige ord frem for at måtte stryge hele sider med billig snak.

LISTEN OVER GODE GERNINGER af Jurij Olesja, med musik af Popov (premiere 4. juni 1931) genoptager temaet om den enkeltes lidelser i forholdet til fællesskabet. En skuespillerinde sætter sig på

bagbenene over den udnivellering, som det nye styre påfører hendes kunst. Hun støder sammen med hårde bolsjevikker, der tilhører den nye skole under Stalin, og hun flygter til Paris i håb om at kunne skabe frit dér. Men i Paris bliver hun offer for teatrenes kommercielle system. Forgæves foreslår hun en direktør for en music-hall at indføre nogle scener fra *Hamlet*, som hun gerne vil spille, i sit program. Hun når til den tragiske konklusion: »Revolutionen har berøvet mig min fortid uden at åbne mig nogen fremtid«, og denne konklusion er endnu mere tyngende for løsningen af stykket end skuespillerindens endeligt: Hun bliver dræbt på gaden i Paris af en vildfarende kugle fra en betjent under en arbejderdemonstration. Olesjas pessimisme, dette at han ikke finder nogen løsning på det enkelte menneskes problemer hverken i Rusland eller i Vesten, skulle snart gøre ham uønsket. *Listen over gode gerninger* blev iøvrigt kun opført kort tid.

Denne række »mishagytrende skuespil« – som ikke kunne opvejes af heroismen i *Den sidste og afgørende* – blev afbrudt af Mejerholds korte tournée i 1930 til Berlin, hvor han havde strålende succes, og til Paris, hvor han kun fik delvis succes på Théâtre Gaston-Baty. Hans alt for sammensatte kunst krævede fortrolighed med problemerne i sovjetteatret; desuden var de ringe vilkår på den lille Montparnasse-scene til betydelig gene for ham.

INTRODUKTION af Jurij Hermann (28. januar 1933). Den politiske himmel formørkes. Det er en »introduktion« til nazismens fremmarch, som helt implicit for den russiske tilskuer får sin genklang i den ubønhørlige stramning af terroren under Stalin. Tanken er truet, intelligentsiaen er i fare. Den mest udtryksfulde scene i stykket viser en middag blandt gamle kammerater, tyske studenter der har tilhørt samme lav, med alt hvad det kan medføre af teutonisk baggrund. Mejerhold forstod at gengive det tragiske i konfrontationen mellem de vellykkede karrieremennesker med deres uforskammede optræden, iført skinnende høje hatte, og forfaldet hos en af deres egne, tidligere en glimrende arkitekt med dristige ideer, idag sunket så dybt, at han går rundt og sælger pornografiske postkort. Hjælpeløs, fuld af had og angst, bliver han alene tilbage i restauranten, efter at de hånlige borgere er gået. Halvfuld klatrer han op på et bord, når op til

en kæmpebuste af Goethe, slår armene om den, drejer den om imod sig og spørger den: »Hvorfor bygger jeg ikke huse mere?« Den største af alle tyskere, marmorfiguren, forholder sig tavs over for denne udtværede skabning. Denne scene ledsages af de spinkle, angstvækkende trommehvirvler, der plejer at annoncere øjeblikket for en dødsdømts henrettelse eller, i cirkus, en *salto mortale*.

Mejerhold hentede sig et nederlag med de 33 *besvimelser* (25. januar 1935), en montage af tre narrespil af Tjekhov: *Jubilæet*, *Bjernen* og *Frieriet*, hvor han prøvede at genoplive den gamle sprælskhed med musiknumre og excentriske gags som modvægt til personerne, der blev behandlet som ultra-tjekhovske neurastenikere, hysteriske og sygelige, hvorefter titlen på stykket¹⁾. Det blev ikke morsomt.

Hvad angår *Kameliadamen* (19. marts 1934), så var det den almindelige antagelse, at instruktøren for en gangs skyld havde respekteret teksten. Ifølge hans eget udsagn havde han ændret den en lille smule, men »så behændigt, at man ikke kunne skelne hans hvide tråde«. Han havde først og fremmest sat dette stykke op af hensyn til Zinaida Raikh og vendte her tilbage til »den rene og skære skønhed« i scenebilledet. Det var en æstetisk rekonstruktion af tidsalderen – Mejerhold havde i vid udstrækning ladet sig inspirere af Gavarini – støttet af musik og fremhævet ved et arrangement »i diagonal« tværs over scenen, sådan at publikum kunne få fornemmelsen af at følge stykket fra kulissen. Kritikken hældte en strøm af injurier ud over denne »ideologisk tilbagestående« forestilling, men publikumsmæssigt blev det en bragende succes. Det var et klart fingerpeg: Man var træt af de komplicerede og kunstige iscenesættelser og af de »ideologiske« stykker. Og dog var det »ideologien«, Mejerhold benyttede sig af til at retfærdiggøre denne genoptagelse af Dumas gamle melodrama (se side 292).

Mejerholds geni skulle frembringe et sidste mesterværk: Iscenesættelsen af Tjajkovskijs *Spader Dame*, som han udførte for Leningrads Lille opera (det tidligere Mikhailskij teater), i januar 1935.

Det blev en sidste strålende, uforglemmelig opflammen, og de som har set den, taler endnu om den med begejstring. Mejerhold delte librettoen op i episoder, men nærmede den samtidig til Pusjkins no-

1) Personerne besvimede 33 gange i løbet af forestillingen. (M. B.)

velle, som den er bygget over. Den fantastiske historie om spilleren Hermann foregik blandt dekorationer fra et gådefuldt St. Petersborg med smukke plastiske former, og bevægelserne i personernes stumspil var ofte tilrettelagt som et kontrapunkt til melodien. Denne forestilling blev en enorm succes.

Mejerholds tilbagevenden til operaen i slutningen af hans karriere kaster på én gang lys over den snørklede vej, han havde fulgt, og viser den indre sammenhæng i hans værk. Han følte det i allerhøjeste grad selv:

Min løbebane som operainstruktør (jeg har sat en halv snes operaer op) falder klart i to dele: Før revolutionen, ved det gamle Marinskij teater, pålagde jeg mig selv at indrette iscenesættelsen og de medvirkendes spil efter musikken og ikke efter librettoens tekst; jeg søgte de sceniske løsninger i partituret. Jeg fik nogle successer, men også fiaskoer. Efter revolutionen har jeg, uden at holde op med at lade helheden rette sig efter partituret, søgt at give den medvirkende større frihed i forhold til musikken. Mit forbillede var Sjaljapin, om hvem man kan sige, for nu at bruge et rytterudtryk, at det var ikke hesten, der bar ham, men ham, der besteg hesten. Hvad jeg så småt har begyndt på i *Spader Dame*, vil jeg realisere fuldt ud i Mozarts *Don Juan*, som jeg nu går i gang med ¹⁾.

Hvis De havde set *Tristan og Isolde* på det gamle Marinskij, ville De forstå, hvor meget videre jeg er kommet med min iscenesættelse af *Spader Dame*. I *Tristan* insisterer jeg på en næsten matematisk overensstemmelse mellem skuespillernes bevægelser og gestus og musikkens tempo og tonemønster; i *Spader Dame* har jeg gerne villet opnå skuespillerens rytmiske frihed inden for rammen af en stor musikalsk frase (som f. eks. Sjaljapin); jeg har villet have, at det billede, skuespilleren gav, og som var udsprunget af musikken, ikke var i streng metrisk overensstemmelse med denne, men svarede til den som kontrapunkt, undertiden endog som kontrast; at det varierede eller foregreb den musikalske frase eller hang lidt efter den, i stedet for at følge den i fuldstændig samklang.

– De bryder Dem ikke om opera? Så mangler De simpelthen fantasi til at forestille Dem, hvad en opera kan være. Det er ikke noget

¹⁾ Mejerhold nåede ikke at afslutte denne iscenesættelse på Stanislavskij teatret. (N. G.)

tilfælde, at Stanislavskij viede resten af sit liv til operaen. Jeg er stolt over at have arvet det musikteater, som han skabte.

Imidlertid gjorde regeringsorganernes pres på forfattere, kunstnere og teaterfolk sig stadig mere gældende. I januar 1936 budfletter Zjdanov »formalismen« ved et møde i Den øverste Sovjet, og denne ekskommunikation blev fulgt op af en række voldsomme artikler i Pravda¹⁾, om ikke direkte skrevet af Stalin, så efter sigende inspireret af ham. Artiklerne fordømte uden nåde og barmhjertighed alle kunstneriske eksperimenter, som ikke stræbte mod en konkret, didaktisk realisme, og dermed ekstra kraftigt alle non-figurative tendenser, og opfordrede tilhængerne af den »kosmopolitiske formalisme« til at øve selvkritik. Komponisten Sjostakovitj blev det første offer, og på teaterområdet Moskvas Kunstnerteater II (tidligere Stanislavskijs Studio 1), som blev beskyldt for sygelighed og for afvigende lære. Den 28. februar 1936 blev det lukket efter ordre fra Sovjetunionens to højeste myndigheder: Den øverste Sovjet og Partiets Centralkomité. Snart begyndte de udrensninger, der berøvede den unge sovjetiske dramaturgi dens bedste forhåbninger.

I april 1936²⁾ samledes man til en teaterinstruktør-konference, hvor »formalisterne« blev opfordret til at bekende deres skyld offentligt. Mejerholds tale, som man vil kunne læse om lidt her i bogen, var ventet med særlig spænding. Denne tale har en lang forhistorie. Alle rede i 1931 havde Mejerhold i en forsamling af teaterfolk erklæret sig utvetydigt imod »ideologien«s overvægt over scenesproget og opfordret fagfolkene til først og fremmest at beskæftige sig med deres »teknologi«, idet han holdt fast ved værdien af formeksperimenter. Tairov, direktøren for Kamernyj teatret, som også var under mistanke for ren æsteticisme, indtog derimod en forsonlig holdning. Han prøvede at kaste en frelsende kappe over sine »formbestemte« metoder ved anvendelsen af en sprogbrug, der var »på linie«, idet han benævnte sin rapport: Den strukturelle realisme, Kamernyj teatrets metode.

Men man befandt sig ikke mere i 1931. Denne gang kom Mejerhold begivenhederne i forkøbet. I marts 1936 rejste han til Lenin-

1) *Kakofoni i stedet for musik*, 28. januar 1936; *Uægte ballet-kulisser*, 6. februar 1936; *Klatmalere*, 2. marts 1936. (N. G.)

2) Møderne var den 13., 17., 22., 26. marts og 1. april. (T. A.)

grad og holdt et foredrag, der blev trykt i Litteraturnaja gazeta (20. marts 1936) med titlen Mejerhold mod Mejerholdismen ¹⁾. Han gik voldsomt i rette med sine utallige efterlignere, hvis klodsede overdrev-
elser kompromitterede hans opdagelser. Hans sarkasme og hans brutalitet fik kun antallet af fjender til at stige.

Nu, ved konferencen i Moskva i april, kom Mejerhold til at stå som hovedanklaget. Det var meget få stemmer, der vovede at løfte sig til hans forsvar. Men han blev dog forsvaret af iscenesetteren Aleksej Popov, der bragte ham en strålende hyldest: »Sovjetteatret,« sagde Popov, »ville ikke kunne fortsætte ad sin nyskabende, uafhængige og sejrende bane, dersom ikke den ene og den anden kunstner er modig og ærlig nok til at vedgå, at hans viden bygger på denne høje teaterkultur, som i dag bærer navnene Stanislavskij og Mejerhold. Det er derfor, jeg af alle kræfter ved konferencer, diskussioner og samtaler bliver ved med at fremføre, hvad jeg rent konkret lærer hos Stanislavskij og Mejerhold.«

De heftigste angreb kom ikke bare fra Tairov, Mejerholds evige konkurrent, men fra hans gamle elever Radlov og Okhlopkov. Mejerhold svarede sine bagtalere snart med ironi, snart med lidenskab, kom med en udredning vedrørende de tanker, han havde fremsat i Leningrad måneden før, og kritiserede modigt partiets og regeringens nye politik.

1) Foredraget blev holdt 14. marts (stenogram i SsGALI, Moskva). Trykt i referat den 20. marts, (T. A.)

Tale på konferencen af teaterarbejdere i Moskva, 26. marts 1936

Teaterverdenen venter, at jeg i min tale vil øve udstrakt selvkritik i stedet for at kritisere de andre teatre.

Hele min skabende vej, hele min praksis på denne vej, har simpelthen været en udstrakt selvkritik. Jeg begynder aldrig på et nyt arbejde uden at frigøre mig fra det forriges fanggreb. En ægte kunstners biografi er en biografi over et menneske, der bestandig sønderrives af utilfredshed med sig selv. En ægte kunstner er det, ikke blot i kraft af sine evner, som er givet ham af naturen, men også i kraft af et vældigt arbejde med tilslibningen af sine naturlige evner. Kunstneren bliver en virkelig mester ved stadig at lære, iagttage, eftertænke og fastslå det, der falder inden for hans verdensopfattelses sfære. Han river sig ikke løs fra virkeligheden, han ved, at han er en del af den klasse, sammen med hvilken han lever og arbejder, sammen med den bryder han vej for socialismen. Livet er for en sådan kunstner den ene dag henrykkelse, når han har sat det sidste strøg på lærredet, den næste dag den yderste lidelse, når han ser sine fejltagelser.

Kun amatøreren plages aldrig af tvivl, og er altid tilfreds med sig selv. En mester er altid streng ved sig selv. Selvtilfredshed og vigtigmageri er ikke karakteristisk for en mester. Men der kan være øjeblikke, hvor kunstneren forekommer selvtilfreds, selvsikker og måske grov. Sådan forekom undertiden Vladimir Majakovskij andre. Men denne påtagne selvsikkerhed var for ham et egenartet panser, et forsvar mod de konservative ånder, der overfaldt ham. Majakovskijs grovhed var uendelig skrøbelig.

Kan en mester rette en udstrakt kritik mod sig selv før tiden? Nej. En mester begynder ikke at se sine fejl, når man viser ham dem, men når han selv begynder at se dem. For nogle kommer denne klarsynets proces hurtigt, næsten omgående, andre kan derimod i lang tid ikke få øje på deres fejltagelser. Det ved kritikerne øjensynlig også godt, og det er undertiden meget vanskeligt for dem at sigte på de moderne kunstnere. Derfor sker der det, at en kritiker, der f. eks. vil tale om

mine alvorlige fejltagelser, tager min bog fra 1913 og fyrer løs på den med langtrækkende skyts. Han føler ligesom, at jeg er for nærværende, i bevægelse, er et mere risikabelt mål for beskydning – man kunne ramme ved siden af. Man afslører en sådan kunstners negative sider, og i morgen er han en anden – så falder afsløringen sammen, som et korthus. Store kritikere har også forstået at rette skytset mod de moderne kunstnere. De kunne analysere de værker, de kritiserede, fordi de havde en fast formuleret verdensopfattelse til deres rådighed. De betragtede kunstnerens værk fra stor højde.

Vi kender en række store navne inden for kritikken i det 19. århundrede (Belinskij, Tjernysjevskij, Dobroljubov). Vi kender kritikere, der dristigt angreb, fordi de, fra de højder hvor de stod, havde et godt udsyn over disse værker.

Partiet tillægger vort møde stor betydning, derfor har vi ikke ret til at svømme på meget lavt vand. Vi må alle blive store fartøjer, der kan gå på langfart.

Vi skal forholde os med den største opmærksomhed til alle de tanker, der er fremsat her. Og hvis der har været udtalelser, som på en eller anden måde har gjort os desorienterede, så er det nødvendigt at sige det her.

