



Teatralitet og illusjon.

Teater og ideologi
i Russland fra 1917
til i dag.



Masteroppgave i teatervitenskap.
Avlagt høsten 2006 ved institutt for kulturstudier og
orientalske språk.
Universitetet i Oslo.
Av Julie Rongved Amundsen.

Innholdsfortegnelse

1.0 Innledning - 1

- 1.1 Problemstilling - 3

2.0 Teori og metode - 5

2.1 Ideologi - 5

- 2.1.1 Hva er ideologi? En lesning av Marx' ideologibegrep - 5
- 2.1.2 Louis Althusser - 7
- 2.1.3 Zizek – *Jouissance* - 8
- 2.1.4 Myten som jouissance - 9
- 2.1.5 Ideologi som et resultat av en kollektiv tolkning av symbolene - 11

2.2 Postmodernisme – Ideologiens død? - 13

- 2.2.1 Postmoderne estetikk - 16
- 2.2.2 Doble postmoderne begreper for tolkning av ideologiske symboler - 17
 - 2.2.2.1 Ironi - 18
 - 2.2.2.2 Nostalgi - 22

2.3 Metode - 24

3.0 Del 1: Den første revolusjonen - 28

3.1 Massenes fest – Revolusjonen som teater - 28

3.2 Meyerholds teater - 34

- 3.2.1 Vsevolod Emilevitsj Meyerhold - 34
- 3.2.2 Historisk grunnlag for Meyerholds revolusjonsteater - 35
- 3.2.3 Den første sovjetiske teaterforestilling – *Misterija Buff* - 39
- 3.2.4 Teatrets oktober - 41
- 3.2.5 Konstruktivisme og biomekanikk - 43
 - 3.2.5.1 Den storsinnede hanrei - 44
 - 3.2.5.2 Tarelkins død - 45
- 3.2.6 Montasjedramaturgi - 47
- 3.2.7 Meyerhold og Marx - 48
- 3.2.8 Meyerholds teatralitet i perspektiv - 52
- 3.2.9 Er Meyerholds teater ideologisk? - 56

3.3 Teatret etter Meyerhold. Sosialistisk realisme - 62

3.4 Tøvær, stagnasjon og teater. 1953-1991 - 65

- 3.4.1 Oleg Efremov, Sovremennik-teatret og *Måken* på Kunstner-teatret - 65
- 3.4.2 Jurij Ljubimov og Teatret på Taganka - 67
- 3.4.3 Ulik ideologitilnærming i revolusjonært 60-tallsteater - 72

3.4.4 Frem mot revolusjon 2 - 74

4.0 Del 2: En ny revolusjon - 75

4.1 1988-2006 - 75

4.1.1 Revolusjonen som teater 2 - 75

4.1.2 Teater i oppløsning. Perestrojka og etterpå - 76

4.2 Teatralitet og ideologisk opprør - 78

4.2.1 Teatralitet og illusjon - 78

4.2.2 Ideologiens død? - 80

4.3 Meyerhold og dagens teater - 82

4.3.1 Museal arv - 82

4.3.2 Meyerhold som symbol - 84

4.4 Teatralitet og illusjon, brudd og kontinuitet. En polemisk arv - 86

4.4.1 Kunstnerteatret – Brudd og kontinuitet - 86

4.4.2 Taganka etter 1991 – Ironiens nostalgi - 90

4.4.3 Polemisk arv? - 93

4.5 Ideologisk arv. Realisme, teatralitet og ideologi i to iscenesettelser av *Tarelkins død* - 93

4.6 Det arveløse teatret - 98

4.6.1 Det eksperimentelle teatret - 98

4.6.2 Den russiske bølgen - 101

4.7 Teater og ideologi 1 – Finnes det en arv etter Meyerhold når ideologien er død? - 103

4.8 Teater og ideologi 2 – Postsovjetisk masseteater - 108

4.8.1 Masseteater og postrevolusjonær mytebygging - 108

4.8.2 Leninmausoleet- Ideologisk brudd og teatral kontinuitet - 110

4.8.3 1. mai – Brudd og nostalgi - 112

4.8.4 9. mai – ”Spasibo Dedu za Pobedu”- 113

5.0 Avslutning - 117

1.0 Innledning

Sommeren 2002 var jeg på rundreise i Ukraina. Foran leninstatuen på torget i Jalta overhørte jeg en samtale mellom en liten gutt og hans bestemor. De lot seg fotografere sammen foran Lenin, og da bestemoren tok gutten i hånden etterpå, forklarte hun ham at hun syntes dette var ”normal’no”, en fin ting å gjøre. Det jeg bet meg merke i, var ikke bare at den eldre damen syntes at det var bra å bli fotografert med sitt barnebarn foran Lenin, men at hun måtte forklare ham verdien av denne handlingen. Forholdet til sovjetideologien var ikke lenger selvforklarende. Dessuten fikk jeg følelsen av at hun samtidig som hun forklarte barnebarnet verdien av det de nettopp hadde gjort, også understreket det for seg selv. Hun gav uttrykk for følelser som ære og respekt, men fordi noe annet minnet henne om at handlingen ikke var like selvsagt og vanlig som hun hadde vært vant til, måtte hun samtidig minne seg selv om hva hun egentlig følte. Hun følte en dobbelthet i forhold til leninstatuens sterke symbolverdi. Dette fikk meg til å tenke på hvordan de sovjetiske symbolene blir oppfattet i dag. Samtidig som jeg undret meg over gleden som ble vist for symboler vi hjemme har lært å kjenne som uttrykk for et undertrykkende regime, begynte jeg å undre meg over hvordan dette kom til uttrykk i teatret.

Denne undringen har sitt utspring i en dobbelthet som kommer til uttrykk gjennom dikotomien *før* og *nå*. Både bestemoren som vil avbildes foran Lenin, og jeg som fortolker situasjonen, ser situasjonen ut fra en historisk dobbelthet. For bestemoren kommer denne dobbeltheten til uttrykk gjennom en undring over fortidens vaner og over hvordan hun nå skal forholde seg til de gamle vanene. For meg uttrykker dobbeltheten seg gjennom min fortolkning av hennes handlinger og hennes nåtidige respekt for det jeg trodde tilhørte fortiden. Det er ikke første gang Russland har gjennomgått samfunnsmessige endringer som har snudd opp-ned på det ideologiske symbolapparatet. Den russiske teaterregissøren Vsevolod Meyerhold kan ses som personliggjøringen av en lignende dikotomi mellom før og nå. Etter Oktoberrevolusjonen i 1917 ønsket han å skape en ny symbolorden for den nye tiden, men ble selv etter hvert forkastet av den nye tiden. Når man forholder seg til historien om Meyerhold i Russland i dag, oppstår en dobbel dikotomi: én mellom det sovjetiske og det postsovjetiske og én mellom det revolusjonære og det totalitære. Gjennom den russiske teaterhistorien har forholdet til historien endret seg flere ganger, og det er interessant å se hvordan man i Russland i dag forholder seg til en scenekunstner som skapte et nytt teater og nye symboler for en tid og en ideologi som ikke lenger regnes for hverken riktig eller viktig. På samme måten som bestemoren møter leninstatuen med uvisshet, vil

Meyerholds scenekunst, som ble skapt like etter Oktoberrevolusjonen, bli lest tvetydig i dagens Russland.

Denne oppgaven vil bestå av to deler. Hver av delene vil tilsvare en periode i den moderne russiske teaterhistorien. Først det jeg vil kalle den første revolusjonen i 1917 og utviklingen innen teatret frem til det jeg vil kalle den andre revolusjonen, den i 1991. Deretter vil jeg beskrive teatret i Russland etter revolusjonen i 1991 med vekt på teatret i Russland i dag. Russland har gjennomgått flere revolusjoner. I tillegg til Oktoberrevolusjonen i 1917 fant det sted revolusjoner både i 1905 og i februar 1917. Grunnen til at jeg velger å se bort fra disse revolusjonene når jeg kaller Oktoberrevolusjonen for den første revolusjonen, er at denne revolusjonen hadde størst innvirkning både på samfunnet og på teatret. På samme måte som Oktoberrevolusjonen var revolusjonen i 1991 grunnlaget for en stor samfunnsomveltning som også kunne merkes i teatret. I den første delen vil jeg fokusere på Meyerhold og hans teater, og hva som ble følgene etter at hans estetikk ble bannlyst av Stalin. Her vil jeg også se på den teaterhistoriske utviklingen gjennom resten av Sovjetunionen. Innledningsvis vil jeg her legge vekt på teatraliseringen av revolusjonen med utgangspunkt i Nikolai Evreinovs masseteater og teatralitetsteorier, før jeg beveger meg over til Meyerhold og hans sceniske teatralitet. I den andre delen vil jeg blant annet se på hvordan man forholder seg til Meyerhold og hans estetikk i Russland i dag, men også på den generelle teaterhistoriske utviklingen i det postsovjetiske Russland og hvordan teatret forholder seg til en helt ny ideologi. Til slutt skal jeg også diskutere det postsovjetiske masseteatret i lys av Evreinov og hans teatralitetsteorier.

I oppgaven vil jeg benytte meg av et marxistisk ideologibegrep og den slovenske filosofen Slavoj Žižeks begreper om ideologi, illusjon og fornøyelse. Dette skal jeg gjøre fordi jeg anser illusjonsaspektet ved ideologien for spesielt interessant i forbindelse med teater og forholdet mellom teaterillusjon og teatralitet. Ved å bruke disse begrepene vil jeg i større grad kunne diskutere ideologi på teaterscenen.

Når det gjelder transkribering av russiske navn vil jeg forholde meg til universitetets anbefalte vitenskapelige transkriberingsmetode.¹ Allikevel vil jeg forholde meg til etablerte norske skrivemåter når det gjelder kjente navn. Jeg skriver for eksempel Meyerhold og ikke Mejerhol'd og Tsjekhov, ikke Čekhov. I teksten vil jeg derfor forholde meg enten til en innarbeidet norsk skrivemåte eller en vitenskapelig transkribert skrivemåte. Hvis kildene er

¹ <http://www.uio.no/studier/emner/hf/ilos/RUS3010/v05/transkribering%20fra%russisk>, 10/7-06

skrevet på et annet språk enn norsk eller russisk, vil navnene i kildehenvisninger i fotnoter og litteraturliste bli skrevet slik det er skrevet på verkets språk.

1.1. Problemstilling

Oppgaven har en todelt problemstilling: *Hva er forholdet mellom ideologi og estetikk i sovjetisk og postsovjetisk teater? Og: Hva er arven etter Meyerhold i postsovjetisk russisk teater?* Disse to problemstillingene er gjensidig avhengig av hverandre. Dette kommer av at Meyerhold skapte en kunst innenfor bestemte ideologiske perioder, og ønsket å skape ny kunst og nye symboler for samfunnet etter revolusjonen. Man skal ikke lete lenge før man ser at det er et forhold mellom ideologi og estetikk. Når jeg spør etter arven etter Meyerhold, er det klart at forholdet til ideologien også vil komme til å være en del av arven. Skal man forholde seg til Meyerhold i dag, mener jeg at det vil være vanskelig å se helt bort fra stillingen han hadde i sin levetid som skaper av ideologiske symboler. Forholdet mellom ideologi og estetikk er sentralt både i en analyse av Meyerholds kunst og i en analyse av arven etter ham. Diskusjonen om estetikk vil for det meste omhandle forholdet mellom teatralitet og realisme på scenen.

Samtidig som Meyerhold var en kunstner for sin tid og ble forbudt da Stalin mente at hans tid var forbi, bringer han med seg en arv. Denne arven er både teaterteoretisk, gjennom arbeidet for et teatralt teater, og av mer praktisk karakter, for eksempel gjennom arbeidet med bevegelseslæren biomekanikken og den konstruktivistiske scenografien. Teaterviteren Anne-Britt Gran skriver om arven fra Brecht i det postmoderne teatret, og påpeker at det er noe helt konkret forbundet med begrepet arv.² For at noe skal være en arv etter Brecht, må det nedstamme direkte fra Brecht og hans teorier. Gran ser arv som en konkret og umiddelbar arv, ikke som en bearbeidet og kanonisk arv. På engelsk finnes det to ord som tilsvarer det norske begrepet arv: *inheritance* og *legacy*. *Inheritance* forholder seg til arv av konkrete ting som penger og eiendom, men også av rang og tittel. Det er en juridisk arv, og omhandler hva man har rett på som arving til bestemte mennesker. "Hereditary succession to property, a title, office etc."³ *Legacy* er derimot et videre begrep, men også her kan det være snakk om konkrete: "A sum of money or a specified article, given to another by will."⁴ Men i tillegg betyr det: "anything handed down by an ancestor

² Gran, Anne-Britt: «Arven fra Brecht i postmoderne teater» i *Norsk Shakespeare Tidsskrift*, nr. 2/2002, s. 39

³ Oxford English Dictionary Online:

http://dictionary.oed.com/cgi/entry/50116961?query_type=word&queryword=Inheritance, 12/1-2006

⁴ Oxford English Dictionary Online:

http://dictionary.oed.com/cgi/entry/50131433?query_type=word&queryword=Legacy, 12/1-2006

or predecessor.”⁵ Denne siste betydningen åpner for en langt videre tolkning. Når arv betyr hva som helst som nedstammer fra en forgjenger, kan denne arven bearbeides uten nødvendigvis å slutte å være en arv. Grans arvebegrep er snevrere, og krever at den opprinnelige motivasjonen for kunsten også må være tilstede for at noe skal kunne kalles arv. I min forståelse av begrepet arv vil jeg forholde meg til det engelske ordet *legacy*, hvor noe i kunsten nedstammer fra det den arver, men ikke nødvendigvis forholder seg slavisk til den opprinnelige motivasjonen eller uttrykket. Når jeg spør etter arven etter Meyerhold i sovjetisk og postsovjetisk teater, er det slik jeg tenker meg arven. Noe vil vise seg å være helt konkret, andre ting mer i hans ånd, men allikevel med en meyerholdsk bevissthet. Gran ønsker i sin konkretisering av begrepet arv å fjerne seg fra arv i så vage former at det opptrer som inspirasjon. Dette fordi inspirasjon vil kunne være så vag at det kan bli umulig å spore den tilbake til inspirasjonskilden. Jeg mener at denne forståelsen av arv vil være uhensiktsmessig og oppfatter arv som noe som skapes med en håndfast, men ikke slavisk, bevissthet. Jeg ønsker derfor å definere arv som noe som med bevissthet hentes direkte fra en opphavsmann, men hvor man tillater friheter i forhold til opphavet. Arven består altså av resultatet av et samspill mellom den opprinnelige forekomsten og en videreføring av de opprinnelige prinsippene.

⁵ Ibid

2.0 Teori og metode

2.1 Ideologi

2.1.1. Hva er ideologi? En lesning av Marx' ideologibegrep.

Er ideologi et dogmatisk politisk system, eller er det et uttrykk for en falsk bevissthet? Tres ideologien på menneskene fra makten ovenfra, eller skaper vi vår egen ideologi? Nedenfor skal jeg redegjøre for et marxistisk ideologibegrep og den marxistiske oppfatningen av ideologi som falsk bevissthet.⁶ Dette skal jeg gjøre fordi jeg anser ideologi som grunnleggende i ethvert samfunn, og ser teatret som en del av den ideologiske overbygningen. Særlig i politiske brytningstider mener jeg det er interessant å se på ideologiens innvirkning på den kulturelle overbygningen. Når det skjer endringer i ideologien, vil det også skje endringer i teatret. Teatret spiller en viktig rolle i konstruksjonen av ideologi, både gjennom å være et generelt kulturuttrykk og gjennom sin spesielle rolle som sted for kollektiv forståelse av det symbolske uttrykket.

Marx og Engels forklarer ideologibegrepet ut fra menneskets forhold til produksjonsforholdene. Mennesket forholder seg til sitt eksistensgrunnlag, og idéene dets skapes på grunnlag av det materielle grunnlaget. "The production of ideas, of conceptions, of consciousness is directly interwoven with the material activity and the material relationships of men; it is the language of actual life. Conceiving, thinking, and the intellectual relationships of men appear here as the direct result of their material behavior."⁷ Menneskets ideologi er så nært sammenbundet med de materielle forholdene at hvis menneskets materielle forhold endres, endres samtidig de ideologiske forholdene.⁸ Terry Eagleton knytter Marx' ideologioppfatning til hans generelle teori om fremmedgjøring. Marx ser at det moderne mennesket adskilles fra produksjonsforholdene. Produksjonsprosessen er ikke lenger under det enkelte menneskets kontroll. Mennesket forholder seg nå til det som i bunn og grunn er produkter av deres egen aktivitet som noe ugjenkjennelig, som om det var fremmed. Produktene har fått en autonom eksistens.⁹ For Marx, mener Eagleton, kan bevisstheten også gjennomgå den samme fremmedgjøringsprosessen. Bevisstheten adskilles fra de sosiale forholdene, fra virkeligheten, og

⁶ Ifølge Terry Eagleton brukte aldri Marx selv begrepet falsk bevissthet, noe som heller må tilskrives Friedrich Engels, men denne betegnelsen har vært bærende for den videre marxistiske ideologioppfatningen.

⁷ Marx, Karl: «The German Ideology» i *Selected Writings*, Simon, Lawrence H. (red.), Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1994, s. 111

⁸ *Ibid*, s. 112

⁹ Eagleton, Terry: *Ideology. An Introduction*, Verso, London - New York, 1991, s. 70

knyttet til konkrete ting som igjen blir misforstått som grunnlag for den sosiale virkeligheten.¹⁰ Det er gjennom denne misforståelsen ideologien blir til en falsk bevissthet fordi bevisstheten grunnlegges på falske forhold.

Dette er Marx' teori om individets ideologi og forhold til virkeligheten. Men det er ikke bare enkeltmennesket som skaper ideologi. Ideologien i et samfunn henger også sammen med maktstrukturer. Den dominerende ideologien i et samfunn er til enhver tid den dominerende klassens ideologi. Det er den klassen som kontrollerer de materielle produksjonsmidlene som også kontrollerer de intellektuelle produksjonsmidlene.¹¹ Enhver dominerende klasse vil, for å kunne oppnå sine mål, utgi sin ideologi for å være i alle samfunnsmedlemmenes beste interesse. De må utgi ideologien for å være den eneste rasjonelle og den eneste universelt gyldige ideologi.¹² Ved å gjøre denne dominerende ideologien grunnleggende for historieoppfatningen, oppnår den dominerende klassen at den undertrykkede klassen overtar denne bevisstheten. Uten å være klar over sin sosiale situasjon bidrar dermed den undertrykkede klassen til å beholde det undertrykkende systemet.

Det er mulig å spore en inkonsekvens i ideologibegrepet hos Marx. Er det hvert enkelt menneske som skaper sin ideologi, på grunnlag av en misforståelse av sin egen sosiale situasjon, eller er det den dominerende klassen som skaper ideologien de undertrykkede klassene tror på for å beholde sin overlegenhet? Marx plasserer ideologien i den politiske overbygningen. I Marx' teori om basis og overbygning utgjør basis det økonomiske produksjonsgrunnlaget, mens det politiske, sosiale og intellektuelle utgjør en overbygning som dannes på grunnlag av basis.¹³ "It is not the consciousness of men that determines their existence, but their social existence that determines their consciousness."¹⁴ Når Marx plasserer ideologien i overbygningen, ser man at ideologien blir et intellektuelt uttrykk for hele samfunnets produksjonsforhold. Det er ikke individets misforståtte, personlige forhold til produksjonen som skaper ideologien, men samfunnets, klassens og kollektivets misforståtte forhold som skaper ideologien. Den dominerende ideologien i samfunnet vil til enhver tid være den dominerende klassens ideologi, fordi det er den dominerende klassen som kontrollerer produksjonsforholdene. Det vil ikke si at den dominerende klassens forhold til produksjonsforholdene ikke er misforstått, og at det ikke er en falsk bevissthet om de sosiale sammenhengene hos dem. Det betyr at deres misforståtte

¹⁰ Ibid, s. 71

¹¹ Marx, s. 129

¹² Ibid, s. 130

¹³ Marx, Karl: «Preface to A Contribution to the Critique of Political Economy» i *Selected Writings*, Simon, Lawrence H. (red.), Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1994, s. 211

forhold dominerer den intellektuelle overbygningen, og virker gjeldende også for de undertrykkede klassene.

2.1.2 Louis Althusser

Den franske marxisten Louis Althusser er ikke så opptatt av om menneskets bevissthet er falsk eller ikke. For ham er menneskets forhold til virkeligheten alltid et imaginært forhold. Ideologi representerer det imaginære forholdet individet har til det virkelige eksistensgrunnlaget.¹⁵ Hvis dette forholdet er falskt betyr det nødvendigvis at det er usant. Når individets forhold til eksistensgrunnlaget er imaginært, betyr det ikke at det nødvendigvis er usant, men at kunnskapen om dette forholdet ikke baserer seg på det virkelige eksistensgrunnlaget. Også hos Althusser blir det problematisk hvorvidt et samfunns ideologi oppstår hos den dominerende klassen eller hos hvert individ. For Althusser anerkjenner også at ideologi er et system, og at individene er underlagt dette ideologiske systemet. Ethvert individ er ideologisk, og ideologien utgjøres av deres imaginære forhold til sitt virkelige eksistensgrunnlag. Dette forholdet er til enhver tid nødvendigvis imaginært, og grunnen til at det er imaginært er at forfatterne av ideologien skaper denne ideologien gjennom fremmedgjøringen av verden.¹⁶ På den måten ser man at det er den dominerende klassen som skaper det imaginære gjennom sine egne misforståelser, og at deres kontroll av produksjonsgrunnlaget bidrar til at alle samfunnets individer tror på det samme imaginære forholdet til virkeligheten. Alle individer er ideologiske subjekter og føler seg anerkjent av ideologien, noe som styrker individets tro på sin imaginære bevissthet og ideologien.

Althusser hevder at selv om ideologien er bygget av imaginære forhold, har ideologien en materiell eksistens. Denne materialiteten kommer til uttrykk gjennom ideologiske statsapparater.¹⁷ Althusser forklarer den ideologiske staten med to ulike statsapparater. Det første er et undertrykkende statsapparat, ”the repressive state apparatus”, som man kan se i myndighetene, politiet, militæret, domstoler og fengsler. Disse undertrykker ved hjelp av vold. De ideologiske statsapparatene, ”the ideological state apparatuses”, derimot, kjennetegnes ved at undertrykkelsen skjer gjennom ideologi. Her plasserer han kirker, skoler, familien, fagforeningene, pressen og kulturen. Det er gjennom disse at ideologien blir fremmet. Denne ideologien er den dominerende klassens eller klassenes ideologi. Ved på denne måten å fremme

¹⁴ Ibid, s. 211

¹⁵ Althusser, Louis: «Ideology and the State» i *Essays on Ideology*, Verso, London, 1984, s. 36

¹⁶ Ibid, s. 39

¹⁷ Ibid, s. 17

ideologien, oppnår den ledende klassen at resten av samfunnet tror på produksjonsforholdene og bidrar til å holde produksjonen oppe.

2.1.3 Žižek - *Jouissance*

I Slavoj Žižeks definisjon av ideologi heter det at: ”*Ideological' is not the false consciousness of a (social) being but this being in itself so far as it is supported by 'false consciousness'*”¹⁸ Det er ikke slik at vi blir lurt av en falsk verden, men at vi benytter en falsk bevissthet som grunnlag for våre meninger og handlinger. Videre legger han ikke særlig vekt på det falske, men knytter det til illusjonsmomentet som inngår i den falske bevisstheten. Han mener at mennesket til dels er klar over denne illusjonen, men allikevel velger å overse den. ”What they overlook, what they misrecognize, is not the reality but the illusion which is structuring their reality, their real social activity.”¹⁹ Den underbevisste illusjonen som mennesket velger å overse, kaller Žižek ideologisk fantasi. Det betyr at mennesket innerst inne vet hva han overser, men allikevel velger å gjøre det.

They know very well how things really are, but still they are doing it as if they did not know. The illusion is therefore double: it consists in overlooking the illusion which is structuring our real, effective relationship to reality. And this overlooked, unconscious illusion is what may be called the *ideological fantasy*.²⁰

Han mener at mennesket ikke lenger tar ideologien alvorlig og at det er en underbevisst fantasi som strukturerer vår sosiale virkelighet. Fantasien hjelper oss med å strukturere virkeligheten så den fremstår slik vi ønsker den skal være, den skjuler virkelighetens kjerne. “The function of ideology is not to offer us a point of escape from our reality but to offer us the social reality itself as an escape from some traumatic, real kernel.”²¹ Den harde kjernen er det Žižek, med hjelp fra den franske psykoanalytiker Jacques Lacan, kaller *The Real*. The Real er betegnelsen på den ubevegelige sannheten som strukturerer illusjonen. Vi tror på illusjonen fordi vi anser illusjonens kjerne for å være sann. Når det går opp for oss at illusjonen ikke er sann, er vi nødt, gjennom en smertefull prosess, til å innse at kjernen heller ikke bærer med seg sannhet.²²

Žižek bruker Lacans begrep *jouissance* (fornøyelse) til å forklare ideologiens, og dermed illusjonens, motivasjon. Det er på grunn av ønsket om fornøyelse at vi ikke søker kjernens usannhet, men heller tviholder på dens sannhet. Lacan mener, ifølge Žižek, at fornøyelse bare er

¹⁸ Žižek, Slavoj: *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London, 1992, s. 21

¹⁹ Ibid, s. 32

²⁰ Ibid, s. 32-33

²¹ Ibid, s. 45

²² Ibid, s. 161-165

mulig på grunnlag av uvitenhet.²³ Søking av kunnskap skjer derfor på bekostning av fornøyelse, og er en smertefull prosess mennesket vil unnlate å oppsøke. Žižek mener også at denne ideologiske fornøyelsen kan ta form av et offer. Han bruker som eksempel totalitære ideologier som får folket til å ofre seg fordi offeret i seg selv er en verdi. Ved å føle at man ofrer sin egen fornøyelse for ideologien, for selve det å ofre seg, skapes en ny fornøyelse, det Žižek, ut fra Lacan, kaller ”surplus-enjoyment.”²⁴ Hvis man erkjenner at ideologien bare er form og at man gjennom ideologien ikke vil nå et overordnet mål, vil fornøyelsesaspektet i ideologien bli avslørt. Man vil da se at ideologien ikke har noen verdi utenfor seg selv og at det er ideologiens form som i seg selv er ideologiens mål. Žižek kommenterer at dette er nøyaktig den samme definisjonen Lacan bruker på *jouissance*. *Jouissance* har heller ingen verdi utenfor seg selv og sin egen form.

Ideologien blir holdt oppe av fornøyelsen. Žižek sier at det er to måter å lese ideologien på. Den ene er å lese en gitt ideologi ut fra dens meningsinnhold, den andre er å lese den ut fra kjernen av fornøyelse. Den ideologiske fornøyelsen er strukturert i fantasien.²⁵ ”Fantasy is basically a scenario filling out the empty space of a fundamental impossibility, a screen masking a void.”²⁶ Fantasien dekker over meningsløsheten. Ideologien kommer til uttrykk gjennom en fornøyelig, sosial fantasi.

2.1.4 Myten som *jouissance*

Roland Barthes innleder sitt essay ”Myten i dag” med å si at myten er en ytring. Myten er et ”kommunikasjonssystem, et budskap.”²⁷ Myten er en ytring som går fra å være historie til å bli natur. ”Det verden forsyner myten med, er en historisk virkelighet som, så langt man enn vil gå tilbake, er definert ved den måte menneskene har frembrakt den eller utnyttet den på; og det myten leverer i gjengjeld, er et bilde av denne virkelighet som *natur*.”²⁸ Videre sier Barthes at Minnet om hvordan ting er blitt til, blir borte i mytene. Mytene understreker naturligheter og selvfølgeligheter. Barthes mener at mytene er avpolitisert i den betydning at mytene i sin naturlighet ikke kan skape kontroverser. Hvis man glemmer grunnen til at noe er som det er og dermed ser det som en naturlig del av virkeligheten, vil man ikke anse dette som kontroversielt eller som en politisk ytring, men som den naturligste ting i verden. Barthes mener også at det er

²³ Ibid, s. 68

²⁴ Ibid, s. 82

²⁵ Ibid, s. 125

²⁶ Ibid, s. 126

²⁷ Barthes, Roland: *Mytologier. Om «mytene» i den moderne tids hverdag*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 1975, s. 165

²⁸ Ibid, s. 197

mest myter i det borgerlige samfunnet og på høyresiden av politikken. Mytene vil forsvinne med revolusjonen. Men han ser ikke bort fra at det kan eksistere myter på venstresiden av politikken, og ser på myten om Stalin som den store leder og nasjonens far som en av de største mytene på venstresiden.

Myten må på et eller annet vis forholde seg til mottakerens virkelighet. Hvis myten er for utopisk vil den ikke fremstå som sann. Barthes trekker frem horoskopene i franske moteblader som et eksempel på mytene i den moderne hverdagen.²⁹ Her ser han at det ikke skildres noen drømmeverden, men at horoskopene inneholder en realistisk skildring av målgruppens sosiale liv. Selv leste jeg en gang horoskopet mitt i et flyblad på et russisk innenriksfly hvor det stod at jeg i løpet av samme måned skulle ut å reise. Og, jammen, var jeg ikke på reise? Ved første gjennomlesning ble jeg overrasket over hvor godt dette stemte, før jeg raskt så at dette selvfølgelig ikke bare gjaldt mitt stjernetegn, men at det under alle stjernetegnene var omtalt en reise. Men ved å ta utgangspunkt i noe virkelig, det at jeg naturligvis var på reise, økte horoskopforfatterne sannhetsvirkningen av horoskopet. Barthes sier at myten på denne måten ”tjener til å besverge virkeligheten ved å benevne den.” Det mytiske virker dermed virkelig. Det russiske flybladet glemte imidlertid å ta høyde for fantasien. Det som stod der var nødvendigvis riktig, og overlot meg ikke til å drømme eller fantasere om hverken fremtid eller nåtid. Dermed falt den mytiske troverdigheten.

Ved å bekrefte at samfunnets virkelighet faktisk er virkelig, understreker myten ideologien. Mer enn å fortelle oss hvordan virkeligheten er, sier myten at det alltid har vært sånn og at det er naturlig at det er på denne måten, at det ikke er under endring og at det kanskje heller ikke er mulig å endre. Mytenes budskap er dermed ofte bare en gjentakelse av imaginær kunnskap vi allerede har i nye former. I eksempelet med horoskopene vet jo horoskopleseren det meste om sin egen virkelighet, og det horoskopene forteller legger ikke opp til at det skulle skje store endringer i denne virkeligheten, men bekrefter at denne virkeligheten finnes. Motebladleseren identifiserer seg med den imaginære virkeligheten, og myten som fremmes gjennom bladet bekrefter ”sannheten” i det imaginære. Dette skjer uansett om mottakeren tror på at det som står i horoskopet er sant i den forstand at det er stjernene som bestemmer om det skal gå bra i kjærlighetslivet denne uken eller ikke. Her ser vi hvordan fantasien bidrar til å skape virkelighetsoppfatningen. Vi identifiserer oss med innholdet i mytene, og synes dermed at det er

²⁹ Ibid, s. 141

sånn det skal være. Denne gjenkjennelsen skaper en ekstra tiltro til det som fortelles.

Gjenkjennelsen er en fornøyelse.

Fantasien strukturerer sannhetskriteriene i myten og gjør myten til et begjær. Žižek mener at vi gjennom fantasien lærer hvordan vi skal begjære, men at fantasien på samme tid strukturerer begjæret så vi ikke begjærer noe utenfor ideologien.³⁰ Hvis jeg bruker horoskopene i motebladene som eksempel igjen, vil det i disse horoskopene ikke skildres noe drømmeaktig, men det vil være et klart element av det som for målgruppen vil oppfattes som realisme. Allikevel vil det være noe verdt å begjære. Barthes skriver at det aldri blir omtalt penger i horoskopene, dette bidrar til at livet virker mye lettere. Men, det viktigste når det gjelder begjær for horoskopet er horoskopets eksistens. At det gir seg ut for å ha kunnskap om hva som vil komme til å skje deg. Det å kjenne til fremtiden, er helt klart verdt å begjære. Žižek mener som sagt at jouissance er et uttrykk for uvitenhet. Gjennom mytene får vi morsom kunnskap om vårt eget imaginære forhold til virkeligheten, og søken etter kunnskap er så smertefullt fordi vi ikke har lyst til å slutte å tro på det som er gøy.

2.1.5 Ideologi som et resultat av en kollektiv tolkning av symbolene

Ideologi er et virkelighetsforklarende system sammensatt av mange ulike symbolske uttrykk. Ideologi forklarer menneskene hvorfor virkeligheten er som den er gjennom å skape en imaginær virkelighet. Denne forklaringen skjer gjennom en kollektiv skapelse og forståelse av myter og andre symboler. Innledningsvis i dette kapittelet skrev jeg at skapelsen av ideologien i marxistisk forstand kan oppfattes tvetydig, fordi det samtidig som ideologien oppstår gjennom hvert individs misforståtte forhold til produksjonsforholdene, alltid vil være den dominerende klassens ideologi som vil dominere et samfunn. Dette betyr at hvert menneske står fritt til å misforstå sitt eget forhold til produksjonsforholdene, men at vi i de fleste tilfeller påvirkes av den eller de dominerende ideologier når vi skaper vår egen virkelighetsoppfatning. Måten den eller de dominerende ideologier får fotfeste på, er gjennom bruk og kontroll av virkelighetsstrukturerende symboler. Her kan også mytene plasseres, selv om myter ikke er symboler i betydningen tegn, fungerer mytene som ideologiens narrative symboluttrykk. I sovjetisk forstand kan man forklare forskjellen på et tegnlignende symbol og et mytisk symbol gjennom forskjellen på tegnet hammer og sigd og fortellingen om Stalin som nasjonens far. I bunn og grunn er begge symbolene uttrykk for

³⁰ Žižek, s.118

den samme ideologien og fremmer det samme imaginære forholdet til virkeligheten, men de uttrykker seg på ulike måter.

Den franske sosiologen Pierre Bourdieu knytter det sosiale symbolske uttrykket til makt. Det er gjennom bruk av symbolske systemer at virkeligheten organiseres. ”Symbolsk makt er makt til å konstruere virkeligheten.”³¹ Bourdieu mener at ved å kontrollere de symbolske systemene, kontrollerer man også samfunnets virkelighetsoppfatning. Forståelse av de samfunnsstrukturerende symbolene er en kollektiv forståelse. Det er kollektivet som forstår symbolene, og dermed oppstår en samfunnsmessig homogen forståelse av virkeligheten. ”Symboler er de fremste redskapene for ”sosial integrasjon”: I egenskap av redskaper for kunnskap og for kommunikasjon (...) muliggjør de *konsensus* om den sosiale verdens mening, og denne konsensus gir et grunnleggende bidrag til reproduksjonen av den sosiale verden.”³²

Det er på grunn av den kollektive symbolforståelsens viktighet for ideologifremming at teatret får en særegen rolle. Det budskapet som fremmes fra en scene vil oppfattes av et kollektiv, og som individuell tilskuer vil man kunne føle at den oppfatningen man selv sitter igjen med er gyldig ikke bare for den ene, men for hele salen. Troverdigheten og den samfunnsmessige gyldigheten øker når man føler at kollektivet er med på den samme opplevelsen og dermed forstår samfunnet og virkeligheten likt. Et annet element som gjør teatret til en viktig arena for fremming av ideologiske symboler er underholdningselementet, et aspekt av *jouissance*.

Ideologi er uttrykket for menneskets imaginære forhold til virkeligheten, og dette imaginære forholdet oppstår gjennom menneskets egen fremmedgjøring fra de virkelige forholdene og formes av menneskenes fantasi. Fantasien dekker over hullene i virkelighetsforståelsen og får menneskene til å tro på sine egne forhold. Ideologien opprettholdes ved at menneskene selv tror på den. Mytene er selve ryggraden i opprettholdelsen av ideologien. Historiene mytene forteller holder hele ideologien oppe gjennom å naturlig- og selvfølgelig gjøre samfunnets grunnlag. Gjennom mytene skapes kunnskap om det imaginære, og understreker det ved å ha en fornøyeelig effekt på mytens mottaker. Selv hvis mytens mottaker, det ideologiske subjektet, ofrer seg for det han tror på, for sin falske kunnskap, vil dette ha en fornøyeelig effekt både for den som ofrer seg og for de ideologiske subjektene som mottar dette budskapet.

³¹ Bourdieu, Pierre: *Symbolsk makt*, Pax Forlag, Oslo, 1996, s. 40

2.2 Postmodernisme - Ideologiens død?

Postmodernisme som filosofisk begrep blir ofte satt i sammenheng med en samfunnsendring som har resultert i manglende tro på ideologien og i ideologiens død.³³ I sin utlegning av det postmoderne legger den franske filosofen Jean-François Lyotard vekt på at det har skjedd en kunnskapsendring i det postindustrielle samfunnet.³⁴ Denne endringen angår måten vi oppfatter og bruker kunnskap. Den narrative kunnskapen skiller seg fra den vitenskapelige kunnskapen ved at den formidles gjennom fortelling. Lyotard anser disse formene for kunnskap for delvis å være overlappende, i den forstand at mye vitenskap formidles til folk gjennom narrasjon. Forskere opptrer gjerne i media og forteller narrativt om hvordan de har kommet frem til sine nye funn, og det er gjennom denne formidlingen resten av mottakerne tar dette til seg som kunnskap. Han ser den narrative formen som overlegen i den tradisjonelle kunnskapsformuleringen:

It is fair to say that there is one point on which all of the investigations agree, regardless of which scenario they propose to dramatize and understand the distance separating the customary state of knowledge from its state in the scientific age: the preeminence of the narrative form in the formulation of traditional knowledge.³⁵

Lyotard mener at kunnskapen ikke lenger er hovedsaklig narrativ. I vår tid er kunnskapsmangfoldet blitt så stort, og den helhetlige forståelsen man i modernismen fikk av å tro på de store fortellingene er nå blitt borte. Vi tror ikke lenger på en stor, helhetlig fortelling som forklarer verden og samfunnet. Vår verden oppleves oppdelt og fragmentert.

Lyotard mener at det har eksistert to store samfunnslegitimerende metafortellinger: den spekulative fortelling og fortellingen om frihet. Det er disse fortellingene som har mistet sin troverdighet og kraft. ”The grand narrative has lost its credibility, regardless of what mode of unification it uses, regardless of whether it is a speculative narrative or a narrative of emancipation”³⁶ Fortellingene om frihet og menneskehetens frigjøring har ligget som et grunnlag i samfunnet under modernismen, og har fortalt om menneskets frigjøring, arbeidets frigjøring eller katastrofe, eller om berikelsen av hele menneskeheten gjennom den kapitalistiske teknovitenskapens fremskritt. Man kan også regne med den kristne fortellingen om hvordan menneskeheten kan oppnå frelse ved å omvende sjelen sin til Jesus Kristus.³⁷ Den andre store

³² Ibid, s. 40

³³ Eagleton, 1991, s. xi, xii

³⁴ Lyotard, Jean-François: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester University Press, Manchester, 2005

³⁵ Ibid, s. 19

³⁶ Ibid, s. 37

³⁷ Lyotard, Jean-François: *Det postmoderne forklaret for børn*, Akademisk forlag, København, 1984, s. 25

fortellingen, den spekulative fortellingen, omhandler menneskets forhold til vitenskap og kunnskapens enhet.³⁸

Den amerikanske litteraturviteren og idéhistorikeren Fredric Jameson kaller disse fortellingene legitimerende myter eller narrative arketyper.³⁹ Lyotard selv fjerner seg fra mytebegrepet og sier at disse fortellingene ikke er

(...) myter i betydningen fabler (selv ikke den kristne fortelling). Ligesom myterne har de ganske vist til formål at legitimere institusjoner, sociale og politiske praksisser, lovgivninger og etikker, måder at tenke på. Men til forskjell fra myterne henter de ikke denne legitimitet i en grunnleggende, oprindelig handling, men i en fremtid, som skal komme, dvs. i en Idé, som skal realiseres. Denne Idé (om frihed, "oplysning", socialisme osv.) har en legitimerende verdi, fordi den er universel. Den leder alle de menneskelige realiteter.⁴⁰

Lyotard skiller fortellingene fra mytene fordi han anser myter for å være legender og fabler, men anerkjenner allikevel likheter. Gran påpeker at Lyotard ikke vil kalle metanarrativer myter fordi han anser metanarrativer for å virke legitimerende gjennom en idé som skal realiseres i fremtiden noe han mener ikke er tilfellet for mytene.⁴¹ Hvis man imidlertid benytter seg av Barthes' mytebegrep som jeg har gjort ovenfor, vil man raskt se at disse fortellingene kan anses som den moderne tids myter nettopp på grunn av at de forholder seg til fremtiden og til en universell idé. Gjennom sin universalisering skaper fortellingene selvfølgeligheter om samfunnet, selv om de forholder seg til fremtiden. Det er en universell idé som i kraft av å gi uttrykk for universalitet nødvendigvis også oppfattes som sann. Disse store fortellingene er i like stor grad som Barthes' myter naturliggjorte, og befinner seg innenfor et samfunnslegitimerende sannhetssystem. Når de store fortellingene kalles metafortellinger, kommer dette av deres funksjon som uttrykk for den enhetlige sannheten de forteller på vegne av alle de små fortellingene. De store fortellingene gir seg ut for å være de fortellingene som kan avdekke alle små fortellingens betydning.⁴² Det finnes mange små fortellinger, men den store fortellingen, eller metafortellingen, uttrykker en enhet og en sannhet som finnes i og mellom alle de små. Den eller de store fortellingene uttrykker dermed en sannhetskonstant. Det samme kan man si om Barthes' mytebegrep.

For Lyotard betegner det postmoderne en manglende tro på metafortellingene: «I define postmodern as incredulity towards metanarratives.»⁴³ Og fordi vi ikke lenger tror på

³⁸ Jameson, Fredric: «Foreword» i Jean-François Lyotard: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester University Press, Manchester, 2005, s. ix

³⁹ Ibid, s. ix

⁴⁰ Lyotard, 1984, s. 26

⁴¹ Gran, 2002, s. 40

⁴² Readings, Bill: *Introducing Lyotard: art and politics*, Routledge, London, 1991, s. 63

⁴³ Lyotard, 2005, s. xxiv

metafortellingene er postmoderniteten kjennetegnet av fortellingens krise.⁴⁴ Bill Readings påpeker at denne krisen er kjennetegnet av at vi ikke lenger kan fortelle en ny fortelling. De store fortellingene sørget for å organisere de kulturelle fortellingene rundt et sentrum eller opphav, som for eksempel Gud, som legitimerte narrasjonenes sammenheng.⁴⁵ De store fortellingene har fungert samfunnslegitimerende ved å være overordnede fortellinger som understreker verdens sammenheng, og føyer de små fortellingene inn i denne sammenhengen. I sammenheng med ideologibegrepet kan man si at de store fortellingene fungerer rent ideologisk, og at de små fortellingene blir en del av ideologien ved at de hele tiden vil vise til de store, ideologioppretholdende fortellingene. I sovjetisk sammenheng vil for eksempel fortellingen om proletariatets frigjøring være en stor fortelling, mens fortellinger om krigen, revolusjonen og Amerika vil være tilsynelatende historiske og nærmest underholdende, men allikevel være underlagt den store fortellingen om frigjøring og dermed medvirke til opprettholdelse av ideologien.

Hvis den store legitimerende fortellingen ikke lenger er troverdig, er heller ikke ideologien levende. Hvis metafortellingen er i krise, er også ideologien i krise. Ved å si dette setter jeg ikke likhetstegn mellom ideologi og narrativitet. Tvert i mot ser jeg heller at deler av narrativiteten bidrar til ideologien, at noen fortellinger er ideologilegitimerende ved at de legitimerer samfunnet som sådan og skaper universelle regler. Det er heller ikke å sette likhetstegn mellom myter og fortellinger, men å si at noen fortellinger også er myter, og at en del av fortellingene fungerer samfunnsoppretholdende. Ideologien er dermed avhengig av metafortellingen, og fortellingens krise kan, hvis den betyr slutten for overordnede og universelle samfunnsforklarende fortellinger, også bety ideologiens død.

Lyotard forsøker selv å svare på spørsmålet om hvorvidt ideologien er død. ”(K)an vi i dag fortsatte med at organisere den vrimmel av begivenheder, som kommer til os fra den menneskelige og den ikke-menneskelige verden, under Ideen om menneskehedens universelle historie?”⁴⁶ For Lyotard representerer organiseringen av verden som historie den narrative forståelsen av verden. Han mener at dette kjennetegner modernismens verdensanskuelse. Han henter eksempel fra arbeiderbevegelsen. ”Dens prinsipielle internationalisme betød netop, at klassekampen ikke fik sin legitimitet fra en lokal og folkelig arbeidertradition, men fra en Idé,

⁴⁴ Ibid, s. xxiii

⁴⁵ Readings, s. 64

⁴⁶ Lyotard, 1984, s. 31

som skulle realiseres, nemlig Ideen om den frigjorte proletar.”⁴⁷ Det er denne idéen som har legitimert arbeidernes kamp som gruppe og deres helhetlige ideologi. Det er slike emansipasjonsfortellinger som har kjennetegnet og legitimert grupperes ideologiske kamper. Men det var før: ”Hver av de store emancipationsfortellinger er så at sige blevet ugyldiggjort i løbet af de siste halvtreds år.”⁴⁸ De store fortellingene er ikke lenger troverdige. ”Man fristes istedet til at tro på den store fortælling om de store fortællingers forfald.”⁴⁹ Hvis ideologiernes idéer har mistet sin legitimitet og de store fortellingene har forfalt, står ideologien, om den ikke allerede er død, i hvert fall på gyngende grunn.

2.2.1 Postmoderne estetikk

Lytards utlegning om det postmoderne er først og fremst politisk. Men begrepet om det postmoderne er også brukt innenfor estetikken. Lyotard sier at moderniteten var kjennetegnet av en helhetslengsel hvor kunsten ønsket å fremstille det ufremstillelige. Helheten er ufremstillelig, men i det moderne forsøker kunsten å fremstille en fornøyeelig helhet. Det postmoderne setter derimot fokus på det ufremstillelige, der fremstillingens problematikk brukes aktivt i fremstillingens form.

The postmodern would be that which, in the modern, puts forward the unrepresentable in presentation itself; that which denies itself the solace of good forms, the consensus of a taste which would make it possible to share collectively the nostalgia for the unattainable; that which searches for new presentations, not in order to enjoy them but in order to impart a stronger sense of the unrepresentable.⁵⁰

Det postmoderne for Lyotard er en del av det moderne. Det etterfølger ikke nødvendigvis det moderne, men kan eksistere forut for eller samtidig som det moderne. Det postmoderne skiller seg fra det moderne ved at det setter fokus på det ufremstillelige. Lyotard kritiserer den moderne helhetslengselen fordi den er uopnåelig, og har legitimert store deler av 1900-tallets terror. «Let us wage a war on totality; let us be witnesses to the unrepresentable; let us activate the differences and save the honor of the name»⁵¹

Linda Hutcheon er opptatt av dobbeltheten i det postmoderne uttrykket. Hun definerer det postmoderne som en konfrontasjon. Gjennom en selvrefleksiv form oppnår den postmoderne

⁴⁷ Ibid, s. 43

⁴⁸ Ibid, s. 37

⁴⁹ Ibid, s. 37

⁵⁰ Lyotard, 2005, s. 81

⁵¹ Ibid, s. 82

kunsten å kommentere sitt eget uttrykk på et metanivå, samtidig som den opptrer parodisk til sitt eget innhold.

This is the confrontation I shall be calling postmodernist: where documentary historical actuality meets formalist self-reflexivity and parody. At this conjuncture, a study of representation becomes, not a study of mimetic mirroring or subjective projecting, but an exploration of the way which narratives and images structure how we see ourselves and how we construct our notions of self, in the present and in the past.⁵²

For Hutcheon er selvbevisstheten det viktigste trekket ved den postmoderne kunsten. Kunsten er her bevisst sin egen rolle som refleksiv. Dette har likhetstrekk med Lyotards fokus på formens forståelse av utilstrekkelighet i å fremstille det ufremstillelige, der dette dobbeltspillet kommer til uttrykk gjennom innholdets fokus på form. Men for Hutcheon går denne dobbeltheten ut på mer enn selvrefleksivitet i forhold til form og innhold. En annen dobbelthet som ofte er synlig i postmoderne kunst er forholdet mellom fiksjon og virkelighet, der det ofte oppstår en eksplisitt tvetydighet innenfor kunstverket. Det postmoderne er et begrep som rommer mange motsetninger.⁵³

Hutcheon er opptatt av rollen historien spiller i den postmoderne estetikken. For Lyotard er historien en narrativ genre hvor menneskehetens historie blir fortalt som fortellinger om menneskenes kamp.⁵⁴ Hvis vi ikke kan tro på de store fortellingene, kan vi heller ikke, ifølge Lyotard, tro på historien. Det er derfor interessant at Hutcheon trekker frem historiesiteringer som et trekk ved postmoderne kunst. Hun er enig med Lyotard i at vi ikke lenger kan tro på historien, at vi ikke kan ha en helhetsforståelse av den menneskelige historien. Hun mener imidlertid at det er feil å si at historien ikke lenger eksisterer. Historien eksisterer, men bare som tekst, den eksisterer som en menneskelig konstruksjon. I kunsten kommer dette til uttrykk gjennom historiesiteringer hvor forholdet til historien blir organisert rundt en usikkerhet om historiens virkelighet og en understrekning av historien som tekst.⁵⁵

2.2.2 Doble postmoderne begreper for tolkning av ideologiske symboler

Ideologiske symboler tolkes av kollektivet, men de kan tolkes på ulike måter. Det er ikke sikkert at symbolet tolkes i overensstemmelse med det skaperne av symbolene hadde tenkt. Dette skjer særlig hvis det skjer større sosiale på et ideologisk og kollektivt felt. Hvis en ideologi ikke lenger

⁵² Hutcheon, Linda: *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London, 1989, s. 7

⁵³ Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*: Routledge, London, 1988, s. 3

⁵⁴ Lyotard, 1984, s. 31

⁵⁵ Hutcheon, 1988, s. 16

dominerer et samfunn, vil siteringer og henvisninger til denne ideologien oppfattes ulikt. De kan både oppfattes *ironisk* og *nostalgisk*. Disse begrepene oppstår og arter seg svært forskjellig, men jeg mener at de bunner i det samme og at de er av en lik natur. Jeg mener også at de er postmoderne begreper. Grunnen til dette ligger i deres betydningsmessige og opplevelsesmessige dobbelthet. Hutcheon avviser flere steder at det postmoderne kan inneholde nostalgi, men hun ser at disse begrepene, på tross av sine motsetninger, har likheter når det gjelder tolkninger av det postmoderne.⁵⁶ Dette kommer av den postmoderne kunstens dobbelthet og historiesiteringer. Bruken av historie i kunstuttrykket kan oppfattes både nostalgisk og ironisk av en mottaker. Den historiske dobbeltheten kan enten oppfattes som en ironisering over tidligere tider og moderniteten, eller som en nostalgi for en tid da man fremdeles søkte helheten. Hvorvidt en sitering oppfattes ironisk eller nostalgisk er altså i større grad opp til mottakeren enn avsenderen. Nedenfor skal jeg nå gå nærmere inn på hva som kjennetegner disse begrepene og dermed hva som gjør dem ulike og like.

2.2.2.1 Ironi

Claire Colebrook definerer ironi enkelt som det å si en ting og mene noe annet.⁵⁷ Problemet med denne definisjonen er at det fort kan bli vanskelig å se forskjell på ironi og løgn. For også løgn er å si det motsatte av det man virkelig mener. Ironien oppstår når man tillegger noe ekstra, når det oppfattes at det som er sies er sant, men heller ikke utgir seg for å være sant. Fremfor å fortelle sannheten kommenterer den. Ironien oppstår gjennom en distanse til det det snakkes om og forekommer alltid innenfor en kontekst. Ironien inneholder en selvrefleksivitet hvor det som sies og det som oppfattes stumt kommenterer hverandre innenfor rammen av hva som virkelig menes. Ved at en sender bruker ironi i en samtale, tillegger hun utsagnet større betydning enn om ironi ikke hadde blitt brukt. Ironien i seg selv er også betydningsbærende. Hutcheon forklarer at ironien oppstår mellom det sagte og det usagte, og det usagte bidrar også til å skape betydning. Hvis det pøser og jeg sier at jeg synes været er fantastisk, vil personen som mottar dette budskapet gjennom viten om at været er dårlig gjenkjenne ironien i mitt utsagn. Ved å si det motsatte av det jeg virkelig mener tillegger jeg utsagnet mer enn om jeg bare hadde forholdt meg til sannheten. Det blir gjennom ironien lettere for mottakeren og tolke de følelsene som ligger i

⁵⁶ Hutcheon, Linda: «Irony, Nostalgia, and the Postmodern»,
<http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>, 2/6 2005

⁵⁷ Colebrook, Claire: *Irony*, Routledge, London and New York, 2004

utsagnet om det uheldige været. Det jeg mener ligger i det jeg ikke sier og mottakeren oppfatter i større grad hele spekteret av det jeg mener gjennom min bruk av ironi.

Hutcheon mener at ironi sammenlignet med andre dobbeltbunnede troper inneholder en spissitet, det hun kaller *edge*. ”Unlike metaphor or metonymy, irony has an edge; unlike incongruity or juxtaposition, irony can put people on edge; unlike paradox, irony is decidedly edgy.”⁵⁸ Med dette mener hun at ironi setter ting på spissen, at ironien utfordrer. Ironien har et mål, den kan fort komme til å gå utover mennesker. Den er ofte kritisk og til tider hard. Det harde budskapet kan skjule seg bak ironi, og det er derfor lettere å komme med krasse uttalelser gjennom ironiske kommentarer enn gjennom direkte utsagn. Men selv om en ironisk uttalelse kan anses som mindre støtende, understreker Hutcheon at ironiske uttalelser ofte kan oppfattes sterkere fordi de opptrer indirekte.⁵⁹ Ironien kan fungere ekskluderende, og det er lett å falle utenfor hvis man ikke tolker ironien riktig. Ironien har dermed muligheten til å fremme sårhet og sinne. Det er gjennom uttrykkets dobbelthet at ironien har evnen til å såre. Gjennom muligheten til å tillegge uttrykket noe mer enn ordene, kan ironien i større grad enn rene ord fremme følelser. Men ironi har også evnen til å vekke latter. På samme måten som dobbeltheten kan ekskludere, kan den inkludere. På samme måte som dobbeltheten kan virke sårende, kan den virke lattervekkende. På grunn av ironiens *edge* er den i stand til å vekke flere typer følelser.

Ironi kan enten være intensjonell eller ikke-intensjonell. Når en mottaker oppfatter et uttrykk ironisk, er det ikke nødvendigvis sånn at avsenderen har ment å uttrykke seg gjennom ironi. Ironi er først og fremst et resultat av en mottakers oppfatning, det ligger ikke nødvendigvis i avsenderens intensjon. Hvis intensjonen er å ironisere, hjelper det svært lite hvis mottakeren oppfatter budskapet bokstavelig. På den annen side hjelper det svært lite å være seriøs og dyptfølelse hvis mottakeren oppfatter budskapet ironisk. Noen ganger behøver ikke mottakeren å bry seg om eller tillegge avsenderen noen spesiell intensjon, men kan oppfatte budskapet ironisk eller bokstavelig alt ettersom hva mottakeren selv føler om emnet. Som mottaker vil man derfor noen ganger oppfatte intensjonen, andre ganger ikke. I en hverdagslig samtale vil det være viktig å oppfatte samtalepartnerens intensjon, i et større perspektiv, som i teatret vil ikke avsenderens intensjon spille så stor rolle. Her vil det viktigste være på hvilken måte mottakeren selv oppfatter uttrykket.

⁵⁸ Hutcheon, Linda: *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, Routledge, London, 1994, s. 37

⁵⁹ *Ibid*, s. 41

Når det gjelder ironiens forhold til ideologi påpeker Hutcheon at ironi som oftest styrker fremfor å svekke de dominerende holdningene.⁶⁰ Ironi, humor og satire kan, selv om den tilsynelatende går utover makten, virke opprettholdende. I for eksempel karnevalesk satire opptrer ironien utenfor den dominerende ideologien. Den russiske litteraturviteren Mikhail Bakhtin påpeker hvordan ironien i renessansens karnevalsfeiringer systematisk ble holdt utenfor den offisielle sfære, og ble et uttrykk for folkelig kultur og humor som stod som en motsetning til kirkens offisielle feiringer. ”The basis of laughter which gives form to carnival rituals frees them completely from all religious and ecclesiastic dogmatism, from all mysticism and piety.”⁶¹ Han viser også at en del av karnevalsfeiringene parodierte kirkens kult, og skildrer festene som folkets andre liv. Livet under feiringene stod som en kontrast til det hverdagslige og til den ellers rådende ideologien. ”They were the second life of the people, who for a time entered the utopian realm of community, freedom equality and abundance.”⁶² Viktig under dette andre livet var oppløsningen av og spillet med hierarkier, der alle ble sett på som likeverdige, og at hierarkiene ble snudd på hodet.

Selv om karnevalene ble brukt til å gjøre narr av og ironisere over makten og den dominerende ideologien, var denne karnevaleske ironien aldri noen trussel mot kirken og myndighetene. Feiringene ble en del av kirkeåret, og også kirkens menn kunne delta. Den amerikanske teaterviteren Richard Schechner skriver at karneval og andre gatefestivaler som oftest ender med at den gamle orden blir gjenopprettet.⁶³ Fremfor at folk gjør opprør gjennom hierarkiendringer, eller at følelsen av at makten slipper taket gir folk troen på at livet kan endres, fungerer samfunnsatiren som et pustehull hvor det etter endt feiring er lettere å gå tilbake til status quo. I stedet for å utfordre det bestående, fungerer denne lekende ironien til å opprettholde makssystemet og hierarkiene. Fordi folk innenfor gitte tidsrom kan harselere med og ironisere over makthaverne, bidrar de også til at ideologien blir opprettholdt. I sin ideologidiskusjon skriver Žižek at det i våre samtidige samfunn ikke er meningen at ideologien skal tas alvorlig. ”(I)n contemporary societies, democratic or totalitarian, (...) cynical distance, laughter, irony, are so to speak, part of the game. The ruling ideology is not meant to be taken seriously or literally.”⁶⁴ Dette henger sammen med Žižeks forhold til illusjonen, som ble beskrevet ovenfor. Han mener at det er mulig å være klar over illusjonen, og dermed ironisere over den, samtidig

⁶⁰ Ibid, s. 10

⁶¹ Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, Indiana University Press, Indianapolis, 1984, s. 7

⁶² Ibid, s. 9

⁶³ Schechner, Richard: *The Future of Ritual*, Routledge, New York, 1995, s. 47

⁶⁴ Žižek, s. 28

som man er en inkorporert del av den. På denne måten vil ikke ironien virke truende på ideologien, men heller fungere styrkende fordi ideologien gjennom ironien blir ufarliggjort.

Selv om ironien kan fungere ideologioppretholdende, mener jeg at den også kan bidra til å bryte ned sannhetsverdien i ideologiske symboler. Hutcheon viser at en av ironiens funksjoner er opposisjonell.⁶⁵ Ironi har den evnen at den kan utfordre dominerende tankemønstre. Men hun ser at på måten dette oppfattes på avgjøres av hvorvidt man befinner seg innenfor eller utenfor den dominerende ideologien. For de som befinner seg innenfor ideologien vil ironien kunne oppfattes truende, mens de som befinner seg utenfor og føler seg marginalisert av dominansen vil oppfatte ironien som samfunnsfiendtlig eller grensesprengende.⁶⁶ Her igjen ser man hvordan ironiens funksjon avgjøres av tolkerens eget ståsted og oppfatning fremfor intensjonen. Hvordan mottaker oppfatter ideologiske symboler eller utsagn kommer an på mottakers forhold til den dominerende ideologien. Selv om det ligger en subjektiv oppfatning bak ironiens funksjon, er det viktig å anerkjenne at ideologien kan ha en samfunnsutfordrende posisjon, der skjæringspunktet mellom sant og usant, sagt og usagt kan bidra til å skape en gruppe mentalitet hvor også myndighetene og de som oppfattes som representanter for den dominerende ideologien kan være målet for ekskludering.

Hutcheon legger allikevel vekt på at ironi per definisjon er transideologisk. Med dette mener hun at ironien stiller seg over enhver ideologi, at den eksisterer både innenfor og utenfor ideologien. Ironien eksisterer overalt. "(Irony can obviously be both political and apolitical, both conservative and radical, both repressive and democratizing"⁶⁷ Det interessante i ironiens forhold til ideologien ligger i ironiens forhold til sannheten. Ironien oppstår i skjæringspunktet mellom det som er sant og det som er usant. Når dette settes i sammenheng med intensjon og tolkning vil skjæringspunktet utvides, fordi det ikke er sikkert avsenderens oppfatning av sannheten er den samme som mottakerens. I en ideologisk brytningstid vil symbolene kunne oppfattes forskjellig ettersom tolkeren mener at symbolene står til sannheten eller ikke. For hvis ironi betyr å si det motsatte av det man virkelig mener, vil det oppfattes ulikt alt ettersom mottakeren oppfatter en ironisk dobbelthet eller ikke. Dersom avsender, uten tanke på å være ironisk, uttrykker det han mener er sannheten, men mottakeren oppfatter det som en usannhet, vil det oppstå et skjæringspunkt der mottakeren er i stand til å ironisere over avsenderens sannhet.

⁶⁵ Hutcheon, 1994, s. 52

⁶⁶ Ibid, s. 52

⁶⁷ Ibid, s. 35

Det postmoderne er, ifølge Hutcheon, kjennetegnet av blant annet bruken av parodi. Den postmoderne parodien er i sin natur ironisk og kritisk.⁶⁸ Denne ironien kommer til uttrykk gjennom historiesiteringer. Gjennom bruk av historiske, kulturelle referanser, oppnår det postmoderne uttrykket å sette fokus på seg selv. Det oppstår en selvreferensialitet av å parodierte eldre tiders kunst og kultur. Det er dikotomien mellom før og nå og sannhetsverdien i det historiske som gjør historiesiteringene ironiske. Ironien denaturaliserer historien. Når historiens narrative uttrykk fremstilles som sannhet skapes det en naturaliserende myte. Ved å bruke siteringer fra den narrative sannheten i en samtidig kontekst, setter det postmoderne spørsmålsteget ved hvorvidt historien er sann. Hva er historie og hva er et narrativt ståsted skapt av historieskriverne? Ved å fremstille en tidligere gitt sannhet som sannhet, men også samtidig sette spørsmålsteget ved sannhetsverdien, oppstår et skjæringspunkt mellom det sanne og usanne. ”Parody becomes a way of ironically revisiting the past – of both art and history (...).”⁶⁹ Historiesiteringene blir ironiske fordi de fremmer en historisk ”sannhet” med *edge*. Dette gjør at den postmoderne ironien med sin historiekritikk i stor grad fungerer ideologikritisk. Forholdet mellom historie, narrativ fremstilling og sannhet forblir usagt, og i skjæringspunktene sannhet / usannhet og sagt / usagt skapes grobunn for ironi.

2.2.2.2 Nostalgi

Nostalgi skiller seg fra ironi i at dobbeltheten historien betraktes med er preget av inderlighet fremfor satire. Den ironiske distansen til historien som Hutcheon mener preger det postmoderne er fjernet i nostalgien. Her blir den naturaliserte versjonen av historien beholdt og appellerer til oss gjennom følelser. Når man er nostalgisk forholder man seg inderlig og følelsesmessig sterkt til den narrative historieformidlingen, og velger å tro på egen versjon av narrasjonen. Gjennom nostalgi får fortiden et romantiserende lys. Dette fører muligens til at fortiden oppfattes langt utenfor sannheten, men selv om nostalgien ikke er representativ for virkeligheten, er den ikke ironisk. Jameson trekker frem nostalgi som del av en falsk bevissthet. Han ser at måten mennesket forholder seg til historien og til sin egen deltakelse i den på ikke har noen rot i virkeligheten.⁷⁰ Han viser til hvordan amerikansk populærkultur periodiserer historien slik at 1950-tallet blir fremstilt som en uskyldig og glad tid og som et klart brudd fra dagens Amerika. Jameson mener at denne populærkulturelle periodiseringen av ulike tidsepoker ikke har rot i

⁶⁸ Hutcheon, 1989, s. 98

⁶⁹ Ibid, s. 103

⁷⁰ Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London and New York,

virkeligheten.

Svetlana Boym beskriver et besøk på Snack-Bar Nostalgija i Ljubljana.⁷¹ Denne baren var innredet med forskjellige gamle, jugoslaviske effekter. For eksempel hang det en avisside på veggen med Titos nekrolog. Hun beskriver hvordan dette møtet med spillet på den jugoslaviske fortiden er annerledes enn ved en tilsvarende nostalgisk bar i USA. Forskjellen på USA og de postkommunistiske landene i Øst-Europa på dette punktet, mener Boym, er at det i Øst-Europa har vært et klart brudd med historien. Jugoslavia finnes ikke lenger, men det gjør i høyeste grad USA. Ved å være nostalgisk i Ljubljana forholder man seg til en fortid som ikke lenger eksisterer. Også fortiden må bygges opp på nytt.

Boym går etymologisk og historisk til verks når hun skal definere begrepet nostalgi. Det er satt sammen av de to greske ordene *nostos* og *algia*. *Nostos* betyr hjemkomst, og *algia* søken eller lengsel. Boym forteller at en tysk lege oppfant begrepet på 1600-tallet, som en diagnose for soldater som ikke ville kjempe i krigen på grunn av hjemlengsel. For å kurere sykdommen anbefalte legen soldatene et opphold i de sveitsiske alpene.⁷² Fra å være en sykdom det var mulig å kurere har nostalgi gått over til å betegne en lengsel etter et hjem som ikke lenger finnes. I stor grad handler dette om en lengsel etter egen barndom. Men også der hjemstedet er blitt endret, enten ved forfall eller ved oppussing, kan nostalgien oppstå. I det hele tatt betegner begrepet nostalgi en lengsel tilbake til en fortid det ikke lenger er mulig å gjenskape. Og når man først begynner å lengte, glemmer man det man ikke ønsker å huske og romantiserer historien. Boym legger også vekt på at nostalgi kan ses som en kollektiv bevissthet og kollektive minner. Det er sammen med andre man får de nostalgiske opplevelsene.

Boym's analyseområde er den postkommunistiske verden. Hjemstedet, det kommunistiske samfunnet, finnes ikke lenger, og nostalgien oppstår som en kollektiv, samfunnsmessig lengsel. Nostalgien er først og fremst en kollektiv hukommelse, og i det postsovjetiske samfunnet kommer det til uttrykk gjennom et minne om de samfunnsstrukturerende mytene. "Communist teleology was extremely powerful and intoxicating; and its loss is greatly missed in the post-Communist world."⁷³ Den postsovjetiske nostalgien er en nostalgi etter den altopplukende verdensanskuelsen, med dens helter og forklaringer. Boym påpeker for eksempel at moskovittenes nostalgi for byen ikke egentlig handler om den historiske fortiden, men om dens

1991, s. 281-282

⁷¹ Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 2001, s. 51

⁷² Ibid, s. 3

⁷³ Ibid, s. 59

sovjetiske storhet.⁷⁴ Det er en nostalgi for et bilde av byens storhet, og nostalgien forholder seg derfor til mer abstrakte ting som innbyggernes følelse av storhet fremfor konkrete produkter fra en tidligere tid. For Boym er den postkommunistiske nostalgien en forsvarsmekanisme mot de hurtige endringene. Da samfunnet endret seg over natten ble befolkningen usikker, og tanken om en tidligere tid og dens trygghet og stabilitet vokste frem.⁷⁵

Hutcheon understreker gang på gang at det postmoderne ikke kan være nostalgisk. Hun ser på historiesiteringene i postmoderne kunst, og sier at de problematiserer hvordan man skal oppfatte historien og historisk kunnskap samtidig som de gjeninnsetter historiske kontekster og gjør dem avgjørende for vår virkelighetsoppfatning.⁷⁶ Dette forholdet til historien er for Hutcheon det motsatte av å være nostalgisk. For det kan ikke eksistere et ensidig forhold til historien som fremmer historien på et ekte vis. Hutcheon kritiserer Jameson for å ha tro på et enhetlig og nostalgisk forhold til historien. Jameson tror, ifølge Hutcheon, at det er enklere å forstå historien enn nåtiden, og at en forståelse av historien kan hjelpe oss med å forstå vår egen samtid.⁷⁷ Men Jamesons nostalgi er ikke bare en uopplyst forenkling av historien, slik Hutcheon mener den er. Jameson uttrykker seg nemlig ikke om en objektiv og korrekt historie når han skriver om nostalgi, men om en historisk sitering og naturliggjøring. Han skriver at den nostalgiske kunsten skaper en historisering, der de historiske hendelsene og epokene eksisterer utenfor en objektivt sann historie.⁷⁸ Nostalgi handler ikke om en lengsel etter en tidligere, sann historie, men tilbake til det den kollektive bevisstheten oppfatter som historie. For Jameson handler det ikke om å finne tilbake til eller å tro på historien, men om å tro på et bilde av historien. Man kan sammenligne det med Žižeks fantasibegrep, der man tror på fantasien samtidig som man er klar over at det er en fantasi. Man tror på det historiske bildet samtidig som man er klar over at det bare er et bilde. Selv i en nostalgi etter det tapte i den sovjetiske fortiden, er det ikke sikkert at man vil tilbake. Den nostalgiske fantasien er i like stor grad et fornøyet bilde. En fantasi om at ting har vært bedre er like mye verdt som en fantasi om at ting skal bli bedre.

2.3 Metode

Denne oppgaven består, som beskrevet innledningsvis, av to deler. Den ene skal ta for seg det

⁷⁴ Ibid, s. 95

⁷⁵ Ibid, s. 64

⁷⁶ Hutcheon, 1988, s. 89

⁷⁷ Ibid, s. 212

⁷⁸ Jameson, 1991, s. 21

historiske teatret rundt og etter den russiske revolusjonen, den andre teatret i Russland i dag. Å forstå og tolke teaterformene som har oppstått og eksistert i de ulike teaterhistoriske periodene krever to ulike metodiske tilnæringsmåter. Dette alt ettersom det er mitt eget blikk som skal tolke eller om det skal gjøres via sekundære kilder, som vil være nødvendig når jeg skal ta for meg det historiske materialet. Men ved begge tolkningssituasjoner vil det allikevel være naturlig å ta i bruk en hermeneutisk metode. Jeg skal derfor først redegjøre for hvordan jeg oppfatter den hermeneutiske metoden, og deretter for hvordan jeg skal anvende den på mine tolkningsområder.

Den hermeneutiske metoden tar for seg forholdet mellom del og helhet. Helheten av en meningsfylt størrelse kan ikke forstås uten delene, og delene kan ikke forstås uten helheten. Dette er grunnelementene i det som kalles den hermeneutiske sirkel.⁷⁹ Når man går inn i et tolkningsfelt vil man bevege seg mellom del og helhet i et forsøk på å forstå og å tolke. De svenske metodeteoretikerne Mats Alvesson og Kaj Sköldbberg kaller bruken av denne hermeneutiske sirkelen for en *objektiverende hermeneutikk*. Det forklarer de med at denne sirkelen fokuserer på forholdet mellom objekt og subjekt.⁸⁰ Det er subjektets tolkning av objektet som utgjør forståelsesformen. Gjennom tolkninger av ulike deler og helheter er det til slutt tolkerens subjektive oppfatning av objektet som gir svaret. Svaret ligger allikevel i objektet, det er bare opp til subjektet å tolke seg frem til denne sannheten. Gjennom et arbeid med deler og helheter vil subjekt og objekt bistå hverandre til hele tiden å ta forståelsen videre. Forståelsen har hele tiden mulighet til å utvikle seg, men den objektiverende hermeneutikken bærer med seg en tanke om at den endelige forståelsen er mulig og vil oppnås gjennom det subjektive arbeidet.

Som motsetning til den objektiverende hermeneutikken setter Alvesson og Sköldbberg opp det de kaller *aletisk hermeneutikk*. Den aletiske hermeneutikken kjennetegnes av at den erstatter den hermeneutiske grunnsirkel med en annen sirkel mellom førforståelse og forståelse. Her legges det mer vekt på forskerens ståsted. Alvesson og Sköldbberg understreker at forskeren alltid har med seg en førforståelse. ”Forskaren är aldrig tabula rasa.”⁸¹ I motsetning til den objektiverende hermeneutikken, der svaret hovedsaklig ligger i objektet og det er opp til subjektet å finne svaret gjennom en subjektiv tolkningsprosess, kommer svaret i den aletiske hermeneutikken an på forskerens ståsted. Hermeneutikeren Hans-Georg Gadamer legger vekt på at vi alltid bringer med oss fordommer, og at det derfor er viktig å være bevisst disse fordommene i tolkningsprosessen. ”The important thing is to be aware of one’s own bias, so that

⁷⁹ Alvesson, Mats og Kaj Sköldbberg: *Tolkning och reflektion: Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*, Studentlitteratur, Lund, 1994, s. 116

⁸⁰ Ibid, s. 131

the text can present itself in all its otherness and thus assert its own truth against one's own fore-meanings."⁸² Når man skal tolke seg frem til et svar tar man alltid med seg sine tidligere oppfatninger, og svaret man kommer frem til er preget av det ståstedet man allerede har. Begrepet aletisk har Alvesson og Sköldberg hentet fra det greske ordet *aletheia*, som betyr åpenbarelse av noe skjult. Den aletiske hermeneutikken setter seg altså fore å avdekke det skjulte. Mens forskeren i den objektiverende hermeneutikken skal finne frem til en objektiv sannhet, er den aletiske metoden i større grad preges av en avdekkende prosess. Det er en nødvendig prosess som skal føre frem til et resultat. I denne forståelsen finnes det ikke en objektiv sannhet, men sannheten oppstår i tolkningsprosessen. Denne prosessen er en reise mellom forskerens egne referanser og den nye kunnskapen innenfor forskningsområdet. Prosessen må alternere mellom den fremmede verdenen og forskerens eget referansesystem.⁸³

For Alvesson og Sköldberg er de to ulike hermeneutiske sirklene uttrykk for to ulike metodiske teorier. Men det er ikke usannsynlig at disse to sirklene kan ses som gjensidig avhengige av hverandre, og at de kan eksistere sammen. Når jeg skal ta for meg det historiske materialet vil bruken av de hermeneutiske sirklene spille en stor rolle. Fordi den samlede tolkningen av det historiske teatret skal gjøres på bakgrunn av det noen andre har skrevet og observert fremfor fra mitt eget blikk, er det nødvendig å legge vekt på forholdet mellom del og helhet. Mitt mål er å finne en mest mulig helhetlig oppfatning av det historiske russiske teatret. Dette kan jeg bare gjøre gjennom å lese ulike skildringer av ulike deler og sette dem sammen. Her kan man oppfatte det som om jeg er ute etter en objektiv sannhet om historien. I den forbindelse mener jeg at det er nødvendig å understreke at den andre sirkelen ikke er fraværende selv om jeg forholder meg til en objektiv forståelse. Det er ikke mulig å komme unna min egen førforståelse.

Gadamer bruker ordet *horisont* for å forklare forskerens kunnskap ut fra et gitt ståsted. "The horizon is the range of vision that includes everything that can be seen from a particular vantage point."⁸⁴ Forståelseshorisonten utgjør forskerens bredde av kunnskap, og denne horisonten utvides ettersom forskeren tilegner seg ny kunnskap. For Gadamer er horisont også et viktig begrep i forbindelse kunnskap om historien. Når vi tolker et historisk objekt er horisonten preget av objektets *virkningshistorie*. Virkningshistorien er preget av den posisjonen det historiske fenomenet har fått i ettertid. "Historical interest is directed not only toward the

⁸¹ Alvesson og Sköldberg, s. 122

⁸² Gadamer, Hans-Georg: *Truth and Method*, Sheed and Ward, London, 1989, s. 269

⁸³ Alvesson og Sköldberg, s. 135

historical phenomenon and the traditionary work but also, secondarily, toward their effect in history (...)"⁸⁵ Virkningshistorien avgjøres av historiens tradisjon for tolkning av objektet og utgjør derfor en del av forståelseshorisonten. Gadamer mener at forskeren må tilegne seg en passende historisk horisont for på den måten å forstå historien riktig.⁸⁶ Den allerede eksisterende virkningshistorien til Meyerhold og det russiske revolusjonsteatret vil påvirke min lesning av det historiske teatret. Jeg har allerede et bilde av Meyerhold, hans teater og estetikk og resten av den russiske teaterhistorien. Jeg er, heldigvis, heller ikke tabula rasa.

Virkningshistorien vil også spille en rolle i tolkningen av samtidsteatret når jeg skal se etter arven etter Meyerhold i det postsovjetiske teatret. En del av det jeg er ute etter er nettopp å finne denne virkningshistorien i det postsovjetiske teatret. Kildene er endret når det gjelder samtidsteatret. Det er ikke lenger bare historien og dens skriftlige kilder som utgjør forståelseshorisonten. Her utgjør mitt eget blikk en viktig del av forståelsen. Her er det tydelig at forholdet mellom førforståelse og forståelse vil bli utfordret. Her er jeg ikke ute etter en objektiv sannhet, men en forståelse og et inntrykk. Men samtidig som jeg ikke er ute etter en definert og objektiv sannhet, er jeg ute etter en helhetsforståelse som kan gi et inntrykk av den generelle trenden i postsovjetisk teater. Denne helhetsforståelsen kan jeg bare komme frem til gjennom en lesning av ulike deler. Jeg må se ulike forestillinger for å kunne se hvordan de henger sammen. Det er ikke til å komme bort fra at begge sirklene fungerer side om side gjennom hele tolkningsprosessen.

Althusser understreker at alle mennesker er ideologiske subjekter. Dette gjelder selvfølgelig også meg. Som nordmann er det en del ideologiske symboler jeg anser som selvfølgelig. Selv etter mye arbeid med ideologiske problemstillinger kan også jeg bli rørt av det norske. Dette kommer av at jeg er en inkorporert del av den norske ideologien, og at jeg er et norsk ideologisk subjekt. Når jeg skal analysere ideologien i Russland, vil ikke de ideologiske symbolene være rettet mot meg. Derfor vil de være lettere for meg å se. For meg er ikke disse symbolene knyttet til følelser eller personlige opplevelser. Ideologien kan dermed tolkes utenfra, med et blikk som ikke vil bli tårevått, men kan analysere med et mer objektivt sinnelag. Men i tillegg til at jeg vil kunne analysere mer objektivt, vil jeg kunne ha problemer når det gjelder det ideologiske på grunn av mitt ideologiske ståsted. En del ting som vil oppfattes som symboler for russere, vil kanskje gå meg hus forbi fordi jeg har et annet referansesystem.

⁸⁴ Gadamer, s. 302

⁸⁵ Ibid, s. 300

⁸⁶ Ibid, s. 303

3.0 Del 1: Den første revolusjonen

3.1 Massenenes fest - Revolusjonen som teater

I et retorisk øyeblikk kalte Lenin den russiske revolusjonen for *massenes fest*.⁸⁷ Innenfor teatret skulle det vise seg at Lenin hadde rett. Revolusjonens teater skulle også være nettopp en fest for massene, en fest hvor alle skulle få delta. Schechner skildrer revolusjoner som karnevaleske teaterhendelser, og ser på likheter mellom karneval og revolusjon. ”Revolutions in their incipient period are carnevalesque.”⁸⁸ Under og etter Oktoberrevolusjonen i 1917 ble det teatre aspektet ved revolusjonen vektlagt, og det ble skapt fester for massene. En av de nye teaterformene som oppstod etter revolusjonen og som reflekterte denne tanken var masseteatret. I en masseteaterforestilling kunne det delta opptil 100 000 mennesker. Den største og i ettertid mest berømte var Nikolai Evreinovs oppsetning av *Stormen på Vinterpalasset* i Petrograd i november 1920, på treårsdagen for revolusjonen. Den opprinnelige stormingen av Vinterpalasset i oktober 1917 hadde imidlertid bare blitt utført av en liten gruppe mennesker. Det var de teatre iscenesettelsene som skapte folkets egen revolusjon.

Forestillingen fant sted på plassen foran Vinterpalasset, der også den virkelige stormingen hadde funnet sted tre år tidligere med 8000 deltakere og over 100 000 tilskuere. Teaterviteren Frantisek Deak forklarer at plassen var delt inn i tre spillesteder. Den første var ved inngangen til plassen, der to store plattformer var plassert. Plattformen til venstre tilhørte proletariatet og ble kalt den røde plattformen, den til høyre tilhørte regjeringen og ble kalt den hvite. Plattformene var koblet sammen med en høy bro. Det andre spillestedet var midt på plassen, der to store grupper med tilskuere var plassert. Det siste spillestedet var selve Vinterpalasset, der deler av forestillingen fant sted. I tillegg til disse tre spillestedene ble tilknyttede gater brukt. På elven Neva rett ved palasset lå skipet Aurora ved kai akkurat slik det hadde gjort tre år tidligere da skipet og dets mannskap deltok i stormingen.⁸⁹ Klokken 22.00 lød det et skudd i natten som innledet forestillingen. Broen mellom plattformene ble belyst med sterkt, hvitt lys og et symfoniorkester spilte *Marseillaisen*. Den franske revolusjonssangen hadde før Oktoberrevolusjonen blitt brukt som symbol på interimregjeringen. Etterpå gikk lyset over til den hvite plattformen, og en tale ble holdt. Deretter ble lyset flyttet tilbake til den røde plattformen,

⁸⁷ Kleberg, Lars: *Teatern som handling. Sovjetisk avantgarde-estetik 1917-1927*, Bokförlaget PAN / Norstedts, Stockholm, 1980, s. 10

⁸⁸ Schechner, s. 47

⁸⁹ Deak, Frantisek: “Russian Mass Spectacles” i *The Drama Review: TDR, Vol. 19, No. 2, Political Theatre Issue*, (Jun., 1975), s. 15-17

og uorganiserte arbeidere kom frem.⁹⁰ Her ble *Internasjonalen* spilt, som symbol på proletariatet og som motsetning til *Marseillaisen*. Etter dette fortsatte vekslingen av lyset mellom de to plattformene. På den hvite plattformen kunne man se statsminister Kerenskij og kapitalister flytte pengesekker, mens man på den røde plattformen kunne se slitne arbeidere komme hjem fra arbeid, krøplinger, kvinner og barn, og høre tiltagende rop: ”Lenin, Lenin” og *Internasjonalen*.⁹¹ I den siste scenen fra den røde plattformen ble det manet til revolusjon, og de røde angrep den hvite plattformen.⁹²

Forestillingens andre del begynte med at lastebiler fulle med arbeidere ble kjørt inn på plassen. Bilene kjørte gjennom mengdene med tilskuere og helt frem til palasset. Der ble de revolusjonæres første forsøk på å komme seg inn stoppet av hvite soldater, mens de på det andre forsøket lyktes med å ta seg inn. Frem til dette hadde Vinterpalasset vært skyggelagt, men ved inntoget av arbeidere ble det plutselig opplyst. Gjennom vinduene og de hvite gardinene kunne man se skyggekamper. På dette tidspunktet i forestillingen rømte statsminister Kerenskij ut av palasset og inn i en bil, ikledd kvinneklær, men allikevel gjenkjennelig.⁹³ Krigsskipet Aurora fyrte av kanonskudd, og fyrverkeri ble avtent.

A hundred thousand were now approaching the Winter Palace. The immense square was crowded with marching, running, singing, shouting people, all pressing towards the objective. Rifle shots, the rattle of machine guns, the terrible thunder from the ”Aurora” – all this was awful, arresting, almost indescribable. Then came rockets to announce the end. The guns of the “Aurora” became silent, the shouting died down, and the mass melted into the night.⁹⁴

Hele masseteaterforestillingen ble avsluttet med at 40 000 mennesker sang *Internasjonalen* og marsjerte i en militærparade.⁹⁵

Den britiske teaterhistorikeren Robert Leach påpeker ulikhetene i spill på den røde og den hvite plattformen. Han oppfatter forestillingen som en sammenblanding av mysteriespill og karnevalesk satire, der det som skjedde på den røde plattformen hadde form av et mysteriespill med nesten religiøse overtoner, mens det på den hvite plattformen ble brukt latterliggjørende og groteske virkemidler. “The performance juxtaposed buffoonery on the White platform with mystery on the Red platform, reality on the square itself with mystery heightened to apotheosis in

⁹⁰ Ibid, s. 18

⁹¹ Carter, Huntley: *The New Spirit in the Russian Theatre 1917-1928*, Brentano’s Ltd, London, 1929, s. 146

⁹² Deak, s. 18

⁹³ Leach, Robert: *Revolutionary Theatre*, Routledge, London and New York, 1994, s. 48

⁹⁴ Carter, s.148

⁹⁵ Deak, s. 18-19

the palace.”⁹⁶ Deak skriver at det er sannsynlig at det var flere deltakere på den røde plattformen enn på den hvite, allikevel vet vi mer om antallet deltakere på den hvite plattformen, fordi de hadde mer konkrete funksjoner. Av de 2685 deltakerne på den hvite siden var det 125 ballettdansere og 100 sirkusartister.⁹⁷ Noe lignende dokumenteres ikke fra den røde plattformen, og det viser enda en gang hvordan spillet på de to plattformene fortonte seg ulikt.

Erika Fischer-Lichte kommenterer hvordan motsetningene mellom plattformene i spillestil skapte en blanding av groteskeri og seremoni, og sier at dette var trekk Evreinov også hadde brukt i prerevolusjonære teaterforestillinger. I de prerevolusjonære forestillingene hadde den kristne symbolikken vært eksplisitt. Her lå det groteske spillet hos djevlene, og det seremonielle hos Jesus som skulle frelse de lidende sjeler. Fischer-Lichte sammenligner de groteske skuespillerne på den hvite siden med djevlene og arbeiderne på den røde med lidende sjeler. Den store forskjellen fra det prerevolusjonære er at i stedet for at Jesus kommer og frelser menneskene, settes arbeiderne, når de roper på en frelser manet av en leninfigur, som kommer frem på en høyere plattform, i stand til å frelse seg selv.⁹⁸ Så selv om masseteaterforestillingen hadde form av en iscenesettelse av en virkelig historisk hendelse, ble det brukt teatrale virkemidler som overdrev hendelsene og skapte typer av rollefigurene. Dette hadde, hvis vi følger Fischer-Lichtes argumentasjon, en myteskapende effekt. ”What happened here was, in fact, the creation of a myth of origin, the myth of revolution (...)”⁹⁹

Evreinovs iscenesettelse av masseteater hadde grunnlag i en teatralitetsteori om livets teatralitet som han hadde utviklet før revolusjonen. Teatret og teatraliteten er med oss hver dag, hele tiden. Vårt hverdagsliv er preget av spill og teatralisering. Vi betrakter livet som individuelle tilskuere, og vi teatraliserer livet rundt oss og spiller teater i hverdagslivet. Teatret er ikke for Evreinov bare en bygning og en scene, teatret er mye mer. Avslutningsvis i første kapittel av boken *The Theatre of Life* sier han:

Theatre, as I understand it, is infinitely wider than a stage. It is more valuable and necessary to man than even the highest blessings of modern civilization. We can live without those and we actually did for thousands of years, as is known from the history of primitive man. But no man has ever been able to get along without the theatre as I conceive it.¹⁰⁰

Evreinovs oppfatning av teatralitet handler om å omskape den kjente hverdagen. ”The main thing

⁹⁶ Leach, 1994, s. 48

⁹⁷ Deak, s. 16

⁹⁸ Fischer-Lichte, Erika: *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring forms of political theatre*, Routledge, London, 2005, s.116

⁹⁹ Ibid, s. 112

for us is *not to be ourselves*. This is the theatrical imperative of our souls.”¹⁰¹ Ønsket om teatralitet ligger i mennesket som et universelt instinkt, og kan derfor gjenkjennes hos barn og primitive folkeslag. Mennesket vil alltid skape drømmeverdener. ”The important thing is to realize that at least three fourths of our life are spent in an imaginary world.”¹⁰² Den største tilfredsstillelsen for dette instinktet får man ved å delta i en teatral eller rituell hendelse. ”Tilfredsstillelse kunde man få som åskådare – genom inlevelse i andras förställning eller i ett monodramas helhet – men ännu mer fullständigt som *deltagare* i ett spel.”¹⁰³ I Evreinovs teatralitetsteori kan man se at to teatralitetssyn sammenfaller. Samtidig som det er menneskets individuelle blikk som styrer og skaper teatraliteten, altså ved observasjon, skapes den ved deltakelse i en teatral eller rituell hendelse. Teatraliteten kan på samme tid finne sted utenfor mennesket og i mennesket selv. Teatraliteten kan oppstå når du er hjemme alene, som i et eksempel han bruker hvor en liten jente spiller teater med fingrene på sin venstre hånd, eller du kan delta i et selskap og se på folks oppførsel og den samme teatraliteten oppstår.

Den canadiske teaterviteren Josette Féral diskuterer teatraliteten ut fra en idé om spalting av rommet, det hun på fransk kaller *clivage*. Teatraliteten oppstår når man velger å endre blikket, man velger å se det dagligdagse rommet annerledes.¹⁰⁴ Blikket kan spalte rommet, og i denne spaltingen oppstår teatraliteten. For Féral oppstår teatraliteten i tilskuerens blikk, og den kan oppstå når og hvor som helst. Féral ser ikke bort fra at en skuespiller på en scene kan bære med seg en teatralitet, men understreker at teatraliteten i teatret også oppstår gjennom tilskuerens blikk og spalting av rommet. Tilskueren skaper en virtuell ramme rundt det som teatraliseres, og gjennom innrammingen skapes et teatralt objekt. Men objektet blir teatralt på grunn av blikket som oppfatter det, ikke på grunn av en egenskap objektet selv innehar:

Hvis begrepet teatralitet overskrider teatret, er det fordi det ikke er en egenskap som subjektene eller tingene kan si seg å være i besittelse av; å ha eller ikke ha teatralitet. Den tilhører verken objektene, rommet eller skuespilleren selv, men den kan ta bolig i dem etter behov. Den er heller et resultat av en persepsjons-dynamikk, en blikkets dynamikk som knytter det betraktede (person eller ting) til betrakteren.¹⁰⁵

Som hos Féral ligger Evreinovs teatralitet først og fremst i blikket. Ved å tolke det på denne måten er det ikke lenger paradoksalt at teatraliteten kan oppstå både når du er hjemme alene og

¹⁰⁰ Evreinov, Nikolai: *The Theatre in Life*, London, 1927, s. 6

¹⁰¹ *Ibid*, s. 65

¹⁰² *Ibid*, s. 64

¹⁰³ Kleberg, 1980, s. 70

¹⁰⁴ Féral, Josette: ”Teatralitet. En undersøkelse av det teatrale språkets egenart”, *Tidsskrift for teori og teater*, nr. 2, 1997, s. 11

på en sosietetsfest. Blikket rammer inn både den lekende hånden og menneskene på festen. Så lenge det er blikket som skaper teatraliteten, er det ingen grenser for hvor den kan oppstå.