Jeg vil gerne sige, hvorledes Radlov har gjort mig desorienteret. Han talte om instruktøren, der skal være fraværende i stykket. Hvad er da det for en type, – instruktøren der med færdighed skjuler sig i kulisserne? Er det ikke en værre Luskepeter, denne instruktør, der sådan sniger sig tavs omkring: At »vise sig« ved prøverne, at »tie«, at »stille stolen frem, tage et lommeterklæde op¹⁾ ... Hvad er det for noget? Nej, instruktøren kan ikke udelukkes fra skuespillets komponenter. Han skal være organisatoren, han skal forene kollektivet, indblæse det idéer. Det er godt, hvis der kun findes fire personer i stykket og disse fire er sådanne skuespillere som, lad os sige Klimov, Ryzjov og deres lige. I en sådan kvartet, kvintet eller septet kan instruktøren komme og tie (*latter, bifald*), de finder glimrende ud af det selv. Jeg kan huske sådanne forestillinger på Malyj teatret. Det var de forestillinger, hvor Ermolova, Fedotova, Muzil, Lenskij, Lesjkovskaja medvirkede. Instruktørerne, hvad gjorde de dengang? Satte sig

¹⁾ Mejerhold parodierer nogle vers i Gribojedovs *And skaber kval*, som karakteriserer en fej og underdanig person. (N. G.)

på deres plads ved bordet, lagde uret ved siden af sig, fulgte med i, hvornår prøven begyndte og sluttede, og i, om møblerne var rigtigt placerede på scenen.

I dag er det anderledes. Instruktøren får mandat til at instruere af partiet, af vor regering. Kan instruktøren da komme i teatret for at tie?

Radlov sagde: »Jeg hader den instruktør, der hver gang kigger frem fra kulissen og siger: Det er mit arrangement, det har jeg fundet på, det er mig, der har ødelagt forfatterens tekst«. Jeg så hans *Othello* på Malyj teatret. Jeg tænkte: »Det er ham, det er Radlov, se, han kigger frem fra kulissen og siger: Det er mit arrangement, det har jeg fundet på, det er mig, der har ødelagt forfatterens tekst.«

Ved opførelsen af *Othello* sad jeg tilfældigvis ved siden af en englender, der havde den engelske tekst i hånden. Jeg talte tysk med ham, da jeg ikke kan engelsk. Han bestilte ikke andet end at undre sig, kunne overhovedet ikke orientere sig. Øjensynlig har Radlov virkelig ødelagt forfatterens tekst, hvorfor skyder han så på andre?

Videre siger Radlov: »Mejerhold skal lede efter Mejerholdisme hos sig selv, ikke hos andre«. Han beder mig tale mindre om andre og mere om sig selv. Hertil kan jeg svare: Mit legeme, som skuespiller og instruktør, er så skrammet af kritikernes kårder, at det kan synes, som om der ikke er et levende sted tilbage. Se på litteraturen fra 1905 og til vore dage. Læs Bljums sidste sider i *Teatret og dramaturgien* og Talnikovs i *Den moderne litteratur*. Jeg må også lede efter levende pletter på Okhlopkovs krop – det er jo mit legeme. Når jeg angriber Okhlopkov, så tager han fejl, hvis han tror, jeg angriber *ham*; det er mig selv, jeg angriber.

Radlov bebrejdede mig, at jeg »forudseende« drog til Leningrad for at holde en forelæsning dér om Radlov. I mit store foredrag, som varede omkring tre timer, brugte jeg en halv snes minutter på Radlov. Mejerhold-elev kaldte jeg ham ikke. Jeg kritiserede hans opsætning af *Othello*, talte om Shakespeare, som jeg opfatter ham, om fejltagelserne i Radlovs idémæssige opfattelse af *Othello* osv.

Okhlopkov erklærede, og høstede bifald derved, at »en inddeling i episoder forhindrer personen i at udfolde sig på scenen.« Men Shakespeare bestilte ikke andet end at inddele sine stykker i episoder. Forhindrede det da Shakespeare i at vise personen i hele dens mangfoldighed? Ikke det mindste!

Videre erklærer Okhlopkov: »Der er kunstnere, som flygter fra virkeligheden under påskud af, at vi ikke har nogen virkelige, sovjetiske skuespil, vi kan kalde vore.«

Det er naturligvis en hentydning til mig. Når jeg tager klassiske skuespil, gør jeg ikke andet end at forsøge at nærme dem til den moderne tilskuer. Jeg fordeler de aktive kræfter i disse stykker sådan, at de bliver virksomme i klassekampen. Jeg bestemmer deres rolle i skuespillets struktur ud fra denne klassemæssige retning. Hvor ligger flugten fra virkeligheden i dette?

»En såkaldt fornyer,« sagde Okhlopkov, »har jeg aldrig været«. Hvad betyder det? Enten er han en fornyer, eller også er han det ikke. Enten er han en fornyer, eller også en pseudofornyer.

Ak, disse angrende! Den angrende skal passe meget på, for vi har vores erfaringer. RAPP-folkene ¹⁾ angrede, og det endda med manér, og hvad kom der ud af det? Da man begyndte møderne om formalismen og naturalismen hos musikerne, så ønskede Lebedinskij, der havde glemt sin anger, at genføde VAPM ²⁾.

Kan Okhlopkov mon ikke genkende sig selv i dette citat fra Goethe: »For nogen tid siden,« sagde Goethe, »fik jeg et hæfte i hænde, hvori dele af farvelæren var behandlet; og forfatteren var, forekom det, ganske under indflydelse af min lære og byggede alt på dens grundlag. Jeg gennemlæste dette arbejde med stor tilfredshed, men til min ikke ringe forbløffelse måtte jeg erkende, at forfatteren end ikke havde nævnt mig en eneste gang. (*Bifald, latter*). Senere blev gåden opklaret. En fælles bekendt besøgte mig og gjorde denne tilståelse: Den talentfulde unge forfatter ville skabe sig et navn med dette arbejde og havde med god grund frygtet at skade sig selv i den lærde verden, dersom han vovede at støtte de af ham fremlagte synspunkter med en henvisning til mig. Den skarpsindige forfatter opsøgte mig senere personligt og bragte mig sin undskyldning.« (*Latter*).

Jeg vil gerne her standse op ved en bemærkning med adresse til mig i kammerat Altmans foredrag. Kammerat Altman sagde: »Nogle stykker omarbejder Mejerhold meget energisk, mens andre forbliver

1) Rossijskaja assotsiatsia proletarskikh pisatelej: Den storrussiske sammenslutning af proletariske forfattere, opløst ved partidekret af 23. april 1932. (T. A.).

2) Vserossijskaja assotsiatsia proletarskikh muzykantov: Den alrussiske sammenslutning af proletariske musikere, opløst ved partidekret af 23. april 1932. (T. A.).

næsten urørte hos ham«. Som eksempel på et af de sidste nævnte han *Kameliadamen*.

Denne bemærkning af kammerat Altman stemmer ikke med virkeligheden. Jeg har omarbejdet *Kameliadamen* meget kraftigt. Men det er lykkedes mig at gøre det med så megen fornemmelse, at man ikke straks finder de hvide tråde fra forandringerne.

Ikke uden grund angreb en del af den franske presse mig. Man var højst utilfreds med min forandring, da den giver stykket en anden retning end hos Dumas.

Kammerat Altman hævder videre, at det er en kold forestilling, der kun i ringe grad bevæger den moderne ungdom. Jeg kan ikke læse alle de breve højt, som jeg har modtaget fra en lang række kammerater i anledning af denne forestilling. Jeg nøjes med at læse et lille brudstykke af et brev fra en gruppe rødgardister, der var i Moskva.

»De har endnu en gang mindet os om, at ikke alle kvinder er befriet fra slaveriet, at der endnu venter os en sej kamp for frigørelse af kvinden på de fem sjettedele af jordkloden og for at tilintetgøre en af kapitalismens mest skammelige foreteelser – prostitutionen.«

Nu, kammerater, tillader De, at jeg henvender mig til kammerat Pasjennaja. Kammerat Pasjennaja erklærede følgende: »Dengang, da vi oplevede Teatrets Oktober¹⁾ sagde Juzjin i en diskussion med Mejerhold: »Også i vor gade vil der blive fest; der vil komme en dag, hvor vor sandhed vil triumfere.« »De ser, hvor Juzjin havde ret,« siger kammerat Pasjennaja. »For nu siger *Pravda* det samme, som Juzjin sagde dengang.«

Denne udtalelse af Pasjennaja kræver ingen som helst kommentarer. Pasjennaja forstår det spørgsmål, som er til debat blandt kunstens arbejdere, således: »Formen i kunsten falder nu bort, kun indholdet bliver tilbage. Nu kan man også uden form«. Denne erklæring af kammerat Pasjennaja er sådan, at man fristes til at udbryde: »Bær min smerte ud på ærtemarken.«

Nu om de tre pionerer, som Pasjennaja gav en billet til *Ånd skaber kval*. Efter min mening ligner hun herved de russiske mødre i Paris, som var meget bange for deres børns skæbne, da de købte bil-

1) Da Mejerholds revolutionære teater begyndte med sine eksperiment, satte skuespillerne fra de kejserlige scener, heriblandt Pasjennaja og Juzjin, sig voldsomt imod det, i realismens navn. (N. G.)

letter til *Revisoren* under vort gæstespil i Paris i 1930. Man kunne høre dem sige ved kassen: »Vi går derind, men vi tager ikke vore børn med«. Emigranterne forstod, at vi viste sådanne forestillinger, hvor det mellem linierne i teksten, i hver eneste skuespillers gestus, i hvert stumspil var muligt for tilskueren at fornemme vort had til det samfund, som var blevet omstyrtet ved Oktoberrevolutionen.

Amaglobeli fremlagde en yderst bredt anlagt plan for os. Han ville sætte ikke mindre end femogtredive stykker op i hver sæson. Da han skulle realisere sin plan, viste det sig, at han savnede sovjetiske skuespil i lige så høj grad som de andre teatre. I teorien er han imod naturalismen, men i virkeligheden ... råder han skuespillerne til først og fremmest at gå på marked og gøre deres iagttagelser dér.

Amaglobeli taler om et kollektiv, der er i stand til internt at danne sig sin egen stil. Men et kollektiv må samles omkring bestemte ideer, man må fremkalde entusiasme hos det over for disse ideer, – først da kan kollektivet internt danne sig sin stil.

Amaglobeli har ikke analyseret den situation særlig grundigt, at der i teatret findes en mængde skuespil i naturalistisk ånd. Man burde foretage en analyse af Malyj teatret før revolutionen og se, hvorfor der ikke var denne naturalistiske ånd, dengang man spillede Ostrovskij.

Man skulle undersøge, hvilken rolle det såkaldte romantiske repertoire spillede i dette teater, hvorfor Lenskij stræbte sådan imod Shakespeare, og med hvilken vældig anstrengelse (måske netop på grund af de hindringer, som Juzjin stillede op for ham) han gennemførte dette Shakespeare-repertoire. Med hvilket besvær fik Ermolova ikke Lope de Vegas skuespil igennem? Hvorfor tog censuren disse stykker under behandling? Hvilken rolle spillede Moskvas universitet, da det forenede sig med Malyj teatret? Alt dette måtte man gennemanalysere.

Jeg går over til kammerat Tairov. Han siger: »Mejerhold har ikke set *Fædrelandet* eller læst det.« Og tilføjede endog: »Man må være ærlig«. Jeg krympede mig: Jeg er ikke ærlig. Men når en redaktør trykker en kritik af en forestilling, som han ikke har set, regnes det så for uærligt? Redaktøren har ikke set forestillingen, men kritikeren har set den og givet de oplysninger om den, som redaktøren må svare for. (*Fra salen: »Redaktøren er ikke instruktør»*). Men instruktøren skal ikke nødvendigvis gå til alle forestillinger. (*Tairov: »Man skal*

kun skrive og tale om det, som man selv har set og hørt. Det kan være nok med at stikke os blå i øjnene.»)

Videre siger Tairov: »Levin er kommunist«; som om en kommunist ikke kan skrive et dårligt skuespil. Som om en kommunist ikke kan komme i den situation, at den sovjetiske emnekreds bliver et røgtæppe, han har skjult sin middelmådighed bagved. Kan det ikke forekomme? (I. L. Altman: »Det er ikke sket med Levin«.)

Men jeg taler om dette røgtæppe i dobbelt betydning, så at sige, fordi jeg udmærket ved, at i mange teatre antager direktørerne stykker med sovjetiske emner, så at sige for statistikken skyld, og opfører disse skuespil overfladisk, som det rene fusk, mens man på andre forestillinger (»af ganske hjerte« så at sige) ofrer store summer og megen energi (*Bifald*). Selv har Tairov meddelt, at han fra 1929 til 1936 har opført ni sovjetiske forestillinger.

Tairov trådte frem med en fuldkommen og åbenhjertig selvkritik, han fortalte her om alle de tilfælde, hvor han har flyttet sine grænsepæle, men han sagde ikke, at han i løbet af en kort periode har formået at sætte tre stykker op, der er taget af repertoiret igen: *Natalia Tarpova*, *Pathétique sonaten* og *Ligemændenes sammensværgelse*.

Tairov afdækkede åbenhjertigt, omhyggeligt, skridt for skridt sine idealistiske tendenser, sine fejl. Hvordan gik det da til, at han fra 1920 til 1936 iscenesatte forestillinger, der holdt ham fanget i en idealistisk verdensopfattelse? I teorien ændrer han sig hele tiden, og i praksis ser vi: I 1920 Claudels *Budskabet der bragtes Maria*, i 1923 *The Man Who Was Thursday*, derefter Mariengofs *Den babyloniske advokat*, i 1925 *Kukirol*, i 1926 *Rozita*, i 1928 *Purpurøen*, i 1934 *På lykkens tinder*.

Det forekommer mig, at hvis jeg som teaterleder har erkendt mine fejl i teorien, så må jeg først og fremmest rette fejltagelserne i min repertoirepolitik.

Jeg er standset op ved A. J. Tairovs arbejde, først og fremmest fordi jeg gerne vil kontrollere mig selv: Befinder jeg mig ikke i samme tilstand som A. J. Tairov? Det værste af alt er, når teorien ikke er i overensstemmelse med praksis. Jeg ser da på mit repertoire og finder: Modsat Tairov, der erklærede, at der i hans teater kæmpede to strømninger – harlekinaden og det heroiske, så mener jeg, at harlekinaden og det heroiske i sig selv kunne være, så at sige uskadelige;

men man kan hele tiden spore indflydelsen på dem fra de dekadente vesteuropæiske strømninger. Det er det værste. (*Bifald*)

Også jeg har modtaget en række indtryk fra Vesteuropa, men denne indflydelse prellede snarere af på mig, fordi jeg altid har studeret vor folkløse grundigt og lyttet til pulssløget i folkekunsten. Jeg ser, hvordan det helbreder mig. Der var et slagord, som vi ofte proklamerede for os selv: Hold kurs mod den folkelige skaben. Spørgsmålet blev rejst om amatørkunstens ¹⁾ indflydelse på de professionelle og de professionelle på amatørernes. Vi er nødt til at kende det sunde element, der er uomgængeligt nødvendigt for os i vor søgen efter nye veje i teaterkunsten. Jeg skal give nogle eksempler som svar på spørgsmålet fra salen: »Hvornår skete det?»

Det skete for det første i *Skoven*, af Ostrovskij. Alle de midler, der åbenbart har chokeret mange, bærer præg af sund folkelig skaben. Det har også holdt forestillingen oppe lige til nu.

Vi bør gennemgå vore arbejder i alle dele, og hvis disse dele er sunde, så kan de såkaldte »radikale afvigelser« (det lyder næsten paradoksalt) bibeholdes. F. eks. den scene, hvor Arkasja tager sine bukser af og står i behåret trikot, hvad der chokerer mange damer og herrer, den kan bibeholdes. (*Fra salen: »Hvad med den grønne paryk?»*) Den grønne paryk har vi allerede udeladt.

Selv sådan en ting som *Tarelkins død*, trods de yderst uheldige kostumer til dette stykke, trods det at kostumerne bærer præg af vesteuropæisk indflydelse, kan beholdes som den er, fordi vi giver en helt ny behandling af figurer som Raspljujev og Tarelkin og nærmer dem til den moderne tilskuer.

I skuespillet *Mandat* ville jeg pege på et enkelt afsnit, hvor de såkaldte lejede kommunister, i anførselstegn, kommer (lirekassemanden, kvinden med tamburin og papegøje, akrobaten). Dette afsnit er meget værdifuldt, fordi det er bygget på greb fra folkeligt teater.

Jeg ser på mine arbejder og efterprøver, hvordan de har påvirket andre afsnit af teaterfronten. Og jeg finder, at hvis f. eks. *Den store syndede han* ikke havde været på vort repertoire i 1922, så måtte man udtænke en sådan forestilling, som kunne hjælpe vort teater over det døde punkt. (*Bifald*). Jeg ville »træde min egen sang på struben«,

¹⁾ Udtrykket må ikke forveksles med borgerligt amatørteater. Der er tale om selv-aktiv kunst (samodejatel'nij), et udtryk skabt efter 1917 som betegnelse for massernes spontane teateraktivitet. (N. G.)

som Majakovskij siger, hvis jeg tog afstand fra *Den storsindede hanrej*.

Skuespillet *Sommerkærlighed* på Malyj teatret ville heller ikke være blevet sat op, som vi så det, hvis ikke vor forestilling *Den storsindede hanrej* havde været. Men jeg bemærkede et præg af provincialisme i dette stykke, fordi instruktøren ikke kunne vise skuespillerne, hvordan de skulle lægge deres maske i en sådan, såkaldt konstruktiv situation, hvordan de skulle klæde sig og gøre sig fri af hverdagsrealismen.

Vi havde heller ikke fået den aldeles fremragende forestilling *Det brændende hjerte* ved Konstantin Sergejevitj Stanislavskij i Mkhath, hvis ikke *Skoven* var gået forud. De store mestre fra Moskvas Kunstnerteater, der har besøgt vort teater, forstår at lære mange sunde træk af os, ikke mekanisk, men i det væsentlige. (*Bifald*)

Ja, vi har noget, man kan lære hos os.

For eksempel sådan en forestilling som Selvinskijs *Kommandanten for anden armé* – er den ikke lærerig? Det lykkedes os at få den på benene, fordi vi byggede den op på greb fra det Shakespeareske teater.

Kammerat Vysjnevskij arbejdede sammen med mig på *Den sidste og afgørende*. Han tog ganske vist senere afstand fra forestillingen, som han gjorde det fra mig. Men det hører den tid til, hvor han endnu var i armene på RAPP. *Den sidste og afgørende* hjalp ham til sammen med en filminstruktør at skabe en så fremragende film som *Vi fra Kronstadt*. Skuespillet *Den sidste og afgørende*, den del hvor »vagt nr. 6« bukker under, er som en skitse til filmen *Vi fra Kronstadt*.

Hvorfor tog jeg til Leningrad med mit første foredrag *Mejerhold mod Mejerholdismen*? I Leningrad er mange af mine elever, jeg måtte så at sige begive mig ind i selve myretuen; dér arbejder kammeraterne Fedorov, Ljutse, Vin, Viner, Krol og andre.

I Moskva er der færre elever, flere efterlignere. Og disse efterlignere tager virkelig livet af mig. F. eks. Vakhtangov-folkene. *Hamlet* hos Vakhtangov-folkene, det er en meget dårligt opfattet Mejerhold.

Hvis man skal ændre en forfatters arbejde, så må det gøres, som vi gjorde det i *Skoven* eller *Revisoren*. Man må ikke løsrive sig fra forfatterens dominerende idémæssige tendens. I *Molière* er det lykkedes Gortjakov at slæbe Mejerholdisme ind, men det er sket på et idé-

sigt mangelfuldt materiale. Jeg vil slet ikke tale om Volkonskij, der har lavet overordentlig mange ulykker på Malyj teatret. Han er en typisk repræsentant for pseudofornylelsen.

Jeg går over til en analyse af den teaterpolitik, der blev gennemført af Teaterstyrelsen under Narkompros ¹⁾ i de år, hvor kammerat Arkadjev stod i spidsen for styrelsen. Narkompros havde ingen som helst plan på repertoireområdet. Man interesserede sig overhovedet ikke for repertoirepolitikken. Der blev ikke gennemført nogen differentiering af teatrene, alle teatre tillod sig at eksperimentere. Og der herskede den mest fuldkomne forvirring.

Åbningen af ethvert værksted blev ledsaget af en vældig gang skamros til lederen. Efter nogen tids forløb begynder man at rakke ham ned. Og teatrene overlades til at klare sig, som de kan. Der er et teater, der hedder Det satiriske teater, som faktisk er godt. Og så erklærer Bljum (en ansvarsløs kritiker) et eller andet sted: »Satire er slet ikke nødvendig under sovjetiske forhold«. Det lægger den kunstneriske leder af Det satiriske teater mærke til. Han begynder at tænke sig om: Skal man mon ikke ændre Det satiriske teater til et Komediateater? I dette teater forvandles latter til spot. Dette teater begynder at blive søgt af sådanne forfattere, som, efter min opfattelse, ikke på nogen måde fortjener at få adgang. Herhen smutter f. eks. Bulgakov. For dette teater skriver også Prut, forstår De, et stykke med emnet »Rør ikke en anden mands hustru«. Det er ikke en disse værd. Gid den kunstneriske leder af dette teater ville tænke på, om kollektivet ikke må kureres gennem et studium af Molière, Gogol, Saltykov-Stjedrin.

Narkompros' praksis på teatrets område duede ikke til noget, først og fremmest fordi dette kommissariat ikke bestilte andet end at sætte strid mellem teatrene. Den usunde kappestrid og yderst skadelige konkurrence mellem teatrene var tydelig for enhver.

Lenin sagde i en samtale med Clara Zetkin: »Det er uvæsentligt, hvad kunsten giver nogle hundreder eller nogle tusinder i en befolkning, hvis samlede størrelse tælles i millioner. Kunsten tilhører folket. Den skal med sine dybeste rødder trænge ned i selve de brede, arbejdende massers midte. Den skal være forståelig for disse masser og elskes af dem.«

1) Folkekommissariatet for oplysning. (M. B.).

Vi ser denne patos i de høje krav til vor kunst, til en klar og enkel kunst, i artikler i vort partis Centralorgan ¹⁾. Og vi ved, at disse artikler er fremkaldt af den samme holdning til kunsten, som Lenin havde. Vi ved, at fra det øjeblik Kammerat Stalin tog fat på den kunstneriske front, gav han værdifulde direktiver til kunstnerne om at opgive fiffigmageriet og slå ind på en ny vej, social-realismens vej.

Det vigtigste i kunsten er enkelhed. Men hver kunstner har sin opfattelse af det enkle. I sin søgen efter enkelhed må kunstneren ikke miste sit personlige særpræg.

Kunstnere deles i sunde og syge. Om de sidste hedder det, i artiklerne i *Pravda*: »absurditet i arkitekturen, kakofoni i musikken, radikale forvrængninger i skulpturen« osv. Når vi studerer kunsthistorien, støder vi undertiden på fænomener, som vi ikke har undersøgt tilstrækkeligt.

Nu afdøde medlem af akademiet, Pavlov, erklærede kort før sin død: »Jeg er trængt frem til hundens hjerne, nu går jeg over til de sindsforstyrrede. Men for at begynde et studium af det normale menneske, må vi først studere skuespilleren«. Vi, der arbejder på teaterfronten, kan ikke lade denne udtalelse af Pavlov passere uden at gøre nogle distinktioner. (*Latter, bifald*).

Serov og Vrubel ²⁾. Serov var et sundt menneske, Vrubel et sygt. Begge har skabt strålende værker. Men hvis Vrubel havde været sund, havde han skænket os endnu betydeligere kunstværker.

Ofte forveksles et sundt eksperiment i kunsten med et patologisk. Det er et problem for kunsthistorikerne. Vi må også vide på samme måde, hvad der er anvendeligt i et sundt eksperiment, og hvad der må forkastes.

Den alsovjettske Komité for kunstneriske anliggender må stille sig spørgsmålet om eksperimentet. Den må sammen med os beskæftige sig med helbredelsen af hele den kunstneriske front for formalisme, naturalisme og skadelig radikaliserings.

Men man må sørge for, ikke at hælde barnet ud med badevandet. Vor teaterkunst er meget kompliceret. Vi er nødt til at krydse de mest forskellige elementer på scenen.

¹⁾ Hentydning til artiklerne i *Pravda*. Se foran side 286, note 1. (N. G.)

²⁾ Kendte russiske malere. (N. G.)

Man må på den mest omhyggelige måde udvælge, hvilke objekter det er værd at krydse. Dramatikeren kan f. eks. meget vel komme med et godt stykke, der i det givne kollektiv ikke resulterer i en god forestilling.

I teaterkunstens historie kender vi et vældigt antal brud, der er sket ved forsøg på at danne hybridformer af objekter, som ikke lod sig gøre hybride.

Det tidligere Aleksandrinskij teater, f. eks., formåede ikke i den periode, da Varlamov, Davydov og Savina arbejdede der, at krydse kollektivet og Tjekhovs *Mågen*, og modsat, hvilken gevinst gav det ikke, da *Mågen* kom til Moskvask Kunstnerteater! *Mågen*, der blev en fiasko på Aleksandrinskij, fik kolossal succes på Kunstnerteatret.

Lad os vende tilbage til Malyj teatret. Det system med skiftende gæsteinstruktører, som Amaglobeli har foreslået Malyj, bliver dybt katastrofalt for teatret. Teatret bør have en fast kunstnerisk leder, som har en stærk vilje, og som kan tage sig af skuespillernes oplæring. Malyj teatret vil komme til at lide af en langvarig, alvorlig sygdom, hvis instruktørerne stadig skal skifte. Den kunstneriske leder skal udvælge en tilstrækkelig mængde hjælpere, som kan realisere hans idémæssigt rige program inden for dette teaters liv. Ved Malyj teatret vælger man et stykke, og derefter trækker man den forkerte instruktør til. Katastrofen med Vsevolod Ivanovs stykke skete efter min opfattelse, fordi man ikke kaldte den kunstner til, som var nødvendig for det pågældende stykke.

Teatrets forberedende arbejde med et stykke kan vare to-tre år. Jeg ved af egen praktisk erfaring, at når jeg har reflekteret over et stykke i nogle år, bliver det hurtigere at sætte op. Skuespilleren fanger mig ikke i at være rådvild, jeg kan give et klart svar på hvert af hans spørgsmål.

Hvorfor beskæftiger jeg mig særskilt med spørgsmålet om det eksperimenterende? Da artiklerne dukkede op i *Pravda*, sagde en hel række instruktører: »Av for Satan, nu bliver det let at arbejde!« »Længe leve den gyldne middelvej!« »Hverken til venstre eller til højre, ingen afvigelser!« »Så havner vi da fredeligt og roligt i den gyldne middelvejs sikre favn.«

Spørgsmålet er et helt andet. Der venter os en vældig kamp for skuespil af høj kvalitet. Man vil fortsætte med det anspændte ar-

bejde inden for det eksperimenterende område. Men det spørgsmål, der må besvares klart, er: Skal alle have ret til at eksperimentere?

Jeg vil slutte mit indlæg med at pege på spørgsmålet om form og indhold. Form og indhold er en enhed, og denne enhed er opnået og cementeret med de stærkeste midler. Denne cementering er skabt af en levende styrke – menneskets (kunstnerens) levende vilje. Mennesket skaber et kunstværk, i hvilket mennesket er det vigtigste, og mennesket bærer jo sin kunst til mennesket.

Form og indhold er i et virkeligt kunstværk uadskillelige, og er i denne egenskab så fristende for den skabende kunstner! Kunstnerens glæde melder sig, når han, idet han skaber sit kunstværk, hengiver sig til indholdet og let opnår den form, der svarer til det. Når kunstneren glæder sig over formen, så ånder den, den pulserer med indholdets dybde. (*Bifald*).

Fa Teater og dramaturgi,
Moskva 1936, 4.

Personregister

- Aischylos 195
 Aksenov, Ivan A. 186, 218, 222
 Altenberg, Peter 92
 Altman 291 f., 294
 Amaglobeli, Sergej 293, 299
 Andrejev, Leonid 51, 76, 241, 275
 Annenskij, Innokentij F. 136
 d'Annunzio, Gabriele 106 f.
 Anskij (pseudonym) (130)
 Antoine, André 57
 Appia, Adolphe 17, 87
 Araja, Francesco 131
 Arkadjev 297
 Arnstamm, Lev 243, 247
 Avertjenko, Arkadij 66
- Babanova, Maria I. 223, 233 f.,
 237
 Bach, Johann Sebastian 280
 Bakst, Lev S. 106 f.
 Bakunin, Mihail A. 157
 Baty, Gaston 266, 283
 Bebutov, Valerij M. 153, 155, 162,
 167, 218, 222
 Beethoven, Ludwig van 39, 88, 280
 Béjart, Maurice 18
 Belinskij, Vissarion G. 289
 Belyj, Andrej 120
 Benois, Aleksandr. N. 86, 113, 118,
 126, 128
 Bernhardt, Sarah 190
 Bestuzjev, Aleksandr A. 280
 Bilibin, I. I. 120
 Bismarck 12
 Bljum 290, 297
 Blok, Aleksandr A. 43, 52, 74, 75,
 111, 122, 123, 124, 125, 136, 145,
 151, 166
 Boccaccio, Giovanni 158
 Böcklin, Arnold 91
 Bogislavskij, V. 93
 Bondij, Jurij M. 207
 Bondi, S. M. 135
- Borgognone, Ambrogio 48
 de Bourg 131, 132
 Brecht, Bertolt 18, 203, 206, 244
 Brjusov, Valerij J. 36, 38, 39, 50,
 77, 136
 Brodskij, Isaak I. 173
 Brueghel, Pieter 90
 Bulgakov, Mihail 297
 Bulgarin 227
 Butarin, N. 247
 Byron, Lord George Gordon 12, 96
- Calderon de la Barca, Pedro 103,
 111, 130, 136, 194
 Callot, Jacques 111, 124 f.
 Cervantes Saavedra, Miguel de
 133
 Cézanne, Paul 265
 Chaplin, Charlie 230, 258
 Chesterton, Gilbert Keith (294)
 Chevalier, Maurice 282
 Chiari, Pietro 261
 Chopin, Frédéric 244
 Claudel, Paul 136, 294
 Coquelin, Benoit Constant 190
 Corneille, Pierre 84, 93, 95
 Craig, Edward Gordon 17, 127,
 145, 161, 166, 193, 194
 Crommelynck, Fernand 177, 205
- Dalcroze, Emile Jacques 117, 140,
 145
 Dargomyski, Aleksandr S. 103
 Davydov, Vladimir N. 81, 227,
 299
 Denisov, Vasilij 58, 72, 77
 Diaghilev, Sergej P. 81, 113
 Dickens, Charles 126 ff.
 Dmitriev, Vladimir V. 153
 Dobroljubov, Nikolaj A. 289
 Dobuzjinskij, Mstislav V. 124
 Dohnányi, Ernő von 129