Den amerikanske teaterviteren Spencer Golub påpeker paradokset i at Evreinov, som i stor grad tok avstand fra tradisjonelt teater og som var en talsmann for menneskets individuelle teatralitetsopplevelse, iscenesatte en masseteaterforestilling. ”Evreinov’s work glorified individuality, and he espoused no cause more fervently than himself.”¹⁰⁶ Golub stiller spørsmålet om paradokset mellom Evreinovs teatralitetsteori og praksis rent retorisk, for selv å kunne besvare hvorfor masseteatret passer Evreinovs teorier. Hovedgrunnen er at masseteatret teatraliserer livet. ”The mass spectacle was the dramatic move in a direction that had long been surveyed by Evreinov, the extension of the theatre into life, the emancipation of theatre from convention to serve a higher purpose.”¹⁰⁷ Teatraliseringen av livet kom godt til uttrykk gjennom revolusjonen. Golub påpeker hvordan revolusjonen bekreftet Evreinovs teorier gjennom en gjennomgående dramatik og visket ut skillet mellom liv og teater. ”The Revolution illustrated what Evreinov had long argued, that human life is in itself dramatic and that the boundary between theatre and life is insubstantial.”¹⁰⁸

I tillegg til teatraliseringen av livet som Evreinov var en sterk forkjemper for, sammenfaller tanken om masseteatret med en rituell oppfatning av teatraliteten. Evreinov anser teatraliteten som et pre-estetisk og pre-religiøst fenomen. Religionen oppstår gjennom menneskenes mulighet til å skape den, til å innbille seg en religiøs verden og til å spille den ut.¹⁰⁹ For Evreinov ligger teatraliteten som vist ovenfor i blikket både hos deltakere og hos tilskuere. Fischer-Lichte kommenterer likheten i dette samspillet med et ritual.¹¹⁰ Men i denne forbindelse må det påpekes at teatraliteten ikke trenger å oppstå i et samspill, men også kan oppstå i et monodrama, et spill for en selv. Et teater med både deltakere og tilskuere vil ligge nært det man oppfatter som et ritual, nettopp på grunn av nødvendigheten av teatralt samspill der det finnes både tilskuere og skuespillere. Her blir *Stormen på Vinterpalasset* mulig å se som et teatralt og samfunnsmessig samspill. Alle deltakere teatraliserer livet individuelt gjennom en egen persepsjonsdynamikk, men gjennom samspillet teatraliseres livet på et høyere nivå. Det er ikke lenger bare snakk om en individuell teatralisering, men en teatralisering i et samfunnsperspektiv,

¹⁰⁵ Ibid, s. 17

¹⁰⁶ Golub, Spencer: *Evreinov: The Theatre of Paradox and Transformation*, UMI Research Press, Theater and Dramatic Studies, Ann Arbor, 1984, s. 191

¹⁰⁷ Ibid, s. 202

¹⁰⁸ Ibid, s. 191

¹⁰⁹ Evreinov, s. 30

¹¹⁰ Fischer-Lichte, s. 99

i et livsperspektiv. I denne forestillingen smelter liv og teater sammen. Teatret nærmer seg livet og livet nærmer seg teatret, og nettopp dette var Evreinovs mål.

Huntly Carter skriver i boken *The New Spirit in the Russian Theatre* fra 1929 om hvordan revolusjonen førte med seg en teatralisering av livet. ”Probably there has never been such an overwhelming flow of theatrical expression as that which characterized the popular interpretation of events of the first three years of the Revolution. Human life is in itself dramatic.”¹¹¹ Carter ser et sammenfall mellom revolusjonen og masseteatret og teatraliseringen av hverdagslivet i Evreinovs forstand. ”The introduction of the Mass theatre, the freedom given to the common folk to express their collective life in terms of the theatre, this was the theatricalisation of the common life of the people.”¹¹² I tillegg til de regisserte masseteaterforestillingene forteller Carter fra deltakelsen på en 1. mai-feiring på Den røde plass i Moskva, og hvordan demonstrasjonene og opptogene også var teatraliserte hendelser.

Sociologically it presented the life story of the new materialist Workers' Republic above which floats the Red Flag bearing the emblems, the Star, the Sickle and the Hammer. By means of imposing military, naval and aerial display the story told of the safeguarding of this new Kingdom; by the procession of trade unions with their working models of the application of the latest science to industry, agriculture and co-operative banking and general activities, together with giant statistic tables, the story told of economic progress. (...) Then there was the procession of mummies and their theatrical forms expressing the popular spirit of satire and merriment. Dismal caricatures of European statesmen in cages, vitriolic skits on capitalism and foreign affairs, clowning, singing and dancing – told of the general attitude of mind towards those who were regarded by the Mass as enemies of the new Russia.¹¹³

Det brukes bevisst virkemidler fra teatret i prosesjonen. Som i *Stormen på Vinterpalasset* brukes groteske virkemidler i fremstillingen av kapitalistene og andre fiender av Sovjetunionen. Allikevel er opptoget interessant i seg selv fordi det ikke skaper noen illusjonsverden. Både deltakere og tilskuere deltar i den samme verdenen og er en del av den samme symbolbruken. Opptoget teatraliserer bevisst livet ved å skape en teatral verden hvor teater og liv er akkurat det samme. Den kommunistiske symbolbruken er ikke bare viktig i en fiksjonssammenheng, men er også viktig i den nye hverdagen til alle deltakerne og tilskuerne. De er alle del av det samme samfunnet og den samme hverdagen. Bortsett fra klovnene og karikaturene spiller ingen roller som noe annet enn seg selv. Deltakerne som kommer fra fagforeningene opptrer som fagforeningsmedlemmer, som de også er til hverdags. Det er i denne formen for masseteater man ser den virkelige sammensmeltningen av liv og teater.

¹¹¹ Carter, s. 140

¹¹² Ibid, s. 140

3.2 Meyerholds teater

3.2.1 Vsevolod Emilevitsj Meyerhold

Meyerhold ble født i Penza, 350 mil syd for Moskva, 28. januar 1874.¹¹⁴ Han reiste til Moskva for å studere juss, men etter et år endret han planene og begav seg inn på teaterstudiet. Meyerhold kom lett inn i teatermiljøet i Moskva. Han ble hjulpet på vei Konstantin Stanislavskij og Vladimir Nemirovitsj-Dantsjenko som var de største mennene på området på denne tiden, og som i 1897 grunnla Moskva Kunstnerteater.¹¹⁵ Meyerhold var med fra begynnelsen av, og spilte blant annet Treplev i den berømte oppsetningen av Tsjekhovs *Måken* i 1898 som er blitt stående som Kunstnerteatrets signatur. I 1902, på grunn av uoverensstemmelser med ledelsen ved teatret og et ønske om nye virkemidler i teatret, bestemte Meyerhold seg for å forlate Kunstnerteatret for å begynne sin karriere som regissør.¹¹⁶

Etter bruddet med Kunstnerteatret startet han et teater i Kherson i Ukraina, der han samlet sammen en trupp som han også turnerte med. De første forestillingene var sterkt inspirert av arbeidsmetodene fra Kunstnerteatret og Stanislavskij, men etter hvert ble Meyerhold mer inspirert av nye retninger, først og fremst av symbolismen. Meyerholds tilnærming til symbolismen gikk ut på å skape et mer musikalt teater. ”Meyerhold envisaged a production in which music and movement would be used not simply as components of a lifelike scene, but as the means of pointing theatrically what is truly significant in the action, the sub-text, the unspoken dialogue of emotions, (...).”¹¹⁷ De neste årene skulle for Meyerholds del være preget av symbolisme. Dette kom sterkest til uttrykk i samarbeid med skuespillerinnen Vera Komissarževskaja på hennes teater i St. Petersburg, der Meyerhold regisserte fra 1906-07. Den russiske teaterviteren Konstantin Rudnickij påpeker at på tross av at Meyerhold bare arbeidet med Komissarževskaja i et år, var det et betydningsfullt år i hans karriere, der han utviklet prinsippene for russisk symbolistisk teater.¹¹⁸

Ved siden av arbeidet med symbolisme var det også andre teaterretninger som preget Meyerholds arbeid før revolusjonen. Inspirasjonen fra tradisjonelt, folkelig teater og commedia

¹¹³ Ibid, s. 142

¹¹⁴ Rudnitsky, Konstantin: *Meyerhold. The Director*. Oversatt av George Petrov, Ardis, Ann Arbor, 1981, s. ix

¹¹⁵ Ibid, s. 4

¹¹⁶ Ibid, s. 22

¹¹⁷ Braun, Edward: *The Theatre of Meyerhold: Revolution and the Modern Stage*, Eyre Methuen, London, 1979, s.

33

¹¹⁸ Rudnitsky, s. 83

dell'arte ble etter hvert veldig viktig. I årene etter at han ble sparket av Komissarževskaja, regisserte Meyerhold for *De keiserlige scener*, St. Petersburg, en samlebetegnelse på de teaterscenene som var eid av tsaren. Dette betydde at han måtte forholde seg til tidens teaterstandarder, og blant annet iscenesette opera og holde seg unna eksperimentering. Ved siden av dette arbeidet tok han et pseudonym, Doktor Dapertutto, som han brukte når han arbeidet med andre former og når han skrev. Meyerhold hadde i disse årene to sider, en offisiell og en eksperimentell. Den eksperimentelle siden fikk han utløp for i private studioer. ”Doctor Dapertutto was a tireless experimenter, organizer and source of inspiration for all manner of artists’ studios”¹¹⁹ Her utviklet han teorier om bruk av prinsipper fra *commedia dell'arte* og middelalderens teater. Meyerhold mente at prinsippene for fjelebodsteatret og det groteske var blitt fordrevet fra det moderne teatret, og han ønsket seg disse prinsippene tilbake på scenen.¹²⁰ Rudnickij påpeker at sideprosjektet og arbeidet med disse prinsippene snart gjorde seg gjeldende også i Meyerholds offisielle teaterproduksjoner.¹²¹ Inspirasjon herfra kunne man se for eksempel i oppsetningen av Molières *Don Juan* på Aleksandrinskij-teatret i 1910. Scenen på Aleksandrinskij-teatret er en gammeldags titteskaps-scene, og for å skape en ny stemning, bygget Meyerhold en forscene som minsket skillet mellom scene og sal hvor på mesteparten av stykket ble spilt. Bare i sluttscenen ble deler spilt lenger bak på scenen. I tillegg fjernet han rampelyset og sufflørboksen, og salen var opplyst under hele forestillingen. Alt dette for å skape en forestilling i Molières ånd. ”Molière bestreber sig som den første av Solkongens scenemestre på at føre aktionen ud fra scenens dyb og midte til forscenens yderste kant.”¹²² Arbeidet med grotesk teater og et mindre skille mellom scene og sal forble viktig i Meyerholds arbeider også etter revolusjonen i 1917.

3.2.2 Historisk grunnlag for Meyerholds revolusjonsteater

Meyerholds teater etter Oktoberrevolusjonen var basert på og henter inspirasjon fra hovedsaklig tre prerevolusjonære retninger. Først den folkelige teaterformen *balagan*, så folketeaterbevegelsen og organisasjonen *Proletkul't* og til slutt den radikale avantgardebevegelsen *futurismen*. Den folkelige gateteaterformen i Russland, *balagan*, hadde likhetstrekk med italiensk *commedia dell'arte*. Leach kommenterer at det er vanskelig å vite i hvilken grad det russiske teatret var påvirket av det italienske, men at en inspirasjon er sannsynlig i og med at

¹¹⁹ Ibid, s. 146

¹²⁰ Meyerhold, Vsevolod E.: *Det teatraliske teater*, Odin Teatrets Forlag, 1975, s. 119

¹²¹ Rudnitsky, s. 147

det hadde vært flere omreisende italienske teatergrupper i Russland allerede på 1700-tallet.¹²³

Balagan var betegnelsen på scenene av tre der forestillingene ble spilt, og på samme måten som i *commedia dell'arte* inneholdt balagan klare typeroller og karnevalesk satire. I tillegg til dette folkelige gateteatret var den russiske kulturen før revolusjonen preget av sirkus som bestod av akrobatikk og klovneri.

På begynnelsen av 1900-tallet ble tanken om et nytt teater for folket, *folketeater*, et viktig kulturelt fenomen i Russland. Idéen om folketeatret hadde oppstått i Europa noen år tidligere, og den russiske dramatikerens Aleksandr Ostrovskij hadde vist interesse for begrepet allerede i 1882. Lars Kleberg påpeker imidlertid at forholdene for en bred interesse for dette konseptet ikke lå til rette i Russland før etter århundreskiftet.¹²⁴ Dette kom av at Russland før århundreskiftet hadde vært lite industrialisert, og at arbeiderbevegelsen derfor ikke hadde fått fotfeste som organisator av det store publikummet. I tillegg hadde det folkelige teatret på landet stått sterkt, og i byene hadde det borgerlige teatret ennå ikke blitt kommersialisert. Tanken om et eget teater for folket, ikke for borgerskapet, oppstod først med industrialiseringen, som førte med seg stor innflytting av arbeidere til byene. Idéen om et folketeater gikk ut på å skape et bredt, didaktisk amatørteater.¹²⁵ Inspirasjonen til et slikt teater ble i stor grad hentet fra franskmannen Romain Rolland og hans bok *Théâtre du peuple*, som ble oversatt til russisk i 1910. Rolland var inspirert av Richard Wagner og hans teorier om et kultisk teater som forente skuespillere og tilskuere.¹²⁶ Etter utgivelsen av den russiske utgaven ble Rolland kritisert for å vektlegge det kultiske masseteatret fremfor det tradisjonelle folkelige teatret, men Kleberg påpeker at det nettopp var på disse punktene at Rolland skulle ha størst påvirkning etter revolusjonen.¹²⁷

Tanken om at teatret skulle være en læringsinstitusjon førte til at folketeatrene ofte satt opp didaktiske stykker og var offer for streng statlig sensur. Allikevel ble teatrene populære, og antall folketeaterscener økte jevnlig frem til revolusjonen.¹²⁸ Like etter revolusjonen manglet det en samlende kulturpolitikk og en felles teori om overbygningens rolle i det nye sosialistiske samfunnet.¹²⁹ Filosofen Aleksandr Bogdanov spilte en viktig rolle i utformingen av de nye generelle teoriene for kulturen. Bogdanovs teorier omhandlet tanken om kollektivets kunst.

¹²² Mejerhold, s. 94

¹²³ Leach, 1994, s. 3

¹²⁴ Kleberg, Lars: «People's Theater» and the Revolution. On the History of a Concept before and after 1917» i *Art, Society and Revolution. Russia 1917-1921*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm, 1979, s. 179-198, s. 180

¹²⁵ Leach, 1994, s. 4

¹²⁶ Kleberg, 1979, s. 184

¹²⁷ Ibid, s. 185

¹²⁸ Ibid, s. 186

¹²⁹ Kleberg, 1980, s. 16

Proletariatets kunst var kjennetegnet av kollektivets ånd, og kunst var den høyeste formen for arbeid. Den skilte seg sterkt fra borgerskapets individualisme. Bogdanov ønsket at det skulle skapes en ny kollektiv bevissthet, og bare gjennom utdannelse kunne denne sosialistiske og kollektive bevisstheten oppstå.¹³⁰ Både Bogdanov og Rollands teorier ble brukt og videreutviklet av Platon Keržencev, teoretikeren bak den revolusjonære kulturgrupperingen *Proletkul't* (*Proletarskaja kul'tura*).¹³¹ Kleberg skriver at Keržencevs teorier direkte viderefører folketeaterbevegelsens teater og tanken om å omgjøre passive tilskuere til aktive deltakere. Keržencev mente at samfunnet før revolusjonen ikke hadde ligget til rette for dette teatret, men at Oktoberrevolusjonen hadde banet vei for innføringen av et nytt og ekte folketeater.¹³² Både tanken om kollektiv bevissthet og utdannelse er forenlig både med Bogdanovs filosofi og med folketeaterbevegelsens teorier og praksis.

Proletkul't ble dannet i Petrograd i 1917, bare noen dager før revolusjonen, og fungerte som en direkte videreføring av folketeatrets idéer under og etter revolusjonen. I begynnelsen var det et løst sammensatt forbund av klubber, fabrikkomitéer, arbeiderteatre og utdanningsforbund, som hadde til felles at de arbeidet for proletariatets kulturelle behov.¹³³ I 1918 hadde de fått høyere ambisjoner, og ønsket å skape en unik proletarkultur som kunne informere og inspirere det nye samfunnet.¹³⁴ Noe av det viktigste for Proletkul't var at det var kollektivet som skulle skape. "Proletkul'ts centrala begrepp var *kollektivets skapande*, en enhet av ideologi och materiell produktion som genom sin klasskaraktär definitionsmässigt tänktes stå på en högre nivå än tidigare kulturformer."¹³⁵ Særlig viktig for Proletkul't var utdanningsaspektet. Proletkul't ønsket å skape et nytt teater for det sosialistiske samfunnet og proletariatet. Et viktig element var nedrivelse av det kunstige skillet mellom scene og sal. "The socialistic society would abolish the difference between artist and audience, but this goal would be attained through the purely proletarian culture rather than by activating a vaguely conceived "people"."¹³⁶ Fra 1920 ble Proletkul't kontrollert av kommunistpartiet, og mistet dermed sin uavhengige innflytelse.

Ved siden av de folkelige teaterformene vokste det frem en radikal og intellektuell avantgarde i Russland i årene før og like etter revolusjonen. Denne futuristiske kunstgruppen

¹³⁰ Leach, 1994, s. 22

¹³¹ Ibid, s. 23

¹³² Kleberg, 1979, s. 189

¹³³ Mally, Lynn: *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, University of California Press, Berkeley, 1990, s. xviii

¹³⁴ Ibid, s. xviii

¹³⁵ Kleberg, 1980, s. 21

¹³⁶ Kleberg, 1979, s. 191

hadde mange likheter med tilsvarende europeiske grupperinger, som dadaistene i blant annet Sveits og Frankrike og futuristene i Italia. Disse gruppene hadde blant annet til felles at de tiltrakk seg kunstnere fra ulike kunstfelt, som litteratur, billedkunst og teater. Det futuristiske teatret var grunnleggende antiautoritært, og ønsket å skape en radikal teaterform som brøt med det borgerlige teateruttrykket. Kunsten skulle ikke lenger skapes for å avbilde rommet, kunsten skulle være en del av rommet. Dette kan man se gjennom deres bruk av scenekonstruksjoner og maskinell estetikk, som skulle bli viktig for Meyerhold etter revolusjonen. Futuristen Osip Brik var den som gikk lengst i å fremme tanken om kunstneren som håndverker og som skaper av et produkt. For Brik var kunstneren proletar, og han slo fast at kunst er produksjon.¹³⁷

(T)he idea behind the Futurist 'evenings', in which the Futurists declaimed their verses, read manifestoes and lectures, performed concerts of 'noises', and exchanged verbal and even physical abuse with the audience (...) was to expand the stage, to go beyond the boundaries of the artificially limited performing space, to turn the whole city into a stage and life into a performance.¹³⁸

Folk og kunst skulle smelte sammen. Kunsten skulle være en del av livet, og skulle derfor skapes av folket og være en del av folkets liv. Etter hvert lagde futuristene, ledet av dikteren og dramatikerens Vladimir Majakovskij, flere helaftens forestillinger og en opera med et futuristisk innhold, *Seier over solen*, som ble spilt i St. Petersburg i 1913.¹³⁹ Målet her var det samme. Den futuristiske operaen satte fokus på kunstens kunstighet og på folkets blikk. Ved å se verden gjennom kunsten vil kunsten endre folkets blikk på verden. For futuristene var ikke kunst og natur adskilt, og den tradisjonelle kunsten var et uttrykk for en konvensjonell forståelse av verden.¹⁴⁰ Den nye kunsten skulle utfordre blikkets konvensjoner.

Felles for den futuristiske avantgarden og folketeatret var opprøret mot borgerskapets teater og mot teatret som en lukket institusjon. Folketeatret og proletkul'bevegelsen ønsket å utdanne og opplyse sitt publikum gjennom didaktiske virkemidler, og å sette fokus på feilene i det borgerlige samfunnet gjennom bruk av tradisjonelle, folkelige virkemidler. Futuristene ønsket på den annen side å rive ned betydningene fullstendig, for på den måten å vise hvordan samfunnet var i oppløsning. Felles hadde de også at de ønsket å lage en ny kunst, som skulle være fremtidens og det nye samfunnets kunst og at dette teatret ikke skulle være adskilt fra folket. I folketeatertanken skulle folket innlemmes og på den måten delta aktivt i teatrets

¹³⁷ Kleberg, 1980, s. 25

¹³⁸ Lawton, Anna: *Russian Futurism Through its Manifestoes, 1912-1928*, Cornell University Press, 1988, s. 10

¹³⁹ Goldberg, RoseLee: «Russian Futurism and Constructivism» i *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames and Hudson, London 1988, s.34

utforming, mens den futuristiske tilskuer skulle bli en del av kunsten gjennom endringen av blikket.

I årene før revolusjonen fantes det også andre steder i Europa en teateravantgarde som fokuserte på teatrets egenart og fjerning av skillet mellom scene og sal. Meyerhold kan også ses som en del av denne generelle trenden. Gran skriver i artikkelen ”Fornyelsen av vår tids teater og regikunst” om reteatraliseringen i Europa på begynnelsen av 1900-tallet. Hele reteatraliseringen var et opprør mot realismens teater og forsøket på å gjengi virkeligheten på scenen. ”Reteatraliseringen innebærer at teatret ikke skal forsøke å ligne den dagligdagse virkeligheten som i illusjonsteatret, men heller søke sin egen teatrale virkelighet. Teatret må være seg selv som teater.”¹⁴¹ Begrepet reteatralisering stammer fra den tyske teaterregissøren Georg Fuchs, som i sin bok *The Theatre of the Future* manet til en reteatralisering av teatret.¹⁴² Prinsippene her var mange av de samme som hos Meyerhold. Det skulle være et anti-realistisk teater med fokus på teatrets egne virkemidler og skillet mellom scene og sal skulle fjernes. Dette kom også til uttrykk hos andre vestlige teaterskapere på denne tiden, som hos Gordon Craig, Max Reinhardt og Adolphe Appia. Da revolusjonen var et faktum, var det derfor ikke den plutselige omveltningen som skapte teatret, det var bare den plutselige omveltningen som åpnet dørene for gjennomføringen av den prerevolusjonære avantgardens prinsipper.

3.2.3 Den første sovjetiske teaterforestilling - *Misterija Buff*.

Etter stormingen av Vinterpalasset i 1917 oppstod det et teatermessig vakuum. Først etter et års tid ble nye estetiske prinsipper virksomme. På ettårsdagen for Oktoberrevolusjonen i november 1918 iscenesatte Meyerhold den første sovjetiske teaterforestillingen, Vladimir Majakovskijs *Misterija Buff*. Statusen som den første sovjetiske forestilling fikk den på tross av sterke motforestillinger i det sentrale teaterorganet mot de estetiske virkemidlene og innholdet i stykket. Grunnen til at forestillingen fikk denne spesielle statusen var at det var et nyskrevet stykke, skrevet etter revolusjonen, og at det var det første russiske stykket skrevet med et eksplisitt politisk innhold. ”Mystery-Bouffe was the first fully and thoroughly political play in the history of Russian theater. It was a play without love, without psychology, without plot in the previous, traditional sense. Its actual subject was contemporary political life.”¹⁴³ Forestillingen var basert

¹⁴⁰ Leach, 1994, s. 16

¹⁴¹ Gran, Anne-Britt: ”Fornyelsen av vår tids teater og regikunst” i (red.) Helge Reistad: *Regikunst*, Tell forlag, Asker, 1991, s. 216

¹⁴² Brockett, Oscar G.: *History of the Theatre*, Allyn and Bacon, Boston, 1999, s. 444-445

¹⁴³ Rudnitsky, s. 253

på den bibelske myten om Noas ark. Denne versjonen handler om 28 gjenlevende etter en flom, hvorav syv par utgjør de rene og syv par de urene. De urene er internasjonale proletarer, mens de rene tilhører borgerskapet. Handlingen i stykket har form av et middelaldersk mysteriespill,¹⁴⁴ og går ut på at en revolusjonsflom har skylt over jorden. De 28 gjenlevende har søkt tilflukt på det siste tørre stedet i verden, Nordpolen, der de bygger en ark for å overleve. De urene finner materialer og bygger arken, som de rene planlegger å bli reddet av. De urene skaffer også mat, og de rene spiser den. På arken blir det kronet en tsar, men denne tsaren blir styrtet av resten av de rene, som blir sinte for at bare tsaren får spise, og innfører et borgerlig demokrati. Etter hvert fører dette til at de urene, som fremdeles skaffer maten de rene spiser, gjør opprør og styrter demokratiet. Etter å ha fått en åpenbaring i form av en jesuslignende figur, føres de ut i en reise gjennom himmel og helvete som til slutt ender i Det lovede land. Det viser seg at Det lovede land er deres egne hjem, men i en ny arbeiderstat der verktøyet og maten eies av dem selv.¹⁴⁵

Scenografien til forestillingen ble laget av suprematisten Kasimir Malevič. Det finnes ingen gjenværende bilder av scenografien til 1918-oppsetningen, men øyenvitnebeskrivelser og Malevič' egne uttalelser forteller at scenografien var kubistisk inspirert. En tredimensjonal halvkilde som var fem meter i diameter var plassert midt på scenen, og representerte jorden. Edward Braun siterer Alexandr Fevral'skij om hvordan han opplevde scenen hvor de urene går inn i Det lovede land:

In the 'Promised Land' scene the audience saw a suprematist canvas and something like a big machine. The colours resembled iron and steel. The forestage lighting was slightly dimmed and the area upstage brightly illuminated. The 'Unclean' entered the 'City of the Future' through an arch.¹⁴⁶

I tillegg til de kubistiske og suprematistiske trekkene i scenografien hadde Majakovskijs teaterstykke et karnevalesk preg. Dette kommer frem allerede i tittelen som henspiller på middelalderske mysteriespill og på farsekomedie. "It's a "bouffe" or a "bouffonade" in the sense that it makes fun of miracles by turning it upside down, (...)." ¹⁴⁷ Forestillingen uttrykker et nesten blasfemisk forhold til religionen, og bruker folkelige elementer hentet fra *commedia dell'arte* og balagan for å understreke latterliggjørelsen. Samtidig benytter den seg av folkets,

¹⁴⁴ Hoover, Marjorie: *Meyerhold. The Art of Conscious Theater*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1974, s. 112

¹⁴⁵ Mayakovsky, Vladimir Vladimirovich: "Mystery-Bouffe", i George Rapall Noyes (red.) *Masterpieces of the Russian Drama Volume 2*, Dover Publications, Inc., New York, 1961, s. 801-881

¹⁴⁶ Braun, s. 151

¹⁴⁷ Hoover, s. 112

fremfor kirkens eller statens estetikk. Det karnevaleske hadde i denne forestillingen mange likheter med sirkus, for eksempel ble klovnespill brukt gjennomgående. Rudnickij trekker frem de karnevaleske elementene og knytter dem til propaganda:

Naturally, the rally and the poster of *Mystery-Bouffé* were organically alloyed together with the carnival nature of the show. It was conceived of as a grandiose carnival of propaganda, as a "heroic, epic and satirical representation of our epoch." In this case, the roots all went back to the ancient traditions of street spectacle and, at the same time, everything was new.¹⁴⁸

Rudnickij understreker i dette sitatet et viktig poeng, at de tradisjonelle elementene ble brukt til å skape noe helt nytt. Det er dermed mulig å se dette uttrykket som en sammensmeltning av de prerevolusjonære strømningene jeg diskuterte ovenfor. Jeg har allerede vist at de tradisjonelle, folkelige elementene ble brukt aktivt i en blanding med modernistiske og futuristiske elementer. I tillegg til dette hadde forestillingen et klart didaktisk preg, som kan ses som en videreføring av folketeatertanken. Budskapet er ikke forsøkt skjult, og det ble brukt retoriske virkemidler som kan sammenlignes med de som ble brukt i politiske taler.¹⁴⁹

Meyerhold and his collaborators treated this allegory with all the rigid schematisation of the propaganda poster. In order to stress their solidarity the 'unclean' spoke in the uniform elevated style of political oratory. The 'clean' were played in the broad, knockabout manner of the popular travelling show (...).¹⁵⁰

Idéen om teatret som en arena for læring og der et politisk innhold formidles gjennom folkelige virkemidler til et kollektiv og teatret som en kollektiv arena for læring for proletariatet er her begge sammenfallende med folketeatertanken. Det som skiller denne forestillingen fra de tidligere folketeaterforestillingene var i størst grad at det i tillegg ble brukt en utfordrende og ny estetikk med bakgrunn i den futuristiske avantgarden. I 1918 fikk forestillingen blandet mottakelse. Den ble imidlertid satt opp igjen i 1921 med større suksess.

3.2.4 Teatrets oktober

Meyerhold gikk helhjertet over til bolsjevikene da revolusjonen var et faktum. Hans plutselige og umiddelbare støtte til bolsjevikene er blitt oppfattet som underlig og forhastet. Uansett hvilke grunner han måtte ha for sin politiske omvending, betydde hans nye politiske overbevisning en ny form for teater. Meyerholds teater etter revolusjonen var både en videreføring av og et brudd med de prerevolusjonære idéene. Rudnickij mener at Meyerholds støtte til bolsjevikene kom av at

¹⁴⁸ Rudnitsky, s. 253

¹⁴⁹ Braun, s. 150

han innså at revolusjonen kunne bidra til å virkeliggjøre hans teater, som nå kunne spilles for store mengder av arbeidere og bønder og skape en renessanse for gateteatret. ”The renaissance of street theater in all its original forms was to take place automatically as the result of bringing theater close to this Revolution which had unleashed the energy of the popular masses.”¹⁵¹ Det kan synes som Meyerholds umiddelbare teorier om revolusjonsteater var et uttrykk for den samme tanken som han hadde utviklet som Doktor Dapertutto, og som hadde vært rådende i den europeiske teateravantgarden på begynnelsen av århundret. Rudnickij hevder at det som skiller Meyerhold etter revolusjonen fra hans vestlige samtidige var ønsket om å forene den formmessige teatraliteten med direkte politisk propaganda.¹⁵² Revolusjonen førte i tillegg til politiske endringer med seg en del nyskapsler på det kulturelle feltet. Meyerhold meldte seg inn i Kommunistpartiet i 1918, og i 1919 ble han rammet av tuberkulose og sendt til Krim for rehabilitering. Da han etter sykdomsoppholdet kom tilbake til Moskva, manet han til *Oktober i teatret*.¹⁵³ Teatrets oktober var først og fremst et ledelsesprinsipp der alle teatrene skulle være underlagt det samme organet, og dermed innordne seg de samme revolusjonære prinsippene.

Estetisk betydde Teatrets oktober en nedrivning av det borgerlige teatret. Et viktig poeng var styrkingen av amatørteatret på bekostning av det profesjonelle teatret.¹⁵⁴ Dette kan ses som en direkte utvikling fra Proletkul't og Keržencevs idéer i de foregående år. Da teatret skulle forene kollektivet var det viktig at det ikke var noe skille mellom scene og sal. I 1920 åpnet Meyerhold *Det første RSFSR-teater*. Dette var det første teatret som skulle ta for seg prinsippene om Teatrets oktober. Ved åpningen av teatret holdt Meyerhold selv en tale hvor han forklarte hva som skulle kjennetegne deres nye teater:

The psychological make-up of the actor will need to undergo a number of changes. There must be no pauses, no psychology, no 'authentic emotions' – either on the stage or whilst building a role. Here is our theatrical programme: plenty of light, plenty of high spirits, plenty of grandeur, plenty of infectious enthusiasm, unlabored creativity, the participation of the audience in the corporate creative act of the performance.¹⁵⁵

Umiddelbart virker det litt vanskelig å se hva som var det store politiske gjennombruddet med denne formen for teater. Som vist ovenfor var dette også tanker som gjorde seg gjeldende andre steder i Europa på samme tid, og som hadde hatt oppslutning før revolusjonen. Meyerholds

¹⁵⁰ Ibid, s. 149-150

¹⁵¹ Rudnitsky, s. 248

¹⁵² Ibid, s. 252

¹⁵³ Leach, 1994, s. 62-63

¹⁵⁴ Meyerhold, s. 155

¹⁵⁵ Meyerhold, Vsevolod: *On Theatre*, (red.) Edward Braun, Methuen Drama, London, 1998, s. 170

fortrinn var at den store omveltningen i samfunnet gjorde det mulig å fjerne det borgerlige illusjonsteatret fullstendig og få gjennomslag for idéene sine på høyt nivå, fremfor å spille teatret sitt for en liten gruppe intellektuelle og kunstnere, slik det i større grad fortonte seg i vest-Europa. Men Teatrets oktober utviklet seg til noe mer enn ren formeksperimentering, og de samfunnsmessige omveltningene ble reflektert i større grad også på scenen og i den teatrale formen.

3.2.5 Konstruktivisme og biomekanikk

Allerede i 1918-oppsetningen av *Misterija Buff* kunne man se politisk motivasjon på scenen i Meyerholds regi. Men det var først noen år senere at Meyerholds virkelige politiske sider skulle gjenspeiles på scenen. Dette ser man først med utviklingen av konstruktivismen og biomekanikken på 1920-tallet. Konstruktivismen som kunstretning ønsket å forene kunst og liv gjennom masseproduksjon og industri. Det skulle gjenspeiles en funksjonell estetikk inspirert av arbeidet og produksjonen på fabrikken.¹⁵⁶ Konstruktivismen oppstod som en kunstretning, og rekrutterte først representanter for billedkunst og skulptur som nå ønsket å skape en levende kunst i et levende rom.¹⁵⁷ Konstruktivistisk kunst trengte rom, rytme og en konstruksjon med et bruksformål. Denne syntesen var det bare mulig å oppnå i en kunstart hvor bevegelsene spilte en viktig rolle. Kunsthistorikeren Christina Lodder påpeker at det nettopp var teatret som skulle fungere som arena for realisering av konstruktivistiske idéer. ”The one arena of creative endeavor in which it was possible to realise experimental syntheses of ’new ways of life’ with corresponding total environments was the theatre”¹⁵⁸ I teatret betydde konstruktivismen ifølge Rudnickij i hovedsak en frigjøring fra scenografiens representasjonsproblem. ”The construction in principle and ideal, was itself meaningless. It had one purpose only: to organize the stage space most conveniently for the actors, to create ”working space” for the players.”¹⁵⁹

Bevegelse og rom var viktige stikkord for konstruktivismen, og det var disse konstruktivistiske prinsippene som lå til grunn for Meyerholds utvikling av bevegelseslæren biomekanikken. Biomekanikken ble til gjennom inspirasjon fra en amerikansk effektivitetslære utviklet av Frederic Taylor, *taylorismen*. Taylorismen handlet om bevegelsenes høyest mulige effektivitet innenfor samlebandsproduksjon. Den tayloristiske kroppen skulle bevege seg med

¹⁵⁶ Lodder, Christina: *Russian Constructivism*, Yale University Press, New Haven, 1983, s. 3

¹⁵⁷ Goldberg, s. 44

¹⁵⁸ Lodder, s. 170

¹⁵⁹ Rudnitsky, s. 290

flytende, rytmiske, symmetriske og gjentakende bevegelser, fordi det var det mest effektive.¹⁶⁰

Meyerholds bevegelseslære tok utgangspunkt i dette effektive bevegelsesmønstrer. Han mente at skuespill var å betrakte som produksjon, og at oppgaven derfor krevde effektivitet.

Da målet for skuespillerens spil er at realisere en bestemt oppgave, må man forlange en økonomi med uttryksmidlerne, der garanterer en *præcision* i bevegelsene, som igen fører til den hurtigst mulige realisation af opgaven. ”Tayloriseringen” som metode kan anvendes på skuespillernes arbejde, såvel som på alt andet arbejde, hvor det gælder å opnå den maksimale produktion.¹⁶¹

Denne effektive spillestilen skulle blant annet innskrenke spilletiden, det som tidligere hadde tatt fire timer å spille, kunne nå spilles på bare én time.¹⁶² I tillegg til taylorisme og effektivitetslære var biomekanikken inspirert av *commedia dell'arte*, og dermed akrobatikk og sirkusbevegelser og av japansk og kinesisk teater.¹⁶³ Inspirasjonen herfra er naturlig, for både det vestlige, folkelige teatret og det østlige teatret fokuserte på kroppen og på kroppens bevegelser. Meyerhold ønsket seg en bevegelig skuespiller, ikke en følende og psykologisert en. ”At bygge teatrets bygning på psykologiens fundament er å bygge sit hus på sandgrund, det styrter uungåelig sammen.”¹⁶⁴ Meyerhold anså det psykologiske aspektet hos mennesket for å være betinget av fysiologiske prosesser, og mente at også de psykologiske sidene av mennesket best kunne fremmes gjennom fysiske bevegelser. Biomekanikken og den sceniske konstruktivismen var to sider av samme sak, og de første forestillingene som benyttet seg av konstruktivistisk scenografi, var også de første til å bruke biomekanikken. De to viktigste konstruktivistiske forestillingene, *Den storsinnede hanrei* og *Tarelkins død*, ble begge satt opp for første gang i 1922.

3.2.5.1 *Den storsinnede hanrei*

Den storsinnede hanrei var skrevet av den belgiske forfatteren Fernand Crommelynck og hadde premiere 15. april 1922.¹⁶⁵ Scenografien var laget av den konstruktivistiske kunstneren Ljubov Popova, og bestod av en tredimensjonal konstruksjon med plattformer, trapper, sklier, hjul og en vifte. På hjulet stod bokstavene CR-ML-NCK skrevet, konsonantene i forfatterens navn. Stykket er en farse og handlingen finner sted i en mølle. Den sjalu mølleren Bruno stoler ikke på sin unge og trofaste kone Stella. I sin falske sikkerhet over hennes utroskap inviterer han alle byens menn til sin mølle og tvinger Stella til å bedra ham med alle sammen, for på den måten å finne den

¹⁶⁰ Leach, Robert: *Vsevolod Meyerhold*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, s. 54

¹⁶¹ Mejerhold, s. 188

¹⁶² Ibid, s. 189

¹⁶³ Leach, 1989, s. 56

¹⁶⁴ Mejerhold, s. 190

¹⁶⁵ Lodder, s. 172

virkelige elsker. Det hele ender med at Stella rømmer byen med en kugjeter.

Lodder forklarer konstruksjonen som en urban maskin som inneholder hemmeligheten for sosial fremgang.¹⁶⁶ Den skulle fungere som en arbeidsplass for skuespillerne og slippe unna scenografiens representativitet. Rudnickij påpeker allikevel at konstruksjonen hadde vage likheter med en mølle på grunn av hjulet og viften, de snurret også rundt i ulik hastighet ettersom Brunos stressnivå økte og dalte. Denne likheten, på tross av sin vaghet, økte når stykkets handling gjorde det klart at den foregikk i en mølle. Han mener også at Meyerholds konstruktivisme alltid inneholdt en form for assosiasjon til stykkets innhold.¹⁶⁷ Men denne assosiative verdien i scenekonstruksjonen ødelegger ikke det konstruktivistiske prinsippet om en maskin og et arbeidssted. For å fjerne inntrykket av illusjon fjernet Meyerhold bakveggen, så man kunne se den ytterste murveggen. Dette bidro også til at tilskueren oppfattet konstruksjonen mer som en konstruksjon enn som noe som representerte en mølle.

Skuespillerne skulle hverken ha sminke eller kostymer, men arbeidsklær. Popova utarbeidet også disse. Klærne skulle være praktiske og behagelige, og skulle gjøre det enklere for skuespillerne å bevege seg i biomekaniske og akrobatiske bevegelser. Kostymene bestod derfor av overtrekksdresser sydd i et enkelt, blått stoff klippet i geometriske former som skulle passe kroppen. I tillegg kunne de ha identifiserende trekk, som at én skuespiller hadde briller og en annen jakke.¹⁶⁸ Kostymene bidro også til å forsterke mangelen på illusjon. Skuespillerne var ingen andre enn seg selv, sitt arbeidende selv, på tross av at de spilte roller. De representerte bare rollene, de var dem ikke. I tillegg gjorde de like arbeidsklærne at skuespillerne smeltet sammen med konstruksjonen. De var en del av det skapende hele, de var både menneske og maskin.

3.2.5.2 Tarelkins død

Tarelkins død hadde premiere senere samme året. Stykket var skrevet av Aleksander Sukhovo-Kobylin i 1869, og var opprinnelig en kraftig satire over tsar-Russland. Tarelkin er en laverestående byråkrat som nedsunken i gjeld stjeler sin sjefs private brev, erklærer seg selv død og tar den nylig avdøde naboens identitet. Han prøver deretter å presse sine overordnede for penger gjennom de stjalne brevene. Etter mye frem og tilbake der politiet mistenker ham for å være vampyr, går sjefen og politiet sammen og avslører Tarelkins bedrag, og han tilstår under

¹⁶⁶ Ibid, s. 172

¹⁶⁷ Rudnitsky, s. 290

¹⁶⁸ Lodder, s. 150

tortur.¹⁶⁹

Scenografien i denne oppsetningen ble laget av Varvara Stepanova, og skiller seg fra Popovas konstruksjon ved at Stepanovas scenografi bestod av mindre, individuelle deler, malt i hvitt som strakk seg langs scenen. Der Popovas konstruksjon hadde vært bygget i høyden, bygget Stepanova heller langs scenegulvet. Lodder forklarer at Stepanova tenkte seg delene av konstruksjonen som sirkusapparater hvor hver del hadde to eller tre funksjoner.¹⁷⁰ Rudnickij forklarer at konstruksjonen ”represented something between a barred cage and a meatgrinder.”¹⁷¹ Når skuespillerne skulle fengsles, ble de sendt gjennom en slags kvern som tok dem inn i et kvadratisk bur, og Lodder forklarer at skuespillerne klagde på farene ved at denne kvernen ikke alltid fungerte like bra.¹⁷²

Forestillingen forsøkte å skape en symbiose mellom karnevalesk satire og konstruktivism. Meyerhold ønsket å skape latter ved å gjøre narr av det tidligere regimet. I tillegg til selve konstruksjonen var det en del møbler på scenen som også ble brukt satirisk. ”A table and chairs were necessary for the questioning. They appeared. These chairs cracked when sat upon and popped up when people arose.”¹⁷³ I tillegg til lek med rekvisitter og kulisser, lekte skuespillerne med hverandre. Forestillingen ble spilt med en karnevalesk undertone. ”Meyerhold had his comedians fire pistols, beat their partners with clubs and inflated bull’s bladders, pour water over each other, struggle with the whims of furniture that jumped, leaped and shot.”¹⁷⁴ I tillegg til karnevalet på scenen, forsøkte Meyerhold å omskape hele rommet med en karnevalesk atmosfære. ”Colored balls flew through the hall. During the intermissions enormous prop apples were lowered from the balcony and the spectators eagerly tried to grab them.”¹⁷⁵

Stepanova lagde også kostymene i samme stil som Popovas kostymer til *Den storsinnede hanrei*. Stepanovas kostymer var i større grad enn Popovas inspirert av idrettsklær, og alle draktene var sydd av to stoff med ulike farger. De var sydd ut fra det samme prinsippet om bevegelse, og med ønske om å fremheve den bevegelige kroppen uten dekorative formål. Men Lodder hevder at de i utgangspunktet fargerike kostymene fikk en gjørmete gul farge når de ble betraktet fra salen. Meyerhold mottok mye kritikk for forestillingen, som ble kalt upassende.

¹⁶⁹ Sukhovo-Kobylin, Alexander: ”The Death of Tarelkin” i *The Trilogy of Alexander Sukhovo-Kobylin*, E.P. Dutton & Co., New York, 1969, s. 261

¹⁷⁰ Lodder, s. 173

¹⁷¹ Rudnitsky, s. 310

¹⁷² Lodder, s. 173

¹⁷³ Rudnitsky, s. 310

¹⁷⁴ Ibid, s. 311

¹⁷⁵ Ibid, s. 312

Teknikken på scenen ble karakterisert som hjelpeløs. Skuespillerne tok derfor til motmæle, og forsvarte Meyerholds virkemidler: "Yes! *The Death of Tarelkin* is staged in the traditions of farce, carnival, and Petrushka. Meyerhold does not reject this, because the traditions of farce are the only healthy theatrical traditions needed for our time."¹⁷⁶

3.2.6 Montasjedramaturgi

Meyerholds teater gjorde opprør mot illusjonsteatret på flere måter. Meyerhold bidro til konstruksjonen av en ny dramaturgi, hvor innholdsformens tidslinjer brytes og skapes om til episodiske handlinger. Dette som en motsetning til et lineært handlingsforløp med et klimaks, som den aristoteliske dramaturgien i illusjonsteatret har vært preget av. Begrepene montasje og montasjedramaturgi ble først brukt av Meyerholds elev Sergej Eisenstein som senere er blitt mer kjent som filmregissør. Eisenstein beskrev først montasjebegrepet i artikkelen "Montage of Attractions" fra 1923 i forbindelse med arbeidet han gjorde for Proletkul't.¹⁷⁷ En attraksjon er for Eisenstein teaterhandlingens primære og uavhengige elementer:

An attraction (in relation to the theatre) is any aggressive aspect of the theatre; that is, any element of the theatre that subjects the spectator to a sensual or psychological impact, experimentally regulated and mathematically calculated to produce in him certain emotional shocks which, when placed in their proper sequence within the totality of the production, become the only means that enable the spectator to perceive the ideological side of what is being demonstrated – the ultimate ideological conclusion. (The means of cognition – "through the living play of passions" – apply specifically to the theatre.)¹⁷⁸

Han sammenligner attraksjonselementene med molekyler, selvstendige enheter forestillingen bygges opp av. I artikkelen gir Eisenstein femogtyve eksempler på hva han mener kan karakteriseres som en attraksjon. Alle eksemplene er hentet fra Proletkul't-forestillingen som i engelsk oversettelse heter *Enough Stupidity for Every Wise Man*, og omhandler alt fra klovnetriks og kjærlighetsmonologer til musikknummer. Bruken av montasjedramaturgi fører til en oppsplittet forestilling med en likestilt episodisk karakter. Alle attraksjonene spiller en like viktig rolle og vekslingen mellom komedie og tragedie, satire og agitasjon utnyttes for å skape den ønskede politiske virkningen.