- Dojnikov 128
 Dorosjevitj 225
 Dos Passos, John (294)
 Dostojevskij, Fedor M. 12, 226 f.
 Driesen, Nikolaj V. 140
 Dumas (fils), Alexandre 284, 292
 Duncan, Isidora 117, 133, 140,
 142
 Duse, Eleonora 190
- Ech, N. 242
 Efimenko, S. 247
 Eisenstein, Sergej 151, 241, 274
 Erdman, Nikolaj 168, 195, 245 f.,
 275
 Erenburg, Ilja G. 242
 Ermolova, Maria N. 289 293
 Evrejnov, Nikolaj N. 124, 140,
 145
- Faiko, Aleksej M. 168, 242, 243 f.
 Fedorov, Vasilij 208, 245, 247,
 275, 296
 Fedotova, Glikerija N. 289
 Fevral'skij, Aleksandr 21
 Filip den Smukke 113
 Fillipov, Tertij 222
 Flögel, Karl Friedrich 122
 Fokin, Mihail M. 88, 100, 106 f.
 Ford, Henry 272
 Fouquet, J. 90
 Fuchs, Georg 17
 Fuller, Loïe 133, 140
- Gabrilovitj, Jevgenij 237
 Garin, Erast P. 223, 231 ff.
 Garsjin, Vsevolod M. 12
 Gastev 201
 Gaultier-Garguille 118
 Gausner, G. 237
 Gavarni, Paul 284
 Gessenskaja, Alisa 156
 Giotto di Bondone 49, 90
- Gladkov, Aleksandr K. 9, 15, 17,
 20
 Glinka, M. I. 105
 Gluck, Christoph Willibald 100 ff.,
 280
 Glupisjkin 234
 Gnesin, M. F. 133, 135, 144, 145,
 248
 Goethe, J. W. von 195, 284, 291
 Gogol, Nikolaj V. 66, 145, 213,
 226, 227, 248 ff., 271, 297
 Goldoni, Carlo 195, 261
 Golovin, Aleksandr J. 81, 82, 93,
 99, 100 ff., 103, 104 f., 118
 Gontjarov, Ivan 269
 Gorkij, Maksim 25, 27, 116, 279
 Gorodetskij, S. 207
 Gortjakov, Nikolaj 296
 Gounod, Charles 86
 Goya y Lucientes, F. J. 77, 123
 Gozzi, Carlo 111 f., 115, 145,
 261 f.
 Grasso, Giovanni 190
 Gribojedov, Aleksandr S. 96,
 280 f., 289
 Gropius, Walter 268
 Gros-Guillaume 118
 Grossmann, Leonid P. 250
 Grot 12
 Grotowski, Jerzy 103
 Guglielmo 99, 133 f., 140
 Gurevitj, Ljubov J. 126, 127
 Gvozdev, A. 266, 268
- de la Halle, Adam 124
 Hamsun, Knut 25, 82
 Hauptmann, Gerhart 14, 15, 25,
 27, 35, 59
 Haydn, F. Joseph 131
 Heine, T. T. 60
 Hermann, Jurij 283 f.
 Heyermans, Herman 25
 Hoffmann, E. Th. A. 16, 18, 74,
 111 f., 121, 123, 124 f., 129, 145,
 249

- Horats 262
 Hugo, Victor (76)
- Ibsen, Henrik 25, 30, 32, 35, 36,
 70 f., 86, 141
 Iljinskij, Igor V. 17, 204, 205, 209,
 237
 Immermann, K. 91
 Irving, John Henry B. 216
 de l'Isle-Adam, Villiers 136
 Ivanov, Vjatjeslav I. 36, 111, 130,
 136, 161
 Ivanov, Vsevolod 275, 299
- James, William 221
 Jartsev, P. M. 68
 Jelagin, M. I. 19
 Jevreinov, Nikolaj N. se Evrejnov
 Joos 75
 Jouvett, Louis 266
 Jurjev, Jurij M. 100
 Jurjev, S. 145
 Jutkevitj, Sergej I. 72
 Juzjin, Aleksandr I. 292, 293
- Kalidasa 145
 Karatygin, V. 93, 216
 Kelberer 223
 Kellermann, Bernhard 242
 Kerzjentsev, V. M. 162
 Khlepianov, I. 242, 243, 245
 Khrakovskij, V. 167
 Kiselev, Viktor P. 167, 248
 Kleist, Heinrich von 18
 Klimov 289
 Kolenda 72, 74
 Komissarzjevskaja, Vera F. 16, 61,
 65 f., 71, 73, 77, 81, 107, 111,
 213, 220
 Komissarzjevskij, Fedor F. 65, 145
 Korenev, M. 207
 Kotinskij, O. K. 93
 Kotjeverov, Aleksandr S. 25
- Kozintsev, Gregorij M. (273)
 Kramskoj, Ivan N. 32
 Krol 296
 Kugel, Aleksandr R. 61
 Kukriniksij 169
 Kuzmin, Mihail A. 52, 74, 120
- Laforgue, Jules 75
 Lavinskij, Anton M. 167
 Lebedinskij 291
 Lebrun, Charles 97
 Lenin, Krupskaja 154
 Lenin, Vladimir Iljitj 154, 267,
 274, 297, 298
 Lenskij, Aleksandr P. 289, 293
 Lermontov, Mihail J. 12, 104, 145
 Lesjkovskaja 289
 Lessing, G. E. 195
 Levin 294
 Libakov 127 f.
 Lily, William 143
 Liszt, Franz 244
 Ljadov, A. K. 73
 Ljutse 296
 Lloyd, Harold 230
 Longhi, Pietro 105
 Lope de Rueda 112, 195
 Lope de Vega 293
 Lunatjarskij, Anatolij V. 151, 165,
 205, 228
 Lvov, N. (257)
- Maeterlinck, Maurice 25, 31, 35,
 36 f., 38, 39, 40, 44 f., 48, 52, 58,
 73, 74, 77, 136, 220, 221
 Majakovskij, Vladimir V. 151,
 165-174, 245, 246, 251, 275,
 288, 296
 Malevitj, Kazimir S. 168
 Mamontov, Savva I. 86
 Manet, Edouard 265
 Mariengof, Anatolij B. 294
 Marinetti, Filippo Tomaso 112, 261

- Marivaux, P. C. de Chamblain 133
 Marlowe, Christopher 143
 Martinet, Marcel 182, 184, 195,
 207
 Martinson 237
 Marx, Karl 267
 Maupassant, Guy de 71
 de Max, Edouard 106 f.
 Medunetskij, Konstantin K. 177,
 180
 Memling, Hans 90
 Menander 112
 MÉRIMÉE, Prosper 158
 Mgebrov, Aleksandr A. 157
 Mikhailovskij 226
 Miliotti, Vasilij 70
 Mokulskij, Stefan S. 200
 Molière, J.-B. Poquelin 10, 11, 83,
 93-98, 117 f., 145, 193, 194, 195,
 222, 297
 Monzaemon, Chikamatzu 95
 Morstjikin, Sergej 21
 Motjalov, Pavel S. 157, 216
 Mounet-Sully, Jean 156
 Mozart, W. A. 285
 Munt, Katarina M. 14
 Munt, Olga 14, 20
 Mussolini, Benito 264
 Mussorgskij, M. 86
 Muzil, Nikolaj I. 289
- Najdjonov, S. A. 27
 Napravnik, E. F. 102
 Nemirovits-Dantjenko, Vladimir I.
 13, 14, 25, 157, 206
 Nikisj, Arthur 42
 Nikolaj I. 249
- Okhlopkov, Nikolaj P. 223, 234
 ff., 287, 290 f.
 Olesja, Jurij K. 282 f.
 Ostrovskij, Aleksandr N. 145, 195,
 208 f., 213, 293, 295
 Ozarovskij, I. E. 145
- da Parma, Ildebarando 106 f.
 Pasjennaja, Vera N. 292
 Pastore, Annibale 44
 Pavlov, Ivan P. 298
 Perugino, Pietro (Vannucci) 48
 Picasso, Pablo 162
 Pinero, Sir Arthur Wing 166
 Pisarev 274
 Piscator, Erwin 18, 258, 268
 Pisemskij, Aleksej F. 27
 Planchon, Roger 18
 Plautus 112
 Poe, Edgar Allan 91, 123
 Pogajetskij, M. 242
 Ponomarev 227
 Popov, Aleksej D. 282, 287
 Popova, Ljubov S. 177, 179, 180,
 182, 184, 205, 207
 Preston, Thomas 143
 Prut 297
 Przybyszewski, Stanislaw 25, 26,
 72
 Pusjkin, Aleksandr S. 10, 103, 121,
 123 f., 145, 158, 196, 225, 280, 284
- Racine, Jean 84
 Radlov, Sergej E. 287, 289, 290
 Raikh, Zinaida N. 19, 222, 223,
 228 ff., 249, 284
 Rameau, Jean-Philippe 93
 Reinhardt, Max 17
 Remizov, Aleksej M. 16, 52, 62,
 136, 145
 Remizova 223
 Repmann, V. E. 59
 Ribot, Théodule 221
 Ripellino, Angelo Maria 12
 Rodtjenko, Aleksandr M. 169,
 171, 177, 180
 Romashov, Boris (273)
 Rossi, Ernesto 156
 Rubinstein, Ida 106 f.
 Rudnitskij, K. 21
 Ryzjov 289

- Sacchi, Antonio Giovanni 115,
261 f.
- Sachs, Hans 195
- Saltykov-Stjedrin, Mihail E. 297
- Salvini, Tommaso 47, 216
- Sapunov, Nikolaj N. 58, 70, 74,
123, 129
- Savanarola 46
- Savina, Maria G. 81, 229, 299
- Schiller, Fr. von 86, 91, 122, 158,
213
- Schnitzler, Arthur 25, 123, 129
- Schubert, Franz 280
- Selvinskij, Ilja L. 281 f., 296
- Serov, Valentin A. 298
- Shakespeare, William 10, 11, 26,
68, 86, 89, 94, 95, 127, 143, 145,
156, 158, 195, 196, 197, 222, 227,
257, 290, 293, 296
- Sinovjeva-Anibal, L. 136
- Sjaljapin, Fedor 85, 86, 103, 190,
285
- Sjebalin, Vissarion J. 281
- Sjervasjidze, Aleksandr K. 84
- Sjestakov, Viktor 242, 280 f.
- Sjostakovitj, Dmitrij D. 169, 171,
286
- Slonimskij, Aleksandr L. 198, 209
- Sofokles 96, 135, 158, 195
- Sologub, Fedor 52, 122, 136
- Solovjev, Vladimir N. 131, 133,
135, 136, 207, 224
- Somov, Konstantin A. 28, 60
- Soste, K. 245
- Spieß von Eschenbruch, M. 77,
131, 132
- Stalin, Josef V. 169, 232, 246, 271,
279, 283, 286, 298
- Stanislavskij, Konstantin S. 11, 12,
13, 14, 16, 19, 25, 26, 33, 55, 56,
66, 70, 201, 202, 206, 221, 285,
286, 296
- Stenberg, Georgij A. 177, 180
- Stenberg, Vladimir A. 177, 180
- Stepanova, Varvara F. 182, 183, 206
- Stevenson, Robert Louis 160
- Stjepkin, Mihail 228
- Storozhenko, N. 143
- Strauss, Richard 130
- Stravinskij, Igor 113
- Styka, Jan 27
- Sudejkin, Sergej J. 58, 73, 124
- Sudermann, Hermann 25
- Sukhovo-Kobylin, Aleksandr 177,
206, 227
- Surgutjev 196
- Susjkevitj, Boris M. 127
- Tairov, Aleksandr J. 286, 293 f.
- Talnikov 290
- Tatlin, Vladimir E. 162
- Teljakovskij, Vladimir A. 81
- Tieck, Ludwig 112, 145
- Tirso de Molina 96, 121, 158
- Tjajkovskij, Peter I. 284
- Tjekhov, Anton P. 15, 25, 26, 27,
31-35, 36, 62, 87, 156, 167, 198,
273, 284, 299
- Tjernysjevskij, Nikolaj 289
- Tjitjerin 186
- Toller, Ernst 275
- Tolstoj, Lev N. 85, 269
- Trauberg, Leonid Z. (273)
- Trenjov, K. (296)
- Tretjakov, Sergej M. 184, 207,
247
- Trotskij, Lev D. 207
- Tschudi, Aegidius 158
- Tsentnerovitj, P. 208, 243
- Turlupin 118
- Uljanov, Nikolaj P. 59
- d'Urfé, Honoré 106
- Uzunov, P. G. 127 f.
- Vakhtangov, Jevgenij B. 10, 11, 20,
136, 296
- Vakhtangov, Sergej III 36

- van Bever, A. 36
 van Lerberghe, Charles 36
 Varlamov, Konstantin A. 100, 225,
 227, 299
 Verhaeren, Emile 36, 152, 153 f.,
 155 ff., 158 ff., 166
 Vermisjev, Aleksandr 156
 Vin 296
 Viner 296
 Vogak, K. A. 139
 Volkonskij, Mihail 297
 Volkov, N. 12, 20, 65, 99
 Voltaire, François de 30
 Voronov 145
 Vrubel, Mihail A. 298
 Vysjinskij, Andrej J. 19
 Vysjnevskij, Vsevolod 282, 296
 Wagner, Richard 39, 46, 83, 85,
 86, 88-92, 217, 256
 Wedekind, Frank 122
 Wilde, Oscar 142, 156
 von Wolzogen, Ernst Ludwig 119
 Zajtjikov, Vasilij 224, 226 ff.
 Zetkin, Clara 297
 Zjdanov, Andrej A. 169, 279, 286
 Znosko-Borovskij, Jevgenij 124,
 136
 Zola, Emile 282
 Zubtsov, I. 245