¹⁷⁶ Ibid, s. 312

¹⁷⁷ Eisenstein, Sergei: "Montage of Attractions: For Enough Stupidity for Every Wise Man", *The Drama Review: TDR*, Vol. 18, No. 1, *Popular Entertainments*. (Mar. 1974)

¹⁷⁸ Ibid, s. 78

3.2.7 Meyerhold og Marx

Spørsmålet om Meyerholds forhold til Marx er viktig i en forståelse av Meyerholds teater som kommunistisk kunst, ikke bare som del av en generell trend. Trenden både i Russland og i Europa var del av en antiborgerlig bevegelse, og henger på den måten sammen med deler av revolusjonens prinsipper. Men Meyerholds teater tar opprøret videre fra antiborgerlig trass til å omhandle en ny verdensorden og et nytt menneskesyn. Hovedforskjellen mellom Meyerholds menneskesyn og det prerevolusjonære menneskesynet ligger i at Meyerhold tar utgangspunkt i kroppen fremfor åndelige aspekter ved mennesket. Dette ser man i utviklingen av biomekanikken, der bevegelsene skaper sinnsstemningen, ikke omvendt som hadde vært grunnlaget i Stanislavskijs metode og det realistiske teatret. Mennesket er først og fremst kropp og det sceniske mennesket utvikler seg fra materie, ikke fra ånd. Dette henger direkte sammen med Marx' teori om basis og overbygning, der mennesket blir bestemt av materielle forhold.

Marx selv gir ikke noen utlegning av hvordan estetikken vil se ut etter en kommunistisk revolusjon, men hans teorier er mulig å tolke i et estetisk perspektiv. Terry Eagleton trekker først og fremst frem forholdet til kroppen og sanseopplevelsene som et estetisk trekk hos Marx. Marx ser den menneskelige kroppen som grunnlaget for alt, og samfunnet og teknologien som en forlengelse av den menneskelige kroppen:

The story Marxism has to tell is a classically hubristic tale of how the human body, through those extensions of itself we call society and technology, comes to overreach itself and bring itself to nothing, abstracting its own sensuous wealth to a cypher in the act of converting the world into its bodily organ.¹⁷⁹

Gjennom arbeidernes fremmedgjøring fra produksjonsforholdene reduseres den arbeidende kroppen til en kropp med basale behov. Eagleton påpeker at kapitalisten også fremmedgjøres, og at kapitalen blir en forlengelse av kroppen hans. ”Capital is a phantasmal body, a monstrous *Doppelgänger* which stalks abroad while its master sleeps, mechanically consuming the pleasures he austere foregoes.”¹⁸⁰ Pengene handler på vegne av mennesket, uten at kroppen hverken uttrykker begjær eller behov. Under kapitalismen fungerer penger samlende og sannhetsbesvergende gjennom sin autonome og selvreferensielle eksistens. Pengene fungerer som kroppens forlengelse og dobbeltgjenger, og det er pengene som opplever og uttrykker både menneskelige begjær og behov.

¹⁷⁹ Eagleton, Terry: «The Marxist Sublime» i *The Ideology of the Aesthetic*, Blackwell Publishers, Oxford, 1994, s. 198

¹⁸⁰ Ibid, s. 200

Marxismens mål er, ifølge Eagleton, å gjenopprette kroppens frarøvede krefter. Men dette kan bare skje med avskaffelsen av privat eiendom. Kommunismen er i marxismen nødvendig, fordi først da kan vi føle, smake og lukte så fullstendig som vi makter.¹⁸¹ De kroppslige opplevelsene vil ikke lenger bare finne sted i kroppens forlengelse, men i kroppen selv. Den menneskelige frigjøringen består i at sansene frigjøres. Også det Marx kaller åndelige sanser, som vilje og kjærlighet, vil frigjøres når kroppen frigjøres. Når tingene og pengene ikke lenger er en direkte forlengelse av kroppen, men eksisterer autonomt, vil ikke objektet i seg selv ha noen verdi. Det er da nytten og bruksverdien av objektet som vil avgjøre verdien. Et objekt kan ikke ved kapitalismens oppløsning og sansenes frigjøring være vakkert i kraft av seg selv, men får sin skjønnhet skapt av sin nytteverdi.

I det kapitalistiske samfunnet er arbeidsprosessene underordnet en lovmessighet som frarøver mennesket fornøyelse. Fornuft adskilles fra ånd og rasjonalitet fra begjær. Arbeideren er først og fremst arbeider, og egenskaper som overgår det produktive anses som overflødige. Det er i dette samfunnet, på grunn av fremmedgjøringen fra det åndelige, umulig å oppnå en estetisk sammensmeltning mellom form og innhold.¹⁸² Denne sammensmeltningen kan bare oppstå i et kommunistisk samfunn: "Marx himself will rejoin the sensuous and the rational in the concept of use-value; but there can be no concept of use-value as long as the commodity reigns supreme, (...)"¹⁸³ I et kommunistisk samfunn vil form og innhold nødvendigvis være ett, fordi enheten oppstår når det vakre smelter sammen med nytteverdien. Det vil si at den arbeidende kroppen er vakker gjennom hva den kan skape og hvordan den gjør det. Menneskets nytteverdi smelter sammen med kroppens bevegelser. Dette betyr at kroppen ikke lenger vil være fremmedgjort fra det den produserer, men være på samme tid skapende og vakker og dermed inneha en autonom verdi.

For Marx er menneskelige krefter og evner autonome verdier, og likedan menneskelige samfunn. Eagleton påpeker at Marx anser lykken fremfor sannheten som målet ved livet og at for å oppnå lykken må mennesket leve i fullt samsvar med sine egne krefter.¹⁸⁴ Det er nødvendig for mennesket å leve ut sine krefter til det fulle. I et kommunistisk samfunn vil arbeidet fremdeles være nødvendig, men fordi mennesket ikke lenger er fremmedgjort fra produksjonsforholdene, og fordi mennesket skal leve i fullt samsvar med sine krefter og sin kapasitet, vil arbeid og kunst smelte sammen. På samme måte som form og innhold smelter sammen, vil arbeidets

¹⁸¹ Ibid, s. 201

¹⁸² Ibid, s. 206-207

¹⁸³ Ibid, s. 207

nødvendighet smelte sammen med menneskets evner og ønsker. Den menneskelige, arbeidende kroppen vil være vakker både på grunn av sin nytteverdi og fordi mennesket vil leve ut evnene sine til det fulle.

I den revolusjonære estetikken blir fokuset på kropp svært viktig. Den menneskelige kroppen uttrykkes både som en kropp med basale behov og som en arbeidende kropp. Den revolusjonære estetikken er, som nevnt, inspirert av blant annet den folkelige og karnevaleske tradisjonen fra *commedia dell'arte* og *balagan*. I denne estetikken fokuseres det på kropp som kropp, på fordøyelse og seksualitet og på kroppens primære behov. I den tradisjonelle formen for *commedia dell'arte* er det et særlig fokus på reproduksjon. Livet fremstilles sirkulært, og fødsel og død ses som naturlige, menneskelige former. Bakhtin understreker en dobbelthet i den groteske kroppen. Kroppen fremstilles i en uendelig kjede av andre kropper, der den gamle, døende kroppen føder en ny kropp.¹⁸⁵ Livet fremstilles sirkulært, og kroppen er et ledd i en fruktbarhetskjede. Kroppen fremstilles ikke individuelt, men som livets materie. ”The grotesque body, (...), is a body in the act of becoming. It is never finished, never completed; it is continually built, created and builds and creates another body.”¹⁸⁶ Dobbeltheten Bakhtin trekker frem kommer til uttrykk gjennom at kroppen både er gammel og ung på en gang, og gjennom dette bildet er det mulig å oppfatte kroppens evighet samtidig som dens forgjengelighet. I det kulturelle uttrykket, til karneval og gateteater fremstilles dette humoristisk, og med et lattervekkende fokus på genitalier, seksualitet, kroppsåpninger og mat.

I bruken av den groteske kroppen i forestillinger inspirert av *balagan* og *commedia dell'arte* er kroppen redusert til noe lattervekkende. Men dette humoristiske kroppsbildet er et uttrykk for den samme doble kroppen. Den karnevaleske kulturen ble tatt opp og brukt i teateruttrykket etter revolusjonen i stor grad, fordi det var nødvendig å fokusere på en kultur som tilhørte folket fremfor borgerskapet. I tillegg til dette var bruken av kropp i teatret også et brudd med det borgerlige, naturalistiske teatret, der mennesket i stor grad var frarøvet sin materielle og kollektive eksistens og ble fremstilt individuelt og åndelig. Bakhtin påpeker at den doble kroppen ikke lenger fantes i det moderne kroppsbildet. Kroppen som både fødsel og død og som en del av et fruktbarhetsledd finnes ikke lenger, og kan bare ses i enkelte bilder av mor og barn.¹⁸⁷ Den menneskelige kroppen er i det moderne avseksualisert. Ved å gjenoppta den groteske kroppen og sette fokus på det kroppslige mennesket, bryter de revolusjonære teaterskaperne med den

¹⁸⁴ Ibid, s. 226

¹⁸⁵ Bakhtin, s. 318

¹⁸⁶ Ibid, s. 317

prerevolusjonære, borgerlige realismen, hvor dette var helt fraværende.

Med Marx er det mulig å se kroppen i den borgerlige estetikken som en kropp som er frarøvet sine sanseopplevelser. Det borgerlige, kapitalistiske mennesket lever ut sine kroppslige behov gjennom kapitalen som kroppens forlengelse. Ved innføringen av et kommunistisk samfunn vil det være nødvendig å vise kroppen som en autonom verdi, vise en kropp som føler og sanser og som i kraft av å være kropp er en del av den menneskelige natur og fruktbarhetskjede. På den annen side virker den groteske kroppen ikke som en kropp hvor ånd og materie er smeltet sammen, men som en kropp hvor materien eksisterer på bekostning av ånden. I videreutviklingen av det revolusjonære kroppsbildet utvikles også synet på kroppens forhold til materie, og den menneskelige materien gis muligheter til å smelte sammen med den arbeidende kroppen. Gjennom den arbeidende kroppen gis den menneskelige materie muligheten til å utvikle seg selv til det fulle, og til å utvikle og bruke sin kapasitet fullt ut.

Meyerholds teaterestetikk forener den groteske kroppen med den maskinelle kroppen. Han skaper en kropp der materien og kroppens behov og begjær er i fokus, samtidig som han viser frem den menneskelige kroppens evner. Meyerholds menneske er ikke lenger fremmedgjort fra produksjonsforholdene, men en aktiv og nødvendig del av produksjonsforholdene. I den konstruktivistiske estetikken handler mennesket og konstruksjonen sammen som en enhet. Bevegelsesmønstrer er skapt for å fremme denne enheten mellom menneske og maskin, og med fokus på menneskets kropp og bevegelse. Meyerholds mål i denne estetikken er i tråd med en overordnet marxisme, der målet er å gjenopprette kroppens krefter. I den konstruktivistiske teaterestetikken er kroppen frigjort fra fremmedgjøringen, og den materielle kroppen er derfor en fullstendig kraft i det estetiske uttrykket. Ved å kombinere den groteske kroppen, og herunder kroppens behov og begjær, med den arbeidende kroppen oppnår Meyerhold en kropp som yter sitt fulle på sine egne premisser. Her blir kroppen fremstilt gjennom et estetiserende blikk, der det vakre ligger i kroppens nytteverdi samtidig som kroppen er materiell og kollektiv. Den er ikke, som i det borgerlige teatret, redusert til ånd, men den groteske materialiteten utforskes for å skape en estetikk der kroppen utnyttes til sitt fulle. Det er det menneskelige potensialet som settes i sentrum. Deler av Meyerholds teatralitetsteori har sitt utspring i prerevolusjonær antiborgerlig trass. Men gjennom arbeid med den menneskelige kroppen og fusjoneringen av en arbeidende og nyttegjørende kropp med en behøvende og materiell kropp, oppnår Meyerhold en marxistisk kropp og et marxistisk sceneuttrykk som også har politiske formål. Denne politiske dimensjonen

¹⁸⁷ Ibid, s. 322

forblir en viktig del av Meyerholds teatralitetsteori.

3.2.8 Meyerholds teatralitet i perspektiv

Meyerholds teatralitetsteori er bygget opp gjennom opprøret mot realismen og Kunstner-teatret. Allerede i 1906 skrev Meyerhold om det naturalistiske teatrets ufullkommenheter. Det naturalistiske teatret slik det hadde blitt utviklet av Kunstner-teatret higit i størst mulig grad etter virkelighet på scenen, og Meyerhold uttrykte et ønske om at teatret skulle være kunst, ikke etterstrebe å være virkelig.¹⁸⁸ For Stanislavskij var idealet en kunstnerisk virkelighet. Da Kunstner-teatret ble grunnlagt var det nettopp gjengivelsen av virkeligheten som skulle skille det fra de andre teatrene i Moskva. ”But the most important thing was that all the other theatres practised conventionalized theatrical truth, and we wanted another, a real, artistic, scenic truth.”¹⁸⁹ Det var dette Meyerhold ønsket å gjøre opprør mot. Han påpekte gang på gang teatrets nødvendige kunstighet og latterliggjorde Stanislavskijs ønske om virkelighet i teaterrommet. ”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 høyt som muligt”¹⁹⁰ For Meyerhold var dette umulig og unødvendig. Teatret skulle ikke etterligne virkeligheten, det skulle være teater.

Fordi Meyerhold ønsket seg mer teater på scenen hentet han inspirasjon fra folkelige teaterformer, for på den måten å sette et større fokus på teatret som uttrykk. Det er teatrets egenart som skal finnes og skapes om til et moderne teateruttrykk. Denne egenarten fant Meyerhold i folkelig gateteater og karneval. Teatraliteten hos Meyerhold er noe som skjer på scenen og som regissøren kan velge å benytte seg av. På denne måten kan man se at det finnes et teatralt og et anti-teatralt teater, og at Meyerhold står som representant for det teatralte teater som en motsetning til Stanislavskij og Kunstner-teatret. Hvis vi ser dette i sammenheng med Evreinovs teatralitetsteori som ble diskutert ovenfor, ser vi at teatraliteten hos Meyerhold i større grad kan oppfattes som en formmessig kvalitet ved en forestilling enn en persepsjonsopplevelse. Hos Evreinov er det blikket som skaper teatraliteten. Enten kan blikket tilhøre en utenforstående som, med Féral's ord, spalter rommet og dermed teatraliserer opplevelsen, eller blikket kan tilhøre en deltaker i en teatral hendelse. Dette fører teatraliteten også ut av teaterrommet. Meyerholds teatralitet er derimot avhengig av teaterrommet, fordi det i hans tilfelle er teaterrommet som

¹⁸⁸ Meyerhold, s. 32

¹⁸⁹ Stanislavski, Constantin: *My Life in Art*, Penguin Books, London, 1967, s. 311

¹⁹⁰ Meyerhold, s. 33

skaper teatraliteten. Men teaterrommet skaper ikke teatraliteten alene. Hvis det hadde vært tilfellet, hadde også Kunstnerteatrets teater vært teatralt. Og det er jo nettopp dette teatret Meyerhold gjør opprør mot og mener er et deteatralisert teater.

Selv om teatraliteten hos Meyerhold belager seg på formmessige uttrykk, er teatraliteten avhengig av publikum. Leach påpeker at en av hovedårsakene til bruddet mellom Meyerhold og Stanislavskij på begynnelsen av 1900-tallet var deres ulike oppfatninger av publikummets rolle i teatersalen. Han forklarer hvordan Stanislavskij ville at skuespillerne på scenen skulle frigjøre seg fra tilskuerne i salen og ikke spille ut mot publikum, men spille som om de ikke var der.¹⁹¹ Meyerhold ønsket seg det stikk motsatte. Han ville at skuespillerne skulle spille for publikum, og på den måten forenes med dem. Dette var også grunnen til at han ville fjerne rampelysene og orkestergraven for på den måten å bringe det sceniske spillet nærmere salen. ”Skuespilleren, (...), stilles ansigt til ansigt med tilskueren (...) og åpner frit sin sjæl foran ham og skærper på den måten vekselvirkningen mellom skuespiller og tilskuer – teatrets to bærende kræfter.”¹⁹² Der Meyerhold ville ha en deltakende tilskuer, ønsket Stanislavskij seg en høflig og oppdragen tilskuer som satt så stille at de ikke kunne merkes fra scenen.

Det er tydelig at tilskuerne er en viktig del av Meyerholds teatralitet. Teatraliteten kan ikke oppstå hvis den ikke oppstår i samspillet mellom skuespillere og tilskuere. Det er når man ser distansen mellom skuespillere og publikum som bærende for teatraliteten at man kan se at Meyerhold til en viss grad nærmer seg Evreinov. Selv om Meyerhold jobbet hardt for å fjerne skillet mellom scene og sal, var det nettopp i et skille at teatraliteten oppstod. Poenget er bare at skillet eller distansen ikke trenger å være fysisk. Teatraliteten øker fremfor å minke når skillet mellom scene og sal krymper. Da handler det om en persepsjonsdistanse, ikke om en fysisk distanse. For Evreinov kan denne persepsjonsdistanse oppstå hvor og når som helst, og handler bare om persepsjonens blick, ikke om forestillingens formmessige uttrykk. For Meyerhold er det et dobbelt samspill som skaper teatraliteten. Det er et samspill mellom scene og sal, men også et samspill mellom form og innhold. Teatraliteten oppstår i skjæringspunktet mellom formens uttrykk og publikums blick.

Når jeg sier dette er det viktig å understreke at teatraliteten ikke stiller seg likegyldig til formens uttrykk, men at det er en spesiell form som skaper dette skjæringspunktet. Den russiske litteraturteoretikeren Viktor Sjklovskij diskuterer i artikkelen ”Kunsten som grep” formens

¹⁹¹ Leach, 1989, s. 30

¹⁹² Meyerhold, s. 43

uttrykk.¹⁹³ Sjklovskijs analysefelt er først og fremst litteraturens språk, men teoriene er lett overførbare til andre kunstformer og teater. Han påpeker at kunstens spesielle grep er underliggjøring. ”Kunstens virkemiddel er ”underliggjørelsens” virkemiddel og den vanskeliggjorte forms virkemiddel, som øker lengden av persepsjonsprosessen, for i kunsten er persepsjonsprosessen et mål i seg selv og må derfor forlenges.”¹⁹⁴ Med dette mener Sjklovskij at kunsten setter dagligdagse objekter i et annet lys, og dermed får betrakteren til å se det som til hverdags ikke betraktes som noe spesielt som noe å undre seg over. ”Ting vi har persipert noen ganger begynner vi å persipere ved gjenkjennelser: tingen befinner seg foran oss, vi vet det, men vi ser den ikke. Derfor kan vi ikke si noe om den.”¹⁹⁵ Kunsten vrir på hverdagen så persepsjonen ikke lenger er preget av automatikk, men med underliggjøringens blikk.

(D)et kunstneriske er skapt med den hensikt å befri persepsjonen fra automatismen, og det er kunstskaperens mål at vi skal se dette kunstneriske, som derfor ”kunstig” er skapt slik at persepsjonen av det blir oppholdt og derved når den høyeste grad av intensitet og varighet, hvorved tingen ikke oppfattes som en avgrenset gjenstand, men som et kontinuum, om en kan si det slik.¹⁹⁶

Man stopper ikke opp ved dagligdagse objekter eller handlinger, men ved det underliggjorte stopper man opp for å undre. Kunstens persepsjon er en varighetspersepsjon.

Meyerholds opprør mot Kunstnerteatret er et opprør mot et teater uten underliggjøring. Det realistiske teatret etterligner det publikum allerede kjenner, og har ikke som mål å benytte seg av underliggjørende virkemidler. Det er underliggjøringens form som i sin nødvendige økning av persepsjonens lengde skaper samspeillet mellom scene og sal. Underliggjøringen finner sted på scenen, men persepsjonen foregår i salen. Disse to sidene er gjensidig avhengig av hverandre. Når Meyerhold skaper sin revolusjonære estetikk, skaper han en kropp som ikke beveger seg som hverdagens mennesker. Han skaper en kropp hvor fokuset ligger på bevegelsene og på kroppens evner. Fraværet av den hverdagslige kroppen er underliggjørende. Underliggjøringssteknikkene understreker den menneskelige kroppens kapasitet, og det er i tråd med den marxistiske estetikken som søker en kropp som kan utnyttes til sitt fulle. Når den konstruktivistiske scenografien søker seg vekk fra all form for representasjon og understreker fraværet av virkelighet ved å fjerne bakveggen, styrker dette også underliggjøringen. Publikum blir påminnet om at det som skjer på scenen ikke er virkelig, og persepsjonsprosessen

¹⁹³ Sjklovskij, Viktor B. : ”Kunsten som grep” i (red.) Atle Kittang, Arild Lindeberg, Arne Melberg, Hans H. Skei: *Moderne litteraturteori. En antologi*, Universitetsforlaget, Oslo, 1991, s. 11-26

¹⁹⁴ Ibid, s. 16

¹⁹⁵ Ibid, s. 17

aktualiseres enda mer når det som er på scenen ikke ligner på noe. En ikke-illusjonistisk scene krever at tilskueren må gjøre seg opp sin egen mening om det sceniske uttrykket. Når man undersøker bruken av underliggjøringsteknikker og hvordan disse teknikkene er avhengig av en tilskuer fordi persepsjonsprosessen er en nødvendig del av teatraliteten, ser man et sammenfall mellom Evreinovs og Meyerholds teatralitetsbegreper. Fremdeles er Meyerhold mer opptatt av det sceniske uttrykket og dets samspill med persepsjonsprosessen, mens Evreinov legger større vekt på persepsjonsprosessen og tilskuerens blikk og gir det sceniske minimal betydning.

Bruken av underliggjøringsteknikker i teatret er i størst grad blitt knyttet til den tyske teatermannen Bertolt Brecht og hans begrep *Verfremdung*. I *Om tidens teater* forklarer Brecht verfremdungseffektens (V-effektens) innhold i samme ordelag som det Sjklovskij gjør om sitt underliggjøringsbegrep. Teatret ”må få sit publikum til at undres, og dette sker gjennom en teknik, der gjør det fortrolige fremmed.”¹⁹⁷ For Brecht var underliggjøringsteknikkene¹⁹⁸ også et opprør mot et borgerlig og realistisk teater og dets innlevende spillestil. Han ønsket ikke en skuespiller som levde seg inn i rollen, slik Stanislavskij var en forkjemper for, men en skuespiller som hele tiden holdt en distanse til det som ble spilt. ”For at frembringe V-effekter måtte skuespilleren lade være med alt det, han hadde lært, han skulle gjøre for at få publikum til at indføle sig i de sceniske figurer, han skaber. Da han ikke har til hensigt at bringe publikum i trance, må han heller ikke bringe sig selv i trance”¹⁹⁹

Meyerholds teknikker har likheter med Brecht og allerede i 1926 skrev A. Slonimskij om Meyerholds oppsetning av *Tarelkins død* i 1922 at ”Det er Brecht før Brecht”. Dette sier han på grunnlag av at skuespillerne henvender seg til publikum ”med sidebemærkninger og ser på hinandens spil.”²⁰⁰ Både Meyerhold og Brecht ønsker seg et antiborgerlig teater med en opplysende effekt på publikum. Brecht tillegger underliggjøringsteknikkene en uttalt politisk effekt. Ved å sette spørsmålstegn til det som skjer på scenen skal publikum provoseres, og selv skape seg en bevissthet. De skal selv stille spørsmålet om hvorvidt et annet samfunn er mulig. V-effekten skal lære publikum at samfunnet kan endres, at det man anser som selvfølgeligheter ikke trenger å være selvfølgelig. Ved å sette det selvfølgelige i et underliggjørende perspektiv, kan

¹⁹⁶ Ibid, s. 23

¹⁹⁷ Brecht, Bertolt: *Om tidens teater*, Gyldendal, Danmark, 1982, s.127

¹⁹⁸ Tradisjonelt er *verfremdung* til norsk blitt oversatt til fremmedgjøring. En riktigere oversettelse vil være underliggjøring. Dette er også i tråd med Sjklovskijs begrep *ostranenie* som oversettes til underliggjøring og i stor grad betegner det samme. Å oversette begrepene til underliggjøring vil også fjerne misforståelser i forhold til diskusjon om marxistisk fremmedgjøring som er oversatt fra det tyske begrepet *entfremdung* og betegner en samfunnsmessig fremmedgjøring.

¹⁹⁹ Brecht, s. 128

²⁰⁰ Meyerhold, s. 206

teatret oppfordre til endring. ”De nye fremmedgørende effekter skal blot berøve de socialt virkelige tildragelser deres præg af noget fortroligt, som i dag beskytter dem mod indgreb.”²⁰¹ Meyerholds bruk av underliggjøringssteknikker skiller seg allikevel fra Brechts i et politisk perspektiv. Dette kommer av at Meyerhold skaper teater for et revolusjonært samfunn, et samfunn som har gjennomgått de endringene Brecht ønsker at publikummet skal bevisstgjøres om. Meyerholds teater kan derfor virke noe mer tannløst og mindre hissig. Selv om Meyerholds teater ikke spiller en rolle i å utfordre styresmaktene, har det en samfunnsmessig karakter som har innvirkning på politikken. Nedenfor skal jeg besvare spørsmålene hvorvidt og i hvilken grad Meyerholds teaterestetikk er ideologisk. Hvordan forholder et teater seg til ideologi når det ønsker å uttrykke endring, men samtidig støtte opp om den rådende ideologien?

3.2.9 Er Meyerholds teater ideologisk?

For å kunne besvare overskriftens spørsmål er det først nødvendig å belyse hva jeg mener med et ideologisk teater og hva som kjennetegner et ikke-ideologisk teater. Althusser plasserer kulturelle institusjoner innenfor ideologiske statsapparater, og ideologien fremmes dermed gjennom kulturen, skolen og pressen. Teatret som kulturell institusjon vil med Althusseres begreper per definisjon være ideologifremmende, på grunn av sin kulturelle posisjon. Teatret vil være ideologisk fordi det fremmer et samfunns kulturelle myter og verdier. For Althusser er det klassiske teatret et ideologisk teater fordi dette teatrets meningsuttrykk var grunnlagt i et samfunns felles bevissthet. ”I mean that the material, or the themes, of the classical theatre (politics, morality, religion, honour, 'glory', 'passion', etc.) are precisely ideological themes, and they remain so, without their ideological nature ever being questioned, (...).”²⁰² Teatret fungerer her som et ukritisk speilbilde av det generelle samfunnet, det reflekterer den allerede gjenkjennelige bevisstheten. Begrepene i Althusseres parentes i sitatet kan kategoriseres som mytene i det klassiske teaters verden. I det reflekterende teatret oppstår det en identifikasjon hos publikum når de kjenner igjen sine egne forhold og sitt eget verdensbilde, og denne bevisstheten oppstår særlig når man legger merke til at det mytiske uttrykket stemmer overens med en generell bevissthet.

Žižek definerer, som diskutert i teorikapittelet, noe som ideologisk ved at det støttes av en falsk bevissthet: ”’Ideological’ is not the ’false consciousness’ of a (social) being but this being

²⁰¹ Brecht. s. 126 - 127

²⁰² Althusser, Louis: *For Marx*, Verso, London, 2005, s. 144

*itself in so far as it is supported by 'false consciousness'*²⁰³ Teatret vil derfor være ideologisk hvis forestillingens grunnlag er basert på den samfunnsmessige falske bevisstheten. Et ideologisk teater vil virke sannhetsbesvergende, og publikum vil gjenkjenne sin ideologiske virkelighet på scenen. Teatrets interne virkelighet vil besverge det publikum oppfatter som det eksterne samfunnets virkelighet. Teatrets illusjon fungerer da som en videreføring av den samfunnsmessige illusjonen, og bidrar dermed til opprettholdelsen av en ideologi. Et teater som besverger vår illusjon vil fungere som en videreføring av vår fantasi og vårt begjær. Žižeks fantasibegrep betegner en ideologisk fantasi som oppstår for å dekke over sannheten vi egentlig er klar over, men allikevel velger å overse. Žižeks fantasibegrep er knyttet sammen med hans begrep om fornøyelse. Det er fordi vi ønsker fornøyelse vi fantaserer. Det er mye morsommere å fantasere enn å skulle akseptere den faktiske virkeligheten. Det er i forbindelse med fornøylesbegrepet og den fornøyelige fantasien at teatret spiller en spesiell rolle. Teatret er en fornøylesinstitusjon, og der underholdningen skaper illusjonen vil teatret fungere ideologiopprettholdende. Teatrets egenart understreker den kollektive verdien i denne fantasien. En personlig fantasi kan gi en flau smak, noe man ikke vifter med til andre. En fantasi kan oppfattes såpass privat at vi holder den for oss selv. Fantasiene som oppstår i teatret er per definisjon kollektive fantasier, og vil dermed oppfattes som mer selvfølgelige, og også mindre fantaserende, fordi de oppstår og uttrykkes i en kollektiv bevissthet. Et ideologisk teater kan dermed sammenfattes som et teater som med et mytisk grunnlag og gjenkjennelig form har en underholdende verdi for publikum i egenskap av å være en kollektiv fantasi som underbygger gitte maktstrukturer.

Som en motsetning til det klassiske, ideologiske teatret plasserer Althusser Brechts teater. Althusser oppfatter Brechts ver fremdungsteater som en motsetning til det klassiske, ideologiske teatret. I sin diskusjon av Brechts teater mener han at ideologikritikken ikke kommer av at den falske bevisstheten blir fjernet og at det ideologiske subjektet i publikum oppnår en ny og sann bevissthet om sitt eget forhold til virkeligheten, men at tilskueren tillater seg å bli del av kritikken, og dermed blir et kritisk ideologisk subjekt. I min lesning sier Althusser at teatret som oftest fremmer samfunnets myter og verdier, og at gjenkjennelsen som skjer i salen først og fremst er en ideologisk, ikke psykologisk gjenkjennelse. Dette utelukker ikke psykologisk gjenkjennelse, men påpeker at den psykologiske gjenkjennelsen er en del av den ideologiske gjenkjennelsen. Samtidig som teatret er et ideologifremmende medium, kan teatret skape

²⁰³ Žižek, s. 21

ideologikritikk:

Brecht was right: if the theatre's sole object were to be even a 'dialectical' commentary on this eternal self-recognition and non-recognition – then the spectator would already know the tune, it is his own. If, on the contrary, the theatre's object is to destroy the intangible image, to set in motion the immobile, the eternal sphere of the illusory consciousness's mythical world, then the play is really the development, the production of a new consciousness in the spectator – (...) the play is really the production of a new spectator, an actor who starts where the performance ends, who only starts so as to complete it, but in life.²⁰⁴

Teatret har muligheten til å endre blikkets gjenkjennelse. Dette er, slik jeg forstår Althusser, først og fremst en formmessig endring. For det hjelper ikke å vise fattigdom på scenen for å oppnå kritikk. Fattigdommen kjenner vi igjen, og en ny visning av den kjente fattigdommen vil bare tjene til å besverge fattigdommens eksistens. Underliggjøringen skaper en distanse i tilskueren selv, og det er gjennom denne distansen kritikken oppstår, "the distance (...) is simply an active and living critique."²⁰⁵

For Althusser er den formmessige kritikken som kommer til uttrykk gjennom Brechts verfremdungseffekt først og fremst en temporalitetseffekt, der ulike tidslinjer komplementerer hverandre i fortellingen av historien. Den ene tidslinjen tilhører "helten" og opponenten. Althusser understreker at selv om Brecht setter seg fore å fjerne den klassiske helten, finnes det identifikasjonspersoner i skuespillene som publikum vil forholde seg til som til en helt. I tillegg til denne tidslinjen finnes en tidslinje som tilhører alle menneskene rundt hovedpersonene, og er en mer sirkulær og evig temporalitet som setter utviklingen i den første temporaliteten i perspektiv. Disse ulike, komplementære temporalitetene skaper en distanse innad i forestillingen, som igjen skaper en distanse hos publikum.²⁰⁶ Denne temporaliteten er et uttrykk for Brechts episke dramaturgi. Den bryter med den klassiske handlingsutviklingen og skaper et refleksivt temporalitetsgrunnlag. Den danske teaterviteren Janek Szatkowski skriver i artikkelen "Dramaturgiske modeller - om dramaturgisk tekstanalyse" at den episke dramaturgien består av flere fiksjonslag: "Det Centrale fortællemessige princip i teatrets episke form er karakteriseret ved tilstedeværelsen af mindst to forskellige fiktionslag. Montagen bliver synlig. Teatret peger på sig selv som teater"²⁰⁷ Det er denne formen for temporale fiksjonslag Althusser snakker om, og som man kan gjenkjenne både i Brechts episke dramaturgi og Meyerholds montasjedramaturgi. Som tilskuer følger man flere tidslinjer, og tragediens slutt er ikke verdens slutt.

²⁰⁴ Althusser, 2005, s. 151

²⁰⁵ Ibid, s. 148

²⁰⁶ Ibid, s. 147

²⁰⁷ Szatkowski, Janek: "Dramaturgiske modeller - om dramaturgisk tekstanalyse" i (Red.) Christoffersen, Erik Exe &

Motsetningen mellom det ideologiske og ikke-ideologiske teatret kommer til uttrykk gjennom ulikhet i form. Dette kan forklares ut fra den danske teaterviteren Janne Risums skille mellom *fiksjon* og *illusjon*. For henne ligger forskjellen i forholdet mellom tegn og betydning:

Fra tilskuerens synsvinkel kan man måske beskrive forskjellen mellem fiktion og illusion sådan, at der er tale om to forskellige udnyttelser af forholdet mellem tegn og betydning. I *teaterfiktionen* spiller man på at forholdet mellem tegn og betydning er arbitrært og at tegnet i princippet er udskifteligt, i *teaterillusionen* lader man lige omvendt som om dette slett ikke er tilfældet og som om tegn og betydning hører sammen empirisk (...).²⁰⁸

Illusjonen skaper gitte sannheter, mens fiksjonen bidrar til medskapelse. I fiksjonen utfordrer tegnene publikum på grunn av sin nødvendige fortolkning, mens illusjonen lar tilskueren sitte igjen med en ny gjennomgang av sannheten. Risum påpeker at tilskuerne i illusjons- og fiksjonsteatrene får to ulike roller. I fiksjonsteatret er tilskueren medaktør, mens han i illusjonsteatret ”forfører sig selv til at tro på virkeligheten af hvad han eller hun ser på scenen.”²⁰⁹ Det er nettopp dette som skjer i Stanislavskijs og hans etterfølgeres illusjonsteater. Det som skjer på scenen besverger en virkelighet publikum forføres til å tro på. Hvorvidt innholdet er lystig eller samfunnskritisk spiller svært liten rolle så lenge det pakkes inn i illusjon. Illusjonen viser at det som skjer på scenen er virkeligheten, og virkeligheten kan ikke endres selv om den er aldri så trist. Med Žižeks begrepsapparat kan man se et scenisk offer som *surplus-enjoyment*. Ingenting i illusjonen skaper fortolkningsmuligheter som forklarer at et offer kunne vært unngått eller at offeret fører til en bedre verden. Offeret oppfattes som trist, men nødvendig. I illusjonen er symbolene allerede fortolket, og meningen distribueres deretter.

Meyerholds teater baserer ser på en fiksjonsform med et underliggjørende fokus på kropp og den menneskelige kapasitet. Det virker paradoksalt at Meyerhold, som ønsker en utfordrende teatralitet, henter sin inspirasjon til å skape en underliggjørende effekt fra karneval og gateteater. Som karnevalet har teatret først og fremst som formål å underholde sitt publikum. Karnevalets form er et pustehull for folket, og brukes av ideologene for å beholde den reelle samfunnsorden. Som en pause i et slitsomt liv opptrer karnevalet som underholdning med fokus på kroppslige lyster, komedie og narrespill. Karnevalet kan virke politisk og kritisk, men når festen er slutt, går man stille tilbake til den opprinnelige samfunnsstrukturen. Under karnevalene blir hierarkier snudd på hodet, narren får være konge for en dag, og de vanlige hierarkiene er for en periode

et al. *Dramaturgisk analyse. En antologi*, Institut for dramaturgi, Aarhus Universitet, 1989, s. 54

²⁰⁸ Risum, Janne: ”Verden vil bedrages. At forske i at se opført fiktion”, i (Red.) Live Hov, *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater, 1993, s. 28

²⁰⁹ Ibid, s. 28

oppløst. Men de opprinnelige hierarkiene vender alltid tilbake. På samme måten som karnevalet gjør narr av makten og de menneskene som sitter med den, fungerer komedien som et narrende pustehull der folk i salen kan le seg skakke for etterpå å være dydige arbeidere. I det formmessige uttrykket snakkes det til publikum, og parodien kan uttrykkes gjennom en selvrefleksiv spillestil. Hvis makthavere blir parodiert ligger det festlige i at det ikke er den spesielle, parodierte personen som sier det som blir sagt, men at det er en synlig annen som gjør det. Dette skaper ikke illusjon, publikum forføres ikke et øyeblikk til å tro på det som skjer på scenen, men holder en ironisk distanse.

Til tross for at det ikke skapes noen illusjon har ikke parodien noen innvirkning på publikums virkelighetsoppfatning. Det samme gjelder karnevalet, der hierarkienes omvendning ikke setter spørsmålsteget ved hierarkienes eksistens, men i en direkte motsetning understreker deres virkelighet. Komedien bruker den ekspressive formen til å være morsom om noe publikum og deltakere allerede vet. Det er ingenting i innholdet som oppfordrer til ny kunnskap. Det er derfor karneval og komedie er morsomt, det er ren jouissance. Žižek understreker at fornøyelsen bare eksisterer i kraft av seg selv, og bare er mulig på grunnlag av uvitenhet. Hva publikum vet eller ikke vet er ikke egentlig interessant, men for å opprettholde latternivået er det nødvendig for forestillingen å forholde seg innholdsmessig til en allerede gitt sannhet. Det skjer, på grunn av formen, ikke noen direkte identifikasjon med det som skjer på scenen, men i total fornektelse understrekes bare komedien rolle i å være et skjevt bilde av den "virkelige" virkeligheten. Den ideologiske fornøyelsen er strukturert i fantasien, og ved å gi fantasien mat gjennom det komiske fungerer komedien på samme nivå som illusjonen, som et uttrykk for en kollektiv fantasi om en gitt virkelighet.

Karnevalessk satire er i stor grad et uttrykk som mer enn det utfordrer, forsterker ideologiens posisjon. Meyerholds teater, som ønsker å ta et oppgjør med den borgerlige ideologien, bruker disse elementene med en tro på deres frigjørende og lekende kraft. En viktig grunn til Meyerholds fascinasjon for det karnevalesske ligger i dens karakter av folkelig teater, som et uttrykk for folket selv fremfor for borgerskap og aristokrati. Den underliggjørende formen som hos Brecht kommer til uttrykk som ren ideologikritikk, blandes hos Meyerhold til en lekeplass med uttrykk som tidligere har fungert opprettholdende og fornøydlig lattervekkende. Meyerholds teater ønsker å skape en ny bevissthet hos sine tilskuere, men med utgangspunkt i den nye maktens bevissthet. For å skape en ny bevissthet bruker Meyerhold en ikke-gjenkjennelig form. På en måte har endringen Meyerhold er ute etter allerede skjedd, på den annen side er han midt i en bevissthetsendringsprosess. Hvorvidt Meyerholds teater er ideologisk

eller ikke avhenger av hvorvidt han er et uttrykk for den rådende ideologien eller en opprører mot den gamle, prerevolusjonære ideologien.

På grunn av Meyerholds ideologiske dobbelt plassering får også den karnevaleske satiren en dobbelt plass. På den ene siden ønsker Meyerhold å skape et teater som bryter med den borgerlige ideologiens uttrykk. Til dette formålet skaper han en formmessig estetikk hvor publikum ikke kjenner seg igjen, og hvor han oppfordrer til medaksjon fra publikums side. Til dette bruker han eksplisitt det karnevaleske. Denne estetikken er selvrefleksiv og inkorporeres i en brytningsestetikk der fokus ligger på det nye mennesket, på maskinen og på fellesskapet. På den annen side er det for Meyerhold viktig å skape nye myter. Og disse mytene baserer seg nettopp på maskinen og fellesskapet. Han trenger oppslutning rundt disse mytene, og trenger en bevissthetsendring for at disse mytene skal trenge gjennom og bli selvfølgelige. Til dette trenger han fornøyelse. Det er nødvendig at også den nye ideologien, de nye mytene fremstår som noe enkelt, noe morsomt, og ikke minst som noe som er bedre enn det gamle. Derfor legges det vekt på satire og komedie. Žižek skriver at søking av kunnskap skjer på bekostning av fornøyelsen. Dette ønsker ikke Meyerhold, han ønsker at den nye bevisstheten skal ta over for den gamle uten problemer, uten smerte. Bare på den måten kan den nye ideologien vinne frem. Derfor brukes det karnevaleske med doble motiver. Den er opplysende og den er fornøyeelig på samme tid. Da slipper man å oppnå reell kunnskap i mellomtiden, og kan heller søke den ene fornøyelsen på bekostning av den andre.

Meyerholds teater kombinerer en kritisk, dialektisk temporalitet med en marxistisk kropp for å skape en underliggjørende, men kommunistisk effekt. Dette i samsvar med en overordnet tematikk som er representert gjennom scenografi og tekst. Han forholder seg til et marxist-leninistisk uttrykk, og ønsker å fremme dette verdenssynet i sitt teater. I Sovjetunionens tidlige fase var mye av politikken et opprør mot borgerskapet, og denne bølgen hev Meyerhold seg på. På den måten klarte han å gjøre opprør og på samme tid skape et uttrykk som var i tråd med makten på. Men på grunn av den underliggjørende formen vil forestillingene oppfordre til medskapning, til aktivitet i salen. Formen vil forlenge tilskuernes persepsjonsprosess. Dette vil de formmessige virkemidlene, både dramaturgisk og teatralt, bidra til. Kostymer og scenografi blottet for refleksivitet vil ikke skape fantasi. Det vil være et fokus på fiksjonen og dens form. Når det fokuseres på fiksjonsform fremfor illusjon vil ikke forestillingen bare bidra til en videreføring av den allerede gitte illusjonen, men stå utenfor den. Når publikum er klar over at det de ser er fiksjon, vil de ikke ta det som et uttrykk for den eksterne virkeligheten, men som en kommentar til den. Dette bidrar formen i seg selv til. Formen har her en autonom verdi. Innholdet

vil bidra, vil utfordre formen, men det er formen som skaper persepsjonsprosessen, og dermed er det også formen som skaper fiksjon fremfor illusjon. Grunnleggende sett er Meyerholds teater anti-ideologisk på grunn av det formmessige uttrykket. Hans teater forholder seg ikke til en gjenkjennelig form, et kjent mytisk grunnlag eller en kollektiv fantasi, men han prøver å skape en. Meyerholds teater er ikke ideologisk i den forstand at det besverger en allerede eksisterende mytisk virkelighet, men han ønsker at det skal gjøre det. Meyerhold ønsket at ideologien skulle endres og at samfunnets narrative grunnlag også skulle endres. Dessverre ble Meyerholds teatreteater for lite ideologisk for makten, og da brytningstiden endte, endte også Meyerholds formeksperimenter.

3.3 Teatret etter Meyerhold. Sosialistisk realisme.

På den første kongressen for sovjetiske forfattere i 1934 tok sentralkomiteesekretær Andrej Ždanov til orde for at kunsten måtte kjenne og formidle den sosialistiske verden bedre: "Truth and historical concreteness of artistic portrayal must be combined with the task of ideologically transforming working people and educating them in the spirit of socialism. We call this method of writing Socialist Realism."²¹⁰ Prinsippene for den sosialistiske realismen i kunsten ble i all hovedsak hentet fra Lenins artikkel "Party Organization and Party Literature", og innebar en tilbakevending til den russiske realismen. Kunsten skulle fremme positivitet og oppfordre til tro på systemet og partiet. Partiet ønsket den *formalistiske* kunsten til livs. Begrepet *formalisme* var vagt definert, og det ble brukt av myndighetene for å omtale all kunst som ikke var i overensstemmelse med partilinjene. Det sosialistisk realistiske teatret skulle vise hvor godt det var å leve i Stalins Sovjet. Teatret fremstilte den verden Stalin hadde bygget for sine undersåtter.

Socialist realism, (...) was proclaimed as heir to the world culture, (...). (It) was the result of setting in concrete the tradition of Russian realism; its declared enemy was 'formalism', which was to be exterminated at all costs. Gradually a style developed whose main features were rationalism, didacticism, clarity and simplicity. It was everywhere: in the typology of the heroes, the voices of the actors, the sets, and the choreography of the major scenes, which were staged diagonally or front-on, depending on the position of the special box where He might appear at any moment.²¹¹

Fokuset lå på oppsetninger av russiske klassikere, og deriblant utallige Tsjekhovoppsetninger som igjen satte Kunstnerteatret i Moskvas teatermessige førersete. I tillegg til klassikerne ble det

²¹⁰ Solovyova, Inna: "Socialist Realism, 1929-1953", i Robert Leach og Victor Borovsky (red.): *A History of Russian Theatre*, Cambridge University Press, 1999, s. 328

²¹¹ Smeliansky, Anatoly: *The Russian theatre after Stalin*, Cambridge University Press, Cambridge,

skrevet en del ny dramatik med et pro-sovjetisk og anti-amerikansk innhold, hvorav flere hyllet Stalin og det sovjetiske samfunnet. Norris Houghton forteller fra et opphold i Moskva høsten 1934 om hovedtematikkene i det nye sovjetiske teatret:

In the 1934-35 season the process was just beginning. It was evident, I now perceive, in the mediocrity of the new plays I witnessed, plays about collective farming, hydro-electric plants and dam building. About the heroes of the revolution and the Civil War, about the conversion of the intelligentsia to Communism. They were the vanguard of hundreds of dramas that were ground out during the latter years of the '30's, the '40's and up to the mid-'50's.²¹²

De nye reformene medførte et teater som omhandlet sovjetisk overlegenhet og var tvunget til overdreven realisme. Dette førte til at Meyerhold og resten av avantgarden ble skadelidende. Fra 1936 skjerpet pressen kritikken mot Meyerhold, og begynte å benytte seg av begrepet *meyerholdisme* som et synonym for formalisme i teatret. Flere kritikere mente at Meyerhold måtte fjernes fra sitt verv som leder ved GOSTIM.²¹³ Som et motangrep til denne kritikken holdt Meyerhold et foredrag i Leningrad: "Meyerhold mot meyerholdisme", der han for å fjerne anklagene omtalte meyerholdisme som hans etterfølgeres misforståtte kopier av hans arbeid.²¹⁴ I 1938 ble GOSTIM stengt, og Meyerhold stod uten jobb. Redningen kom fra Stanislavskij, som tok Meyerhold under sine vinger på sitt Operateater. Men i august samme året døde han, og de beskyttende vingene fra Meyerholds tidligere mentor og motstander ble borte.²¹⁵ I juni 1939 holdt Meyerhold en ny tale, denne gangen på den Allsovjetiske regissørkonferansen i Moskva. Denne talen ble ikke omtalt i pressen, og i de offisielle papirene er ikke Meyerholds deltakelse kommentert. Det er derfor vanskelig å vite hva som ble sagt. Men høyst sannsynlig var ikke denne talen i tråd med partilinjen, og det er sannsynlig at han forsvarte sine egne teaterprinsipper. En uke senere, 20. juni 1939, ble han arrestert "and never again seen at liberty."²¹⁶ Han ble torturert, og siden skutt i fangenskap i 1940.²¹⁷ Kort tid etter arrestasjonen ble hans kone, skuespillerinnen Zinaida Raikh, funnet myrdet i deres leilighet i sentrum av Moskva.²¹⁸

Fra å være et uttrykk for et opprør mot den prerevolusjonære, borgerlige ideologien, ble

1999, s. 2

²¹² Houghton, Norris: "Russian Theatre in the 20th Century", *The Drama Review: TDR*, Vol. 17, No. 1, Russian Issue, Mars, 1973, s. 9

²¹³ Gosudarstvennyj Teatr Imeni Mejerhol'da, Det statlige Meyerholdteatret.

²¹⁴ Rudnitsky, s. 537,538

²¹⁵ Leach, 1989, s.29

²¹⁶ Braun, s. 269

²¹⁷ Det har lenge hersket usikkerhet om Meyerholds skjebne etter arrestasjonen. Informasjonen ovenfor er hentet fra Edward Braun som ikke oppgir noen kilde for sin informasjon, men skriver i fotnoten at denne informasjonen er akseptert av Meyerholds familiemedlemmer. Braun oppgir også en bestemt dato for drapet, 2. februar 1940, men dette er ikke å finne i noen andre kilder, og er derfor usikkert.

²¹⁸ Ibid, s. 269

den marxistiske ideologien flyttet til å være et uttrykk for en maktstruktur. Fra å skulle skape et teater som skulle endre bevissthetsmønstre og skape en ny bevissthet, ble teatrets oppgave nå å underbygge de nye maktstrukturene og bevissthetsmønstrene. Alt som kunne virke avvikende ble skremmende for den stalinistiske makten. Alt som kunne minne om at livet i Sovjetunionen ikke var fantastisk var skummelt, og det var derfor nødvendig at maktstrukturene og bevissthetsmønstrene smeltet sammen. Redselen for mangel på ideologisk oppslutning var grunnlaget for den sosialistisk realistiske partilinen. Den sovjetiske overlegenheten måtte inkorporeres som en del av den ideologiske bevissheten.

Det er interessant at det er nettopp formalistene Stalin er ute etter. Det er i stor grad formen som er skremmende for den sovjetiske ideologien. Formmessig hentes det klassiske teatret frem igjen, og det er den klassiske formen som benyttes når det skrives ny, sosialistisk realistisk dramatik. I denne estetikken er det lett å benytte seg av Žižeks begreper om illusjon og fantasi. Den sosialistiske realismen er et uttrykk for en sosial, kollektiv fantasi, og det er nødvendig å fantasere om utopien for å ha tro på samfunnets fremgang og legitimitet. Teatret er et rent illusjonsteater, fiksjon som medskapelse i Risums forstand blir ansett som et uttrykk for formalisme. Kunstner-teatret ble i denne perioden kanonisert, og ansett som et forbilde for resten av teaterproduksjonen. Dette virker kanskje paradoksalt når man ser Kunstner-teatret som et hovedsaklig prerevolusjonært teater, men det går opp når man ser bruken av illusjon som ideologifremmende. Det som hadde fungert ideologisk før revolusjonen, som Tsjechov og Ostrovskij, ble igjen satt på plakaten. Illusjonen blir i seg selv et bærende prinsipp i teatret. Innholdsmessig er fokus endret. I skuespillene skrevet for et borgerlig publikum ble det i de nye oppsetningene lagt mer vekt på borgerskapets dekadanse. Viktig ble også deres rolle som kanon og russiske klassikere. Både i klassikerne og i de nyskrevne utopiskildringene ble det brukt en illusjonsform etter mål av Stanislavskij. Og både den rent sosialistisk realistiske dramatikken og klassikerne har det til felles at de skaper en enkel persepsjon. Klassikerne fordi de allerede før publikum kommer inn i salen er ferdig tolket, og den sosialistiske realismen gjennom svært enkle virkemidler. Når dette settes i sammenheng med en realistisk scenografi og skuespillerkunst, vil persepsjonsprosessens intensitet og varighet minke og den rene, uanalytiske fornøyelsen øke. Med Žižeks definisjon i bakhodet, at noe er ideologisk så lenge det er støttet av en falsk bevissthet, er det sosialistisk realistiske teatret et sterkt uttrykk og eksempel på en ideologisk estetik. Teatret er her et direkte uttrykk for både en falsk bevissthet og en illusjon og for tidens gjeldende maktstrukturer.

3.4 Tøvær, stagnasjon og teater. 1953-1991

I mars 1953 døde Stalin, og i september ble Nikita Khrusjtsjev generalsekretær i kommunistpartiet. Dette førte til endring også i estetikken. Meyerhold ble rehabilitert i 1955, noe som økte takhøyden for sceniske muligheter. Men fremdeles var teatrene underlagt streng sensur, og den britiske slavisten Birgit Beumers påpeker at det også etter Stalins død forekom frykt for en scenisk utfordrende form: ”The breaking of the fourth wall, the barrier between the stage and auditorium, was feared by bureaucrats of the Directorate of Culture, who often removed addresses to the audience.”²¹⁹ Selv om retningslinjene i kunsten ikke lenger var så strenge som de hadde vært under Stalin, var det strenge tematiske og formmessige krav regissørene måtte forholde seg til hvis de ville slippe gjennom sensuren. Teatret var også i denne perioden preget av de russiske klassikerne, og Kunstnerteatret ledet fremdeles normene for hva som var scenisk akseptabelt. Teatret var i denne perioden preget av en ny generasjon teaterskapere født etter revolusjonen. Navnene som kom frem i tiden etter Stalin, som Jurij Ljubimov, Oleg Efremov, Anatolij Efros og Georgij Tovstonogov, skulle prege hele teaterutviklingen i Sovjetunionen frem til murens fall, og også etterpå. Nedenfor skal jeg fokusere på to av disse regissørene, Efremov og Ljubimov. De kan sies å stå på hver sin side av utviklingen, den ene tradisjonell, den andre en opprører.

3.4.1. Oleg Efremov, Sovremennik-teatret og *Måken* på Kunstnerteatret

Oleg Efremov gikk på Kunstnerteatrets skole for skuespillere hvor han ble opplært i Stanislavskijs systemer og metoder.²²⁰ Han avsluttet skolen i 1949, få år før Stalin døde, og tilhører på den måten den post-stalinistiske teatergenerasjonen. Efremov hadde et sterkt forhold til Stanislavskijs teorier, og den russiske teaterhistorikeren Anatolij Smeljanskij uttrykker at dette forholdet var på grensen til religiøst. ”When he was a student at the MKhAT school, he and some friends swore an oath to remain true to Stanislavsky’s teaching, and signed it with their own blood.”²²¹ Efremov ønsket å fornye Kunstnerteatrets prinsipper, som han mente hadde blitt utvannet under Stalin. Til dette formålet grunnla han et teaterstudio under Kunstnerteatret som han kalte *Sovremennik (Den samtidige)* som senere fikk status som et selvstendig teater. De kunstneriske prinsippene her var sterkt inspirert av Stanislavskij, og de ønsket å gjenoppdage og formidle en sann versjon av livet. Dette kan ses som et resultat av en tretthet av den sosialistiske

²¹⁹ Beumers Birgit: ”The thaw and after, 1953-1986” i Leach, Robert og Victor Borovsky (red.): *A History of Russian Theatre*, Cambridge University Press, 1999, s. 363

²²⁰ Smeliansky, s. 19

realismen, som formidlet en ønsket, fremfor en sann, versjon av det sovjetiske livet.

Sovremennik-teatret var ikke et reformteater, men stod heller for en styrking av kvaliteten sammenlignet med det gamle Kunstner-teatret. De gamle, prerevolusjonære prinsippene skulle nå gjenopptas og formidles i sin helhet.

Ideologisk sett hadde heller ikke Sovremennik noen ønsker om å være et reformteater, men også her ønsket de å styrke kvaliteten. I 1967 bestemte de seg for å iscenesette en trilogi med temaer om Russlands revolusjonære historie fra dekabristene til bolsjevikene. Stykket *Bolsjevikene*, skrevet av Mikhail Šatrov, var det tredje stykket i trilogien. Det hadde premiere 7. november 1967, på 50-årsdagen for Oktoberrevolusjonen, og handlet om dagene etter attentatforsøket på Lenin i 1918. Stykket innledes med forberedelsene til et møte i Sentralkomitèen, der medlemmene venter på Lenin. Han er forsinket, og medlemmene får deretter beskjed om at han er blitt skutt. Dette fører til følelsesmessige utbrudd og politiske spekulasjoner omkring revolusjonen og i hvor stor grad revolusjonen var personavhengig. Stykket avsluttes med at medlemmene, inkludert Lenins kone og søster, får beskjed om at han vil leve, og bryter hviskende ut i allsang av *Internasjonalen*.²²² Kunstnerne på Sovremennik var alle tilhengere av revolusjonen, men mente at den hadde blitt forsøplet av Stalin, og at det derfor var nødvendig å minnes om opprinnelige prinsippene for revolusjonen. Ingen satte spørsmålsteget ved revolusjonen i seg selv.²²³ Dette kommer særlig frem i iscenesettelsen av *Bolsjevikene*, der Lenin og hans følgesvenner blir fremstilt som helter, og hvor *Internasjonalen* brukes som et sterkt symbol i avslutningen. I 1970 forlot Efremov sitt eget Sovremennik til fordel for moderteatret, Kunstner-teatret. Han prøvde å få flere av sine kolleger ved Sovremennik til å følge med, men den generelle oppfatningen var at Kunstner-teatret ”was dead in the water”, de fleste valgte derfor å bli.²²⁴

I 1980 iscenesatte Efremov Tsjekhovs *Måken* på Kunstner-teatret. Da denne forestillingen fremdeles spilles jevnlig, fikk jeg muligheten til å se den på Kunstner-teatret 3. mars 2006. Den spilles selvfølgelig ikke med de originale skuespillerne, hele ensemblet er byttet ut, men regien og scenografien er den samme.²²⁵ Scenografien består for det meste av Treplevs uteteater, og hele forestillingen er satt utendørs. I begynnelsen av forestillingen er teatret satt i bakgrunnen, men når det gjøres klart for forestillingen med Ninas monolog, seiler det lille uteteatret frem til

²²¹ Ibid, s. 19

²²² Shatrov, Mikhail: *The Bolsheviks*, i Viktor Kommizarzhevsky (red.): *Nine Modern Soviet Plays*, Progress Publishers, Moskva, 1977, s. 25-105

²²³ Smeliansky, s. 29

²²⁴ Smeliansky, s. 30

forscenen med Treplev i midten som en kaptein. Forestillingen gis et flytende preg, der menneskenes relasjoner blir sentrale. I tillegg til relasjonene spiller forestillingen på den kunstneriske naivitet og det menneskelige livets meningsløshet. Naiviteten settes opp mot meningsløsheten gjennom kontraster i spillet, for eksempel mellom Nina og Arkadina i første akt. I forestillingen blir dette også fremmet gjennom bruk av kostymer. Nina er kledd i hvitt i første akt, mens Arkadina og Treplev er kledd i sort. I siste akt, når Nina kommer tilbake, er også hun kledd i sort. Helt til slutt resiterer Nina igjen sin monolog, denne gangen med større innsikt og dyptfølelse enn i den naive teaterscenen i første akt. I både scenografi og kostymer er det valgt objekter som minner om at stykket er skrevet på 1890-tallet og lagt til et miljø på et gods på landet.²²⁶ Beumers karakteriserer denne forestillingen som poetisk og tsjehovsk.²²⁷ Helhetlig har forestillingen et uttrykk med duse farger og et avmålt tempo. Det er et psykologisk spill, og arven fra Stanislavskij er lett gjenkjennelig. Hver replikk er akkompagnert av et ansiktsmessig bredt følelsesregister. Dette gjør forestillingen poetisk flytende og i overensstemmelse med de scenografiske grønn-tonene. I første akt er Nina spent, forelsket og positiv i forhold til sine fremtidsutsikter, dog noe naiv. Spillet er gjennomgående realistisk og i stil med arven fra Tsjekhov og Stanislavskijs opprinnelige Kunstner-teater. Forestillingens hovedmotiv er å gi en dyptfølelse, poetisk versjon av Kunstner-teatrets største klassiker. Efremovs teater var av denne typen. Det var klassisk og intenst. Men for en mann som hadde sverget med sitt eget blod å forholde seg trofast til Stanislavskij, var denne klassiske iscenesettelsen et nødvendig trekk.

3.4.2 Jurij Ljubimov og Teatret på Taganka.

Jurij Ljubimov ble født 30. september 1917, en knapp måned før revolusjonen. Foreldrene hans ble stemplet som kulakker, og mangel på proletær bakgrunn gav ham dårligere valgmuligheter i forhold til utdanning. Høyere utdanning var ikke tilgjengelig for personer med borgerlig bakgrunn, og han fullførte derfor elektrikerutdanning før han satset på teatret og begynte på Moskvas Kunstner-teaters andre studio. Da Stalin beordret studioet stengt, ble han flyttet til Vakhtangov-teatret. I 1953 meldte han seg inn i kommunistpartiet, og i 1964 ble han utnevnt til teatersjef på Teatret på Taganka, som på den tiden led av underskudd og dårlig publikumsopplutning delvis på grunn av et stalinistisk repertoar.²²⁸ Ljubimov tjente på

²²⁵ Dolžanskij, Roman: "Čajka" opjat' poletela. Iz spektaklja Olega Efremova vybili pyl", *Kommersant*, 25/10-2001

²²⁶ Bilder fra 2006-versjonen av forestillingen kan ses på bilde 3 og 4 i vedlegget

²²⁷ Beumers, 1999, s. 373

²²⁸ Beumers, Birgit: *Yury Lyubimov: At the Taganka Theatre, 1964-1994*, Harwood Academic Publishers,

Khrusjtsjovs liberalisering, og det var som en del av denne at han ble tilbudt lederstillingen ved teatret. Åpningsstykket var Brechts *Det gode mennesket fra Sezuan*. Kort tid etter åpningen ble Khrusjtsjev avsatt, og forholdene for teatret ble vanskeligere. Allikevel klarte Ljubimov flere ganger å omgå sensurmyndighetene, selv om alle forestillingene var oppe til vurdering før det ble gitt tillatelse til å gjennomføre en produksjon. Dette varte til 1983 da Jurij Ljubimov ble sendt i ytre eksil. Han bodde i London helt frem til 1988.

I foajéen på Teatret på Taganka henger det fire portretter, som alle ble hengt opp ved Ljubimovs overtakelse. Portrettene er tresnitt av de fire teatermennene Ljubimov anser som sine forgjengere og inspiratorer: Bertolt Brecht, Evgenij Vakhtangov, Vsevolod Meyerhold og Konstantin Stanislavskij. Den russiske teaterskribenten Rimma Krečetova diskuterer portrettenes plass i forhold til Ljubimovs inspirasjon og arbeid, og påpeker at det opprinnelig bare ble hengt opp tre portretter. Portrettet av Stanislavskij ble hengt opp senere.²²⁹ Det første portrettet som ble hengt opp i foajéen, bildet av Brecht, hadde blitt brukt i oppsetningen av *Det gode mennesket fra Sezuan*, og fikk senere sin dermed naturlige plass i foajéen. Portrettet av Vakhtangov kan leses som et uttrykk for en direkte arv, i og med at Ljubimov i flere år studerte ved Vakhtangov-teatret. Det er de to neste portrettene som egentlig er interessante, og åpner for en diskusjon om Ljubimovs teater. Ljubimov har aldri lagt skjul på sin hengivenhet for Meyerhold, og Krečetova karakteriserer dette portrettet som det viktigste, men også mest stridbare portrettet.²³⁰ Da Teatret på Taganka åpnet i 1964 var det bare ni år siden Meyerhold offisielt hadde blitt rehabilitert, og han var fremdeles et betent tema. Allikevel insisterte Ljubimov på å henge opp portrettet og å la det henge, til tross for at han ble bedt om å bytte det ut med et av Stanislavskij. Først noe senere ble bildet av Stanislavskij hengt opp, uvisst av hvilken grunn. Smeljanskij hevder at den sentrale partikomiteén insisterte,²³¹ men Krečetova foreslår at det var et forsøk på et kompromiss, og tillegger at Ljubimov følte stor gjeld til Stanislavskij og hans metode, som han i stor grad var utdannet under. Beumers påpeker også at Ljubimov i sine forestillinger alltid brukte virkelige objekter som rekvisitter, som en del av en arv fra Stanislavskijs virkelighetsgjengivelse på scenen.²³² En interessant observasjon i forbindelse med portrettene er hvordan Ljubimov som viderefører av det tidlige sovjetiske teatret, i stor grad forholder seg til den gamle polemikken mellom Meyerhold og Stanislavskij, mellom teatralitet og realisme. Det var i stor grad bruken av

Amsterdam, 1997, s. 1 - 4

²²⁹ Krečetova, Rimma: *TROE: Ljubimov. Borovskij. Vysotskij*, AST-PRESS SKD, Moskva, 2005, s.37-44

²³⁰ *Ibid*, s. 41

²³¹ Smeliansky, s. 37

²³² Beumers, 1997, s. 7

teatralitet som skulle gjøre Ljubimov til en verkebyll for det sovjetiske regimet, frem til den sprakk og han forlot landet i 1983.

Birgit Beumers bruker motsetningen mellom de russiske begrepene *predstavlenie* (fremvisning / presentering) og *pereživanie* (gjennomlevelse) i sin forklaring av denne polemikken på Tagankas scene. Hun ser *predstavlenie* som en brechtsk fremvisning, hvor det som skjer på scenen vises frem, mens *pereživanie* tilhører Stanislavskijs realistiske teater, der skuespillerne gjennomlever og føler det som skjer på scenen. Bruken av *predstavlenie* er også gjenstand for kritikk fra øvrigheten: ”Lyubimov’s style was frequently criticized by orthodox and conservative critics for lack of psychological portrayal and for superficiality, since his theatre was not a psychological theatre, but an intellectual one: it was based on Brechtian *predstavlenie* (...) instead of Stanislavskian *perezhivanie* (...)”²³³ Så selv om han ikke avskrev Stanislavskij er det ikke i hans teater Ljubimovs hjerte ligger, hans teater er et fremvisende teater. Ljubimovs fremvisende teknikker henter, på samme måten som Meyerhold, inspirasjon fra folkelige teaterformer. Tagankas teatralitet er preget av henvisninger til teateruttrykk som *vaudeville* og *cabaret*. Forestillingene inneholder ofte cabaretaktige nummer med sang og dans.

Forholdet til Meyerhold og fremvisende underliggjøringsteknikker kommer kanskje best frem i forestillingen *Lytt! (Poslušajte!)* fra 1967. Forestillingen var en honnør til Majakovskij og tekstene som ble brukt i forestillingen bestod av utdrag av forskjellige deler av Majakovskijs forfatterskap. Forestillingen ble delt inn i fire tematiske deler, kjærlighet, krig, revolusjon og kunst, som ble akkompagnert av ulike typer farget lys. Rollen som Majakovskij ble spilt av fem ulike skuespillere som alle var på scenen samtidig. Idéen til dette kom fra et dikt Majakovskij hadde skrevet i 1915, der han beskriver fem ulike sider av seg selv. Beumers påpeker at det også ble benyttet pantomime og satire i forestillingen:

Mime illustrated certain themes: the killings during the war were represented by men falling off the catwalk formed by cubes to a musical accent set by a kettledrum; the mood of the poet in ”Love” was underlined by a leap-frog exercise by the five poet-actors; and the theme itself was announced in the form of a mime in which women embrace the poets.

The use of satire in the production was highly effective and made it sound most topical. Characters who glorified or attacked Mayakovsky were portrayed satirically or grotesquely. The themes of religion, the education system and bureaucracy were exposed to satire, since they were perceived as ”enemies of the revolution”.²³⁴

Det var særlig byråkratiet som fikk gjennomgå, Ljubimov mente at Majakovskij hadde kjempet mot det samme byråkratiet som de nå kjempet mot. Dette satte de i sammenheng med

²³³ Ibid, s. 7

problematikken med å få oppsetnings- og øvelsestillatelser på teatret, og skuespilleren Vladimir Vysotskij, som spilte den ene rollen som Majakovskij, lot som om øvelsene til Meyerholds oppsetning av Majakovskijs *Misterija Buff* hadde funnet sted på Taganka.

Beumers karakteriserer predstavljenie som en brechtsk inspirasjon, men i denne forestillingen veier nok gjelden til Meyerhold tyngre. Bruken av fremstillingsteknikker minner i denne oppsetningen mer om Meyerhold enn om Brecht, selv om Ljubimov benytter teknikkene på sin helt egen måte. Særlig er det bruken av det groteske som skaper meyerholdske underliggjørings-teknikker. Makten blir herset med i forestillingen, og som en bærende del ble det hintet til at det var det sovjetiske systemet som hadde fått Majakovskij til å begå selvmord. Ved å gjøre representantene for makten til karnevaleske figurer oppnådde Ljubimov en latterliggjøring av dem. Dette på samme måte som de hvite ble gjort karnevaleske i Evreinovs *Stormen på Vinterpalasset*, eller forestillingen av de rene i Meyerholds *Misterija Buff*. Bruken av det groteske kroppsliggjør Majakovskij. Når dette settes i sammenheng med revolusjonen, kan det ses som at det revolusjonære ved revolusjonen igjen blir tatt opp. Den bakhtinske kroppen, som til en viss grad blir benyttet i denne forestillingen, gjenspeiler bruken av den samme typen kropp hos Meyerhold. Ljubimov ønsker å sette den opprinnelige formen for revolusjon i fokus. Dette gjør han ved å benytte seg av Majakovskij, en god revolusjonær som begikk selvmord. I Ljubimovs forståelse var dette et resultat av det nye regimets menneskejakt. I tillegg til det karnevaleske fungerer også scenografien og skuespillet underliggjørende. Scenen var utgjort av kuber med bokstaver på, som sammen kunne danne ord. Det var altså ingen realistisk historiefortelling i scenografien. Dette samtidig som fem forskjellige skuespillere på samme tid spilte hovedrollen. Dette skapte en kommenterende og fremvisende effekt. Man skulle ikke *tro* at det er Majakovskij som er på scenen. (Ingen av skuespillerne lignet heller på den klassiske avbildningen av den kanoniserte forfatteren.) Funksjonen av dette var å vise frem Tagankas egen versjon av Majakovskij. Med dette ønsket de å bryte ned myten om den sovjetiske Majakovskij, og skape et bilde mindre preget av illusjon.

I april 1965, noen år før oppsetningen av *Lytt*, iscenesatte Ljubimov John Reeds beretning om Oktoberrevolusjonen i *Ti dager som rystet verden (Desjat' dnej kotorye potrjasali mir)*. Ljubimov bearbeidet teksten og tilla tekster av ulike russiske forfattere så det til slutt bare stod igjen en scene som var hentet direkte fra Reed. John Reed ble i stedet gitt en egen rolle i adaptasjonen, og forble på den måten en viktig del av forestillingen. Selv om Ljubimov i stor grad

²³⁴ Ibid, s. 42

viste skepsis til det rådende regimet, står ikke denne forestillingen i opposisjon til revolusjonen som sådan. Sceneteksten inneholder sitater av Lenin, og det er kampen for revolusjonen som skildres. Også i denne forestillingen benyttet Ljubimov seg av karnevaleske grep, deriblant pantomime.

Mime was used both for comic and tragic, revolutionary and anti-revolutionary scenes. It was employed to portray the revolution in symbols or images, such as the rise of the red flame of the revolution, which cannot be suppressed by black - conservative - forces, or the beating of the anvil as a symbol for the power of the workers in the revolution, sparking off the revolutionary fire in the introduction and finale. Mime was also deployed for the silent expression of the heavy burden of the people in the time preceding the revolutions: the straining work of a peasant, ploughing the soil; or the queue for bread. The imprisonment of revolutionaries was symbolised by the prisoners' holding their arms in the form of a rectangle around their faces, which were lit by a spot, creating thus impression of heads behind bars.²³⁵

Det revolusjonære innholdet i denne forestillingen ble, i likhet med i *Lytt*, brukt i et perspektiv som var uvanlig i Moskva på 1960-tallet. Det revolusjonære aspektet ble ikke her tatt for gitt, men den revolusjonære tematikken ble satt i perspektiv ved hjelp av grep som hadde blitt brukt i det opprinnelige revolusjonsteatret, det teatret som hadde tatt utgangspunkt i revolusjonens prinsipper før Stalin endret synet på kunst og teater. I det opprinnelige revolusjonsteatret ble revolusjonen sammenlignet med lek, spill og karneval. Dette tar Ljubimov opp igjen, og her kan man i stor grad se en bruk av meyerholdske elementer. Dette bidrar til å sette både revolusjonen og det samtidige samfunnet i perspektiv.

Vladimir Vysotskij var Tagankas største og mest kjente skuespiller. Vysotskij var skuespiller og trubadur, og spilte regimekritiske viser. Han ble derfor en stor hel hos folket. Sin mest kjente rolle spilte Vysotskij på scenen på Taganka i 1971 i Ljubimovs oppsetning av Shakespeares *Hamlet (Gamlet)*. Ljubimov forholdt seg fritt til Pasternaks kjente oversettelse, og kuttet og la til der han syntes det passet. Hele forestillingen begynte med at Vysotskij kom inn på scenen og resiterte Pasternaks dikt *Gamlet* akkompagnert av sin egen gitar. Beumers understreker fjerningen av den fjerde veggen og ønsket om å være dus med tilskuerne i denne innledningsscenen, der publikum øyeblikkelig ble fortalt at de ikke så noen prins, men en vanlig mann fra gaten.²³⁶ Det var kanskje også nettopp dette Vysotskij representerte for den vanlige sovjeter. Hamlet skilte seg fra de andre oppsetningene på Taganka. Den ble satt opp med mye mer alvor, og var blottet for tidligere brukte grep som pantomime og skyggespill.²³⁷ Det er ikke

²³⁵ Ibid, s. 27

²³⁶ Ibid, s. 111

²³⁷ Krečetova, s. 260

lenger den opprinnelige formen for revolusjonen teatret ønsker å kommentere, her skapes det heller en sammenligning mellom det frihetsberøvende Danmark som Hamlet befinner seg i og Sovjetunionen. Beumers påpeker at Ljubimov fremstiller Hamlets Danmark som en politistat. ”Denmark was not just ”a prison” as Hamlet expresses it (...), but a police state, where words would be overheard and deeds watched.”²³⁸

Teatret på Taganka fikk en spesiell posisjon i 1960- og 70-tallsteatret i Russland. Det var hit man skulle gå hvis man skulle se hva som skjedde. Det var det eneste teatret som utfordret de gjeldende teaterprinsippene. Både form og innhold ble endret i Tagankas produksjoner. En del av produksjonene de fikk gjennom sensuren forholdt seg innenfor rammene innholdsmessig, og brukte derfor formen til å utfordre og å sette innholdet i perspektiv. Dette gjelder alle de ovennevnte forestillingene. *Lytt!* var en honnør til en stor sovjetisk forfatter som selv Stalin hadde satt pris på. *Ti dager som rystet verden* var basert på en klassisk revolusjonsberetning som også hadde blitt kanonisert, og *Hamlet* var en stor verdensklassiker skrevet i det elizabethanske England. Alt dette tilsynelatende ideologisk ufarlige temaer. Utfordringen lå derfor her i formen. Tekstene ble også endret til å passe det formmessige uttrykket, noen ganger gikk de gjennom, andre ganger ikke. Nedenfor skal jeg vise hvordan lignende tematikk gir ulikt uttrykk gjennom en formmessig bearbeiding av stoffet.

3.4.3 Ulik ideologitilnærming i revolusjonært 1960-tallsteater

Både Tagankas oppsetning av *Ti dager som rystet verden* og Sovremenniks *Bolsjevikene* henter handling fra den samme historiske tematikken. Begge forestillingene benytter seg av Leninvennlige tekster. Smeljanskij ser også en likhet mellom disse forestillingene, og forteller fra besøket på *Ti dager som rystet verden* i 1965:

The high-mindedness of the ’True Revolution’ that inspired those who created the trilogy at the Sovremennik, also inspired Lyubimov. Just as at the Sovremennik they revelled in singing the Internationale at the end of *The Bolsheviks*, so the trappings of revolution were glorified in Lyubimov’s production, *Ten Days That Shook the World*. With what enthusiasm we handed our tickets at the door to actors dressed like Red Army soldiers, who impaled them on their bayonets; how raptly we listened to the outrageous revolutionary songs played in the foyer before the performance...²³⁹

Den store forskjellen mellom disse to forestillingene er formen. Efremov forholder seg slavisk til Stanislavskijs metoder, og bryter ikke nevneverdig med Stalintidens teater. *Bolsjevikene* er et

²³⁸ Beumers, 1997, s. 112

²³⁹ Smeliansky, s. 39

drama skrevet til et bestemt formål, og Efremov forholder seg strengt til teksten. Ljubimov får en friere rolle som regissør når han endrer tekstene og skaper sitt eget utgangspunkt, og på den måten blir forestillingen til i en felles utvikling mellom form og innhold.

Smeljanskij beskriver oppsetningen av *Bolsjevikene* som et dokumentardrama som søkte å gjengi den historiske virkeligheten.²⁴⁰ I dette kan man se en sammensmeltning mellom Stanislavskijs metode og sosialistisk realistisk teater. Efremov er ute etter å skildre sannheten på scenen fremfor en drømmeversjon av samfunnet, slik det hadde vært vanlig under Stalin. Men samtidig som han er ute etter en scenisk sannhet, iscenesetter han en Leninhonnør der Lenins blodsutgytelse blir legitimert. Under Stalin hadde nok teatret lystigere tematikk, uten konflikter og uten snakk om vold, men den direkte ideologien er synlig både hos Efremov og i den sosialistiske realismen. Det tekstlige utgangspunktet skaper ulike fremgangsmåter, og Ljubimov bruker den tekstlige fragmenteringen til å skape en montasjedramaturgi med klart adskilte fiksjonslag. Forestillingen tar utgangspunkt i John Reeds fortelling, men ved også å gjøre ham til en karakter oppnås et annet fiksjonslag som kommenterer det opprinnelige fiksjonslaget. I tillegg til den fragmenterte sceneinndelingen, bidro det karnevaleske spillet til å skape en fiksjonseffekt. Gjennom sang, pantomime, skyggespill, ”voice-over” og andre scenisk teatrale uttrykk, kommenteres spillet, og blikket revolusjonen ses med endres. For selv om Ljubimov understreker fiksjonen på scenen fremfor illusjonen, forneker han ikke revolusjonen. Det settes bare spørsmålstejn ved mytene rundt revolusjonen, og tyngdepunktet for revolusjonens mytiske eksistens endres. Hos Efremov endres ikke det mytiske tyngdepunktet. Det problematiseres, men konklusjonen er den samme. Gjennom et realistisk spill og en fortsatt understrekelse av teatret som illusjon, forsterkes det mytiske grunnlaget. Lenins handlinger legitimeres, noe som knapt kan kalles kontroversielt. Her ser man at forskjellen ligger i Beumers begreper, Ljubimov forholder seg til *predstavlenie*, en fremvisning av revolusjonen, Efremov lever seg gjennom revolusjonen i *pereživanie*.

Som Smeljanskij skriver i sitatet ovenfor, er både Efremov og Ljubimov ute etter å skildre den ”sanne” revolusjonen. Altså i en versjon som er sannere enn den som ble fremmet under Stalin. Det er vel oppfatningen av hva sannhet er som skiller dem fra hverandre. Žižek forklarer ideologikritikk som et forsøk på å forkaste en universell falsk bevissthet. De falske forholdene er i marxistisk ideologikritikk preget av en tro på en universalisering av de falske forholdene. Žižek endrer dette, og ser de falske forholdene som et resultat av det han kaller *over-rapid-*

²⁴⁰ Ibid, s. 28

historicization.²⁴¹ Ved å historisere unngår man å søke den harde kjerne, men skaper en ”sannhet” på grunnlag av historiseringen. Efremov søker denne historiserte sannheten. Hans sannhet er basert på nettopp den historiserte versjonen av historien, og han skaper en forestilling basert på en mytifisert, historisert narrasjon. Ljubimov ser ikke sannheten som satt, men søker seg forbi den ”over-rapid”-historiserte versjonen av historien. Derfor blir forestillingen hans skumlere og mer utfordrende for regimet. Forestillingen kommenterer historiseringen, noe som blir klart gjennom bruk av den kanoniserte, historiske personen John Reed på flere nivåer. På denne måten kommenterer forestillingen sannhetsgestalten i den historiserte versjonen av sannheten, uten å fornekte hverken revolusjonens sannhet eller betydning.

3.4.4 Mot en ny revolusjon

I 1984 ble Ljubimov fratatt sitt sovjetiske statsborgerskap. Tøværets tid var forbi, og kulturlivets uttrykk ble snevret inn. Anatolij Efros overtok som kunstnerisk leder ved Taganka, og Efremov fungerte fremdeles som leder ved Kunstnerteatret. Prinsippene for realisme var fremdeles den virkende kanon. I april 1985 tok Mikhail Gorbatsjov over som generalsekretær, og *glasnost*’ og *perestrojka* skulle bety en liberalisering av teateruttrykkene. I 1988 kom Ljubimov tilbake til Moskva og tok igjen over som kunstnerisk leder av sitt Taganka. Dette var en viktig hendelse i russisk teaterhistorie. ”Lyubimov’s return was a great occasion; he was mobbed like a hero, with the audience chanting ‘Stay! Stay!’ Some people wept even – in early 1988 Moscow was still in euphoric mood.”²⁴² For teaterlivet skulle denne hjemkomsten, i likhet med Solženitsyns for litteraturen, være et symbol på den store endringen. Tre år etter tilbakekomsten, falt Sovjetunionen. En tid var forbi, en annen skulle til å begynne.

²⁴¹ Žižek, s. 50

²⁴² Smeliansky, s. 144-145

4.0 Del 2: En ny revolusjon

4.1 1988-2006

4.1.1 Revolusjonen som teater 2

For å beskrive gjentakelsen av revolusjon er det passende å begynne med en gjentakelse av meg selv og Schechners sitat: ”Revolutions in their incipient period are carnevalesque.”²⁴³ Dette var også tilfelle i den andre revolusjonen, som, samtidig som den gjentok historien, snudde hele den russiske historien på hodet. Som i den første revolusjonen deltok ikke folket i de første endrende hendelsene. Det var en liten gruppe bolsjeviker som stormet Vinterpalasset i 1917, og det var et politisk spill som fikk Gorbatsjov til å trekke seg som generalsekretær og president da landet han ledet gikk i oppløsning. Også denne gangen ble teatraliseringen utsatt, men i motsetning til Evreinovs masseteaterforestilling ble teatraliseringen på 1990-tallet preget av mer politiske hendelser. Dette har sammenheng med den nye revolusjonens medialisering. På grunn av nye medier og folks mulighet til å følge med på utviklingen via tv-skjermene trengte ikke staten å skape teatraliteten. Her trengtes ikke en posttraumatisk iscenesettelse, som jeg skal vise nedenfor fulgte iscenesettelsen og revolusjonen hverandre denne gangen hånd i hånd.

To år etter Gorbatsjovs avgang, i september 1993, bestemte en rekke parlamentsmedlemmer seg for å stemme mot president Jeltsins forslag til ny grunnlov og forskanset seg i Det hvite hus hvor de utnevnte en ny president. Jeltsin svarte med å kutte vann, strøm og telefon, og omringet parlamentsbygningen med opprørspoliti og militære. Det hele endte først to uker senere med over 100 døde. I mellomtiden hadde opprørere blant annet angrepet det statlige tv-senteret.²⁴⁴ Den amerikanske nyhetskanalen CNN var direkte inne fra aksjonene som dermed ble fulgt av en hel verden. Smeljanskij forklarer hvordan kuppet av Det hvite hus i 1993 fikk et teatralt uttrykk:

In times of upheaval life usually becomes highly theatricalized. So it was with us. In the autumn of 1993 tanks rolled on to Free Russia Square and started pounding the very building that was supposed to symbolize democracy. The country watched the revolt on CNN. The cameras showed what was happening dispassionately. The country became the audience at an awesome performance. The day was unusually sunny and clear, and sometimes it all looked more like a computer game than the beginning of a civil war, with different coloured soldiers, guns, shots and puffs of smoke. The theatricality of it was increased by the presence of spectators, as thousands of people came to watch the carnage. Many had brought their children with them.²⁴⁵

²⁴³ Schechner, s. 47

²⁴⁴ Moss, Walter G.: *A History of Russia. Volume II, since 1855*, McGraw-Hill, Boston, 1997, s.492-493

²⁴⁵ Smeliansky, s. 143

Her har teatraliteten og den folkelige deltakelsen i stor grad flyttet seg fra torgene og plassene og hjem i folks egne stuer. Allikevel strømmer folk til for å se på og delta i hendelsene i og utenfor regjeringsbygningen. For Evreinov kunne enhver hendelse teatraliseres, mennesket kan omskape hverdagslivet og skape sin egen teaterverden, sin egen fiksjon. Men den største tilfredsstillende for dette menneskelige instinktet får man ved å være deltaker i en teatral hendelse. Det er her forskjellen mellom CNNs teatralisering og folks egen teatralisering ligger. Ved å se det på tv får du en oppfatning av det som skjer gjennom en samtidig distanse og nærhet. Dette kan du, som med enhver annen hendelse teatralisere, tv-overføringen hjelper deg til og med på vei. Men den største tilfredsstillende oppstår når du er tilstede, og derfor strømmet folk til Det hvite hus.

4.1.2 Teater i oppløsning. Perestrojka og etterpå.

Etter revolusjonen i 1917 ble hele livet teatralisert, ikke bare de revolusjonære hendelsene. Den helhetlige teatraliseringen kom til uttrykk både som en teatralisering av livet, og som et sterkt teatral uttrykk i teaterrommet. Allikevel førte den første revolusjonen teatret ut i et umiddelbart vakuum, før det klarte å ta seg sammen og finne sin plass og sitt uttrykk i det revolusjonerte samfunnet. Da de store samfunnsendringene begynte i Russland på midten av 1980-tallet, oppstod også et slikt vakuum. Ingen visste hva de skulle gjøre, og ingen torde å se fremover. Men denne gangen fant ikke teatret sin egen plass og sitt eget uttrykk, i stedet for å reise seg fra et vakuum sterkere og sikrere, begynte det store russiske teatret sakte, men sikkert å forfalle.

Det første tegnet på forfall kom ved splittelsen av Kunstnerteatret våren 1987.²⁴⁶ Teatrene og forholdet til makten gjennomgikk på denne tiden en reorganisering, og det var denne administrative reorganiseringen som førte til at teatret delte seg i to. Smeljanskij tillegger idéen om splittelsen til Efremov, som siden 1970 hadde vært kunstnerisk leder ved teatret. Endringen skjedde fordi Efremov ønsket å effektivisere teatret og kutte i antall skuespillere, for å bruke kapasiteten på kunstneriske fremfor administrative oppgaver. Dette vakte sinne blant alle de skuespillerne som hadde hevet lønn, men ikke stått på scenen de siste årene, og de valgte derfor å bryte ut.²⁴⁷ Efremov forble i lokalene som leder av MKhAT1, som tok navn etter Tsjekhov, mens Tat'jana Doronina tok med seg halve truppen og flyttet til det som ble MKhAT 2, der de beholdt navn etter Gorkij.²⁴⁸ Selve splittelsen var et symptom på et samfunn og et teaterliv i

²⁴⁶ Ibid, s. 144

²⁴⁷ Beumers, Birgit: "Commercial Enterprise on the Stage: Changes in Russian Theatre Management between 1986 and 1996", *Europe-Asia Studies*, Vol. 48, No. 8., Dec. 1996, s. 1407

²⁴⁸ I Russland er det vanlig at institusjoner tar navn etter kjente kunstnere eller andre de gjerne vil forbindes med. Da brukes genitivsformen av ordet for navn *imeni*. Altså Moskovskij Khudozestvennyj Teatr *imeni* Čekhova. Vanligvis

ideologisk endring. Kunstner-teatret hadde allerede under Stanislavskij blitt kanonisert som det mest russiske av alle de russiske teatrene. De hadde fortsatt å inneha denne statusen under Sovjetunionen, og samfunnsendringene førte til en usikkerhet i forhold til egen status. Symptomatisk for denne statusforvirringen var også bruken av navngiving på teatrene. I sovjettiden hadde Kunstner-teatret hatt navn av Gorkij, som var den klareste kanoniserte av alle sovjetiske forfattere, og som til og med i denne tiden gav navn til Moskvas hovedgate. Ved splittelsen endret Efremovs del av teatret navn til Tsjekhov, mens Doronina beholdt navn av Gorkij. Kunstner-teatret har alltid blitt forbundet med Tsjekhov, og det å sette denne forbindelsen tilbake i fokus gav Efremov muligheten til å skape et symbolsk, men ukontroversielt brudd med sovjetteatret og heller se tilbake til det opprinnelige Kunstner-teatret. Doroninas teater ble med Gorkij-navnet stående som et symbol på det sovjetiske Kunstner-teatret. Så der Tsjekhov og Gorkij står mot hverandre som symboler på to ulike deler av russisk litteraturhistorie, står MKhAT 1 og MKhAT 2²⁴⁹ mot hverandre som symboler på to ulike deler av russisk teaterhistorie. Etter splittelsen av Kunstner-teatret var det teatret ved navn av Tsjekhov som, i kraft av å beholde det historiske huset på Kamergerskij Pereulok og ved å knytte seg til Tsjekhov og det opprinnelige Kunstner-teatret, oppnådde å videreføre tradisjonen og derfor bli betraktet som det virkelige Kunstner-teatret. Jeg vil derfor, når jeg snakker om Kunstner-teatret i tiden etter splittelsen, forholde meg til teatret ved navn av Tsjekhov. En lignende splittelse skjedde også på Taganka, der redselen for oppsigelser i forbindelse med en eventuell privatisering førte til at Nikolai Gubenko, som hadde ledet teatret i årene før Ljubimovs hjemkomst, opprettet *Fellesskap av skuespillere fra Taganka* vegg i vegg med det opprinnelige teatret hvor Ljubimov på nytt begynte sin regissørgjerning.²⁵⁰

Splittelsen av Kunstner-teatret og Ljubimovs hjemkomst var varsler om endring. Men selv om endringen var varslet, skjedde det ikke som man kanskje skulle håpet. Kunstner-teatret gikk i oppløsning, og Taganka satt opp forestillinger fra det sovjetiske repertoaret. I motsetning til det som skjedde i forbindelse med de revolusjonære hendelsene på begynnelsen av 1900-tallet, var det ingen teaterskapere på 1980 og -90-tallet som så fremover. Akkurat som Kunstner-teatret gikk i oppløsning, falt resten av teaterlivet fra hverandre. I motsetning til den første revolusjonens

oversettes ikke denne imeni-formen til norsk. Et eksempel er det kjente Leninbiblioteket i Moskva, som på russisk heter Biblioteka imeni Lenina, men som vi forenkler til Leninbiblioteket. Når det gjelder Kunstner-teatret har ikke denne forenklingen noe for seg da det viktige er at det er Kunstner-teatret, ikke Tsjekhovteatret. Derfor vil jeg da skrive Kunstner-teatret ved navn av Tsjekhov og Kunstner-teatret ved navn av Gorkij der et skille er nødvendig.