Titelregister

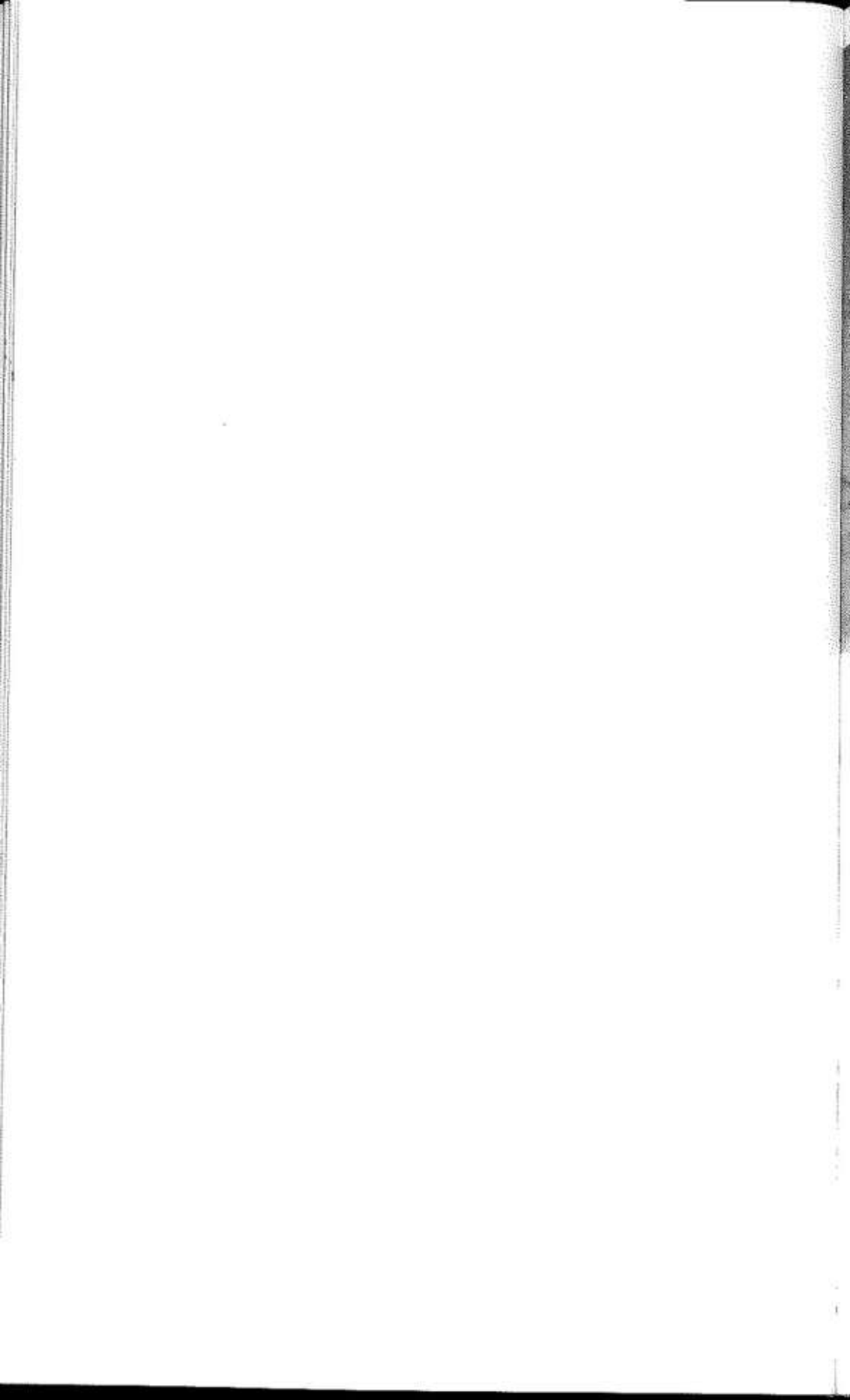
Registeret omfatter samtlige dramatiske værker og film, der er nævnt i bogen. Derudover er kun medtaget enkelte skønlitterære arbejder, som er omtalt i forbindelse med de dramatiske værker. Originaltitlen er sat med kursiv. Sidetal i kursiv henviser til illustrationerne.

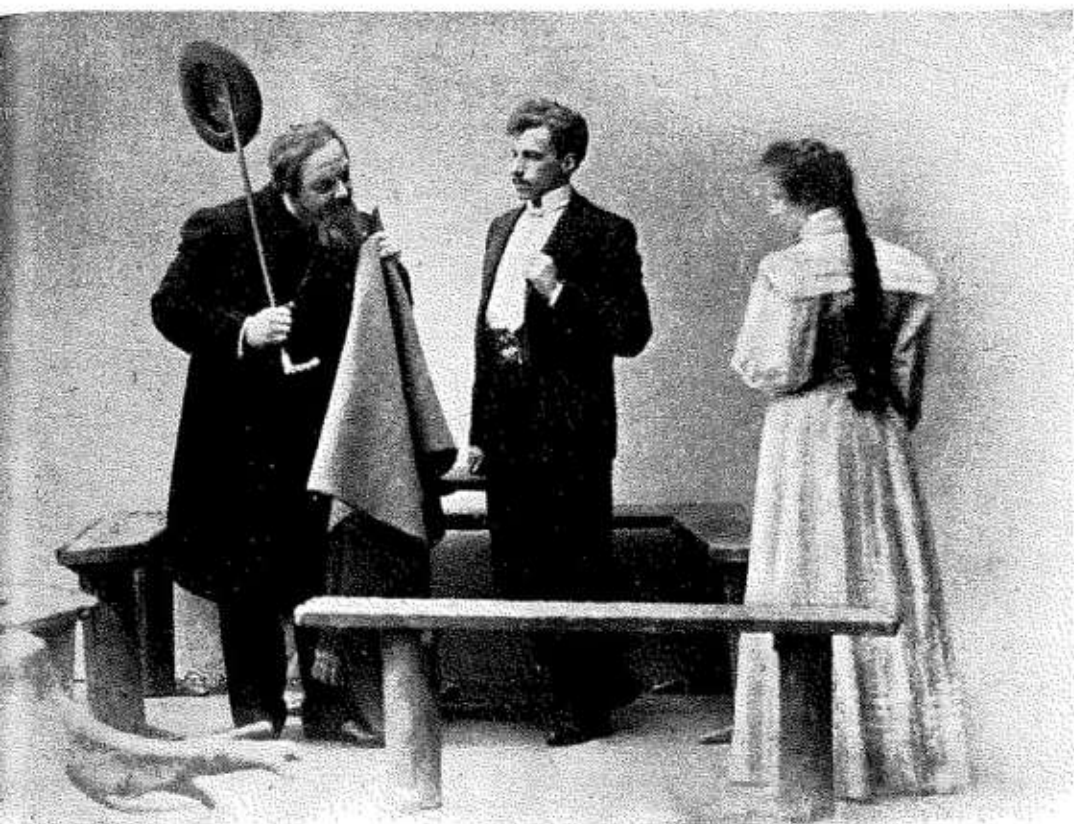
- All's Well That Ends Well* (Når enden er god, er alting godt) (W. Shakespeare) 158
- Antigone (Sofokles) 28, 37, 96, 135
- Arlequin poli par l'Amour* (Marivaux) 133
- Badstuen (V. Majakovskij) 172-174, 251. Ill. 36, 37
- Bjergpasset (A. Blok) 43
- Blokaden (V. Ivanov) 272 f., 275
- Boris Godunov (M. Mussorgskij) 86
- Brøl, Kina! (S. Tretjakov) 247 f.
- Bubus, huslærer (*Uchitel Bubus*) (A. Faiko) 195, 197, 199, 200, 233, 234, 235 f., 241, 243-245, 257. Ill. 27, 28
- Budskabet der bragtes Maria (*L'Annonce faite à Marie*) (Paul Claudel) 294
- Bygmester Solnes* (Henrik Ibsen) 86
- Cambises* (Thomas Preston) 143
- Choëforoi* (Aischylos) 37
- Columbines slør (*Der Schleier der Pierrette*) (A. Schnitzler, V. Mejerhold) 123, 129 f.
- Crampton (*Kollege Crampton*) (G. Hauptman) 58
- Dagene smeltes (N. Lvov) 257
- D. E. (*Dajosj Europu*) (M. Pogajetskij) 194, 195, 197, 198, 200, 224, 231, 234, 235, 241, 242 f. Ill. 26.
- De blinde (*Les aveugles*) (M. Maeterlinck) 35
- De egenmægtige (Pisemskij) 27
- Den babyloniske advokat (A. Mariengof) 294
- Den evige historie (S. Przybyszewski) 49, 72
- Den forvandlede prins (E. A. Znosko-Borovskij) 124
- Den hvide ørn (L. Andrejev) 241
- Den indbildt syge (*Le malade imaginaire*) (Molière) 222
- Den kaukasiske kridtcirkel (*Der kaukasische Kreidekreis*) (Bert Brecht) 203
- Den røde sandhed (A. Vermisjev) 156
- Den sidste og afgørende (V. Vysjnevskij) 282, 296
- Den standhaftige prins (*El principe constante*) (Calderon de la Barca) 103
- Den storsindede hanrej (*Le cocu magnifique*) (F. Crommelynck) 177, 180-182, 185, 196, 198, 221, 223, 226, 237, 295, 296. Ill. 13, 14, 15
- Den ubudne (*L'intruse*) (M. Maeterlinck) 35
- Den ukendte dame (A. Blok) 122, 125, 166
- Det brændende hjerte (A. Ostrovskij) 296
- Det grønne bord (Joos balletten) 75
- Det nye Babylon (G. Kozintsev, L. Trauberg) 273, 274
- De vise biers gave (F. Sologub) 52
- Djibbuk (Anskij) 130
- Don Juan (Lord Byron) 83, 96
- Don Juan (Molière) 11, 83, 93-98, 99, 103, 118, 194. Ill. 6

- Don Juan (W. A. Mozart) 285
 Dorian Grays billede (*The Picture of Dorian Gray*) (Oscar Wilde) 142, 241
 Døde sjæle (N. V. Gogol) 228, 249, 271
- Einsame Menschen* (G. Hauptmann) 15
El burlador da Sevilla (Tirso de Molina) 96, 117
 Elektra (Sofokles) 37
 En luftig kage 233
 En optimistisk tragedie (V. Vysjnevskij) 282
 En ørefigen til den almindelige smag (V. Majakovskij m. fl.) 166
Et dukkehjem (Henrik Ibsen) 71
 Eumeniderne (Aischylos) 37
- Fantasistykker i Callots manér (E. Th. A. Hoffmann) 111
Faust (Charles Gounod) 86
 Fjællebøden (A. Blok) 52, 74-76, 111, 123, 124. Ill. 7, 8
Frühlings Erwachen (F. Wedekind) 122
Fuhrmann Henschel (G. Hauptmann) 27
 Fædrelandet (Levin) 293
 Fårekylingen på ovnen (efter Dickens) 126 f., 162
- Giv os Europa, se D. E.
 Guvernøren (L. Andrejev) 241
- Hamlet (W. Shakespeare) 11, 47, 141-143, 156, 157, 283, 296
Hanneles Himmelfahrt (G. Hauptmann) 14
 Harlekin Giftekniv (V. Solovjev) 131 f.
Hedda Gabler (Henrik Ibsen) 32, 49, 70 f., 82
- Hellig Trekongers Aften (*Twelfth Night or What You Will*) (W. Shakespeare) 206
Hernani (V. Hugo) 76
Hippolite et Aricie (Jean-Philippe Rameau) 93
Hopla, vi lever (Hoppla, wir leben!) (Ernst Toller) 273, 275
 Hulen i Salamanca (M. de Cervantes) 133
- I byen (S. Jutkevitsj) 72
 Ildbroen (B. Romashov) 273
 Ilden (J. Bondij, V. Mejerhold, V. Solovjev) 207
 Introduktion (J. Hermann) 283
- Jord (V. Brjusov) 36
 Jorden på den anden ende (Martinet, S. Tretjakov) 184, 194, 195, 197, 207, 221. Ill. 18
 Jordånden (*Der Erdgeist*) (F. Wedekind) 122
 Julius Cæsar (W. Shakespeare) 26, 28, 33
- Kabale og Kærlighed (*Kabale und Liebe*) (Fr. Schiller) 213
 Kameliadamen (*La Dame aux Camélias*) (A. Dumas fils) 284, 292
 Kappen (N. V. Gogol) 226
 Kirsebærhaven (A. Tjekhov) 30 f., 33, 35
 Kommandanten for 2. armé (I. Selvinskij) 281 f., 296. Ill. 33
 Kong Lear (*King Lear*) (W. Shakespeare) 86
 Kretjinskijs bryllup (A. Sukhovo-Kobylin) 204
 Kukirol 294
 Kærligheden til de tre appelsiner (*L'amore delle tre melarance*) (Carlo Gozzi) 111

- Kærlighedens komedie*
(Henrik Ibsen) 62
- Købmanden i Venedig
(*The Merchant of Venice*)
(W. Shakespeare) 15
- La Jacquerie* (Prosper Mérimée)
158
- La Pisanelle ou la Mort Parfumée*
(G. d'Annunzio) 106
- Le trésor des humbles*
(M. Maeterlinck) 44
- Les Indes galantes*
(Jean-Philippe Rameau) 93
- Ligemændenes sammensværgelse
294
- Listen over gode gerninger
(J. Olesja) 282 f.
- Livets spil* (Knut Hamsun)
61, 82
- Ljul-Søen (*Ozero Ljul*) (A. Faiko)
234, 241, 242
- Lysistrata 206
- Mandat (N. Erdman) 195, 197,
223, 227, 232, 245-247, 295.
Ill. 25
- Maskeballet (M. Lermontov)
13, 104
- Menneskets liv (L. Andrejev) 76 f.
Ill. 4
- Mid-Channel* (A. W. Pinero) 166
- Misteria-Buff* (V. Majakovskij)
151, 165, 167 f. Ill. 11, 12
- Molière (Gortjakov) 296
- Morgenrøde (*Les Aubes*) (M. Maeterlinck) 36, 152, 153 f., 155,
156, 157, 158-162, 166.
Ill. 9, 10
- Mågen (A. Tjekhov) 15, 29, 32 f.,
34 f., 36, 299. Ill. 1
- Natalia Tarpova (294)
- Nattheherberget (M. Gorkij) 116
- Natten (*La Nuit*) (Marcel Martinet)
182-184, 195, 207
- Nibelungenringen (Richard Wagner) 91
- Næsen (N. V. Gogol) 226
- Når vi døde vågner*
(Henrik Ibsen) 157
- Oblomov (I. Gontjarov) 269
- Oktober (S. Eisenstein) 274
- Onkel Vanja (A. Tjekhov) 35, 167
- Orfeus og Eurydike (C. W. Gluck)
100-103
- Othello (W. Shakespeare) 47, 112,
290
- Pandoras æske (*Die Büchse der Pandora*) (F. Wedekind) 122
- Pathétique sonaten 294
- Pelléas og Mélisande (*Pelléas et Mélisande*) (M. Maeterlinck)
36, 39, 77
- Petrusjka (I. Stravinskij) 113
- Prinsesse Malene (*La Princesse Maleine*) (M. Maeterlinck) 36
- Prinsesse Turandot (Carlo Gozzi)
130
- Prometheus (Aischylos) 37
- Purpurøen 294
- På lykkens tinder (*Fortune Heights*)
(John Dos Passos) 294
- Revisoren (N. V. Gogol) 213, 223,
237, 241, 248-251, 280, 293, 296.
Ill. 30, 31
- Robin og Marion (*Robin et Marion*)
(Adam de la Halle) 124
- Rosenkavaleren (Richard Strauss)
130
- Rozita 294
- Salome* (Oscar Wilde) 156
- Samfundets støtter*
(Henrik Ibsen) 32
- Sankt Antonius' mirakel (*Le Miracle de Saint-Antoine*) (M. Maeterlinck) 74 f.