²⁴⁹ MKhAT 1 og 2 er den russiske forkortelsen for Kunstner-teatret: Moskovskij Khudozestvennyj Akademičeskij Teatr 1 og 2

²⁵⁰ Beumers, 1997, s. 247

trang til sentralisering av teatrene, falt nå all felles organisering og subsidiering. Under Sovjetunionen hadde teatrene utgjort en viktig post i budsjettene, men med innføringen av markedsliberalismen måtte de i større grad klare seg selv. Dette førte til kommersialisering av repertoaret og alternative måter å skaffe penger på. Flere teatre satte opp vekslingsboder, kasinoer og nattklubber inne i lokalene. Etter hvert har dette også ført til sponning av teatre og at sponsorer reklamerer i teatrenes programmer

Repertoarmessig betydde dette svært lite eksperimentering og vanskeligheter med å tilpasse seg en ny ideologisk hverdag uten sensur eller politiske retningslinjer. Da sensuren ble opphevet under Gorbatsjov ble det umiddelbart iscenesatt stykker som ikke hadde vært tillatt tidligere. Nina Velekhova hevder for eksempel at teatret i 1990-tallets Moskva i stor grad lot seg inspirere av seksualitet, og at det plutselig ble vanlig med nakne mennesker og ukvemsord på scenen.²⁵¹ Dette ville vært uhørt bare ti år tidligere. Men i tillegg til denne plutselige friheten, var teatret fremdeles sterkt preget av utallige Tsjekhov-oppsetninger og andre russiske klassikere. Det teatret som fikk størst betydning i årene under og etter perestrojka var Lenkom (Lenin Komsomol teater) i Moskva under ledelse av Mark Zakharov. Zakharov iscenesatte opprørske forestillinger før 1991, og ble derfor ansett som dissident. I august 1991 brant han partimedlemskapskortet offentlig i et tv-program, og oppnådde i denne perioden å få Jeltsin som personlig fan.²⁵²

4.2 Teatralitet og ideologisk opprør. En kort teoretisk oppdatering.

4.2.1. Teatralitet og illusjon

Som vist er det en gjennomgående konflikt mellom det teatrale teatret og illusjonsteatret i den russiske teaterhistorien. Dette er en videreføring av den gamle polemikken mellom Stanislavskij på den ene siden og Meyerhold på den andre, mellom det realistiske illusjonsteatret og det teatrale teatret. Hvis man setter denne polemikken i sammenheng med Žižeks begrepsapparat, mener jeg at det er mulig å knytte illusjonsteatret i større grad enn fiksjonsteatret til det fornøyelige, til *jouissance*. Som beskrevet i teorikapittelet bruker Žižek begrepet *jouissance* til å forklare motivasjonen for å tro på den ideologiske illusjonen. Gjennom et fantasistrukturert begjær velger vi av fornøyelse ikke å søke kunnskap. For Žižek er *jouissance* uløselig knyttet

²⁵¹ Velekhova, Nina: "The State of Russian Theater in the 1990s", i *Eastern European Theater after the Iron Curtain*, Kalina Stefanova (red.), Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 2000, s. 209

²⁵² Smeliansky, Anatoly: "Russian theatre in the post-communist era", i Leach, Robert og Victor Borovsky (red.): *A History of Russian Theatre*, Cambridge University Press, 1999, s. 401-402

sammen med et sannhetsbegrep og tanken om en ubestridt sannhet, *the Real*. For Lacan, som Žižek tar utgangspunkt i, er *the Real* en hard kjerne av en tilsynelatende konstant sannhet som det imaginære struktureres rundt. Slik jeg forstår Žižek er poenget hos Lacan at denne kjernen av sannhet strukturerer det imaginære, og at det imaginære opptrer som symboler på kjernen. Innenfor det imaginære finner man myter og ideologiske symboler. Det imaginæres kjerne, som anses som sann, opphører å være sann når det som bygges rundt og opp av det ikke er sant.²⁵³ Når ideologiens myter avfeies som myter og man innser det imaginære i myteapparatet, vil også den harde ideologiske kjerne, som for ethvert ideologisk subjekt er selve bildet på sannhet, smuldre opp i ikke-eksistens. Žižek går videre i dette og setter *the Real* i sammenheng med *jouissance*. ”(I)t becomes clear that the Real *par excellence* is *jouissance*: *jouissance* does not exist, it is impossible, but it produces a number of traumatic effects.”²⁵⁴ *Jouissance* er det vi ikke vil utfordre, det er bevissthetens og fornøyselsens harde kjerne, og så lenge vi ikke utfordrer fornøyselsen, utfordrer vi heller ikke kjernen. *Jouissance* er dermed illusjonens kjerne og grunnlag.

Det blir her nødvendig å utdype bruken av illusjonsbegrepet, fordi det opptrer på to ulike måter. Det første illusjonsbegrepet er det som ble redegjort for i teorikapittelet, og som knyttes til ideologien som en falsk bevissthet og imaginær forståelse av verden. Virkeligheten er i vår bevissthet strukturert gjennom en illusjon. Grunnen til at denne illusjonen opprettholdes er at vi benytter oss av en fornøyelig fantasi som forsvarsmekanisme, og gjennom den struktureres vår sosiale virkelighet. Det andre illusjonsbegrepet er knyttet til Stanislavskij og det realistiske teatret. Hovedforskjellen i disse formene for illusjon er at illusjonen i det realistiske teatret finner sted på en scene, mens det i ideologiteorien er en del av samfunnet. Det at illusjonen er scenisk betyr at publikum i salen ikke tror på det som skjer på scenen som virkelige hendelser, men som underholdning. De vet at det er skuespillere som spiller roller på scenen, at de ikke virkelig ser en dagligstue, men kulisser, og de vet at det samme stykket med den samme konflikten spilles om igjen og om igjen hver kveld. I motsetning til den sceniske illusjonen fremstår samfunnsillusjonen som sann, i hvert fall gjør vi den til sannhet i vår ideologiske bevissthet.

Jeg mener å se en helt klar likhet i disse tilsynelatende ulike formene for illusjon. Likheten ligger i at de begge forholder seg til samme kjerne. *The Real* er det samme, uansett om illusjonen er scenisk eller ikke. Žižek understreker, som jeg viste i teorikapittelet, at menneskene er klar over at illusjonen er illusjon, men allikevel velger å tro på den. Det er derfor ikke viktig

²⁵³ Žižek, s. 161-165

om illusjonen presenteres på scenen eller i medier eller på gaten. Vi velger allikevel å tro på den. Selvfølgelig betyr ikke dette at vi slutter å tro at skuespillere har på seg kostymer, men som representativt symbol for den illusjonen vi kaller virkeligheten, er det ikke noe problem å tro på det sceniske. Den dagligdagse illusjonen er et symbolsk uttrykk for ideologiens kjerne, *the Real*, og den sceniske illusjonen er et scenisk symbol for den hverdagslige illusjonen som igjen er et symbol for den ideologiske kjernen. Det at det realistiske teatret ønsker å skape en illusjon av virkelighet på scenen gjør aldri at det settes spørsmålsteget ved det som illuderes, men besverger illusjonens eksistens. På samme måten som teorikapittelets og Barthes' horoskop, øker illusjonsteatret opplevelsen av det som fremstilles som sannhet. Ingen steder er man så klar over illusjonens eksistens som illusjon som i teatret, ingen steder fantaserer vi mer om illusjonen som virkelighet. På denne måten oppnår den sceniske illusjonen å besverge virkeligheten og forsterke hverdagens illusjons sannhetsgestalt.

Fiksjonsteatret, på sin side, opptrer i sitt fravær av illusjon som en motsetning også til hverdagens illusjon. Dette avhenger i stor grad av persepsjonsprosessen. Illusjonsteatrets mangel på lengde og intensitet i persepsjonsprosessen øker muligheten til fantasering hos publikum. Publikums reaksjon blir i illusjonsteatret fornøyelse og fantasi fremfor fiksjonsteatrets analyse. Ved å underliggjøre samfunnets illusjon, oppnår fiksjonen å frigjøre seg fra den samme illusjonen. Fiksjonen kommenterer illusjonen som illusjon, og kan derfor bidra til å rive ned det imaginæres myter og symboler. Fordi det på scenen i fiksjonsteatret ikke fremstilles en virkelighet, forsterkes ikke samfunnsillusjonen. De teatrale virkemidlene kan her brukes til å kommentere den illusjonære virkeligheten fremfor å besverge den. Fordi årsaken til dette først og fremst er økt intensitet og lengde på persepsjonsopplevelsen, vil denne underliggjøringen og kommentaren kunne oppstå uansett om det er snakk om en formmessig teatralitet eller en teatralitet skapt på egen hånd gjennom deltakelse i en teatral hendelse eller ved spalting av rommet. Så selv om det kan skapes kommentarer til samfunnsillusjonen på scenen som et scenisk uttrykk, er det gjennom en teatral opplevelse illusjonen brytes.

4.2.2 Ideologiens død?

Som jeg viste i teorikapittelet betyr den postmoderne mangelen på tiltro til metanarrativene ideologiens død. Hva skjer hvis Lyotard har rett og ideologien er død? Hvordan kan da teatret forholde seg til illusjon, enten som et scenisk uttrykk eller som virkelighetskonstruerende

²⁵⁴ Ibid, s. 164

hjelpe­middel? For hvis ideologien er død og vi ikke lenger kan tro på metanarrativene, tror vi vel heller ikke på illusjonen? Illusjonsteatret vil miste sin legitimitet når det ikke kan representere en helhetlig virkelighet og fragmenteringen vil nå teatret. Hva gjør det med dikotomien mellom illusjon og fiksjon hvis ideologien er død?

Gran skriver i artikkelen ”The Fall of Theatricality in the Age of Modernity” om modernitetens mangel på teatralitet, både på scenen og i samfunnet. Hun ser teatraliteten som noe som hadde sin storhetstid før det modernes gjennombrudd, og som igjen oppstår i det postmoderne.

One finds today a number of perceptions about the present era, post-modernity, as being the era of performance, game, irony, play, of kitch, of the pastiche, of the simulacrum, seduction, the masquerade, the staging of the body and the subject – in short, the era of that which we often associate with the ”theater-like” or ”theatrical” in all its derivations.²⁵⁵

Det teatrale er for Gran først og fremst en del av samfunnet før det modernes gjennombrudd. Hun tar utgangspunkt i Evreinov, som mente at han levde i en anti-teatral periode og at renessansen i England og Spania og rokokkoperioden i Frankrike var teatrale perioder. Gran glemmer ikke reteatraliseringen av teatret som Evreinov også var en del av, og som jeg vil mene fant sted på høyden av det moderne, men karakteriserer reteatraliseringen som en reaksjon mot det anti-teatrale i moderniteten.²⁵⁶ I russisk forstand vil dette bety at det moderne teatret ble innført med Kunstnerteatret og Stanislavskij, og at Meyerholds reteatraliserte teater var en reaksjon på teatralitetens fall. Det sovjetiske teatret fortsatte i modernitetens bane med et strengt ikke-teatralt teater.

I artikkelen anser Gran det postmoderne for å være en epoke, altså noe som etterfølger en annen epoke, i dette tilfellet det moderne. Hun avslutter artikkelen med å konkludere med teatralitetens sannsynlige tilbakekomst i den postmoderne epoken, selv om hun ikke tror at det er den premoderne teatraliteten som kommer tilbake, men sannsynligvis en annerledes teatralitet.²⁵⁷ Når Lyotard proklamerer ideologiens død i det postmoderne, anser han ikke, i motsetning til Gran og som jeg nevnte i teorikapittelet, postmodernismen som en epoke som etterfølger det moderne. Uansett hvordan det postmoderne oppfattes innenfor en tidslinje, er det imidlertid interessant å videreføre Grans tro på teatralitetens tilbakekomst i det postmoderne. For hvis det moderne, som ifølge Lyotard må kunne anses som metanarrativenes tid også er en anti-teatral tid, vil

²⁵⁵ Gran, Anne-Britt: ”The Fall of Theatricality in the Age of Modernity”, *Substance*, 2002, s. 246

²⁵⁶ Ibid, s. 245

²⁵⁷ Ibid, s. 257

ideologiens død bety en avslutning av den antiteatrale tiden. Det postmoderne vil da, som Gran antyder, bety at metanarrativene, ideologien og illusjonen svinner hen og åpner for en ny teatralitet. Det gjenstår derfor bare å stille spørsmål om ideologiens død i det russiske teatret i dag. Er ideologien død, og hvordan forholder teatret seg til ideologi? Gjennom illusjon eller gjennom teatralitet? Nedenfor skal jeg besvare disse spørsmålene gjennom først å diskutere arven etter Meyerhold i det russiske teatret med fokus på en museal, symbolsk og til slutt polemisk arv. Deretter skal jeg redegjøre for nye trender i det russiske teatret. Dette skal jeg gjøre for å kunne diskutere to av oppgavens hovedpoenger, forholdet mellom illusjon, teatralitet og ideologi, og arven etter Meyerhold og ideologiens eventuelle død.

4.3 Meyerhold og dagens teater

I all hovedsak kan man si at det i Russland i dag finnes to måter å forholde seg direkte til Meyerhold på. Den ene er det jeg vil kalle en museal arv, hvor Meyerhold oppfattes som en historisk person, og hvor det på grunn av hans bannlysning oppfattes som nødvendig å gi ham en plass i historien. Den andre er en symbolsk arv, hvor Meyerhold brukes som symbol på opprør mot autoriteter og konvensjoner, men hvor den konkrete bruken av hans estetikk og teorier mister sin viktighet.

4.3.1 Museal arv

Den museale arven etter Meyerhold er synlig i museer og i utstillinger tilegnet hans liv og teater. På Meyerholdmuseet i sentrum av Moskva kan man få en historisk oversikt over Meyerholds siste tiår og av hans teater. Her fokuseres det på Meyerhold som en avsluttet, men naturlig historie. På grunn av utelatelsen av Meyerhold i sovjetisk teaterhistorie skaper museet en ny teaterhistorie der Meyerhold blir en naturlig del. En lignende opplevelse får man ved å besøke teatret Meyerholdsenteret (Centr Mejerchol'da), hvor det etterstrebes en helhetlig fremstilling av Meyerhold og hans kunst gjennom bilder på veggene og konstruktivistisk stil. Mer interessant er det at flere teaterforestillinger også viser Meyerhold som museum. Regissøren Valerij Fokin som grunnla Meyerholdsenteret i 1991 og som i dag fungerer som kunstnerisk leder ved teatret, er en av de få russiske regissørene i dag som bevisst forholder seg til Meyerholds estetikk i sin regi. I oktober 2002 var det premiere på Fokins oppsetning av Gogols *Revisoren* (*Revizor*) på Aleksandrinskij-teatret i St. Petersburg. Fokin er også kunstnerisk leder ved dette gamle teatret som ble grunnlagt allerede på 1700-tallet, og som både huset urpremieren på samme stykke i 1836 og hadde Meyerhold i regissørstaben før revolusjonen. Det er et tradisjonstungt teater som

setter opp et like tradisjonstungt stykke. *Revisoren* er et av Russlands mest spilte skuespill. Det mest interessante med akkurat denne forestillingen er at Fokin baserer seg på Meyerholds egen iscenesettelse av samme stykke fra 1926.

Forestillingen ble laget i forbindelse med et prosjekt på Aleksandrinskij-teatret som ble kalt *Tradisjonens nye liv (Novaja Žizn' Traditsii)*, og kommenterer både Gogol selv, og Meyerholds oppsetning. Scenografien i første akt er et godt eksempel. Når teppet går opp ved forestillingens begynnelse ser man et bakteppe utgjort av Gogols skisse til urfremføringens scenografi. Når Khlestakov entrer scenen løftes bakteppet, og det er nå Meyerholds konstruktivistiske scenografi fra 1926 som synes. Denne scenografien bestod av metallsøyler og en rekke dører. Fokin lyktes på denne måten å forene den russiske revisortradisjonen og skape et historisert samtidsteater. Tyngst veier allikevel her det meyerholdske aspektet. Det gjøres klart i programmet, til forestillingen at det ikke er snakk om å klonе Meyerholds iscenesettelse, men om en bestemt type tanker det er ønskelig å orientere seg i.²⁵⁸ Selv om Fokin ikke forsøker å klonе oppsetningen fra 1926, legges det vekt på at det er denne oppsetningen som ligger til grunn for den nye forestillingen. Forestillingen er museal fordi den har som sitt største mål å vise frem teaterhistorien. Det museale aspektet forsterkes ved at forholdet til historien opptrer dokumenterende fremfor siterende. Bruken av de historiske virkemidlene grenser til en postmoderne historiesitering, men forestillingen setter seg i større grad fore å dokumentere og opplyse sitt publikum enn å spille på kunnskap de allerede har. Dette ser man også i programmet som forklarer historien de har tatt utgangspunkt i kronologisk og dokumenterende. På denne måten blir *Revisoren* på Aleksandrinskij en stadfestelse av teaterhistorien fremfor en videreføring av den. Dette forsterker det museale opplysningsaspektet og setter Meyerhold i et historisk avsluttet lys.

Fokin jobber ofte med meyerholdske teknikker i sine oppsetninger. Dette er også synlig i forestillingen *Kappen (Šinel')*. Igjen tar Fokin utgangspunkt i Gogol, forestillingen er basert på Gogols berømte novelle av samme navn. I Russland er denne novellen pensum i alle skoler, og alle kjenner innholdet i novellen. Fokin kunne derfor lage en forestilling nesten uten replikker. En liten kvinne spilte rollen som Akakij Akakijevitsj, i tillegg spilte et menneske kappen. Bortsett fra dette var scenen nesten tom. Når det gjelder den meyerholdske estetikken i denne forestillingen virker det rart med en tom scene, da dette ikke stemmer spesielt godt overens med en nærmest maksimalistisk konstruktivisme. Dette kompenserer Fokin for ved å projisere scenografien på

²⁵⁸ Semenovskij, Valerij: "Oktjabrskie Tezicy" i Programmet til *Revizor*, Aleksandrinskij Teatr, 2002

bakveggen. Gjennom projiseringen legges det vekt på mekaniske og konstruktivistiske elementer. For eksempel projiseres det en gammeldags symaskin når Akakij Akakijevitsj skal få sydd seg en ny kappe. Først er det ikke mulig å se hva det er, man ser bare hjulet på symaskinen gå rundt og hører en rytmisk lyd. Etter hvert ser man ordet *Singer* komme frem, og til slutt hele maskinen. Hele tiden snurrer hjulet på symaskinen rundt akkompagnert av rytmisk musikk som gav assosiasjoner til mekanikk og produksjon. Forestillingen tematiserer på denne måten mekaniseringen av mennesket, og Akakij Akakijevitsj blir et symbol på dette gjennom sin mekaniske avskrift av dokumenter og måten han blir underlagt kappen.

I dette aspektet av forestillingen bruker Fokin et klart meyerholdsk grep. Det konstruktivistiske blir fremhevet gjennom det mekaniske hjulet. Men i motsetning til i *Revisoren* er ikke elementet hentet direkte fra Meyerhold, og kan derfor i større grad karakteriseres som videreføring enn en gjenskapelse, slik det var tilfelle i *Revisoren*. Det museale aspektet er derfor i mindre grad synlig her. Allikevel vil jeg karakterisere denne bruken av meyerholdske elementer som museal, dette fordi bruken av de konstruktivistiske elementene i forestillingen så klart forholder seg historisk til stoffet. Det føles som en gammel teknikk. Allikevel knyttes ikke denne forestillingen på noen uttalt måte til Meyerhold og det benyttes som sagt projektor, noe Meyerhold av naturlige grunner ikke gjorde. På tross av det museale uttrykket legges ikke virkemidlene døde i denne forestillingen, som man i større grad får følelsen av i *Revisoren* og i møtet med Meyerholdmuseet. Det historiske gis her en levende karakter, og så lenge det er i live, gis det også mulighet til videreføring og nyskapelse.

4.3.2 Meyerhold som symbol

I min samtale med Pavel Rudnev, teaterviter og regissør ved Meyerholdsenteret, 6. mars 2006, understreket han Meyerholds betydning som teatersymbol. Han viste ingen interesse for å bruke Meyerholds teknikker i en ny teaterpraksis, og trakk bare frem Fokin, hans egen sjef og kunstneriske leder, som en regissør som brydde seg om denne formen for teater. For Rudnev var forholdet til Meyerhold preget av en interesse for Meyerhold som symbol fremfor som teaterpraksis. Men disse to tingene er ikke uavhengige av hverandre. Meyerholds status som teatersymbol henger uløselig sammen med hans teaterpraksis og –teori. Igjen er denne statusen et resultat av den tidligere utdypete polemikken mellom Meyerhold og Stanislavskij, mellom teatralitet og realisme. Rudnev fremhevet at årsaken til Meyerholds symbolstatus kom av kanoniseringen av Stanislavskij. Stalin hadde gjort Stanislavskij til et symbol på det sovjetiske teatret, og fortielsen av Meyerhold settes i sammenheng med dette. Siden Stanislavskij har

fungert som et sterkt symbol på det sovjetiske teatret, vil det som i sin natur er anti-Stanislavskij, det som siden før revolusjonen er blitt stående som en motsetning til Stanislavskij, fungere som et symbol på det anti-sovjetiske. Meyerholds teater, hans teknikker og hans teorier blir derfor stående som symboler på det anti-sovjetiske teatret. Videreført står dette teatret som et symbol på antiautoritært teater, et teater som bryter med den gjeldende ideologien. Dette kan virke som et paradoks. Meyerholds teater gjorde et opprør mot Stanislavskij, det er klart, men teatret var ikke et anti-sovjetisk teater. Mye av Meyerholds teaterprinsipper ble grunnlagt nettopp som en støtte til det sovjetiske. Meyerhold regisserte den aller første sovjetiske teaterforestilling, *Misterija Buff*, i 1918. Allikevel var Meyerholds teater til dels et antiautoritært teater. Meyerhold hadde ingen ønsker om å underlegge seg autoriteter. Det var også grunnen til hans skjebne. Og på grunn av denne skjebnen har Meyerhold i ettertid oppnådd en symbolstatus hvor det å være anti-Stanislavskij, anti-Sovjet og i opposisjon mot autoritetene faller sammen.

Meyerholdsenteret er et teater som velger å benytte seg av Meyerhold som et politisk og estetisk teatersymbol fremfor å forholde seg direkte til hans estetikk. Det er et teater som låner ut scenen til ulike ensembler og gjestespill, men alle har til felles at de forholder seg kritisk til Stanislavskij-tradisjonen. Eksempelet jeg skal bruke for å vise hvordan Meyerhold brukes som symbol er passende, fordi det er en anti-sovjetisk forestilling som ble spilt på Meyerholdsenteret. *Tsjernobyls bønn (Černobylskaja molitva)* ble spilt i april 2006 i forbindelse med 20-årsmarkeringen av Tsjernobylulykken. Forestillingen er basert på en bok av samme navn og tar utgangspunkt i ulike møter med ulykken. Den er bygget opp av mange korte monologer og man får møte overlevendes reaksjoner både som pårørende og ansvarlige. Den sentimentale versjonen av grusomhetene settes opp mot sovjetiske symboler. Forestillingen innledes med en videosnutt av et stort sovjetisk første mai-tog som går over i stillhet når monologene begynner. To ganger i løpet av forestillingen kommer et barnekor inn på scenen kledd i rødt og synger sovjetiske barnesanger.

Meyerhold brukes ikke direkte i denne forestillingen. Forestillingen er valgt som eksempel ikke på grunn av en eventuell inspirasjon, men fordi den er representativ for Meyerholdsenterets forståelse av Meyerhold som symbol. Forestillingen er grunnleggende anti-sovjetisk. Elementene av sår ironi som brukes gjennom at de sovjetiske symbolene blir sidestilt med tragedien på atomkraftverket, forsterker den anti-sovjetiske tematikken. Den lille mann og kvinne blir stående som ofre mens de store ideologiske feiringene går sin gang på tross av at en stor tragedie har rammet nasjonen. Forestillingen viser maktesløsheten som oppstår når man som offer ikke kan ta et oppgjør med tragediens grunnlag. Meyerhold var ikke anti-sovjetisk i sin

estetikk, men en prinsippfast kunstner som ikke ville falle for ideologiens makt. Derfor er han blitt stående som et anti-sovjetisk symbol. Det interessante med denne forestillingen er slik at den er anti-sovjetisk og til dels også generelt anti-autoritær, men den har ikke noen agenda i forhold til dagens ideologi. Det er den anti-sovjetiske tematikken de vil vise frem. Til dette fungerer Meyerhold som et ytre symbol, som eksemplifisering av den sovjetiske ideologiens ekstremiteter, slik drapet på ham i ekstrem forstand kan sidestilles med behandlingen av tsjernobyltragedien. I tillegg er forestillingen fragmentert og ikke-realistisk på tross av det innlevende spillet. Bruddet med den realistiske spillestilen er også et element Meyerhold symboliserer, og sammen med en politisk brodd går denne forestillingen mot den sovjetiske tradisjonen, både teaterestetisk og politisk.

4.4 Teatralitet og illusjon. En polemisk arv

4.4.1 Kunstnerteatret – Brudd og kontinuitet

Kunstnerteatret innehar et ansvar som formidler av en lang og viktig russisk tradisjon. Dette er klart ved at teaterbygningen inneholder et museum over teatret og dets historie med utstrakt dokumentasjon av Stanislavskijs og Nemirovitsj-Dantsjenkos arbeider. I tillegg er foajéen stappfull av bilder av skuespillere som har arbeidet og arbeider ved teatret. Den historiske dimensjonen ved teatret er tydelig når man ser på oppsetningen av *Måken* som jeg beskrev ovenfor. Det er en dobbelt historisk dimensjon i denne forestillingen, fordi Tsjekhov skrev *Måken* til Kunstnerteatret og stykket også er blitt et av kjennetegnene på teatret. I tillegg er det en gammel forestilling som viser Tsjekhovtradisjonen i det sovjetiske Kunstnerteatret. Forestillingen viser på denne måten at begge disse tradisjonene er levende ved Kunstnerteatret i dag. Det er nødvendig for teatret å vise frem en kontinuerlig linje fra Stanislavskij og Tsjekhov som beveger seg gjennom det sovjetiske teatret til tiden etterpå. Denne forestillingen blir stående som et symbol på Kunstnerteatrets kontinuitet og dermed også dets unike posisjon og kvalitet.

Det må tillegges at de aller fleste forestillingene i Kunstnerteatrets repertoar har hatt premiere etter Sovjetunionens fall, og med noen unntak har de også hatt premiere etter det siste århundreskiftet. Det er altså ikke regelen at forestillingene bare fungerer som symboler på den gamle tiden. Kunstnerteatret har tort å fornye seg. Nedenfor skal jeg vise til to forestillinger, begge regissert av den unge regissøren Kirill Serebrennikov. Den ene er en klassiker, den andre er nyskrevet. Begge forholder seg til Kunstnerteatrets realistiske tradisjon samtidig som de tør bryte den fjerde veggen med ulike teatrale innslag. Klassikeren jeg skal omtale er en oppsetning

av *Skogen (Les)* av Aleksandr Ostrovskij. Stykket hadde urpremiere allerede i 1871, og flere historiske oppsetninger av det samme stykket henvises til i programmet. Viktigst blant disse, både for diskusjonen her og fordi det er dette som får mest plass i programmet, er Meyerholds oppsetning fra 1924.

Meyerholds oppsetning ble ifølge Pavel Rudnev brukt aktivt i reklameringen av Serebrennikovs forestilling, på tross av at Meyerhold ikke siteres direkte i Serebrennikovs arbeid.²⁵⁹ Serebrennikov forholder seg til en mer tradisjonell dramaturgi enn det Meyerhold gjorde, men bryter allikevel med Ostrovskijs opprinnelige idé. Forestillingens kulisser er hentet fra 1970-tallet. Her går grønt og brunt igjen som i en skog, med farger som også er typiske for 1970-tallets interiør. Den konkrete tidsplasseringen er gjort for med vilje å legge handlingen til Brezjnevs Sovjet. Samtidig som Serebrennikov tar dette 1800-tallsstykket og setter det inn i 1970-tallet, fyller han det med referanser fra dagens Russland. Flere av rollefigurene parodierer kjente russere, og både president Vladimir Putin og Russlands største kjendis, sangeren Alla Pugačeva, blir parodierte. På denne måten fungerer forestillingen som en kommentar til de bruddene som har skjedd i det russiske samfunnet opp gjennom historien. Både bruddet med det prerevolusjonære og bruddet med det sovjetiske kommenteres. Det første bruddet gjennom å sette Ostrovskijs skuespill i en sovjetisk setting. Ostrovskij er en mye spilt dramatiker, og settes som oftest opp i svært tradisjonell stil. Det andre bruddet kommenteres gjennom dagens referanser i sammenligning med Brezjnevs sovjetiske samfunn. Rudnev kommenterer at Serebrennikov på denne måten sammenligner stagnasjonen under Breznev med en lignende stagnasjon i dagens putinske Russland.²⁶⁰

Mytene blandes på scenen, det brezjnevske blander seg med det putinske. Rudnev oppfatter at Serebrennikov i denne forestillingen har et levende forhold til sin egen barndom. Og nettopp den barnlige oppfatningen av denne tiden kommer frem i forestillingen. Et barnekor i rene, hvite skjorter deltar i avslutningsscenen og synger tidstypiske sovjetiske sanger. Rudnev trekker frem dette barnekoret som et symbol på det sovjetiske fordi det sovjetiske folket elsket og var omringet av kormusikk. Kor symboliserte det sterke kollektivet, og barn symboliserte troen på den kommunistiske fremtiden. Barnekor ble derfor i sovjetisk tid et symbol på den kollektive fremtiden. Blikket på historien blir en blanding av ironi og nostalgi. På tross av at Serebrennikov ikke ønsker å romantisere fortiden, er det ikke til å komme utenom at han skildrer deler av sin egen barndom på scenen. Særlig når barna synger i de rene korpartiener kan man få en følelse av

²⁵⁹ Rudnev, Pavel: "Teatral'nye vpečatlenija Pavla Rudneva", *Novyj Mir*, 27/4-2005

tapt uskyld. Men uskylden gir ikke noen enhetlig nostalgisk effekt. Sidestilt med parodier på Putin og den russiske legenden Alla Pugačeva, virker plutselig uskylden meningsløs. De uskyldige, korsyngende barna som skulle vokse opp og være fremtidens ledere og forvaltere, er nå bare parodier. Putin har ført samfunnet tilbake til stagnasjon. Det som ved første blick virker nostalgisk gjennom de historiserte virkemidlene, blir ironisk når det settes i sammenheng med den fremtiden de så frem til. Barnekoret mister sin betydning, fremtiden mister sin sannhet.

Rudnev kommenterer også at den patosfylte bruken av Meyerhold i program og omtale av forestillingen neppe var alvorlig ment. Dette fordi Serebrennikov er en rasende motstander av det gamle og ønsker å skape et nytt teater uten å trykke legendenes hender.²⁶¹ Det er derfor interessant at Serebrennikov i den andre forestillingen han har iscenesatt på Kunstnerteatret benytter seg av meyerholdske elementer. *Terrorisme (Terrorizm)* er skrevet av brødrene Presnjakov, og er et eksempel på ny dramatik fra Russland som også er blitt satt opp utenfor det gamle Sovjetunionen. Stykket hadde urpremiere på teatret Royal Court i London i 2003 og er siden blitt spilt flere steder i vest-Europa, blant annet på Nationaltheatret i Oslo. Serebrennikovs oppsetning spilles på Kunstnerteatrets lille scene, hvor stolradene kan flyttes. Her hadde man bygget et amfi med et rektangulært scenegulv med stolrader på hver side. På den rektangulære scenen var det bygget en stålkonstruksjon hvor spillet foregikk. Det var mulig å klatre rundt på konstruksjonen, og dette gjorde at spillet kunne foregå på flere nivåer. Stykket er fragmentert og består av flere uavhengige scener som alle på et eller annet vis omhandler den overordnede tematikken terrorisme og frykt.

Frykten uttrykkes gjennom et formmessig teatralt spill. Serebrennikov har lagt til en rolle som ikke finnes i teksten. Denne rollen er stum og har ingen replikker. Det eneste han har er en trombone. Denne trombonen bruker han til å spille både akkompagnement til andre musikalske innslag og til å lage lyder. Den stumme gutten er ikke noen virtuos trombonist. Lydene og musikken som spilles er derfor av ganske lav kvalitet rent tromboneteknisk, men bidrar til å skildre en scenisk skjørhet. For eksempel spiller han knirkelyder med trombonen flere ganger når det er bevegelse på konstruksjonen for å sette lyd til konstruksjonens tilstand og de bevegelsene som foregår på den. Men der trombonegutten ikke er en virtuos trombonist, er han en god akrobat. Med et vettskremt ansikt og med trombonen på ryggen, klatrer han rundt på konstruksjonen mens resten av skuespillerne spiller sine roller. Trombonegutten spiller en rolle som en stum og skremt hoffnarr, som samtidig som han tillegger forestillingen en skremmende

²⁶⁰ Ibid, s. 4

side, opptrer som et teatralt komisk pustehull. Selv om det er denne trombonegutten som tillegger forestillingen de mest klassiske, meyerholdske teatrale elementene, er også resten av forestillingens spill på grensen til det teatrale. Det spilles ut mot publikum og synges flere ganger, og alle skuespillerne er nødt til å klatre rundt på konstruksjonen. Et sted i forestillingen bruker trombonegutten trombonen som et gevær, han løfter trombonen til øyet og later som om han sikter. Dette er et sterkt underliggjørende virkemiddel som setter den russiske frykten for terror i et perspektiv.

Der Serebrennikov i *Skogen* akker seg over fortiden, kan man i denne forestillingen se at han akker seg over nåtiden og at han til den akkingen benytter seg av historiske teaterelementer. Selv om Meyerhold ikke benyttes eksplisitt i denne forestillingen, kan man se en arv både scenografisk og skuespillteknisk. Den store forskjellen ligger i grunnlaget for denne bruken. I siste scene vrir trombonegutten på et rør så en stor propell over konstruksjonen begynner å snurre samtidig med at rollefigurene har gått ombord i et fly. Det kommer flammer og røyk, og flyet styrter. Propellen er et svært konstruktivistisk element, men det blir en konstruktivisme med motsatt fortegn. Konstruksjonen bryter sammen. Knirkingen trombonegutten har spilt på trombonen gjennom forestillingen når nå sitt klimaks. Alt faller sammen. Der Meyerholds konstruktivisme var et uttrykk for en tro på fremtiden, uttrykker konstruktivismen her en likegyldighet og mangel på tro på noe annet enn forfall.

I disse to forestillingene av Serebrennikov benytter Kunstnerteatret seg både av brudd og kontinuitet. Det er viktig å holde på kontinuiteten, dette er klart i oppsetningen av Ostrovskijs klassiker, men også å fremstå som et nyskapende alternativ. Dette skjer gjennom å gjøre uventede ting med den samme klassikeren, og ved å satse på nyskrevet dramatikk. Men selv i oppsetningen av det nyskrevne forholder regissøren seg til en kontinuitet. De satser på det russiske og gjør det de alltid har gjort. Selv Tsjekhov var en gang nyskrevet, og Kunstnerteatret gjør det klart at de satser på kvalitet i tiden, nå som dengang. På tross av repertoarets vektlegging av kontinuitet, som vises til det ekstreme ved at *Måken* fremdeles spilles, klarer de å fornye seg uten å bryte helt. Kunstnerteatret som realistisk bastion viser med Serebrennikovs forestillinger en åpning mot det teatrale teatret, og forener kontinuiteten fra det opprinnelige Kunstnerteatret med bruddet med det samme. Benyttelsen av både brudd og kontinuitet eksemplifiseres godt gjennom forestillingenes bruk av både realisme og teatralitet. Begge Serebrennikovs forestillinger på Kunstnerteatret benytter seg av formmessig teatrale virkemidler, noe som har vært uvanlig i Kunstnerteatrets

²⁶¹ Ibid, s. 1

uttrykk. I disse forstillingene vises mot til å benytte seg av virkemidler som har stått som motsetning til de vanlige realistiske virkemidlene, og dette forsterker foreningen av brudd- og kontinuitetselementer.

4.4.2 Taganka etter 1991 – Ironiens nostalgi

Da Sovjetunionen gikk i oppløsning endret grunnlaget for Teatret på Taganka seg. Regimet de i alle år hadde opponert mot fantes ikke lenger, og det som hadde vært Tagankas varemerke tilhørte plutselig en avsluttet periode. Beumers forklarer hvordan denne overgangen kom overraskende på teatret. I 1982, før Ljubimov dro i eksil øvde han inn en sceneversjon av Pusjkins *Boris Godunov*, men forestillingen ble forbudt og fikk ikke premiere før etter hjemkomsten i 1988.²⁶² Forestillingen inneholdt en del religiøse og politiske referanser som hadde vært et utfordrende uttrykk i 1982, men som i 1988 var helt uten brodd.

The production had made theatrical contact with the audience, but the theatre had now lost its spectators' understanding with the changed social context; the production of *Boris Godunov* had clearly originated in the so-called "period of stagnation". The audience had changed along with the liberalisation under Gorbachev. The theme of the change of rulers at the expense of the people was relevant in 1982, but not for the spectator of 1988. Similarly, the religious note was certainly unusual and daring in 1982, but by 1988 this was no longer the case, and several critics commented on the obsolete style of the production.²⁶³

Teatret på Taganka ble derfor tvunget til endring, og til å se samfunnet i et annet lys. Men på tross av dette nødvendige fokuset på endring forble en del forestillinger i gammel stil med et anti-sovjetisk innhold. Blant annet en adaptasjon av Mikhail Bulgakovs *Teaterromanen (Teatral'nyj roman)* som hadde premiere i 2002.

En adaptasjon av denne romanen hadde blitt diskutert og øvd inn allerede i 1983 før Ljubimov reiste til England. Men på grunn av ulike hindringer og et annet fokus fikk ikke forestillingen premiere før i 2002. Bulgakovs roman er en parodi på Stanislavskijs Kunsterteater, der Bulgakov jobbet som litteraturrådgiver.²⁶⁴ Dette symboliseres i forestillingens åpningsscene der det midt på scenen henger et utklipp av et sceneteppesom ligner på det teppet de bruker på Kunsterteatret med en påbrodert måke. Beumers påpeker hvordan mesteparten av forestillingen baserer seg på romanen, men at Ljubimov, som han har hatt for vane å gjøre, la til annen prosa og poesi av Bulgakov og endret ulike deler av Bulgakovs

²⁶² Beumers, 1997, s. 245

²⁶³ Ibid, s. 255

²⁶⁴ Ibid, s. 173

roman.²⁶⁵ For eksempel tillegger Ljubimov forestillingen en rolle som djevel. I romanen fremstår en av romanfigurene som en diabolisk skikkelse, men i Ljubimovs forestilling deltar djevelen selv som Stalin.

Ikke bare uttrykket er endret, publikum er endret. I tillegg til bruk av en latterlig og grotesk stalinparodi i rollen som djevelen brukes også andre sovjetiske symboler latterliggjørende. Da jeg så forestillingen i mars 2006 runget latteren i salen da den sovjetiske nasjonalsangen ble spilt, også da andre sovjetiske sanger ble spilt reagerte publikum med latter. Stalin/djevelen red flere steder i forestillingen på en kopi av en bronsehest. Hesten gav assosiasjoner til typiske russiske heltemonumenter og Stalin/djevelens ridning på denne hesten hadde en latterliggjørende effekt. Dette gjorde Stalin/djevelen til en karnevalesk figur gjennom at latterliggjøringen av måten å ri på fungerte som en nedrivelse av hierarkiene. I tillegg bar skuespilleren som spilte Stalin/djevelen en altfor stor maske med grove trekk. Barten var for stor, det samme var kinnbena, nesen og øyenbrynene. Selve utseende ble latterliggjort ved den teatrale overdrivelsen.

Bruken av parodi i forhold til historiske ideologiske symboler gjorde *Teaterromanen* til en ironisk forestilling. I teorikapittelet skrev jeg at ironien denaturaliserer historien. Dette først og fremst i forhold til en rådende ideologi som ironiske grep kunne rive ned gjennom å peke på usannheten i mytene. I denne forestillingen blir historien denaturalisert, i den forstand at det som tidligere ble sett som historie nå rives ned fra pedestallen. Men siden den historiske ideologien det ironiseres over ikke lenger er bærer av samfunnets gjeldende myter, blir uttrykket i større grad lattervekkende enn ideologibrytende. Ironien i denne forestillingen er på grensen til karnevalesk, men siden hierarkiendringene allerede har skjedd i samfunnet, er ikke forestillingen hierarkiendrende i sitt uttrykk. Derfor oppfattes de karnevaleske elementene i forestillingen som ren ironi i stedet for som utfordrende. Da forestillingen var påtenkt i 1983 var uttrykket utfordrende fordi hierarkiendringene ikke hadde skjedd, og selv om Stalin ikke lenger var i det gode selskap var denne formen for latterliggjøring av offisielle symboler modig. Ironien blir en ironi over historien, og ikke over dagens situasjon.

I intervju med Nina Velekhova snakker Ljubimov om Tagankas forhold til fortiden. ”Do I miss the past? I would say yes, if it had not been for the obstacles that prevented us from moving forward.”²⁶⁶ Nostalgien Ljubimov gir uttrykk for her er en dobbel nostalgi. Selv om han

²⁶⁵ Beumers, 1996, s. 173

²⁶⁶ Velekhova, Nina: ”Foreword: An Interview with Yury Lyubimov” i *Eastern European Theater after the Iron Curtain*, Kalina Stefanova (red.), Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 2000, s. 201

minnes fortiden som strabasios og konfliktfylt, minnes han den med inderlighet. Det interessante i Ljubimovs nostalgi, som også til en viss grad kan gjenkjennes i forestillingene, er at nostalgien retter seg mot det motideologiske. Det er altså ikke en nostalgi som gjelder et tidligere rådende myteapparat, men en nostalgi rettet mot arbeidet mot dette myteapparatet og de mytene som oppstod gjennom dette arbeidet. Til en viss grad kan man se denne nostalgien i den historiske ironien i *Teaterromanen*. Nostalgien oppstår her gjennom ironien. Det er ikke de historiske ideologiske symbolene som oppfattes nostalgisk, men ironien i seg selv. Det at disse symbolene vekker ironi er et uttrykk for nostalgi, for det er av historiske grunner at dette nå oppfattes ironisk. Det er på grunn av et historisk myteapparat at symbolene nå virker ironiske, og det oppstår en nostalgi i forhold til den tiden da dette uttrykket ikke bare var et lattervekkende innslag, men inneholdt en ironisk *edge* mot den gjeldende ideologien.

I tiden etter 1991 har Ljubimovs regi gått bort fra å være systemkritisk til et gitt system og regime, og han legger nå større vekt på individets kamp mot det autoritære i generell forstand. Dette har Ljubimov gjort gjennom å iscenesette flere greske tragedier. Ljubimovs første greske tragedie var *Elektra* allerede i 1992, og senere har det fulgt flere. I *Medea (Medeja)* som hadde premiere i 1995 er det antikke gjort mer kontemporært ved at handlingen er lagt til en flyktningeleir. Overalt på scenen er det lagt sandsekker. Det er ikke klart hvorfor sandsekkene er der, men de bidrar til et helhetlig uttrykk som betoner et ønske om beskyttelse. I tillegg til denne abstrakte scenografien, laget av Ljubimovs faste scenograf David Borovskij, er spillestilen tilsvarende abstrakt og poetisk. Kostymene er nøytrale med unntak av at noen av skuespillerne er kledd som soldater. Koret består av kvinner som talesynger alle korreplikkene. Spillestilen er deklamerende, og selv om det spilles med lidenskap ser man en distanse mellom det som spilles og skuespilleren som i et brechtsk uttrykk.

Det poetiske uttrykket er enda klarere i Ljubimovs nyeste stykke *Antigone*, som hadde premiere i mai 2006. Det poetiske blandes her med det klassiske, og man får en nesten autentisk antikk følelse av spillestilen. Både kostymer og scenografi veksler mellom sort og hvitt. Dette bidrar til å skape en visuell poesi med fokus på motsetningene mellom godt og ondt. *Antigone* spilles også med fullt kor som talesynger korreplikkene. Tematikken i forestillingen baserer seg på individets kamp mot en autoritær makt. Koret fungerer flere steder som kongens hoff, og gjentar ord og gester etter kongen. Dette viser kongens autoritære makt og mulighet til å få sine undersåtter til å gjøre som han vil. I forhold til dette står Antigone alene. Videreført kan dette ses som den kampen som er blitt ført på Taganka mot sovjetregimet. Uten å benytte seg av historiske eller ideologiske symboler problematiserer Ljubimov forholdet mellom individets frihet og en

totalitær ideologi. Uten hverken ironiske eller nostalgiske grep problematiserer han det samme som han alltid har problematisert: menneskets forhold til totalitær makt.

4.4.3 Polemisk arv?

Med polemisk arv mener jeg en videreføring av polemikken mellom Stanislavskij og Meyerhold, og mellom realisme og teatralitet. Teatret på Taganka har siden Ljubimovs overtakelse i 1964 videreført Meyerholds teatralitetsprinsipper, og kan ses som sovjetteatrets representant for denne praksisen i en tid da et slikt teater var tilnærmet umulig. Fremdeles er denne arven synlig i teaterpraksisen, men teatraliteten har tatt mindre ekspressiv form, og det som gjenstår er en mer poetisk og deklamerende teatralitet enn den karnevaleske og direkte teatraliteten. Kunstnerteatret har på den andre siden beholdt Stanislavskijs prinsipper i store deler av virksomheten, allikevel har de, som jeg viste med Serebrennikovs oppsetninger, tort å ta steget ut i det teatrale. Dette er spesielt interessant i forhold til oppsetningen av *Terrorisme*, der meyerholdske elementer blir brukt eksplisitt i scenografien og der teatraliteten er mer karnevalesk enn Ljubimov i hans siste forestillinger. På tross av at motsetningene i polemikken ikke er så steile som i revolusjonsteatret, er den heller ikke død. Det realistiske og sovjetiske teatret bærer fremdeles med seg en sterk tradisjon der mulighetene for eksperimentering er små. Det er, selv på Kunstnerteatret, lettere å skape teatralt teater i et nyskrevet stykke enn med tradisjonen. Dette ser man i Serebrennikovs forestillinger ved at han drar elementene for teatralitet, gjennom direkte henvendelse til publikum, populærkulturelle referanser og sangnummer som bryter med resten, lenger i *Terrorisme* enn i *Skogen*. Den motsetningsfulle polemikken er ikke lenger, som både på Meyerholds tid og i sovjettiden, institusjonalisert i den forstand at det er teaterhus som forvalter motsetningene, men den er preget av forholdet mellom før og nå, og mellom tradisjon og nyskapelse.

4.5 Ideologisk arv. Realisme, teatralitet og ideologi i to iscenesettelser av *Tarelkins død*.

I analysen av to iscenesettelser av det samme stykket, *Tarelkins død* (*Smert' Tarel'kina*), skal jeg vise hvordan bruken av teatrale og realistiske virkemidler på den russiske teaterscenen fremdeles skaper en motsetning når det gjelder forholdet til ideologi. Spesielt interessante er disse forestillingene fordi Meyerhold selv iscenesatte en legendarisk versjon av samme stykke i 1922. De to forestillingene jeg skal sammenligne er en oppsetning på *Teatr Et-Cetera* regissert av den

litauiske regissøren Oskaras Korsunavas og en oppsetning på *Centr dramaturgii i režissury* regissert av Aleksej Kasancev. Forestillingene tar utgangspunkt i ulike sider av tradisjonen og skaper et ulikt uttrykk gjennom ulik bruk av teaterhistorisk kanon.