- Scener fra riddertiden
(A. Pusjkin) 158
- Schluck und Jau* (G. Hauptmann)
35, 59, 62
- Sin egen æres doktor (*El medico di su honra*) (Calderon de la Barca)
136
- Skoven (*Les*) (A. Ostrovskij) 195,
197, 198, 199 f., 208 f., 221, 222,
223, 226, 237, 241, 243, 295.
Ill. 19, 20
- Slange-Kvinden (*La Donna Serpente*) (Carlo Gozzi) 261 f.
- Sneen (S. Przybyszewski) 26
- Solens børn (Maksim Gorkij) 27
- Sommerkærlighed (K. Trenjov)
296
- Spader Dame (A. Pusjkin/Tjajkovskij) 284 f.
- Stengæsten (A. Pusjkin/Dargomyski)
103 f.
- Søster Beatrix (*Soeur Béatrice*)
(M. Maeterlinck) 45, 48, 68, 73 f.
Ill. 3
- Tantalus (V. Ivanov) 36
- Tarelkins død (*Smert' Tarelkina*)
(A. Sukhovo-Kobylin) 177, 182,
184 f., 195, 198, 206, 224, 295.
Ill. 16, 17
- Tartuffe* (Molière) 94
- The Man Who Was Thursday*
(Manden som var Torsdag)
(G. K. Chesterton) 294
- Tilbedelsen af Korset (*Devocion de la Cruz*) (Calderon de la Barca)
111, 130 f.
- Tintagiles død (*La mort de Tintagiles*) (M. Maeterlinck) 39, 40,
45, 48, 58, 62
- 33 besvimelser. Jubilæet, Bjørnen,
Frieriet (A. Tjekhov, V. Mejerhold) 284
- Tre søstre (A. Tjekhov) 15
- Tristan og Isolde (Richard Wagner) 83, 84, 90, 91, 285.
Ill. 5
- Trold kan tæmmes (*Taming of the Shrew*) (W. Shakespeare) 206,
222
- Trusten D. E. (I. Erenburg)
se D. E.
- Tunnelen (B. Kellermann) 242
- Turandot, se Prinsesse Turandot
- Und Pippa tanzt* (G. Hauptmann)
35
- Uvejret (A. Ostrovskij) 213
- Wallensteins lejr (*Wallensteins Lager*) (Fr. Schiller) 91
- Vankakljutjnik og pagen Jean
(F. Sologub) 122
- Ve åndfuldheden, se Ånd skaber
kval
- Ved rigets port* (Knut Hamsun) 82
- Vi fra Kronstadt (V. Vysjnevskij)
296
- Wilhelm Tell* (Fr. Schiller) 158
- Væggelusen (V. Majakovskij) 169-
172, 245, 251. *Ill.* 34, 35
- Væggene (Najdjonnov) 27
- Ødipus i Kolonos (Sofokles)
37, 158
- Ånd skaber kval (*Gore umu*)
(A. Gribojedov) 96, 280 f.,
289, 292. *Ill.* 32





1. 1898. Mejerhold (i midten) som Treplev i Tjekhovs *Mågen*. Moskvas Kunstnerteater.

2. 1905. Mejerhold som Landonskij i *Akrobaten* af F. Chentan. Selskabet for det nye drama.

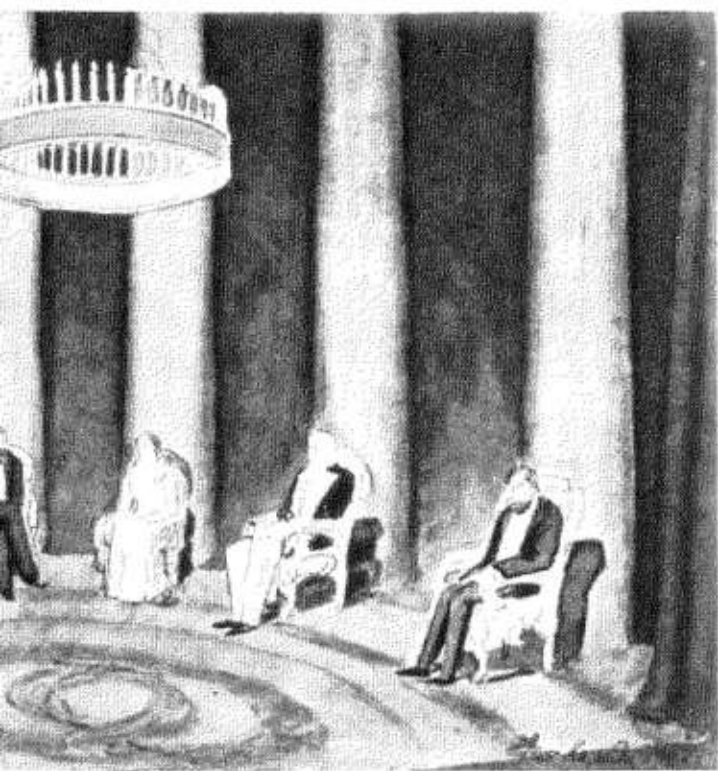


3. 1906. Vera Komissarzjevskaja i titelrollen i Maeterlinck: *Søster Beatrix*. Vera Komissarzjevskajas Dramatiske teater, St. Petersburg.



4. 1907. Fra Leonid Andrejev: *Menneskets liv*. Vera Komissarzjevskajas Dramatiske teater, St. Petersburg.



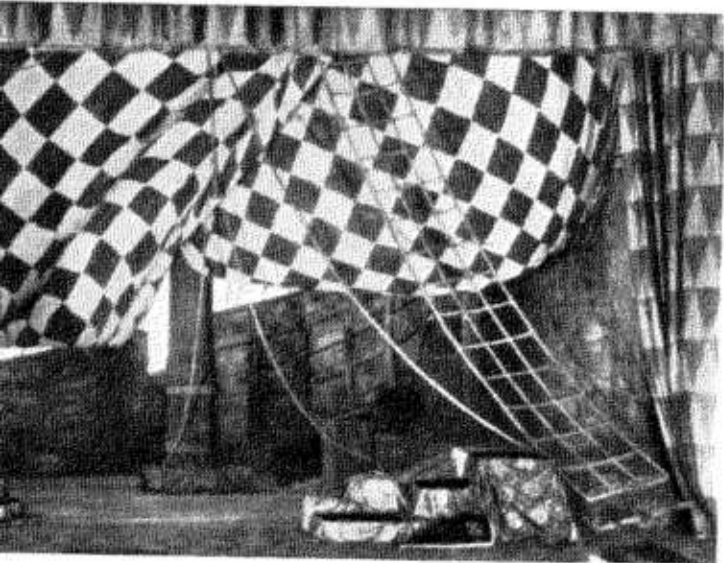


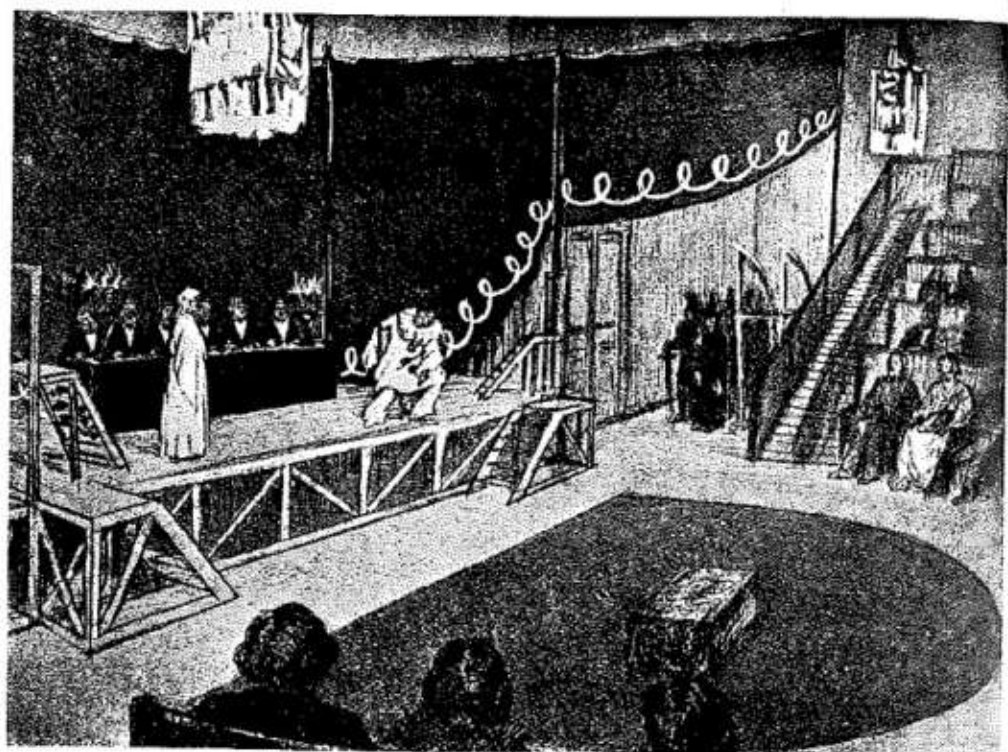
5. 1909. Richard Wagner: *Tristan og Isolde*. Sjervasjidzes dekorasjon til 1. akt. Marinskij teatret, St. Petersburg.



6. 1910. Molière: *Don Juan*. Scenebillede: Aleksandr Golovin. Aleksandrinskij teatret, St. Petersburg.







7. 1914. Aleksandr Blok: *Fjelleboden*. Fra Mejerholds nye opsætning på
Tennisjev akademiet, St. Petersborg. Salen er bragt så nær som muligt til
et græsk teater.



8. 1908. Aleksandr Blok: *Fjelleboden*. Mejerhold i sit kostume som Pjerrot.
Tegning af N. P. Juljanov.



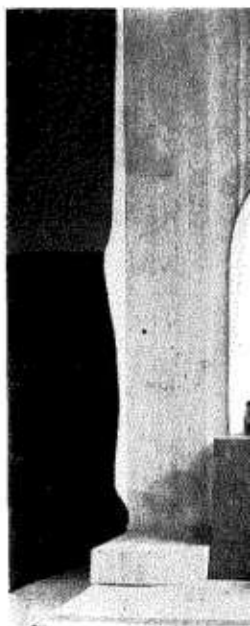
9. 1920. Verhaeren: *Les Aubes (Morgenrøde)*. Skuespiller i karakteristisk kostume.



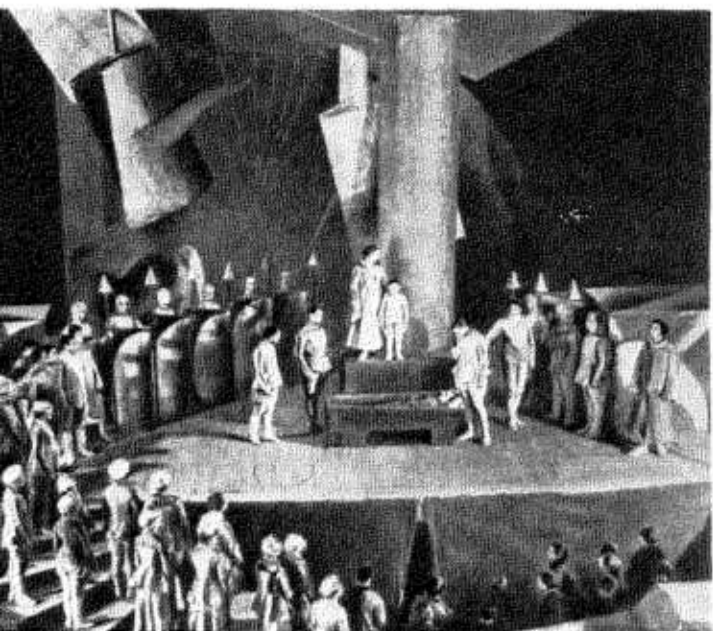
10. 1920. Verhaeren: *Les Aubes (Morgenrøde)*. Det første RSFSR teater.



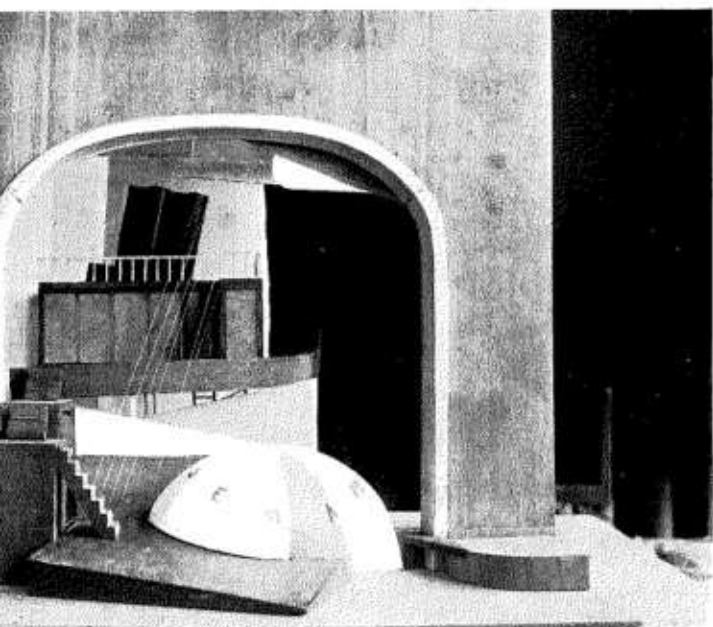
11. 1918. Majakovskij: *Misteria-Buff*. Forfatterens (ubenyttede) kostumeskitse til en af de »rene« i stykket, tyskeren.



12. 1921. Majakovskij: *Misteria-Buff*. Det første RSFSR teater.



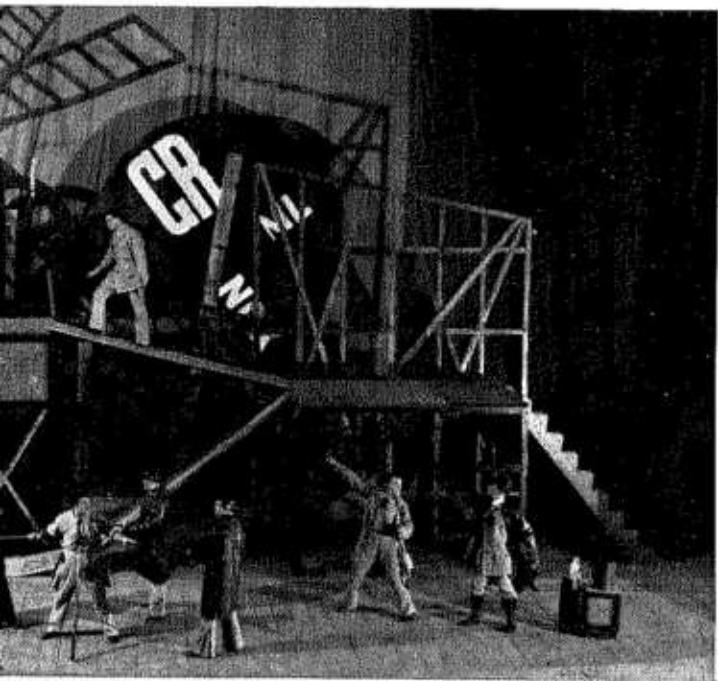
Teateret: *Les Aubes*. Scenebillede: Vladimir Dmitriev. Det første
teater, Moskva.



Teateret: *Misteria-Buff*. Model til Mejerholds nye opsetning af stykket på
teateret, Moskva.

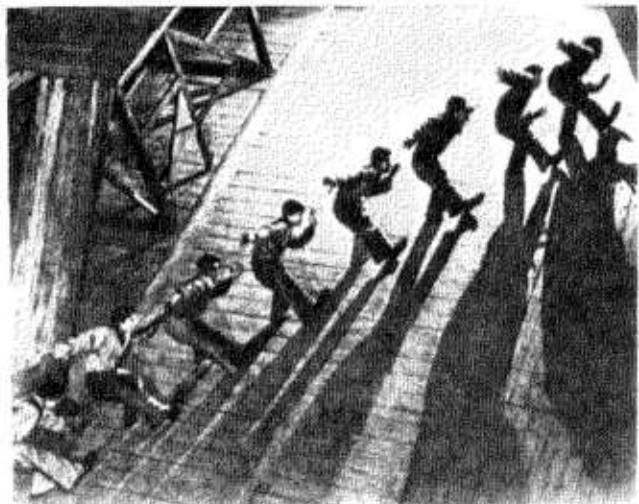
13. 1922. F. Crommelynck:
Den storsindede hanrej.
Fra Mejerholds anden op-
sætning af stykket i 1928,
men Ljubov Popovas kon-
struktion fra 1922 ses også
her med sine drejende møl-
levinger og det store hjul
med bogstaver.





14. 1922. F. Crommelynck: *Den storsindede banrej*. Skuespillerne arbejder i konstruktionen. Fra venstre Dobriner, Zajtjikov, Iljinskij og Maria Babanova. Skuespillernes teater, Moskva.

15. Fra samme opførelse. Biomekanisk episode.





16. 1922. Sukhovo-Kobylin: *Tarelkins død*. Dekor



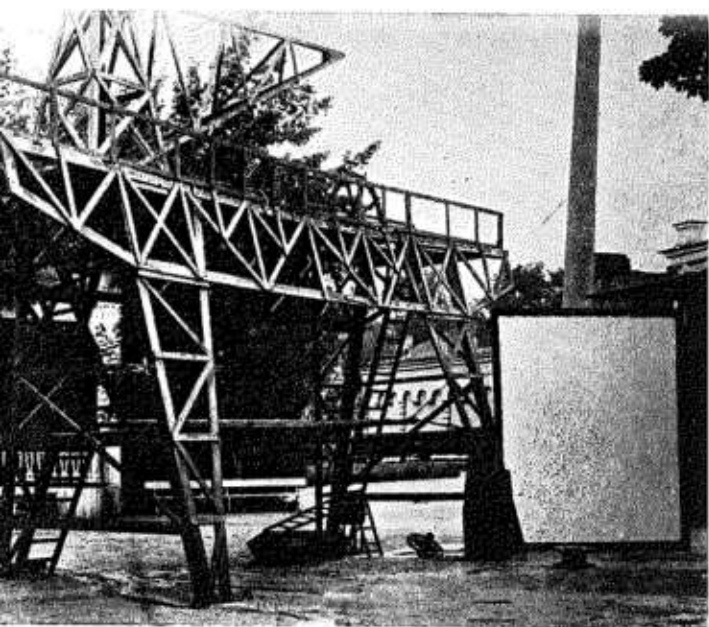
17. 1922. Grundmodel til kostume i form af *prododezjda*, arbejdsdragt.



18. 1923. S
table ko
opførel
blev bru



orationen er en konstruktion af V. Stepanova. TIM, Moskva.



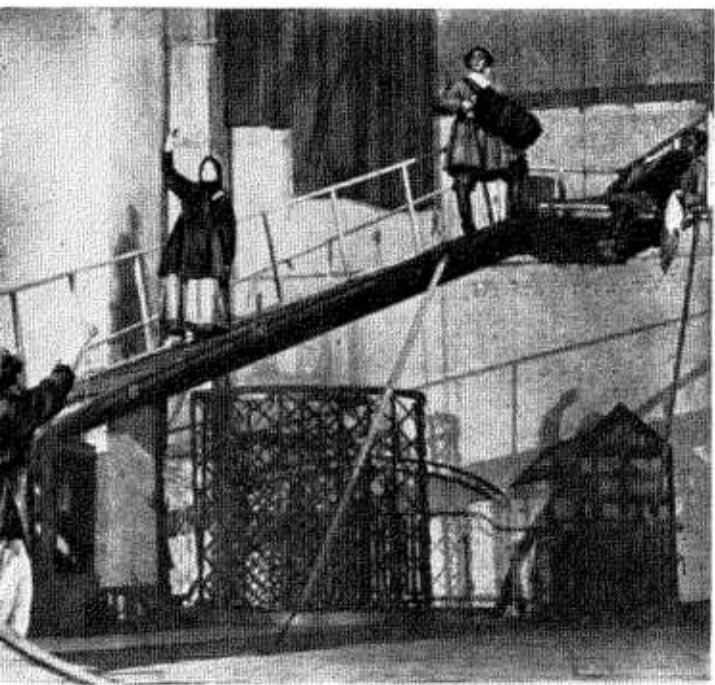
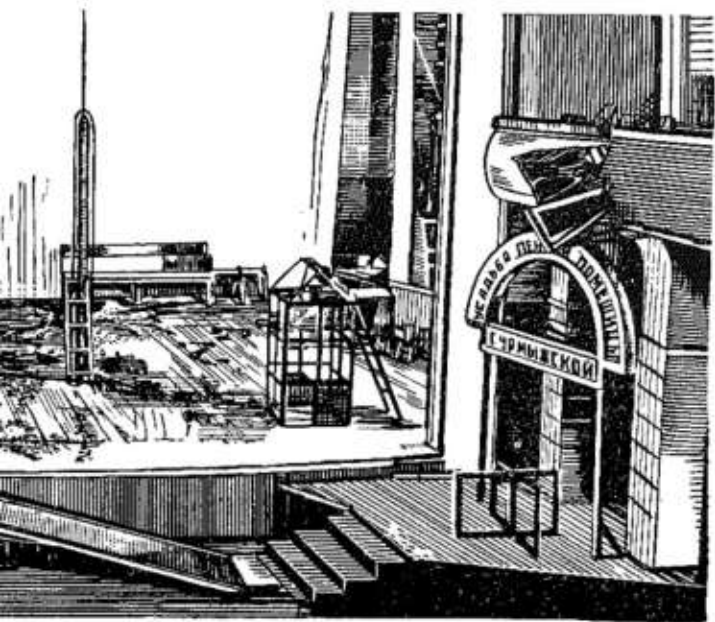
. Tretjakov: *Jorden på den anden ende*. L. Popovas transportkonstruktion, en kranbro, som også kunne anvendes ved udendørs
er. Ved siden af konstruktionen står et filmklæred, der ligeledes
agt i forestillingen.

19. 1924. Ostrovskij: *Sko-
ven*. Scenebillede: V.
Fedorov. TIM, Moskva.



20. 1924. Ostrovskij: *Sko-
ven*. Slutningsscenen
med Zinaida Raikh
som Aksjusja stående i
centrum på broen.
TIM, Moskva.







21.



22.

21-24. Biomekaniske øvelser. Optagelserne her er fra 1927, men de viser øvelser, som Mejerhold til dels lod sine elever udføre allerede før Revolutionen.

- 21. Enkelt situation fra øvelse for to personer med dolkestød.
- 22. Enkelt situation fra øvelse for to personer, hvor den ene springer op på den andens bryst og dræber ham.
- 23. Del af øvelse med vægtskifte mellem to personer.
- 24. Flere faser af øvelse for én person. Beslægtet med Mejerholds »bueskydning« og kaste-øvelser.

23.

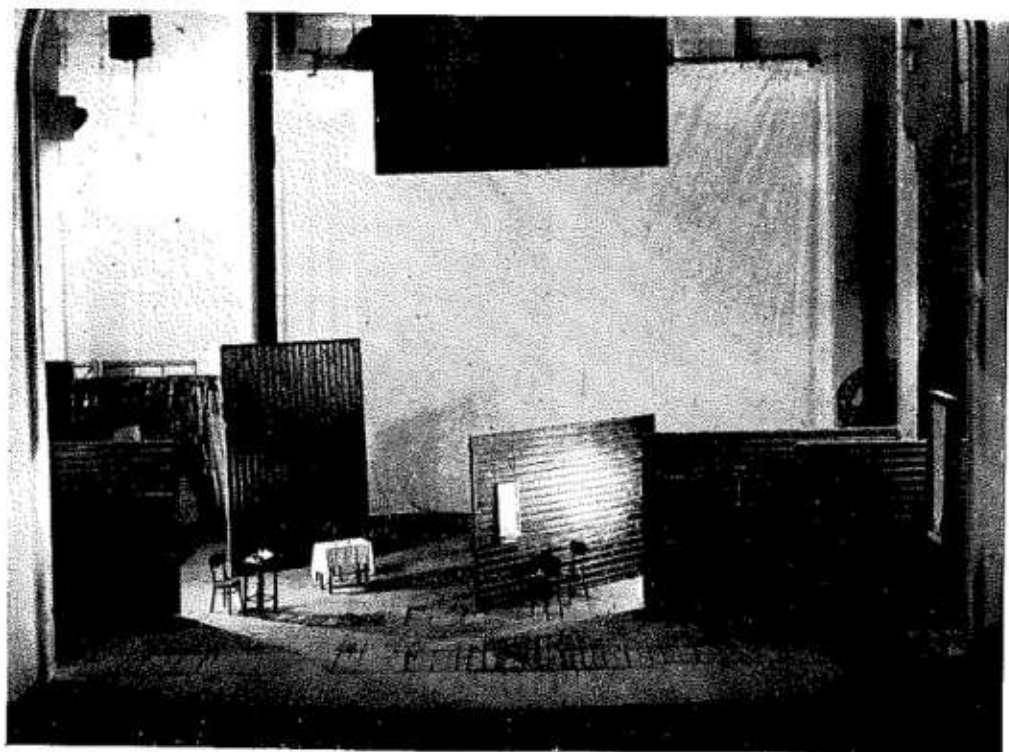




24.

25. 1925. N. Erdman: *Mandat*. Scenebillede fra 3. akt. Bemærk kropslinjerne. TIM, Moskva.



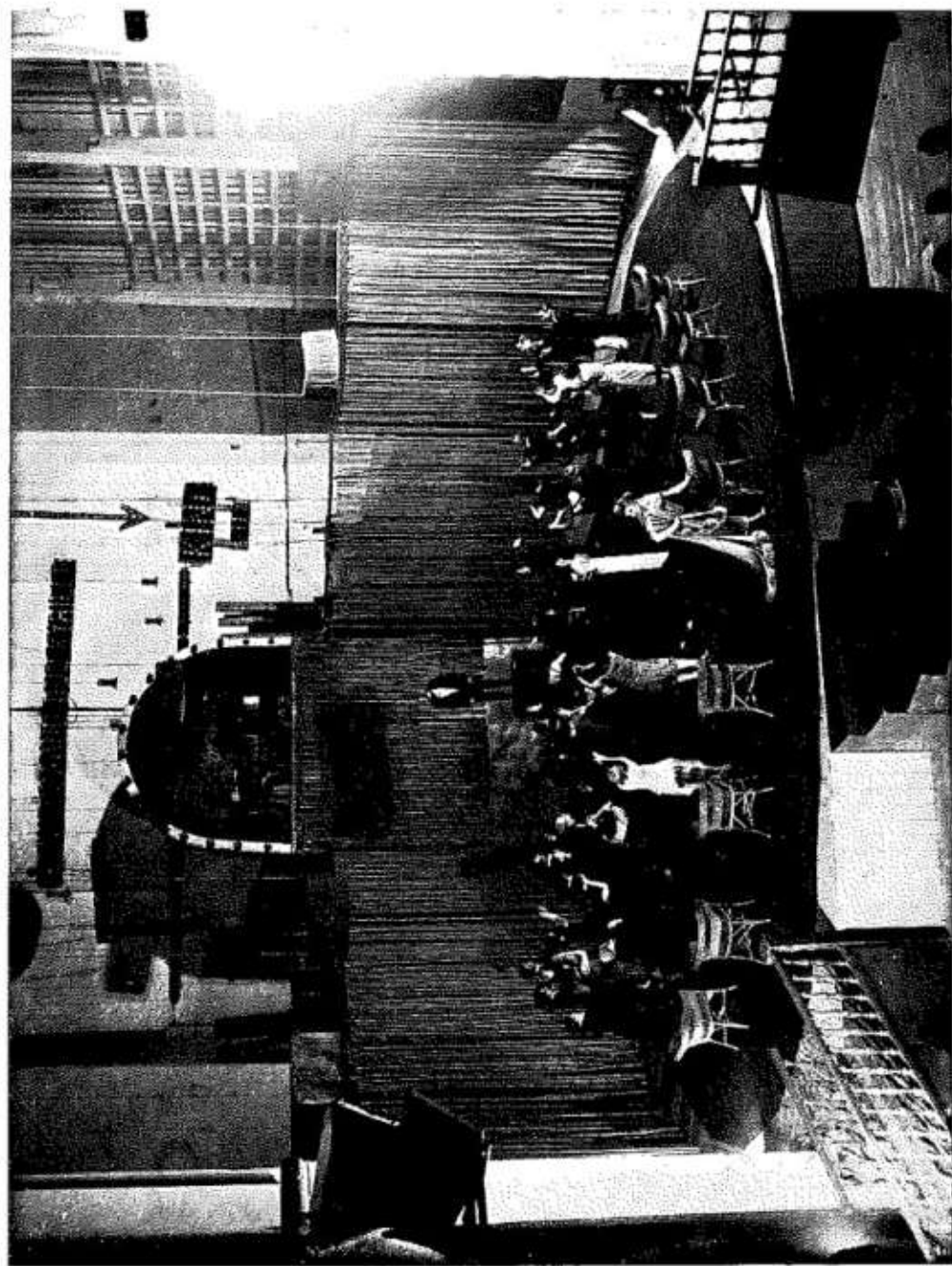


26. 1924. M. Pogajetskij/Erenburg/Kellermann: *Giv os Europa*. Dekorationen af I. Khlepianov med de flytbare skærmvægge. TIM, Leningrad og Moskva.

27. 1925. A. Faiko: *Bubus, huslærer*. Bambusstængerne som et forhæng i halvkreds rundt om det centrale spilleareal. TIM, Moskva.



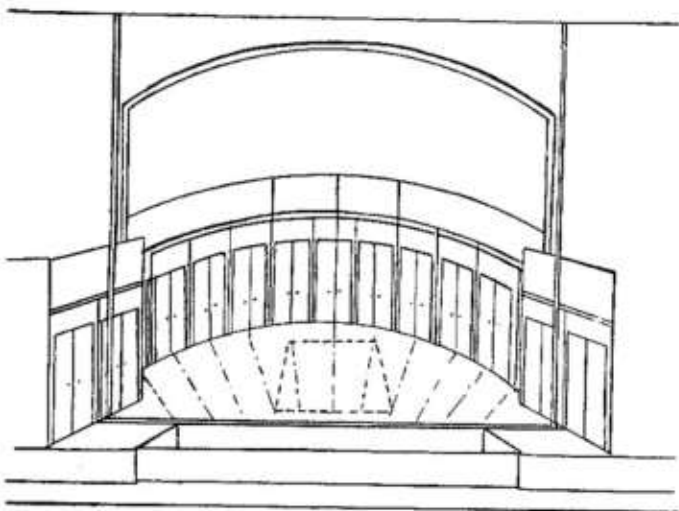
28. 1925. A. Faiko: *Bubus, buslærer*. Hele scenen, med pianisten spillende i sin niche i baggrunden. TIM, Moskva.





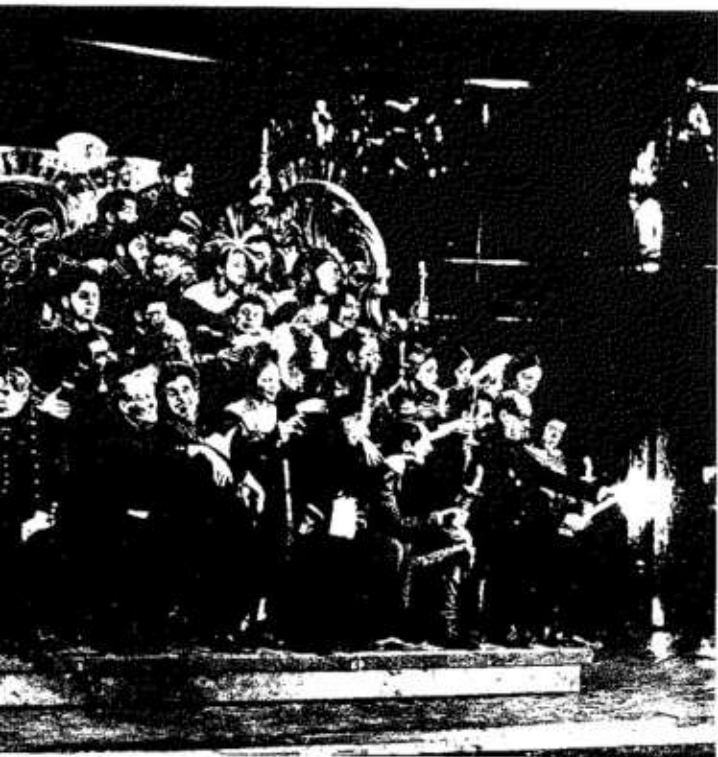
31. 1926. Gogol: *Revisoren*.
 Det store arrangement
 i næstsidste scene.
 Khlestakovs brev læses
 højt hos guvernøren.