Korsunavas' forestilling har et visuelt utgangspunkt. Det er nesten ikke scenografi, men en utstrakt bruk av lys fyller hele scenen med vertikale striper. I tillegg er alle kostymene stripete. Korsunavas selv forklarer stripene med at stripete tapet var moderne på Sukhovo-Kobylyns tid, men også med at stripene gir en assosiasjon til fengsel og det å være innestengt. Han forklarer videre at han anser dette som et symbol på Sukhovo-Kobylyns tematikk om at hele Russland er et fengsel.²⁶⁷ I tillegg til assosiasjoner til fengselsceller gir de stripete kostymene inntrykk av gammeldagse fangeuniformer. Bakveggen som opplyses av stripene blir også brukt til skyggespill og film. Hele forestillingen er preget av sort og hvit belysning, og bare sjelden ser man andre farger på scenen. Forestillingen benytter seg i tillegg av karnevalesk satire, selv om dette er nedtonet og gjort mer alvorlig. Skuespillerne uttrykker seg i overdrevne gester og den spillende kroppen brukes fullt ut. I tillegg blir den satiriske tematikken understreket gjennom bruk av kroppslig humor. Det brukes tidvis også masker, og satt i sammenheng med det karnevaleske spillet gir dette assosiasjoner til klovnespill og fjelebodsteater. Sammen med den ensfargede visuelle estetikken skapes en seriøs komikk og ironi som gjør narr av autoriteter. Et sted i forestillingen sitter to politimenn og bryter håndbak. Dette får politiet til å virke dumme, og maktperspektivet understrekes.

I et av skyggespillene som blir vist på lerretet på bakveggen vises mennesker som får hodene hugget av. Dette er et av de få stedene andre farger enn sort eller hvitt er synlig. Når hodene hugges av farges lerretet rødt som av blod. I skyggene som kommer frem etter blodsutgytelsen kan man se arbeidere marsjere med verktøy, etter hvert også en sigd. Like før skuespillerne går av scenen krysses denne sigden med en hammer, og i et kort øyeblikk ser man skyggen av en mann med hammer og sigd i hendene, fremdeles mot en rød bakgrunn. Etterpå kommer den sorthvite fargetematikken tilbake. Sammen med politiet som bryter håndbak og generell satire over stykkets maktpersoner, bidrar denne symbolbruken til å tematisere autoritet og maktbruk. Dette settes i sammenheng med alkoholisme og korrupsjon, tematikk som er og har vært svært sentral i Russland opp i gjennom historien.

Kasancevs forestilling forholder seg i større grad til en tradisjonell forståelse av stykket. Dette henger sammen med at han legger forestillingen til tsartiden. Forestillingen gjengir ikke

²⁶⁷ I epostbasert intervju med meg i april 2006

tsartidens byråkrati naturalistisk, men enkelte sceniske elementer bidrar til at forestillingen blir satt i en konkret periode. Skuespillerne bærer kostymer med tidstypiske detaljer som sjakett og uniformsjakker. Spillet er realistisk, og i motsetning til hos Korsunavas spilles det aldri ut mot publikum. Spillet foregår i en teaterillusjon. Scenografien er heller ikke naturalistisk, men det benyttes realistiske detaljer. Man er for eksempel aldri i tvil om hvor eller når handlingen foregår. Man ser at det er etterstrebet å skape inntrykk av en leilighet på scenen, på tross av at scenografien ikke ligner direkte på en leilighet fra midten av 1800-tallet. Allikevel gir de historiske symbolene her en klar følelse av at forestillingen er tidsplassert, og at problematikken Tarelkin går gjennom foregår i prerevolusjonær tid.

Spillet er komisk, og det er ingen tvil om at dette er en komedie selv tematikken er alvorlig. På tross av at det er komedie er spillet lukket inne i en sceneillusjon, og humoren ligger i bruk av ord fremfor av kropp. Tarelkin selv fremstår som litt stakkarslig, og ironien går ofte utover ham og hans noe patetiske og klossete forsøk på å skulle ta en annens identitet. Tarelkins dumhet forsterkes ved at han prøver å kle seg ut med parykk og solbriller, men også av hans klønete spill og ulike forsøk på å gjemme seg for myndighetene. Men også politiet og de andre myndighetspersonene virker tidvis dumme, og de komiske aspektene bygges flere steder opp gjennom karakterenes dumhet. De komiske aspektene i forestillingen er hele tiden basert på en indre komikk som oppstår fordi forholdene karakterene har til hverandre innehar en egen komikk. Det komiske opptrer aldri i sfæren mellom scene og sal, men holder seg innenfor den fjerde veggen.

Hovedforskjellen mellom forestillingene ligger dermed i bruken av de komiske elementene og av kroppen. Humoren hos Kasancev baserer seg ikke på kroppen, men på teksten. Korsunavas har fjernet seg fra den tradisjonelle komedien, og benytter seg av få direkte komiske elementer. Men siden kroppen her settes i en sentral posisjon, oppstår det lattervekkende gjennom gester og bevegelser. Korsunavas trekker i større grad frem tragiske elementer, og kroppsbruken bidrar til å skape en tragikomisk effekt gjennom et ironisk og karnevalesk blikk på tragedien. I bruk av ironi i disse forestillingene er det mulig å si at Korsunavas benytter seg av ironisk *edge*, mens Kasancev benytter seg av en ironisk tilstedeværelse hvor den ironiske distansen oppstår gjennom en scenisk distanse. Kasancevs forestilling er ironisk, både i forhold til historien og i forhold til samtiden, men ironien oppstår gjennom en fokusering på tekstlig spill. Ironien mangler derfor *edge* i forhold til sitt publikum, publikum er lukket ute fra ironien, ironien retter seg ikke mot dem eller mot noen andre, men til andre deler av den lukkede forestillingen. Der kroppen vekker en tragikomisk *edge* hos Korsunavas, skaper Kasancev en tekstlig *edge*

lukket for samfunnet utenfor teksten.

Meyerholds forestilling fra 1922 fokuserte på fengselstematikken, men gjorde også dette komisk gjennom en scenografi som bestod av bur og en kvern. I tillegg fjernet han skillet mellom scene og sal ved å la store baller flyte rundt i scenerommet. Det var den menneskelige kroppen og dens evner og begrensninger som stod i fokus gjennom en overordnet tematikk om kapitalismens rovdrift og utnyttelse. Korsunavas avviser en direkte inspirasjon fra Meyerhold i arbeidet med forestillingen, men tillegger at han kan ha hatt forestillingen i bevisstheten fordi han har jobbet med meyerholdske problemstillinger og derfor kjenner 1922-forestillingen godt. Det er heller ikke en lik teatralitet som kommer til uttrykk hos Korsunavas. Meyerholds forestilling var i større grad eksplisitt karnevalesk, og spillet var basert på farse. Komediens tekstlige basis ble brukt til å understreke farseaspektene. Den tekstlige komedien blir hos Korsunavas marginalisert, og likhetene med Meyerhold ligger i stor grad i kroppsbruken. Kroppen settes i fokus i forestillingen. Kasancev glemmer kroppen, og dette gir forestillingen et uttrykk som oppleves som en motsetning til Meyerhold. Han beholder riktignok den tekstlige komikken som i stor grad var viktig for Meyerholds uttrykk, men når kroppens komiske understrekning av teksten fjernes, oppfattes komikken annerledes. Den store forskjellen man kan se i kroppsbruk og humor er i bunn og grunn en forskjell i teatralitet. Det er en forskjell i forholdet til publikum og i bruk av underliggjørings teknikker. I Kasancevs forestilling spilles det ikke ut mot publikum. Her finner vi det jeg vil kalle et lukket spill, der all kommunikasjon skjer mellom rollefigurene på scenen, ikke mellom scene og sal. Korsunavas benytter seg av et mer åpent spill, der det kommuniseres med publikum, men i mindre grad enn Meyerholds forestilling som hadde et direkte forhold til publikum gjennom bruk av sceniske virkemidler også i salen. Grunnen til at jeg allikevel vil mene at Korsunavas viderefører en meyerholdsk teatralitet er på grunn av den karnevaleske og kroppslige teatraliteten.

Som marxist utnyttet Meyerhold den menneskelige materie og dens evner for å skape et teatralt uttrykk som forlenger persepsjonsprosessen lengde og intensitet. Det var Brecht, ikke Meyerhold, som i størst grad ønsket å bruke denne persepsjonsprosessen til å opplyse sitt publikum. For Brecht var dette et politisk fremfor et estetisk prosjekt, mens det for Meyerhold først og fremst var et estetisk brudd med realismen. Allikevel er det den politiske dimensjonen som skiller Meyerhold fra hans samtidige vesteuropeiske teateropprørere, og også han innså muligheten for bevissthetsendring gjennom teatraliteten. Meyerholds teatralitet er en kroppslig teatralitet der Brechts er en politisk teatralitet. Underliggjøringen hos Brecht er sakliggjort for å påpeke konkrete saker som er misforstått i det kapitalistiske samfunnet. Meyerhold bruker en

estetisk teatralitet for å skape en bevissthetsendring, uten at det setter fokus på innholdsmessig sakliggjøring, som er hovedbeveggrunnen bak Brechts teater. Når jeg sier at Korsunavas bruker en meyerholdske teatralitet er det fordi det er en karnevaleske teatralitet som fokuserer på skuespillerens kropp med referanser til publikum.

Sukhovo-Kobylin's skuespill handler om tsar-Russlands maktmisbruk og byråkrati. Det er en kritikk mot den gjeldende ideologien i Russland før Oktoberrevolusjonen. På grunn av stykkets innholdsmessige ideologikritikk er det interessant å se hvordan oppsetninger av stykket i dag forholder seg til ideologiske og ideologikritiske virkemidler. Ved å sette forestillingen til tsar-Russland oppnår Kasancev at forestillingen er trofast til Sukhovo-Kobylin, og understreker en kritikk av hans samfunn. Selv om Kasancev mot slutten av forestillingen legger inn referanser til dagens Russland, forblir stemningen i tsar-Russland. Ved å legge inn samtidsreferansene sammenligner han tsar-Russland med samtidsrussland, og peker på trekk ved dagens samfunn og byråkrati som ligner på det latterliggjorte prerevolusjonære samfunnet og byråkratiet. Men likhetene til tross, tidsplasseringen skaper først og fremst en kritikk av en prerevolusjonær tid. Korsunavas plasserer ikke forestillingen i tid, men refererer til den gamle tiden gjennom bruk av for eksempel stripete tapet og noen referanser i de nøytrale kostymenes snitt. Med dette oppnår han å generalisere tidsperspektivet i forestillingen, det er ikke en epoke han viser frem, men et tankesett.

Viktigst når det gjelder Korsunavas' generalisering av forestillingens tematikk er bruken av teatralitet. Gjennom teatralisering av den ideologiske problemstillingen oppnår Korsunavas å tematisere ideologi generelt, ikke spesielt som er tilfelle hos Kasancev. Selv om Korsunavas benytter seg av en spesiell ideologisk symbolikk, som i eksempelet med skyggespillet med hammer og sigd på rød bakgrunn, bidrar teatraliteten til å skape en generaliserende effekt. Korsunavas understreker også nettopp ønsket om universalisering:

We used recognisable ideological signs marking the former historical events, while speaking of ideology in general. The play does not speak about ideology itself – good or bad, authoritarian or other, - it rather speaks of how one can use ideology in a speculative way. How officials can manipulate it for their selfish purposes; how judges can perform illegal actions at court referring to the law. This is where the greatest problem lies – any ideology, no matter how good it may be, may turn into an instrument of evil.²⁶⁸

Det er gjennom symbolbruken Korsunavas først og fremst ønsker en universalisering av stykkets tematikk. Når dette settes i sammenheng med en karnevaleske og visuell teatralitet med fokus på

²⁶⁸ Oskaras Korsunavas i epostbasert intervju med meg, oversatt av Ada Paukstyte

menneskets kropp, bidrar teatraliteten til at tematikken overordnes en dagligdags ideologi. Forestillingen inneholder ingen konkrete referanser til dagens russiske ideologi, og symbolene på den gamle ideologien oppfattes som et symbol på ideologi generelt, ikke bare på et bestemt regime. Kasancev bruker også symboler hentet fra spesielle ideologiske uttrykk og blander det med referanser til dagens Russland. Hovedforskjellen, det som gjør at den ene forestillingen generaliserer mens den andre spesialiserer, er bruken av teatralitet og abstrakte sceniske virkemidler. Så lenge forestillingen forholder seg til en scenisk illusjon, vil den besverge virkelighetsillusjonen. Publikum har allerede en bevissthet om ideologisk undertrykking i Russland før Oktoberrevolusjonen, og selvfølgelig også etter. Den historiske bevisstheten er en del av et myteapparat, og gjentakelsen endrer ikke oppfatningen av disse mytene. Kunnskapen og fornøyelsen blir ikke utfordret. Det blir den med den tragikomiske teatraliteten, som gjennom teatrele virkemidler setter fokus på ideologi og ideologiens undertrykkelse uansett hvor eller når.

4.6 Det arveløse teatret

Hvis man tenker seg arveløshet i testamental forstand, er det som oftest noe man må ha gjort galt for å fortjene status som arveløs. Den arveløse har brutt med sitt opphav. Det nyskapende russiske teatret har ikke gjort noe galt, men det har brutt med Russlands sterke teatertradisjoner for å skape et nytt teater. I motsetning til resten av Russlands teater er ikke den ovenfor beskrevne polemikken altomfattende i det arveløse teatret. Det arveløse teatret bryter med den russiske teaterhistorien for å skape en tredje vei.

4.6.1 Det eksperimentelle teatret

Elena Gremina, kunstnerisk leder for det lille, uavhengige teatret Teatr.doc, kaller sitt eget teater for et eksperimentelt teater.²⁶⁹ Teatr.doc skiller seg på flere måter fra de tradisjonelle institusjonene, og med sine forestillinger ønsker de å si noe om det russiske samfunnet i dag. Det lille teatret ligger i kjelleren i en bygård i sentrum av Moskva, med inngang fra bakgården. Selve scenerommet er et lite kjellerlokale som er malt sort. Teatret har som mål å dokumentere det russiske samfunnet gjennom teater, hvilket teatrets navn Teatr.doc henspiller på. Gremina sier at etterstavelsen .doc henspiller både på den samme etterstavelsen i en datafil og på en forkortelse for *dokumental'nyj (dokumenterende)*.

Teatrets mest suksessrike forestilling, som også er den som i størst grad etterlever

²⁶⁹ I epostbasert intervju med meg i april 2006

prinsippene om dokumentalitet, er forestillingen *September.doc (Sentjabr'.doc)*. Gremina sier at forestillingen ble laget fordi de ønsket å uttale seg om nasjonale forhold i dagens Russland. Dette er sterk tematikk som det ikke snakkes om i russisk teater. Forestillingen tar utgangspunkt i meninger utvekslet mellom etniske russere og tsetsjenere i ulike internetchatrom etter terroraksjonen mot en skole i Beslan i den russiske republikken nord-Ossetia 1. september 2004 hvor 330 mennesker ble drept, de fleste av dem barn.²⁷⁰ Forestillingen spilles uten kostymer og uten scenografi. Pavel Rudnev påpeker at dette var nødvendig for å få forestillingen spilt, fordi det ikke var mulig å få offentlig støtte til en forestilling som i så stor grad problematiserte samfunnsforholdene i dagens Russland. I tillegg var det derfor også nødvendig at skuespillerne stilte opp gratis, da det ville være umulig å utbetale lønn.²⁷¹ I det tomme lokalet, uten sminke eller kostymer, fremsa skuespillerne sine replikker rett ut til publikum, det ble derfor ikke noen følelse av dialog mellom skuespillerne på scenen. En del av replikkene var ganske ekstreme, og ikke på noen måte representative for regissør Mikhail Ugarovs meninger, men mangelen på dialog gav følelsen av at teatret ønsket å nå frem med et budskap. Mangelen på sceniske effekter gav en tung og intens stemning som forsterket hatet, rasismen og bitterheten som lå til grunn for utsagnene. Regissør Ugarov sier i intervju med journalisten Claire Bigg at han opplevde en maktesløshet umiddelbart etter terroraksjonen som førte til at han valgte å lage teater av reaksjonene, og denne maktesløsheten uttrykkes gjennom et intenst uttrykk og mangel på dialog.²⁷²

Forestillingen innledes med at en av skuespillerne slår av en tv. Ugarov uttaler i intervjuet med Bigg at: "Everybody in the country pretends that there is no war, that we all live peacefully and the war is only on television."²⁷³ I forestillingen refererer en av skuespillerne til president Putin som teaterregissør og krigen som et teater. Symbolikken i å slå av en tv gjenspeiler Ugarovs uttalelse om å trekke krigen inn i virkeligheten igjen. Begge deler er interessant i forhold til Žižeks teori om at mennesket er klar over at ideologien er illusjon, men allikevel velger å tro på den. Selvfølgelig vet den russiske befolkningen at det er krig i Tsjetsjenia, men allikevel later de som om det ikke er det, som om det bare er noe som skjer på tv. Det er denne illusjonen Ugarov vil til livs. Han vil sette krigen i fokus i folks bevissthet som virkelighet, ikke som illusjon. Dette gjør han ved å bryte barrierer i scenerommet og skape en

²⁷⁰ Bigg, Claire: "Russia: Beslan Play Rocks Moscow Theaters", *Radio Free Europe / Radio Liberty*, 30/9-2005, hentet fra <http://rferl.org/featuresarticle/2005/09/e17727ea-a5a2-4e29-b2a8-641ca54cb2e2.html>, 10/1-06

²⁷¹ Pavel Rudnev i samtale med meg 6/3-2006

²⁷² Bigg, s. 1

²⁷³ Ibid, s.1

slags uhygge. Publikum er ikke fylt med glede og fremtidshåp etter å ha sett forestillingen. Ugarov bryter med det fornøyelige teatret for å rive ned mytene om krigen i Tsjetsjenia. Ved å kalle Putin regissør peker han på illusjonen i krigens uttrykk slik det når den hjemmesittende tv-seer. Samtidig er det myten om Putin som regissør og person i allmektig kontroll han vil til livs. Krigen er virkelighet, Putin er illusjon.

En annen forestilling ved Teatr.doc som problematiserer de russiske samfunnsforholdene er *DOK-TOR*. Oversatt betyr det *lege*, men med et ekstra fokus på stavelsen dok. Forestillingen er regissert av Vladimir Pankov. Den er svært teatral i formen, og overskrider grensene mellom scene og sal. Dette opplever man som tilskuer med en gang man kommer inn i teaterrommet, der man får utdelt en hvit legefrakk som man må ha på seg gjennom hele forestillingen. Når forestillingen begynner, sitter hele publikum ikledd hvite legefrakker. Fra taket over scenegulvet henger det ulike legeinstrumenter, glass og sylteagurker. Forestillingen veksler i uttrykk fra tekstbasert samtale til rytmiske nummer. Den har et gjennomgående tragikomisk uttrykk. Forestillingen forteller om de grusomme forholdene på russiske sykehus, men i et underliggjørende perspektiv, som forsterker den tragikomiske effekten. Forestillingens overordnede tematikk er de prekære forholdene på russiske sykehus, sammen med alkoholismen i det russiske samfunnet. Men dette settes i et underliggjørende perspektiv i form av teatrale grep som gjør den tragiske tematikken uhyre festlig og som i sum gir et tragikomisk uttrykk. Det er flere rytmiske sangnummer som latterliggjør legestanden. Rytme går også igjen gjennom hele forestillingen gjennom bevegelse og replikkveksling.

I denne forestillingen fungerer ironien på den måten at den inneholder en brodd til samfunnet og den gjeldende ideologien. Gjennom ironi settes det fokus på en del ting som ikke fungerer. Alt er ikke bare bra, sykehusene er ikke gode nok, og legene kan like godt drikke vodka på jobb. Det putinske Russland mister sin legitimitet i denne forestillingen, idet det blir klart at sykehuset heller ikke kan hjelpe folket. Det er ingen løsning. Forestillingen avsluttes på samme måten som den innledes, med at en ny lege kommer til sykehuset hvor alt er absurd og det drikkes vodka til lunch. Gjennom denne teatrale ironien uttrykker forestillingen helt klart en ironisk *edge* til samfunnet. Ironien river ned de gjeldende hierarkiene ved å vise svakhetene i samfunnets hjelpeapparat, men i stedet for å snu rundt på hierarkiene, viser forestillingen frem samfunns-hierarkienes mangler.

Teatr.doc kommenterer ideologien eksplisitt i sine forestillinger. De tar utgangspunkt i dagens Russland og Putins politikk, og kommenterer hverdagen gjennom eksplisitt teatrale virkemidler med et ønske om å dokumentere samfunnet. Som et forsøk på autensitet i

teaterrommet peker de på de ideologiske symbolene som illusjon. Ved å gjøre dette, ønsker de å finne virkeligheten bak mytene, virkeligheten bak illusjonen. Dette gjør de gjennom formmessig teatreale virkemidler som får tilskuerne til å spalte rommet i møte med den mytiske hverdagen. I sin dokumenterende form og målsetting ønsker Teatr.doc å vise frem en virkelighet som er virkeligere enn den man møter på gaten og i livet ellers. Teatret er virkeligheten, virkeligheten er teater. Dette ser man også godt gjennom metaforen om Putin som regissør og krigen som teater.

4.6.2 Den russiske bølgen

Høsten 2005 deltok jeg på et seminar på Det norske teatret i regi av Samtidsfestivalen om ny russisk dramatik. Dette seminaret fant sted fordi det ble satt opp flere stykker basert på ny russisk dramatik i Oslo denne høsten. I diskusjonen om den russiske dramatikken, ble det understreket en ny russisk bølge av ny dramatik. Denne russiske bølgen kommer ikke så overraskende som kanskje deltakere på seminaret fikk inntrykk av, men det er allikevel ikke til å benekte at det finnes en bølge av ny russisk dramatik. Det som er overraskende er ikke at det nå finnes et sterkt miljø for å skrive dramatik i Russland, men i større grad at tematikken i dramatikken har endret seg. Dette kommer av at den nye generasjonen dramatikere har vokst opp i et annet samfunn enn sine forgjengere, og at de nå står friere til å skrive hva de vil. Det at interessen for denne dramatikken har spredd seg vestover er også et bidrag til begrepsbruken om den russiske bølge. De viktigste nye dramatikere er de allerede nevnte brødrene Presnjakov, men også Vasilij Sigarev, Jurij Klavdiev og Mikhail Ugarov er viktige representanter.

Bølgen er som sagt en dramatikkbølge, det vil si at teaterpraksisen rundt den nye dramatikken kan variere fra oppsetning til oppsetning og fra teater til teater. Et teater som i stor grad fokuserer på oppsetninger av disse nye dramatikere er *Centr dramaturgii i rezissury*, under ledelse av Aleksej Kasancev og Mikhail Roščin. Teatret åpnet i desember 1998 med det formål å sette opp mest mulig ny dramatik, og gi den nye generasjonen av unge regissører og dramatikere muligheten til å realisere sine tanker.²⁷⁴ Våren 2006 hadde de seks forestillinger på repertoaret basert på den nye dramatikken og iscenesatt av unge regissører. Stykket *Plastelina (Plastilin)* er skrevet av Vasilij Sigarev og ble regissert av Kirill Serebrennikov. Stykket er en realistisk fortelling om en ung gutt og hans møte med verden etter å ha blitt kastet ut av skolen. Det er et møte med seksualitet, autoritet og vanskeligheter med å tilpasse seg omgivelsene. Serebrennikovs oppsetning ble spilt på en nesten tom scene, der den eneste scenografien var tre pissoarer på den

²⁷⁴ <http://cdr.theatre.ru/about>, 15/8-2006

høyre sceneveggen, et piano og tre stoler fra en teatersal. Mangelen på utstrakt bruk av scenografi bidro til et fokus på kropp, og også gjennom rytmiske og overdrevne bevegelser hos skuespillerne ble kroppen satt i fokus. Dette stod i sammenheng med den seksuelle tematikken. Tittelen henspiller på gutten både i overført betydning ved at hovedpersonens personlighet ble formet som plastelina, og mer direkte fordi han kom i bråk med lærerne på skolen for å ha laget en stor penis av plastelina. Her ser man i begge betydningene hvordan plastelinaen blir et uttrykk for en formelig kropp, og dette gjenspeilet skuespilluttrykket, i og med at kroppen og dens bevegelse ble satt i fokus gjennom seksualisering av skuespillerne. For eksempel ble lærerinnene spilt av menn med en utfylt bh utenpå klærne.

Teatr Praktika er et annet teater som satser på den nye dramatikken. Teatret ble grunnlagt så sent som i oktober 2005, og fokuserer på russisk samtidsdramatikk. Teatret har et ønske om å reflektere samtidens virkelighet og ta opp tematikk som oppstår i det samtidige samfunnet.²⁷⁵ Her problematiseres en del av den samme tematikken som i forestillingene på *Centr dramaturgii i rezissury*. Ljudmila Ciškovskaja som er direktør ved dette senteret påpeker at den nye dramatikken i stor grad har en felles tematikk. Den setter fokus på unge menn som ønsker å forandre verden, men ikke vet hvordan de skal gjøre det.²⁷⁶ Dette er umiddelbart gjenkjennelig med tanke på *Plastelina*, men kan også ses i annen ny dramatik og særlig i forestillinger på Praktika-teatret.

Et eksempel på dette er Jurij Klavdievs stykke *Kulesamleren (Sobiratel' Pul')*, som hadde premiere på Praktika-teatret i januar 2006. Stykket handler om en sint tenåring i en liten og slitt russisk by som prøver å finne seg til rette i en verden han oppfatter som manipulerende og ond. I Praktikas oppsetning blir Russland fremstilt som håpløst og slitt. Scenen er i utgangspunktet uten scenografi, men i sceneskiftene blir det hengt opp fotografier på veggene som byttes ut i løpet av forestillingen. Bildene bidrar i stor grad til å gi inntrykk av slittet. De viser for eksempel en forlatt russisk bil, en skitten benk full av søppel, en uteligger og en slitt, russisk kommunal leilighet. Disse bildene sidestilles med elementer som kan ses som typiske for Russland. For eksempel vises et Pusjkinportrett. Pusjkinportrettet oppleves som et symbol på Russland. Når dette settes ved siden av en forlatt bil av russisk merke, settes den russiske kulturelle storheten opp mot Russlands forfall. I dette samfunnet i forfall er det den unge gutten skal finne sin plass. Det er denne tematikken Ciškovskaja trekker frem som typisk ved den nye dramatikken. Denne oppsetningen hadde også et formmessig teatralt uttrykk. Gjennom hele

²⁷⁵ <http://www.praktikatheatre.ru>, 15/8-2006

forestillingen hang det en rekke med fulle vannflasker i taket helt ytterst på scenen. Mot slutten ble flaskenes drikketuter åpnet for å illustrere regn. Det rant vann ned på gulvet akkurat der salen gikk over til scene. Dette økte skillet mellom scene og sal, og kommenterte på den måten den teatrale distansen mellom skuespillerne og publikum.

Den russiske bølgen har tematiske likheter også med det jeg har valgt å kalle det eksperimentelle teatret. Begge steder settes det fokus på den russiske hverdagen og maktesløsheten mange føler i forhold til denne virkeligheten. I Praktikas oppsetning av *Kulesamleren* ser man at ideologiske symboler blir revet ned ved at de settes i et underliggjørende perspektiv. Det som i sovjetisk tid ble fremstilt som symboler på styrke og fremtidsrettethet er nå symboler på forfall. Den store forskjellen mellom det eksperimentelle teatret og den nye bølgen ligger i utgangspunktet for å skape teater. Det eksperimentelle teatret er i større grad frigjort fra et tekstlig ståsted. Det betyr ikke at de ikke forholder seg til tekst, det gjør de ganske slavisk, men det tekstlige grunnlaget er endret. I den nye dramatikken er dramaturgien tradisjonell, den forholder seg til en aristotelisk oppbygning og utvikling. Dette gjør at den nye dramatikken kan settes inn i en kontinuitetslinje, når det gjelder formmessig uttrykk, til den tradisjonelle russiske dramatikken. Det eksperimentelle teatret bryter derimot med den tradisjonelle dramaturgien, og setter muligheten til å kommentere virkeligheten gjennom et teatralt uttrykk foran det innholdsmessige. Dette fører til at den nye dramatikken ikke kommenterer virkelighetens illusjon, men virkelighetens virkelighet. Det som fremmes gjennom den nye dramatikken besverger virkelighetens eksistens. Den kritiserer Russlands tilstand, dets fremtid og dets håp, men i større grad enn i det eksperimentelle teatret gjøres dette i en besvergende form.

4.7 Teater og ideologi 1 – Finnes det en arv fra Meyerhold når ideologien er død?

Når Gran avviser en arv etter Brecht i det postmoderne teatret er dette på grunnlag av umuligheten av en ideologisk arv etter ideologiens død. Metanarrativene er blitt legitimert gjennom en idé om at de skal realiseres i fremtiden, og Brechts ideologiske prosjekt var sosialismen og dens realisering i fremtiden:

Sett i lys av det epokalt postmoderne i Lyotards utlegning, likvideres den ideologiske arven fra Brecht i ethvert teater. Brechts forankring i den store fortellingen om sosialismen og den tilhørende prosjektrettethet i universalismens navn, gjør Brecht til en klassisk representant for

²⁷⁶ Ljudmila Ciškovskaja i samtale med meg 3/4-2006

moderniteten.²⁷⁷

Troen på sosialismen er en overbevisning Meyerhold og Brecht deler, selv om deres overbevisning får ulike uttrykk. Meyerholds marxisme er bærende for hans estetiske uttrykk. Innarbeidet i dette estetiske uttrykket, mer implisitt enn i Brechts uttalte politikk, ligger en sosialistisk fremtidstro. Denne fremtidstroen baserer seg på metanarrativer som oppstår med revolusjonen, og som igjen baserer seg på en nedrivning av de prerevolusjonære metanarrativene. Brecht og Meyerhold er begge representanter for modernismen, men Meyerholds modernisme er en modernisme som på grunn av revolusjonen innser metanarrativenes svakhet. Svakheten til tross, metanarrativene er nødvendige, og denne nødvendigheten bidrar til å skape nye metanarrativer.

Postmodernismens avskrivelse av metanarrativene vanskeliggjør lokaliseringen av en arv etter Meyerhold i dagens russiske teater. Den opprinnelige motivasjonen for teatret virker fjernere når det narrative grunnlaget ikke kan deles. I det postsovjetiske samfunnet gjenspeiles dette også i samfunnsendringer som, uansett hvilken rolle det postmoderne har spilt, flere ganger har forkastet Meyerholds metanarrative grunnlag. Meyerholds modernistiske teatralitet var et uttrykk for opprør mot prerevolusjonære metanarrativer, men ble slått ned på grunn av sin opprørske kraft etter at Stalin hadde videreført de sosialistiske metanarrativene til et autoritært system. Det er allikevel mulig å finne en ideologisk teatral arv fra Meyerhold i det postmoderne teatret. Meyerholds teatralitet oppnådde med sitt fokus på karnevalesk kropp og underliggjøring å denaturalisere myteapparatene og sette samfunnsillusjonen i et underliggjørende perspektiv. På samme måte som Meyerholds denaturaliserende teatralitet ønsker å avsløre samfunnsillusjoner, blir det et poeng i det postmodernistiske teatret å påvise ideologiens død og manglende tro på metanarrativer. Linda Hutcheon påpeker at postmodernismens estetiske uttrykk i stor grad er et denaturaliserende uttrykk:

Postmodern art cannot but be political, at least in the sense that its representations – its images and stories – are anything but neutral, however 'aesthetized' they may appear to be in their parodic self-reflexivity. While the postmodern has no effective theory of agency that enables a move into political *action*, it does work to turn its inevitable ideological grounding into a site of denaturalizing critique. To adapt Barthes's general notion of the 'doxa' as public opinion or the 'Voice of Nature' and consensus (...), postmodernism works to 'de-doxify' our cultural representations and their undeniable political import.²⁷⁸

Det vil si at på tross av at en postmoderne teatralitet vil ha en annen beveggrunn enn Meyerholds

²⁷⁷ Gran, 2002, s. 40

²⁷⁸ Hutcheon, 1989, s. 3

teatralitet, vil målet med teatraliteten være den samme. Begge teatraliteter ønsker å denaturalisere metanarrativene, Meyerhold for å vise at de gamle metanarrativene ikke lenger holder mål, postmodernismen for å vise at metanarrativer i seg selv ikke lenger oppleves som troverdige. Arven fra Meyerhold trenger derfor ikke å avvises i den postmoderne teatraliteten. Et eksempel på dette er Serebrennikovs oppsetningen av *Terrorisme*, som jeg omtalte ovenfor. Både teatralitet og scenografi i denne forestillingen kan sies å forvalte en meyerholdske arv, men ulikheten i det ideologiske grunnlaget er allikevel synlig. Serebrennikov benytter seg av underliggjørende virkemidler, spesielt synlige i tromboneguttens rolle. I tillegg benytter han seg av referanser til publikum og populærkulturell tematikk. Det russiske samfunnet og politikken blir eksplisitt kommentert. Den store motsetningen i bruken av de meyerholdske elementene i denne forestillingen i forhold til Meyerhold selv ligger i mangelen på tematikkens fremtidslegitimering. Som vist i analysen av forestillingen, går scenekonstruksjonen til slutt i oppløsning. Dette viser hvordan troen på fremtiden ikke lenger er aktuell, samtidig med at samtiden heller ikke fremstilles i noe godt lys. Den meyerholdske estetikken brukes her som et uttrykk for å understreke metanarrativenes manglende troverdighet på samme måte som Meyerhold uttrykte et opprør mot de prerevolusjonære metanarrativene.

Korsunavas' oppsetning av *Tarelkins død* er også et eksempel på at postmodernistisk teatralitet brukes for å denaturalisere samfunnets kulturelle myter, og her er det eksplisitt ideologien han vil til livs. Her problematiseres ideologiens eksistens, og den settes i et perspektiv som synliggjør illusjonen. De sovjetiske autoritære symbolene brukes ironisk, og dette bidrar til denaturaliseringen. På en måte kan man kanskje si at de sovjetiske symbolene allerede er denaturalisert, men i denne forestillingen brukes symbolene i en utvidet betydning og som et uttrykk for autoritet og ideologi generelt. Bruken av den bidrar derfor til at det er ideologi generelt som blir denaturalisert. Hammer og sigd som visuell og symbolsk metanarrativ oppnår med sin postmodernistiske ironiske *edge* å problematisere metanarrativene og deres eksistens' legitimitet.

Gran legger vekt på det epokalt postmoderne når hun avviser en ideologisk arv etter Brecht. Her vil det være mer fruktbart å se postmodernismen som en trend, slik at teatret kan inneha postmodernistiske trekk uten å kalle all tidens teater postmoderne. Dette fordi det postmodernistiske i det russiske teatret lever side om side med en modernistisk tradisjon. Dette kommer av at ideologien oppleves ulikt. Det som kommer til uttrykk som ideologiens manglende troverdighet noen steder, kan andre steder uttrykkes som en stadig besvergelse av ideologiens uttrykk. Et godt eksempel er illusjonsteatret slik det kommer til uttrykk på Kunstnersteatret. Dette

er spesielt interessant fordi det blir spilt i samme teaterhus som Serebrennikovs mer postmodernistiske forestillinger der troen på ideologien forsvinner. Illusjonsteatret opprettholder troen på ideologien på samme måte som det alltid har gjort, på tross av ideologiske samfunnsendringer. I dette teatret fremmes en kontinuitetsideologi som i seg selv styrker mytene. Dette er myten om kontinuiteten i den sterke russiske kulturen. Den teaterhistoriske kanonen som fremmes på scenen er en del av en myte som understreker storheten i den russiske kulturen, uansett hvilken overordnet ideologi som styrer samfunnet. Dette bidrar igjen til å styrke en tro på den nasjonale ideologien, og sovjetteatrets storhet blir en del av en russisk nasjonal myte.

Det er mulig å finne en teatral arv etter Meyerhold i det postmodernistiske teatret, på grunn av teatralitetens manglende troverdighet til metanarrativene også i hans teater. Men ved siden av den moderne arven i det postmoderne og det moderne illusjonsteatret finnes det også en moderne teatral arv etter Meyerhold i det russiske teatret. Dette ser man i størst grad på Teatret på Taganka, der teatraliteten er blitt videreført fra en moderne sovjetisk tid. På Taganka ønsket Ljubimov å rive ned mytene i det sovjetiske samfunnet på samme måten som Meyerhold ville rive ned de prerevolusjonære mytene. Denne formen for teatralt uttrykk har Ljubimov videreført gjennom en poetisk teatralitet med fokus på metanarrativenes kraft som undertrykkende, og muligheten for å bruke dem autoritært uten å gi uttrykk for metanarrativenes død. Dette kommer frem i de siste årenes iscenesettelser av greske tragedier. I *Antigone* påpeker Ljubimov, på samme måte som Meyerhold, metanarrativenes svakhet, uten å mene at de ikke inneholder en troverdig makt. Etter den siste revolusjonen har Ljubimov sakte, men sikkert fjernet seg fra den kroppslige teatraliteten, et mulig uttrykk for at marxismen, slik at kroppen som basis ikke lenger er en del av det ideologiske grunnlaget. Det har skjedd en ideologisk endring, uten at dette har preget forholdet til ideologiens levedyktighet.

Meyerholds teatral teater problematiserer metanarrativene og illusjonen, men forholder seg ikke likegyldig til dem. Det likegyldige teatret eksemplifiserer ideologiens død ved å forholde seg likegyldig til ethvert ideologisk uttrykk. Det er i det likegyldige, postmodernistiske teatret ideologien kan sies å være død. Dette teatret er likegyldig fordi det er preget av pessimisme og manglende tro på at samfunnsforholdene kan bedres eller endres. Det er også her arven etter Meyerhold på grunn av ideologiens død, med Grans begrep, kan sies å være likvidert. Når det gjelder det jeg vil kalle det likegyldige teatret, mener jeg at det finnes to former for likegyldig teater i Russland i dag. Den ene er en moderne form for likegyldighet, slik det kommet til uttrykk i illusjonsteatret og Tsjekhovtradisjonen. Likegyldigheten her kommer til uttrykk gjennom en blind og avbalansert tro på metanarrativene og en sterk tro på teatret som ren underholdning.

Denne likegyldigheten styrker fremfor å svekke tro på ideologien, på grunn av sin underholdende verdi. Teatret stiller seg ikke kritisk til ideologien eller dens kulturelle uttrykk, men lever av å være ideologiens uttrykk gjennom en generell likegyldighet til samfunnet. Den andre formen for likegyldig teater er en postmoderne form, som kommer til uttrykk i det jeg ovenfor kalte det arveløse teatret. Hit hører i særdeleshet den nye dramatikken, hvor ideologien kan sies å være død.

Den gjennomgående tematikken i denne dramatikken handler som sagt om vanskeligheter med å finne seg til rette i samfunnet. Vanskelighetene baserer seg i stor grad på at det ikke er noe å tro på i samfunnet, og at det er vanskelig å finne seg til rette i en ideologisk død verden. Også i iscenesettelser av denne dramatikken kommer denne maktesløse meningsløsheten til uttrykk. Ideologiske symboler blir satt opp mot hverandre for å understreke deres manglende verdi. Dette settes i direkte sammenheng med de konkrete ideologiske endringene Russland har gått gjennom. I *Kulesamleren* ble det for eksempel hengt opp fotografier som viste utslitte ting som i sin storhetstid hadde vært symboler på landets fremtid. Nå var bilen forlatt, og selv Pusjkin hadde mistet sin mytiske troverdighet. I den nye russiske dramatikken er fremtiden ikke-eksisterende. Fremtiden kom, men ingenting av det forventede ble realisert, og det er ikke lenger noen tro på at det skal komme noen bedre fremtid. Her ser man også et uttrykk for en postmoderne nostalgi, der ideologiens legitimerende kraft savnes. Den unge gutten søker etter en helhetsforståelse av verden og samfunnet han lever i, men finner den ikke. Herfra springer hans likegyldige holdning til samfunnet ut. Nostalgien er ikke her en symbolsk nostalgi, men en nostalgi til den tiden da samfunnet fremdeles ble oppfattet helhetlig, ikke fragmentert. I *Plastelina* blir samfunnet fremstilt med dekadanse og ignoranse, og som uten plass for en tro på samfunnets fremtid. Begge disse forestillingene er regissert i realistisk stil, men bryter både i scenografi og tematikk med illusjonsteatrets realisme. Realismen kan karakteriseres som en postmodernistisk realisme på grunn av sin manglende aristoteliske dramaturgi, og med henvisninger til dagens samfunn.

Dette følger også forestillingen *September.doc* opp, om enn med et mindre realistisk sceneuttrykk. Denne forestillingen benytter seg av noen underliggjørende trekk, som at det snakkes direkte til salen, men den er blottet for kroppslighet og meyerholdsk teatralitet. Tematikken er sterkt realistisk, siden den er hentet fra virkelige forum for vanlige folks politiske kommentarer, og teatret har også et overordnet ønske om å dokumentere samfunnet på scenen. Med referanser til det putinske Russland, er det ikke ideologiens død de vil proklamere. De anser ideologien for å være levende når de påpeker illusjonen i Putins ideologi. Men de vil vise at

Putins Russland mangler troverdighet, og de vil avdekke illusjonen om Putin og hans land. Dette gjør at teatret ikke er å anse som likegyldig, da det har et program om ideologi. Den nye dramatikken og det eksperimentelle teatret forholder seg ulikt til en manglende tro på metanarrativene. Når den nye dramatikken forholder seg likegyldig til ideologien, er det fordi den ikke ser noen endring i fremtiden. Det er ikke noe å søke etter, derfor viser den bare hvordan det er å være likegyldig til det som skjer. Det eksperimentelle teatret ønsker å avdekke, det ønsker å vise at ideologien er død, for på den måten å fjerne samfunnsillusjonen. Allikevel inneholder ikke teatret noen tro på at ting skal bli annerledes, heller ikke her finnes det noen tro på en ideologisk legitimering av fremtiden. Teatret er på denne måten ikke likegyldig, men maktesløst. Forskjellen på den nye dramatikken og det eksperimentelle teatret er at det eksperimentelle teatret ønsker å utfordre maktesløsheten. De ønsker å gjøre noe med at ideologien ikke er synlig, mens den nye dramatikken ikke ønsker å utfordre noen ting og derfor bare skildrer følelsen av den samme maktesløsheten.

Ideologiens død kommer til uttrykk på flere ulike måter i det russiske teatret. På grunn av ideologiens forhold til teaterillusjonen påpeker det postmodernistiske teatret forholdet mellom illusjonen og virkeligheten når det ønsker å påpeke manglende troverdighet til ideologi og metanarrativer. Til dette er det hjelpsomt, som jeg har vist at flere teateruttrykk gjør, å benytte seg av en meyerholdsk teatralitet, omgjort til å passe et uttrykk som forkaster metanarrativene som helhet fremfor å påpeke deres svakhet. Ideologien på den russiske teaterscenen fremmes implisitt gjennom fokusering på teatertradisjon og illusjon. Den eksplisitte fremmingen av ideologien er det fremdeles masseteatret som tar seg av.

4.8 Teater og ideologi 2 – Postsovjetisk masseteater

4.8.1 Masseteater og postrevolusjonær mytebygging

Innledningsvis i dette kapitlet viste jeg med Smeljanskijs skildring av revolusjonen etter Sovjetunionens oppløsning, i likhet med Oktoberrevolusjonen, fikk en teatral effekt. De revolusjonære hendelsene fikk en teatralisert effekt, både på grunn av tv-overføringen og på grunn av folks deltakelse i den. Men siden dette var en spontan hendelse var den ikke en del av den ideologiske oppbygningen av samfunnet, slik Evreinovs masseteaterforestilling var etter den første revolusjonen. Etter at det ideologiske vakuumet hadde lagt seg tidlig på 1990-tallet, oppstod det igjen ideologisk masseteater som kunne styrke det nye regimets ideologi. Det ble helt nødvendig å skape nye myter for den nye tiden. Her var det viktig å gå tilbake i tid, til Russlands

storhet fra før revolusjonen. I 1997 feiret byen Moskva 850-årsjubileum, og dette var en egnet anledning til å vise en kontinuitet fra det gamle fyrstedømmet til det nye Russland, samtidig som det innebar et ideologisk brudd med det sovjetiske Russland. Svetlana Boym beskriver hvordan denne feiringen kom til uttrykk som et masseteater som styrket den nye ideologien:

For Moscow's 850th anniversary in 1997, Mayor Yuri Luzhkov ordered to disperse the clouds over the Russian capital, to ensure optimal weather conditions. Dressed as Prince Yuri Dolgorukii, Moscow's legendary founder, Mayor Luzhkov majestically rode through the streets of the capital. The Soviet-era pop diva Alla Pugacheva, clad in virgin white with an oversized cross resting on her bosom, blessed the whole nation. St. George, the patron saint of both Moscow and Luzhkov himself, triumphantly slew a dragon symbolizing the enemies of Russia in an exclusive Red Square performance choreographed by the ex-Soviet and Hollywood director Andrei Konchalovsky. The program concluded with "The Road to the Twenty-first Century: A Transmillennial Journey", the world's largest laser show created by the French wizard Jean-Michel Jarre, which showed the way to the future via the past through a series of magical apparitions – from Yuri Dolgorukii to Napoleon, from Yuri Gagarin to Yuri Luzhkov – projected onto Moscow's famous skyscrapers dating back to Stalin's era. Russian icons were projected straight onto the sky.²⁷⁹

Dette postsovjetiske masseteatret var strengt koreografert, på samme måte som Evreinovs masseteater. Der Evreinovs teater ønsket å skape en ny myte om folkets overvinnelse av borgerskapet, ønsker Lužkov og Končalovskij å skape postsovjetiske myter basert på Moskvas prerevolusjonære historie. Passende nok fortsetter Boym med akkurat denne refleksjonen: "One rarely gets the chance to witness the creation of a new myth. The ceremonies of Moscow's 850th anniversary were such an occasion that reinvented Russian tradition and Soviet grand style at once"²⁸⁰ Forestillingen bryter med det sovjetiske innholdet, storheten som fremmes er en annen storhet enn den sovjetiske, men den sovjetiske formen er beholdt. På den ene siden er ikke mytene som fremmes i forestillingen nye. Feiringen av Moskvas byjubileer begynte allerede i 1847, da Tsar Aleksandr II ville feire 700-årsjubileum og fant mytisk grunnlag for grunnleggingen. Den samme myten brukte så Stalin 100 år senere.²⁸¹ På den annen side brukes de gamle mytene her til å skape de nye. Det fokuseres på kontinuitet, derfor er de gamle mytene viktige, men vel så viktig er det å flagge deler av myten og detaljer om byen som det ikke ble fokusert på under Sovjetunionen. Det er en fusjonering av myter som skal legge grunnlaget for den nye ideologien.