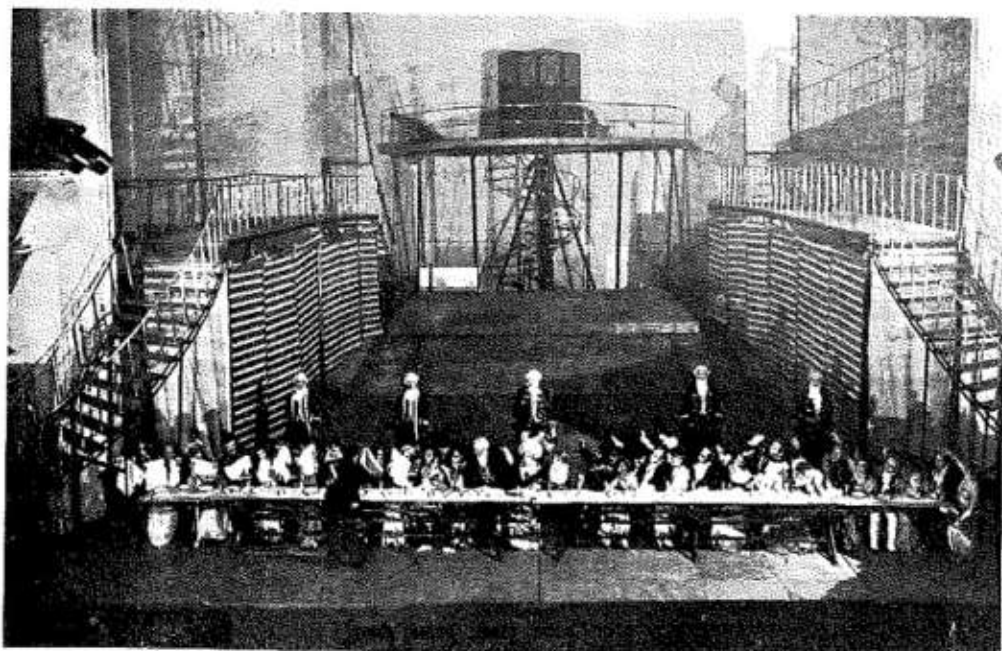




29. 1926. Gogol: *Revisoren*. Tegning til decorationen. Bemærk dørene i baggrunden og det begrænsede spilleareal midt på scenen.

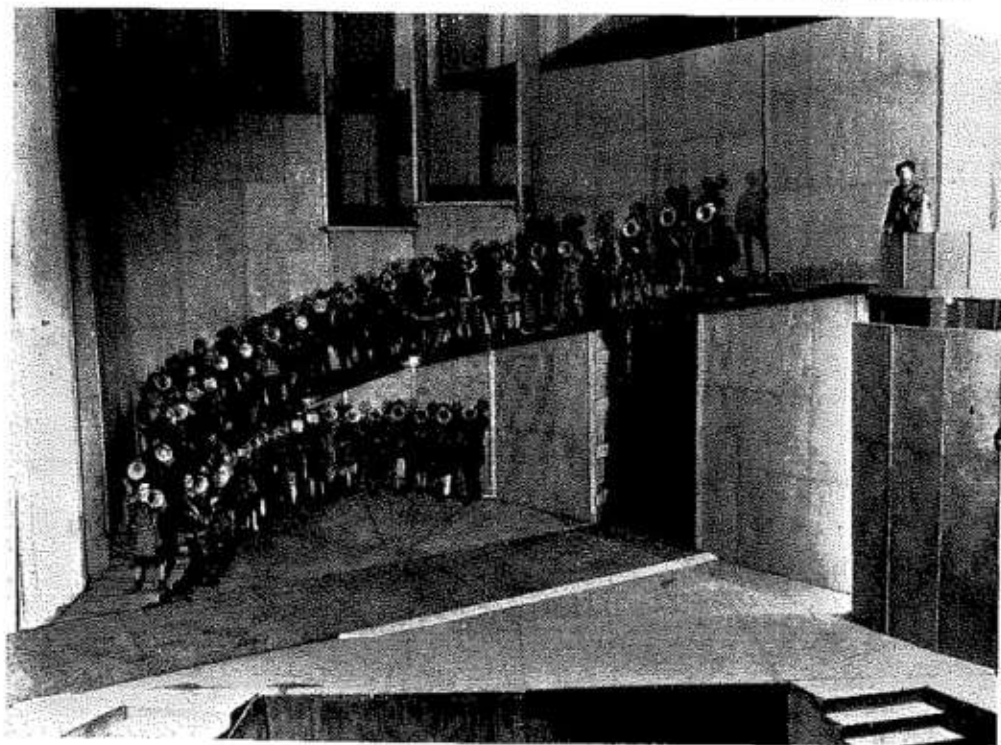
30. 1926. Gogol: *Revisoren*. Mejerhold og E. Garin viser en stilling. GOSTIM, Moskva.





32. 1928. Gribojedov: *Ånd skaber kval*. Scenebillede: Sjestakov. GOSTIM, Moskva.

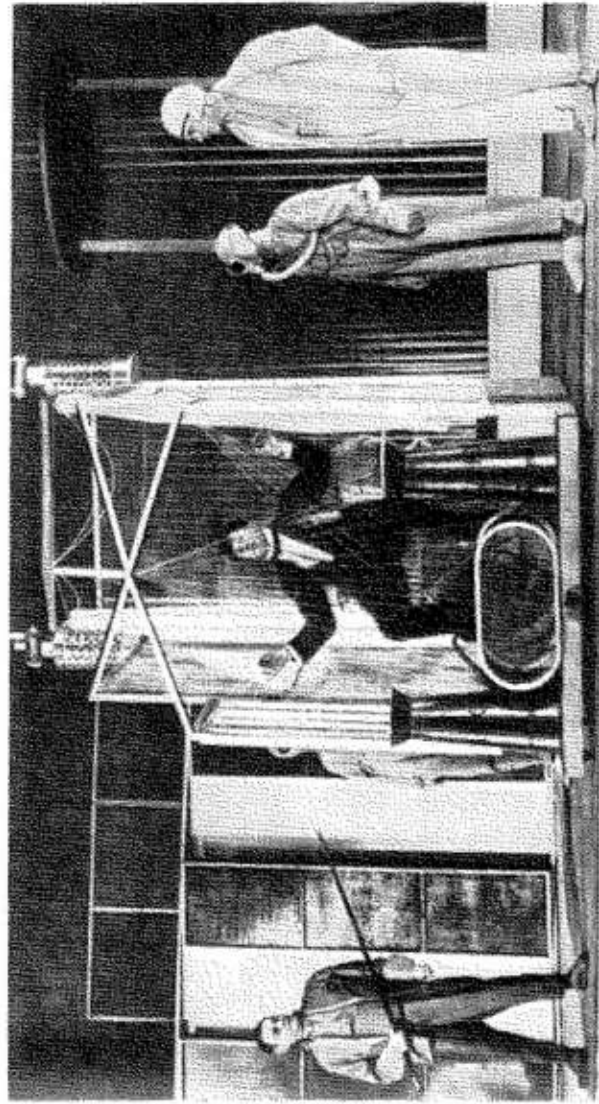
33. 1929. I. Selvinskij: *Kommandanten for 2. armé*. GOSTIM, Moskva.

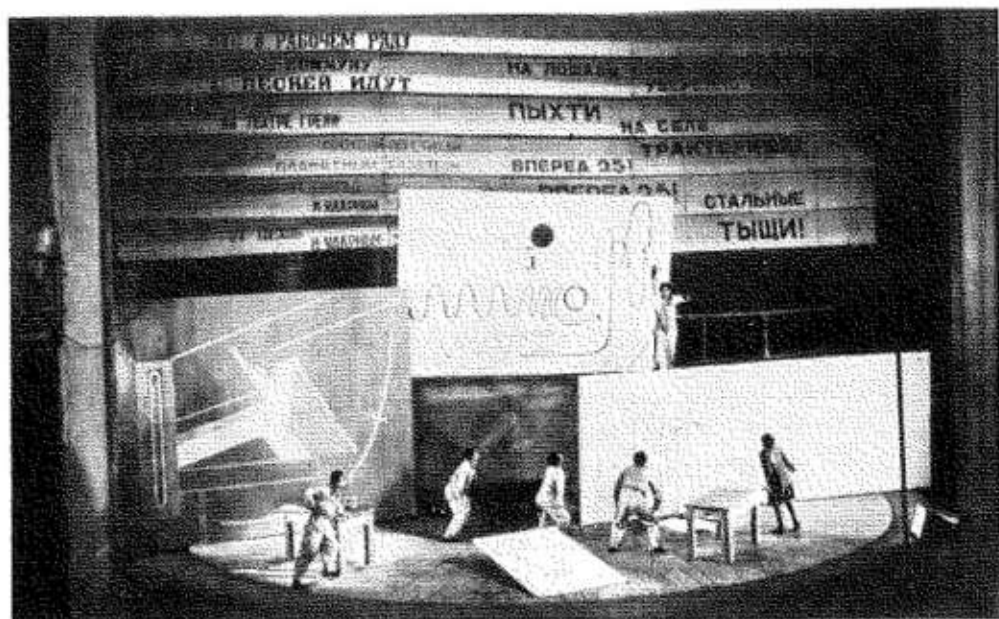


34. 1929. Majakovskij: *Væggelusen*. Igor Iljinskij i hovedrol-
len som Prisyppkin.



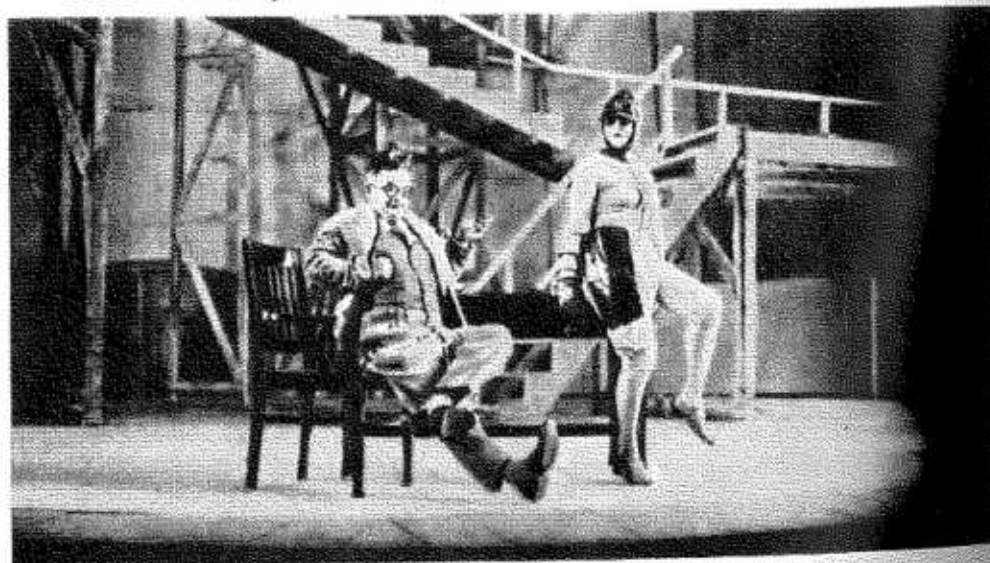
35. 1929. Majakovskij: *Væggelusen*. Niende billede. Den optæede Prisyppkin vises
frem i sit bur, 50 år efter. Dekorationen er af A. Rodtjenko. Mejerhold tea-
tret, Moskva.





36. 1930. Majakovskij: *Badstuen*. Scenebillede: Sergej Vakhtangov. Mejerhold teatret, Moskva.

37. 1930. Majakovskij: *Badstuen*. M. Straukh som Sovjet-bureaukratpamperen Pobedonossikov og Zinaida Raikh som den fosforlysende kvinde fra fremtiden. Mejerhold teatret, Moskva.



TTT Teatrets Teori og Teknikk

TTT er en nordisk publikation, som præsenterer materialer om skuespiller-teknik, pædagogisk uddannelse, æstetiske og tekniske retningslinier inden for iscenesættelse 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 gennem boghandlerne eller bestilles direkte hos Odin Teatrets Forlag, Box 118, DK-7500 Holstebro, Danmark. (Postgiro 150285). Prisen varierer efter de enkelte numres omfang.

Af de udkomne numre kan endnu fås:

- TTT 6 MYTEN OM COMMEDIA DELL'ARTE. En samlet præsentation af et af de mest vitale udtryk for et folkeligt teater. 2. oplag. Dkr. 17,-
- TTT 7 TOWARDS A POOR THEATRE. Jerzy Grotowski. Hans metode, træning og æstetik. (I bogform, på engelsk). 262 sider, 97 illustrationer. Dkr. 51,-
- TTT 11 DET POLITISKE TEATER. Erwin Piscators hovedværk. (I bogform). 280 sider, 32 plancher. Dkr. 49,-
- TTT 12 TEATRETS OKTOBER. Revolutionsteater i Sovjet, agit-prop, biomekanik og konstruktivisme. Mejerhold, Eisenstein, Ripellino. Dkr. 17,-
- TTT 14 SKUESPILLERKUNST. Indre monolog, improvisation, gruppearbejde ud fra erfaringerne hos de betydeligste reformatorer i vort århundrede. Gruppeteater i USA. Dkr. 17,-
- TTT 15 SKUESPILLERKUNST I KINA OG JAPAN. Kabukis og Peking Operas indvirkning på vestligt teater – teatralitet og Verfremdung. Dkr. 17,-
- TTT 16 DEN HEMMELIGE TRADITION I NŌ. Zeamiis nøgleværk til oplæring af skuespilleren i det klassiske japanske Nô-teater. (I bogform). 244 sider, 32 plancher. Dkr. 49,-
- TTT 17 GRUPPETEATER I NORDEN. Oversigt over aktiviteter og struktur hos teatergrupper i Norden. Dkr. 17,-
- TTT 18 GROTOWSKIS TRENING. En redegørelse for stemme- og kropstræning ved Grotowskis teaterlaboratorium. Dkr. 17,-
- TTT 19 SERGEJ EISENSTEIN. UDVALGTE SKRIFTER. Eisensteins mest betydningsfulde tekster om sit liv, sine film, montagens teori og iscenesættelse. (I bogform). 248 sider, 24 plancher. Dkr. 49,-
- TTT 20 DIONYSOS. Besættelse og trance i teatret, fra det klassiske Grækenland til vor tid. Dkr. 17,-
- TTT 21 BARONG OG KATHAKALI – om skuespilleren på Bali og i Indien. Dkr. 17,-
- TTT 22 BREVE TIL MIN FARS HUS. Tilskuernes reaktioner på Odin Teatrets forestilling 1972-74, fremlagt i breve. Dkr. 17,-

TTT 23