De aller fleste moskovitter så forestillingen på tv.²⁸² På tross av dette skapes en

²⁷⁹ Boym, s. 92-93

²⁸⁰ Ibid, s. 93

²⁸¹ Ibid, s. 94

²⁸² Ibid, s. 93

kollektivitet i opplevelsen på grunn av bruken av en evreinovsk teatralitet. Det er livet som teatraliseres i masseteatret også her. Storheten i masseteatret skaper et grunnlag for et teatralt liv der deltakere og tilskuere smelter sammen og grensene mellom teater og virkelighet gjøres vage. I denne vage storheten blir det nødvendig for deltakere og tilskuere selv å skape teatraliteten gjennom sin egen persepsjonsprosess. Her skapes mytene som naturlige deler av denne festen. Den teatrale distansen skapes her mellom deltaker / tilskuer og den teatrale hendelsen, ikke mellom tilskuer og deltaker. På tross av distansen som oppstår gjennom tv-overføringen, blir teatraliseringen av livet enda større når den på denne måten kan nå ut til millioner av mennesker. Distansen til opplevelsen blir større enn ved direkte deltakelse, men tv-overføringen gir et mer helhetlig inntrykk av forestillingen, og dette kan igjen bidra til en generell teatralisering som kan være vanskeligere i et kaos av mennesker. Masseteatret naturaliserer mytene og gjør dem til en naturlig del av virkeligheten som en gitt ”sannhet”, på tross av at den oppfordrer til å skape teatral distanse. Den teatrale distansen oppstår som en persepsjonsprosess der mytene persiperes som en del av livet.

4.8.2 Leninmausoleet. Ideologisk brudd og teatral kontinuitet.

I 1983 besøkte teaterviteren Eva Falck Moskva som en del av en studiereise. Hennes møte med Leninmausoleet og iscenesettelsen av den sovjetiske ideologien fortonet seg som et møte med et teater der døden spilte hovedrolle:

Lenins dødsmaske er mer grotesk overbevisende, ”levende” og sann som skuespillerkunst enn en hvilken som helst skuespillers fremstilling av Døden. Vi kan således betrakte liket i glasskisten som en aktør som fremstiller sin egen død. Mennesket Lenin som døde i 1924, er dømt til å spille seg selv som ”død” så lenge han er offentlig kultobjekt i Folkets og publikums eie. Gjennom sin rolle som skuespiller og Gud har mennesket Lenin ofret seg totalt for ettertiden og Historien. Lenin blir mer levende som død enn i live. Opphøyet i Kunsten og Kultens sfærer får han evig liv.²⁸³

Falcks møte med den døde Lenin var en del av et møte med et kommunistisk og totalitært regime der mytene spilte en levende og viktig rolle i det daglige livets ideologiske handlinger. Lenins lik og mausoleet fremstod som en hellig gral der hemmeligheten bak regimet lå gjemt. Teatraliteten i opplevelsen lå i iscenesettelsen av denne hemmeligheten, i at virkeligheten virket som teater.

Falcks opplevelse var preget av at symbolene var et uttrykk for et levende regime, på tross av dets fokus på det døde. I dag er Leninmausoleet fremdeles teatralt, men den teatrale

²⁸³ Falck, Eva: ”Historien om regimet som kom i skade for å iscenesette sin egen begravelse”, *Spillerom – Tidsskrift for teater og dans*, nr. 4, 1987, s. 6

opplevelsen skiller seg fra Falcks møte med et levende lik. I dag er liket dødt. Etter Sovjetunionens fall har det flere ganger blitt diskutert om det balsamerte liket skal begraves i St. Petersburg sammen med hans mor, slik Lenin egentlig ville. Men diskusjonen har ikke ført noe sted og han ligger fremdeles i mausoleet foran Kreml-muren. Leninmausoleet fortoner seg fremdeles som et møte med døden og ideologien, men med helt andre fortegn. Å besøke mausoleet er fremdeles en høytidelig affære. Det er gratis å komme inn, men det er bare åpent fire timer om dagen fire dager i uken. Et besøk må planlegges nøye for at man skal rekke det før det stenger klokken ett, fordi timesvis i kø må medberegnes. Køen består for det meste av turister fra både inn- og utland, sjelden av moskovitter. Hele den røde plass er avstengt mens mausoleet er åpent. Når man til slutt slipper inn puljevis og har vært gjennom alle de nødvendige metalldetektorer og kroppsvisiteringer, må man gå forbi sikkerhetsvakter over den store tomme plassen som virker enorm i forhold til de små menneskene på den. Mausoleet strømmer også over av væpnede vakter som forteller deg hvor og hvordan du skal gå. Holder du ikke armene riktig, plasserer de armene dine i korrekt posisjon. Man beveger seg nedover trapper som inn i et gravkammer. Det er mørkt, og den dunkle belysningen har et rødlig skjær. Det er ikke tillatt å stoppe opp eller snakke mens man er i samme rom som Lenin, man beveger seg i en fastsatt rute rundt liket i stor ærbødighet før man går ut igjen. Selve likskuet tar under to minutter.

Sikkerhetstiltakene, de strenge reglene og det væpnede vaktholdet forteller oss at mausoleet fremdeles er viktig. Det er ikke bare en historisk kuriositet eller et monument over historisk ideologi, men et viktig element også i dagens ideologi. Falcks møte med ideologien og mausoleet skiller seg fra dagens opplevelse i at besøket i dag gir en større ideologisk tvetydighet. Hemmeligheten bak ideologien som lå der ved Falcks besøk virker i dag avdekket, og man møter en ideologisk nostalgi i større grad enn en tro på at Lenins profetier skal legitimeres i fremtiden. Denne nostalgien virker allikevel legitimerende på den nye ideologien, fordi den legitimerer en storhet og en viktighet. Lenin er degradert fra den guddommen han var da Falck møtte ham, men innehar fremdeles en viktig symbolverdi i forhold til den russiske postrevolusjonære historien og bruddet med tsarregimet. Nostalgien er en nostalgi til en tid da symbolene hadde verdi og fremtidshåpet var mulig. I en fragmentert ideologisk verden, kan man like godt tro på en fortidslegitimering som en fremtidslegitimering. På denne måten opprettholder Leninmausoleet og Lenins balsamerte lik dagens ideologi gjennom en symbolsk kontinuitet.

Det teatrale aspektet ved opplevelsen av Lenin er fremdeles viktig. Det teatrale økes ved de strenge sikkerhetstiltakene, og følelsen av hellighet oppstår fordi ærbødighet og ydmykhet kreves av deg som tilskuer. Å distansere seg fra hendelsen og le eller snakke er strengt forbudt, så

ærbødig oppførsel er helt nødvendig. I tillegg til den nødvendige ærbødigheten og vaktholdet bidrar den strenge scenografien til å skape en religiøs stemning. Teatraliteten som oppstår gjennom det religiøse er en blikkets teatralitet, der lesningen av symbolene skjer gjennom det personlige blikket. Det kroppslige som kjennetegner Meyerholds teatralitet er her i stor grad fjernet, selv om det nettopp er en kropp som skaper grunnlaget for teatralitet. Teatraliteten i Leninmausoleet oppstår i skjæringspunktet mellom det døde og det levende, både kroppslig og ideologisk. Den karnevaleske teatraliteten hos Meyerhold var basert på den menneskelige kroppen og reproduksjon av den, møtet med Lenin oppnår en høy teatralitet på grunn av kroppsliggjøringen av ham. Det skapes historier om at det ikke egentlig er ham, at det er en voksfigur, men illusjonen om og troen på at det er ham, skaper en teatralitet basert på det kroppslige. Forskjellen på Falcks og mitt møte med den døde kroppen, ligger i den døde kroppens kroppslige kapasitet. I dag er kapasiteten og evnene fjernet. Han kan ikke lenger realisere en sosialistisk drøm, han kan ikke reprodusere seg, det kunne han fremdeles i 1983. Aspektet av død er nå enda større, bare en flik av symbolet lever videre.

4.8.3 1. mai – Brudd og nostalgi

I sovjettiden ble alle nasjonale høytider feiret med militærparader, pomp og prakt. De viktigste høytidene var den internasjonale arbeiderdagen 1. mai og årsdagen for Oktoberrevolusjonen 7. november. På disse dagene stilte makteliten seg på toppen av Leninmausoleet og hilset den enorme militærparaden som gikk forbi. Falck observerer også dette, og sammenligner Den røde plass med en teaterscene og feiringen med et regissert marionetteteater ”der Folket blir både aktører og publikum” og de ”enorme dimensjoner får individet til å føle seg som et null i menneskemassen.”²⁸⁴ Disse feiringene har i motsetning til besøkene i Leninmausoleet i stor grad endret karakter med Sovjetunionens fall. Revolusjonsdagen 7. november blir såvidt markert, mens 1. mai fremdeles blir markert, men på initiativ fra Kommunistpartiet uten offentlig politisk støtte.

1. mai 2006 ble hele den Røde Plass stengt. Tidligere har plassen blitt stengt fordi den skulle huse de store paradene, men denne gangen ble den stengt av sikkerhetsmessige hensyn. Den ble stengt fordi plassens kommunistiske symbolverdi var for stor for 1. mai, og det var ikke ønskelig at ideologiske hendelser skulle finne sted på plassen. Toget gikk derfor ikke over plassen, men i omkringliggende sentrumsgater. Toget bestod for det meste av

²⁸⁴ Ibid, s. 9

gammelkommunister i alle sjatteringer, fra stalinister og anarkister til mer moderate kommunister. Men også Kommunistpartiets ungdomsorganisasjon var representert, og toget møtte respekt i alle generasjoner av fremmøtte. De kommunistiske symbolenes effekt ble satt i et kapitalistisk perspektiv i vandringsen gjennom de reklamebelyste sentrumsgatene, der toget snodde seg forbi en kjempestor Rolex-reklame med polotema og en klokke med brillianter samt en like stor reklame for Panasonic og fotokameraer. Som tilskuer til dette teatret ble den ufrivillige scenografien en påminnelse om at toget var en vag kopi av et ideologisk uttrykk, og at dette uttrykkets tid var forbi.

Følelsen av en nostalgisk feiring ble styrket av nærværet av Rolex-reklamen. I hvert fall som tilskuer til denne typen masseteater følte det som et uttrykk for nostalgi. Gran skriver om nostalgien i Brechts teaterteorier og at å lese dem ”føles som å senke seg ned i tapserfaring på tapserfaring”²⁸⁵ Ingen steder har elementet av tapserfaring gitt så mye betydning som i møtet med 1.mai-toget. Det er virkelig en følelse av tap, kommunistene har tapt sin fremtid. Det hele er en iscenesettelse av historie, mer enn det er en legitimering av ideologi. Ved togets ende ble det holdt appeller foran Marx-statuen ved Bolsjojteatret, men selv med Marx bak seg fikk ikke feiringen den ideologiske legitimiteten de ønsket. Det hele ble et ønske om fortid, ikke om fremtid.

Som tilskuer til den teatralte hendelsen økte teatraliteten for min egen del på grunn av den nostalgiske tapserfaringen. Det var som om toget ikke passet inn i virkeligheten, som om det representerte noe fiktivt. Min egen spalting av rommet foregikk fordi det var vanskelig å oppfatte en levende ideologisk inderlighet, på tross av at man ikke følte et fnugg av ironi hos deltakerne. På samme måten som et besøk i Leninmausoleet ble 1.mai-toget et slags begravelseritual, der den døde ideologien ble feiret. Nostalgien representerte mest av alt et brudd med fortiden på tross av at Kommunistpartiet ville vise kontinuitet og en levende kommunisme. Distansen til fortiden bidro til å skape en teatralitet hvor forholdet mellom illusjon og virkelighet ble påtagelig. Den kommunistiske illusjonen ble her synlig som illusjon fordi den ble satt i et kapitalistisk perspektiv, forsterket av den nære reklamen. 1. mai-feiringen ble på denne måten et brudd med fortiden, selv om den hyllet fortiden og dens ideologi. På tross av stor oppslutning, og til og med et sympatiserende vakhold, var det ikke mulig å unngå at denne ideologien ikke lenger var en del av livet i Moskvas gater.

²⁸⁵ Gran, 2002, s. 39

4.8.4 9.mai – ”Spasibo Dedu za Pobedu”²⁸⁶

9. mai 1945 kapitulerte Hitlertyskland etter Den røde armés inntog i Berlin, og Sovjetunionen anså seg selv som seierherrer i det som i Russland kalles Den store fedrelandskrigen.

Markeringen av seiersdagen 9. mai har først etter Sovjetunionens fall vokst frem som en av de viktigste nasjonale høytidsdagene. Kanskje er det paradoksalt, men det er i disse feiringene man i størst grad kan se den estetiske masseteaterarven etter de sovjetiske masseteaterfeiringene som deres høytider var preget av. Også niende mai ble den Røde plass stengt, ikke for å holde folk unna, men fordi det skulle finne sted en strengt koreografert militærparade, der alle som ikke skulle delta i paraden og feiringen på plassen var nektet inngang, og var tvunget til å følge forestillingen på tv. På samme måte som ved Moskvas 850-årsjubileum og utallige lignende feiringer sørget myndighetene for at det ikke ble regn, med sin værmaskin som fjerner skyene. Klokken 10.00, da flere av de statlige tv-kanalene begynte sin tv-overføring, viste alle bildene blå himmel og strålende sol over Kreml. På plassen var det bygget en scene i seiersfargene orange og sort som var plassert foran Leninmausoleet med en bakvegg som dekket hele mausoleet så det ikke var synlig. På scenen satt alle stats- og forsvarslederne og hilset troppene.

Forsvarsminister Ivanov ble kjørt rundt i en bil, spesialkonstruert så han kunne stå hele veien og hilse troppene, hver enkelt bataljon ble hilst med de gjentatte ordene: ”Gratulerer med seiersdagen, kamerater!” President Putin holdt en tale fra sin oppbygde seiersscene, soldatene marsjerte rundt på plassen, og veteraner ble hilset. Forestillingen ble avsluttet med at alle soldatene sang den russiske nasjonalsangen a capella. Den russiske nasjonalsangen er i dag en omskriving av Sovjethymnen. Den har samme melodi, men en ny tekst der de gamle partiene om Stalin er utelatt. Det hele var iscenesatt i det Boym kaller ”Soviet grand style.” Det var storslagent og ekspressivt, med stor vekt på ideologiske symboler både gjennom historiske referanser til andre verdenskrig og til dagens hær.

Etter forestillingens slutt startet de folkelige feiringene rundt omkring i byen. Mange gater og utganger fra metrostasjoner var stengt for andre enn krigsveteraner og spesielt inviterte, men i de åpne gatene var det fullt av folk. I dagene før seiersdagen gikk det unge jenter rundt i byen og delte ut 9.mai-sløyfer, sløyfer med sorte og orange striper som man skulle bære på dagen. Hele feiringen var preget av disse fargene, og folk i alle generasjoner og politiske avstøpninger hadde knyttet disse sløyfene til vesker og klær. Reklameskilt rundt om i byen ble også brukt som utsmykning til feiringen. Mange av dem viste en liten gutt med hans bestefar og

²⁸⁶ ”Takk for seieren, bestefar”

teksten ”Takk for seieren, bestefar!” Det er den gamle generasjonen som skal feires og de unge skal bli minnet om at verden ikke hadde sett ut som den gjør hvis det ikke hadde vært for den sovjetiske hæren. Denne takken illustrerer hvordan feiringen av 9. mai inneholder en nostalgi og en kontinuitet med det sovjetiske. I motsetning til 1. mai er nostalgien her preget av kontinuitet fremfor av brudd. Her er det en tilbakeskuing, men en tilbakeskuing som brukes for å legitimere dagens ideologi, ikke fortidens.

På torgene og plassene i sentrum var det mange steder satt opp scener der det fant sted forestillinger med konserter og dansenummer. Feiringen var på denne måten preget av en trippel teatralitet. Først gjennom den offisielle masseteaterforestillingen på den Røde plass der den offentlige sfære formidlet sin anstendige og storslagne feiring, deretter gjennom folks egne feiringer med større rom til karneval og lek, og til slutt gjennom den lekne karnevaliteten som kommer til uttrykk når folks personlige feiring blir akkompagnert av sceniske forestillinger rundt omkring i byen. Den offentlige feiringen er preget av streng og anstendig regi. Dette skiller seg fra Evreinov og Stormen på Vinterpalasset, som latterliggjorde ved hjelp av karnevaleske og kroppslige grep. Men Putin skal ikke latterliggjøre, her skal både veteraner og soldater vises anstendig respekt. Seiersforestillingen er derfor et uttrykk for renhet, anstendighet og respekt. Den folkelige feiringen med fyll og moro må man derfor ut i gatene for å se. De sceniske forestillingene var derfor også humoristiske, og inneholdt lett underholdning. Som i et karneval sitter makten trygt og viser sin makt, mens folket selv kan leke og være fri. Dette ble forsterket gjennom de strenge sikkerhetstiltakene. Senere på ettermiddagen ble de sentrale områdene av byen, inkludert den Røde plass åpnet for publikum igjen. Men for å komme inn måtte man gjennom flere metalldektorer, kroppsvisiteringer og veskegjennomgørelser. Dette førte til lange køer og trengsel. Gjennom disse strenge sikkerhetstiltakene beholder makten et grep på folket og dets fest. Folkets frihet er begrenset, og følelsen av å være liten i mengden økes.

Vel inne på plassen kunne man fremdeles se scenografien fra morgens festforestilling som man hadde sett på tv. I tillegg var det satt opp store skjermer som viste videoklipp fra andre verdenskrig og den sovjetiske hærs store ofre. Det hele ble feiret med et blick på Sovjetunionens storhet. Stalin var glemt, bare hvis det var helt nødvendig ble det nevnt at han hadde vært landets leder under og etter krigen. Seieren ble ikke tilskrevet ham, men folket og Sovjetunionen. Selv om det var Sovjetunionens storhet som skulle feires, måtte de største sovjetiske symbolene dempes. Derfor var scenen satt opp foran Leninmausoleet. Folket skulle ikke minnes om Lenins storhet, men nasjonens storhet. Men samtidig som scenen foran mausoleet kan ses som et brudd med den sovjetiske fortiden, er det et like stort element av kontinuitet at scenen settes akkurat

der. Statslederne står der de alltid har stått, på den Røde plass med Kreml i ryggen. Putin ser seg selv som en videreføring av Sovjetlederne, og feiringen av seiersdagen viser dette.

Folkets feiring varte til langt utover kvelden med konserter og forestillinger omkring i byen, både på den Røde plass og i Seiersparken, en park som inneholder et stort museum til ære for den Røde armé og seieren over nazismen. Jeg så konserten fra Seiersparken på tv. Myndighetene hadde holdt skyene borte under den offentlige forestillingen på morgenen, men på kvelden hadde skyene fått komme inn over byen, og det hadde begynt å regne. Allikevel var parken full av folk. Av tilskuerne var det flere som bar sovjetiske flagg og symboler. Arven og kontinuiteten fra den sovjetiske ideologien var svært tydelig både blant tilskuere og deltakere, og jeg kunne ikke unngå å bli litt forfjamsset da en popsanger fra sovjettiden tok frem en gammel slager. Oversatt gikk refrenget i sangen omtrent slik: ”Jeg er borger av Sovjetunionen. Dette er mitt land.” Han ville fremstå som borger av et land som ikke lenger finnes. Nostalgien ble overveldende. Men samtidig som det var et sterkt innslag av nostalgi, var det en nostalgi satt i sammenheng med en kontinuitet fra det ene regimet til det andre. Det var ingen motsetning mellom det at han sang denne sangen i offisiell sammenheng og det nye regimets ideologi. Det nye regimet er en forlengelse av det gamle, et brudd med fortiden er ikke nødvendig, og det er kontinuiteten som må understrekes for å gi den nye ideologien legitimitet. Ideologien er ikke død i det russiske masseteatret, og dermed heller ikke i det russiske samfunnet.

Grunnlaget for ideologi er endret. Lyotards metanarrativer som innbefatter en tro på legitimering i fremtiden er ikke lenger så enkle. Den moderne russiske fremtidslegitimeringen er i like stor grad basert på fortiden. Til en viss grad betyr dette at dagens metanarrativer ikke baserer seg på en tro på en legitimering i fremtiden, men hvor en mytisk, historisk legitimitet er tilstrekkelig. Men dette er ikke nok. Fortiden og dens mytiske fremtidstro er bærebjelken i den nye ideologien, men uten en tro på fremtiden gjelder ikke fortiden heller. Fremtiden som skal komme skal være basert på den historiske storheten. Fremtiden skal legitimeres i fortidens storhet. Derfor er nostalgien viktig for dagens ideologi. Gjennom nostalgien bygges historiske myter som ideologien kan bygge sin fremtidstro på. Det er derfor helt nødvendig for dagens ideologi å basere seg på nostalgien og dens glede. Nostalgien gir ikke noe enhetlig eller sant bilde av fortiden, men et inderlig et. Et bilde fylt med kjærlighet. I denne kjærligheten kan publikum synge med: ”Jeg er borger av Sovjetunionen”, og den russiske ideologien legitimerer seg selv.

5.0 Avslutning

Denne oppgaven har tatt for seg forholdet mellom ideologi og estetikk i det sovjetiske og postsovjetiske teatret med utgangspunkt i Vsevolod Meyerhold og hans revolusjonsteater, og bruken av hans teatrale teaterestetikk i russisk teater etter hans død. Meyerholds teater var en del av en generell europeisk reteatraliseringstrend, og han utviklet teatret sitt med inspirasjon fra flere prerevolusjonære retninger. På tross av dette var Meyerholds teater et revolusjonært teater, i den forstand at han satt teatret sitt i direkte sammenheng med den politiske revolusjonen og ønsket å skape et nytt teater for en ny tid. Meyerholds revolusjonsteater hadde et marxistisk grunnlag, og la derfor stor vekt på forholdet mellom den menneskelige kroppen og dens potensial fremfor menneskets åndelige side som i større grad hadde blitt utdypet på Kunstnerteatret. Etter Meyerholds død og innføringen av den sosialistiske realismen forsvant mulighetene til å eksperimentere teatralt i Meyerholds ånd på den sovjetiske teaterscenen. Det var først med Stalins død og Meyerholds rehabilitering på midten av 1950-tallet det ble mulig å skape mer teatrale uttrykksformer på scenen. Dette var det for eksempel mulig å se på Teatret på Taganka etter at Jurij Ljubimov overtok lederskapet i 1964. Teatret på Taganka ble stående som en motsetning til Kunstnerteatret på samme måten som Meyerhold hadde gjort. Ulikhetene kom i begge tilfeller i størst grad til uttrykk i de ulike formspråkene. Ved å ta opp igjen den teatrale opposisjonen viste Taganka seg som Meyerholds største arvtaker i det post-stalinistiske teatret.

I 1991 fant det sted enda en revolusjon i Russland, og også den fikk stor betydning for det russiske teatret. Mangelen på sentral organisasjon førte i første omgang til at teatrene måtte forholde seg til markedsliberalismen, og teateruttrykket led til fordel for det å tjene penger. Arven fra det sovjetiske teatret er fremdeles svært synlig. Særlig ser man dette i Kunstnerteatrets posisjon som videreformidler av den realistiske teatertradisjonen. Teatret på Taganka, som i Sovjetunionens siste 25 år stod i opposisjon til dette realistiske teatersynet og den sovjetiske politikken, har fortsatt i samme spor. Det politiske landskapet er endret, men disse teatrene har beholdt sine uttrykk. I tillegg til videreføringen av polemikken som begynte med Meyerholds opprør mot Stanislavskij, har det etter Sovjetunionens fall vokst frem nye former for teater. Det er blitt lettere å eksperimentere på ulike måter, noe som kan ses i Serebrennikovs oppsetninger på Kunstnerteatret, gjennom den nyskrevne dramatikken og det eksperimentelle teatret.

I tillegg til den sceniske teatertradisjonen i Russland har denne oppgaven tatt for seg masseteatret og gateparader i lys av Nikolai Evreinovs teatralitetsteori. Innledningsvis belyste jeg hvordan revolusjonen tok form av teater gjennom Evreinovs iscenesettelse av *Stormen* på

Vinterpalasset i 1920. En liknende teatralisering av revolusjonen fant også sted etter revolusjonen i 1991, både gjennom folkets deltakelse i revolusjonære hendelser og deres observasjon av dem gjennom media, men også gjennom iscenesettelser av mytebyggende masseteaterforestillinger som feiringen av Moskvas 850-årsjubileum i 1998. I tillegg til denne spesielle feiringen har jeg også sett på ulike andre teatral uttrykk i det postsovjetiske, russiske samfunnet, som for eksempel møtet med Leninmausoleet og feiringen av nasjonale høytider. Her er den evreinovske teatraliteten lett gjenkjennelig.

Den evreinovske teatraliteten skiller seg fra Meyerholds fordi Evreinov tar for seg teatraliseringen av livet, ikke bare teatralitet som en del av det sceniske uttrykket. Meyerholds teatralitet er en kroppslig teatralitet som fokuserer på formuttrykket på scenen. Teatraliteten baserer seg på samhandling med publikum og bruk av den menneskelige kroppen på scenen. Jeg har argumentert for at denne teatraliteten er en ideologikritisk teatralitet fordi den peker på illusjonen som illusjon. I tillegg til dette øker Meyerholds teatralitet lengden og intensiteten i persepsjonsprosessen som bidrar til at publikum setter spørsmålstegn ved illusjonen. Evreinovs teatralitet er en deltakende teatralitet som raskt deler seg i to. På den ene siden oppstår teatraliteten gjennom deltakelse i en teatral eller rituell hendelse, mens den på den annen side oppstår gjennom menneskets blikk. I den første versjonen vil teatraliteten oppstå ved sammensmeltning med hendelsen, i den andre gjennom avstand til en hendelse.

Det er i versjon nummer to man kjenner igjen Josette Féral's teatralitetsbegrep, som baserer seg på distansen. Det er denne distansen Meyerhold også er ute etter fra scenen. For Féral kan distansen oppstå nesten hvor som helst, så lenge du spalter rommet. Spaltingen vil i større grad skje automatisk i en teatersal, der distansen er en selvfølge og understrekes ved en fysisk distanse mellom scene og sal. Meyerhold ønsker å forsterke distansen, slik at det som skjer på scenen virker fjernere fra publikum, ved å bruke underliggjørings teknikker. Dette vil igjen øke lengden og intensiteten i persepsjonsprosessen. Evreinovs todelte teatralitet skaper ikke en umiddelbar og nødvendig distanse, fordi den også kan oppstå gjennom innlevelse. Det er fremdeles snakk om en nødvendig og teatraliserende persepsjonsprosess som gjør at det man deltar i eller det man ser på oppfattes teatralisert, men det som teatraliseres oppfattes allikevel som en del av livet, ikke som noe utenfor det. Det vil si at Evreinovs teatralitet ikke bryter med noen illusjon. Fordi livet er teater og teater er livet, er illusjonen også livet. Når man ikke lenger kan skille mellom teater og liv, kan man heller ikke skille mellom illusjon og virkelighet eller illusjon og fiksjon. Evreinovs teatralitet underliggjør ikke illusjonen. Den forsterker dens eksistens ved å påpeke at den kan anses som illusjon, men at livet er illusjon og illusjon er livet

og at man ikke kommer unna denne virkelighetsillusjonen. I masseteatret vil det derfor ikke være viktig hva som er virkelighet og hva som er illusjon. At *Stormen på Vinterpalasset* ikke var den virkelige revolusjonen betyr ikke noe, den kunne like godt ha vært det. Fordi livet er avhengig av teater er også revolusjonen avhengig av å bli teatralisert. På den måten blir Stormen på Vinterpalasset viktigere som revolusjonær hendelse for de deltakende enn den virkelige revolusjonen tre år tidligere. *Stormen på Vinterpalasset* skaper en illusjon om revolusjonen og forsterker mytene i narrasjonen om revolusjonen. Dette kommer av at distansen mellom illusjon og virkelighet og mellom deltaker og tilskuer fjernes og livet og teatret fremstår som ett. En lignende teatralisering av livet som forsterker ideologiens illusjon ser man i de postsovjetiske masseteaterforestillingerne, og det er mangelen på distanse som gjør at feiringen av 9. mai legitimerer ideologiens uttrykk.

Oppgaven har hatt en todelt problemstilling: *Hva er forholdet mellom ideologi og estetikk i sovjetisk og postsovjetisk teater? Og: Hva er arven etter Meyerhold i postsovjetisk, russisk teater?* Diskusjonen om estetikk har i størst grad omhandlet forholdet mellom teatralitet og realisme på scenen, fordi jeg mener at dette forholdet er ideologisk betinget. Dette kommer i stor grad av at revolusjonen førte med seg endringer i teatret som, i første omgang betydde, muligheter til å eksperimentere formmessig for et større publikum, men at denne formmessige eksperimenteringen ikke fikk opprettholde sine levekår etter revolusjonens første tiår. Den dominerende ideologiens uttrykk har vært et realistisk uttrykk med illusjonsteatrets form. Arven etter Stanislavskij har vært rådende i den dominerende ideologiens teateruttrykk. Jeg har i oppgaven vist at jeg mener at teaterillusjonen forsterker og besverger ideologien ved å opprettholde samfunnets illusjon som den dominerende sannheten. Dette har vært tilfelle gjennom hele den sovjetiske teatertradisjonen, og er fremdeles mulig å spore. Åpenheten for å skape et teatralt teater har økt etter Sovjetunionens fall. Som nevnt flere ganger er dette mulig å se i Serebrennikovs oppsetninger på Kunstnerteatret. Denne formen hadde ikke vært mulig på Kunstnerteatrets scener før Perestrojka. Allikevel er det interessant å se at det eksperimentelle teatret, som er det som i størst grad er kritisk til Putins ideologi, forholder seg til et teatralt formspråk. I tillegg blir den russiske ideologien fremmet gjennom iscenesettelser av russiske klassikere på de klassiske teatrene i tradisjonell, realistisk stil. Man ser dermed at det som var det ideologiske uttrykket før 1991 også i dag brukes som besvergende uttrykk, selv om ideologien er endret.

Det samme er synlig i masseteatret etter 1991. De ideologiske virkemidlene er i stor grad de samme. Fremdeles ligger Lenin i mausoleet, og han møter mye av den samme respekten som

tidligere. Feiringen av den internasjonale arbeiderdagen 1. mai er en høytid hvor man ser at ideologien ikke lenger er den samme, og at den gamle ideologien ikke lenger er fullt ut stuert. Det kommer av at dette uttrykket tilhører en spesiell ideologi og et historisk regime, og at 1. mai forbindes direkte med kommunisme og det kommunistiske styret. Det er derfor interessant å se at feiringen av 9. mai i dag bruker mange av de samme virkemidlene som tidligere ble brukt under feiringer av 1. mai. Eksempler på dette er den store paraden på Den røde plass og iscenesettelsen av denne med Putin på plass foran Kreml. De uttalte kommunistiske virkemidlene er fjernet, blant annet ved at mausoleet er dekket til, men måten å gjøre det på er påfallende lik. Her fokuseres det på en innlevelse i masseteaterteatraliteten, som igjen bidrar til at deltakerne inkorporeres som en del av ideologien. Teater og liv smelter sammen, som Evreinov ønsket, i dette ideologiske teateruttrykket.

Å finne en arv etter Meyerhold i dagens russiske samfunn var vanskeligere enn jeg hadde trodd. Dette har ideologiske årsaker. Meyerholds teater var et ideologisk teater, og satt seg fore å rive ned de prerevolusjonære metanarrativene som hadde tilhørt tsaren og borgerskapet. Teaterskaperens forhold til ideologi er til sammenligning i dag preget av likegyldighet. Bare noen steder, som i det eksperimentelle teatret, er det mulig å finne en klar agenda mot ideologien. Forholdet til Meyerhold vanskeliggjøres på grunn av denne likegyldigheten. Det er vanskelig å bruke Meyerhold når ideologien virker død. Problemet er imidlertid ikke at ideologien er død, for den russiske ideologien lever. Dette ser man for eksempel godt i forbindelse med det postsovjetiske masseteatret: Putin er ideologi. Problemet er derfor at ingen bryr seg om at dette er ideologi, og ideologien virker død gjennom teatrets likegyldighet til den. På den måten besverger likegyldigheten ideologien. Meyerhold blir på den måten brukt enten som museum eller symbol. Gjennom den museale forståelsen av ham er han en del av ideologien fordi han er en del av en russisk teaterkanon; på det symbolske planet er han en oppører og en representant for det anti-sovjetiske. I tillegg til dette kan man se en arv etter Meyerhold i videreføringen av polemikken mellom det teatralte og det realistiske teatret. Meyerhold er fremdeles den største representanten for det russiske teatralte teatret.

Jeg har argumentert for at ideologiens død vil vanskeliggjøre en arv etter Meyerhold på den russiske teaterscenen. Påvisningen av at ideologien ikke er død, men at den lever i beste velgående bak et slør av likegyldighet, gir Meyerholds arv en mulighet for gjenoppstandelse. Meyerholds teater var et teater som viste muligheter for samfunnsmessige endringer, og gjennom en forståelse av hans teatralte teater vil det kunne være mulig å skape ny grobunn for et teater grunnlagt i hans ånd.

Litteraturliste

Althusser, Louis: *For Marx*, Verso, London, 2005

Althusser, Louis: «Ideology and Ideological State Apparatuses» i *Lenin and Philosophy and Other Essays*, NLB, London, 1971

Alvesson, Mats og Kaj Sköldberg: *Tolkning och reflektion: Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*, Studentlitteratur, Lund, 1994

Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, Indiana University Press, Indianapolis, 1984

Barthes, Roland: *Mytologier. Om «mytene» i den moderne tids hverdag*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 1975

Beumers, Birgit: "Commercial Enterprise on the Stage: Changes in Russian Theatre Management between 1986 and 1996", *Europe-Asia Studies*, Vol. 48, No. 8., Dec. 1996

Beumers, Birgit: *Yury Lyubimov: At the Taganka Theatre, 1964-1994*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1997

Bigg, Claire: "Russia: Beslan Play Rocks Moscow Theaters", *Radio Free Europe / Radio Liberty*, 30/9-2005, hentet fra <http://rferl.org/featuresarticle/2005/09/e17727ea-a5a2-4e29-b2a8-641ca54cb2e2.html> 10/1-2005

Bourdieu, Pierre: *Symbolisk makt*, Pax Forlag, Oslo, 1996

Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 2001

Braun, Edward: *The Theatre of Meyerhold: Revolution and the Modern Stage*, Eyre Methuen, London, 1979

Brecht, Bertolt: *Om tidens teater*, Gyldendal, Danmark, 1982

Brockett, Oscar G.: *History of the Theatre*, Allyn and Bacon, Boston, 1999

Carter, Huntley: *The New Spirit in the Russian Theatre 1917-1928*, Brentano's ltd, London, 1929

Colebrook, Claire: *Irony*, Routledge, London and New York, 2004

Deak, Frantisek: "Russian Mass Spectacles" i *The Drama Review: TDR, Vol. 19, No. 2, Political Theatre Issue*, (Jun., 1975), s. 7-22

Dolžanskij, Roman: "Čajka"opjat' poletela. Iz spektaklja Olega Efremova vybili pyl", *Kommersant*, 25/10-2001

Eagleton, Terry: *Ideology. An Introduction*, Verso, London - New York, 1991

Eagleton, Terry: "The Marxist Sublime" i *The Ideology of the Aesthetic*, Blackwell Publishers, Oxford, 1994

Eisenstein, Sergej: "Montage of Attractions: For Enough Stupidity for Every Wise Man", *The Drama Review: TDR*, Vol. 18, No. 1, *Popular Entertainments*. Mars, 1974

Evreinov, Nikolai: *The Theatre in Life*, London, 1927

Falck, Eva: "Historien om regimet som kom i skade av å iscenesette sin egen begravelse", *Spillerom – Tidsskrift for teater og dans*, nr. 4, 1987

Féral, Josette: "Teatralitet. En undersøkelse av det teatrale språkets egenart", *Tidsskrift for teori og teater*, nr. 2, 1997

Fischer-Lichte, Erika: *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring forms of political theatre*, Routledge, London, 2005

Gadamer, Hans-Georg: *Truth and Method*, Sheed and Ward, London, 1989

Goldberg, RoseLee: «Russian Futurism and Constructivism» i *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames and Hudson, London 1988

Golub, Spencer: *Evreinov: The Theatre of Paradox and Transformation*, UMI Research Press, Theater and Dramatic Studies, Ann Arbor, 1984

Gran, Anne-Britt: «Arven fra Brecht i postmoderne teater» i *Norsk Shakespeare Tidsskrift*, nr. 2/2002

Gran, Anne-Britt: "Fornyelsen av vår tids teater og regikunst" i (red.) Helge Reistad: *Regikunst*, Tell forlag, Asker, 1991

Gran, Anne-Britt: "The Fall of Theatricality in the Age of Modernity", *Substance*, 2002

Hoover, Marjorie: *Meyerhold. The Art of Conscious Theater*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1974

Houghton, Norris: "Russian Theatre in the 20th Century", *The Drama Review: TDR*, Vol. 17, No. 1, Russian Issue, Mars, 1973

Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*, Routledge, London, 1988

Hutcheon, Linda: *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London, 1989

Hutcheon, Linda: *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, Routledge, London, 1994

Hutcheon, Linda: «Irony, Nostalgia, and the Postmodern»,
<http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>, 2/6 2005

Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London and New York, 1991

Jameson, Fredric: «Foreword» i Jean-François Lyotard: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester University Press, Manchester, 2005

Kleberg, Lars: «People's Theater» and the Revolution. On the History of a Concept before and after 1917» i *Art, Society and Revolution. Russia 1917-1921*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm, 1979, s. 179-198

Kleberg, Lars: *Teatern som handling. Sovjetisk avantgarde-estetik 1917-1927*, Bokförlaget PAN / Norstedts, Stockholm, 1980

Krečetova, Rimma: *TROE: Ljubimov. Borovskij. Vysotskij*, AST-PRESS SKD, Moskva, 2005

Lawton, Anna: *Russian Futurism through its Manifestoes, 1912-1928*, Cornell University Press, 1988, s. 10

Leach, Robert: *Revolutionary Theatre*, Routledge, London and New York, 1994

Leach, Robert: *Vsevolod Meyerhold*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989

Leach, Robert og Victor Borovsky (red.): *A History of Russian Theatre*, Cambridge University Press, 1999

Lodder, Christina: *Russian Constructivism*, Yale University Press, New Haven, 1983

Lyotard, Jean-François: *Det postmoderne forklaret for børn*, Akademisk forlag, København, 1984

Lyotard, Jean-François: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester University Press, Manchester, 2005

Mally, Lynn: *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, University of California Press, Berkely, 1990

Marx, Karl: «The German Ideology» i *Selected Writings*, Simon, Lawrence H. (red.), Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1994

Mejerhold, Vsevolod E.: *Det teatraliske teater*, Odin Teatrets Forlag, 1975

Meyerhold, Vsevolod: *On Theatre*, (red.) Edward Braun, Methuen Drama, London, 1998

Moss, Walter G.: *A History of Russia. Volume II, since 1855*, McGraw-Hill, Boston, 1997

Readings, Bill: *Introducing Lyotard: art and politics*, Routledge, London, 1991

Risum, Janne: ”Verden vil bedrages. At forske i at se opført fiktion”, i (Red.) Live Hov, *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater, 1993

Rudnev, Pavel: ”Teatral’nye vpečatlenija Pavla Rudneva”, *Novyj Mir*, 27/4-2005

Rudnitsky, Konstantin: *Meyerhold. The Director*. Oversatt av George Petrov, Ardis, Ann Arbor, 1981

Schechner, Richard: *The Future of Ritual*, Routledge, New York, 1995

Semenovskij, Valerij: ”Oktjabrskie Tezicy” i Programmet til *Revizor*, Aleksandrinskij Teatr, 2002

Sjklovskij, Viktor B.: ”Kunsten som grep” i (red.) Atle Kittang, Arild Lindeberg, Arne Melberg, Hans H. Skei: *Moderne litteraturteori. En antologi*, Universitetsforlaget, Oslo, 1991, s. 11-26

Smeliansky, Anatoly: *The Russian theatre after Stalin*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999

Stanislavski, Constantin: *My Life in Art*, Penguin Books, London, 1967

Szatkowski, Janek: "Dramaturgiske modeller - om dramaturgisk tekstanalyse" i (Red.)
Christoffersen, Erik Exe & et al. *Dramaturgisk analyse. En antologi*, Institut for dramaturgi,
Aarhus Universitet, 1989

Velekhova, Nina: "Foreword: An Interview with Yury Lyubimov" i *Eastern European Theater
after the Iron Curtain*, Kalina Stefanova (red.), Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 2000

Velekhova, Nina: "The State of Russian Theater in the 1990s", i *Eastern European Theater after
the Iron Curtain*, Kalina Stefanova (red.), Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 2000

Žižek, Slavoj: *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London, 1992

Forestillinger:

Antigone, Teatr na Taganke, 7/5-2006

Čajka, Moskovskij Khudožestvennyj Teatr imeni Čekhova, 3/3-2006

DOK-TOR, Teatr.doc, 20/3-2006

Les, Moskovskij Khudožestvennyj Teatr imeni Čekhova, 11/4-2006

Medeja, Teatr na Taganke, 26/3-2006

Plastilin, Centr dramaturgii i režissury pod rukovodstvom Alekseja Kazanceva i Mikhaila
Roščina, 22/3-2006

Revizor, Aleksandrinskij Teatr, 25/9-2004

Sentjabr'.doc, Teatr.doc, 12/3-2006

Šinel', Teatr Sovremennik, 27/4-2006

Sobiratel' Pul', Teatr Praktika, 1/4-2006

Černobylskaja molitva, Centr Imeni Mejerchol'da, 26/4-2006

Teatral'nyj roman, Teatr na Taganke, 7/3-2006

Terrorizm, Moskovskij Khudžestvennyj Teatr imeni Čekhova 21/3-2006

Internettsider:

<http://cdr.theatre.ru/about>, 15/8-2006

<http://cdr.theatre.ru/performance/plasticine/>, 26/9-2006

<http://cdr.theatre.ru/performance/Smt/>, 26/9-2006

http://dictionary.oed.com/cgi/entry/50116961?query_type=word&queryword=Inheritance, 12/1-2006

http://dictionary.oed.com/cgi/entry/50131433?query_type=word&queryword=Legacy, 12/1-2006

<http://en.alexandrinsky.ru/articles/repertoire/mainstage/inspectorgeneral>, 18/10-2006

<http://max.mmlc.northwestern.edu/~mdenner/Drama/plays/constructivist/constructivist.html>, 26/9-2006

<http://taganka.theatre.ru/history/performance>, 26/9-2006

<http://www.teatrdoc.ru/plays.php?id=3>, 26/9-2006

<http://www.mxat.ru/performance/forest/>, 26/9-2006

<http://www.mxat.ru/performance/seagull> 26/9.2006

<http://www.mxat.ru/performance/terror/>, 26/09-2006

<http://www.praktikatheatre.ru>, 15/8-2006

<http://www.sovremennik.ru/play/play.asp?id=31>, 26/9-2006

<http://www.sovremennik.ru/history1.asp?id=10>, 26/9-2006

<http://www.uio.no/studier/emner/hf/ilos/RUS3010/v05/transkribering%20fra%russisk>, 10/7-06

Vedlegg

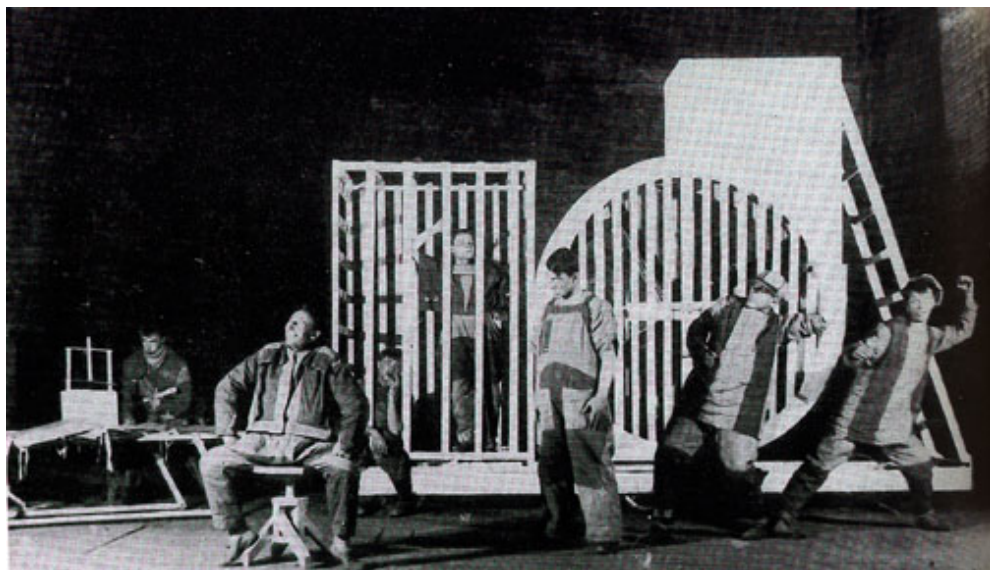
Bilder til oppgaven.

Bilde 1: *Den storsinnede hanrei*, V.E. Meyerhold, 1922:



Kilde: <http://max.mmlc.northwestern.edu/~mdenner/Drama/plays/constructivist/constructivist.html>, 26/9-2006

Bilde 2: *Tarelkins død*, V.E. Meyerhold, 1922:



Kilde: Ibid, 26/9-2006

Bilde 3 og 4: *Måken*, O. Efremov, 1980 (Bildene er hentet fra 2006-versjonen av forestillingen)



Kilde: <http://www.mxat.ru/performance/seagull/photo6.html> og
<http://www.mxat.ru/performance/seagull/photo30.html>, 30/6-06

Bilde 5 og 6: *Lytt*, J. Ljubimov, 1967





Kilde: http://taganka.theatre.ru/history/performance/posl_mayakovsk/, 26/9-2006

Bilde 7: *Ti dager som rystet verden*, J. Ljubimov, 1965



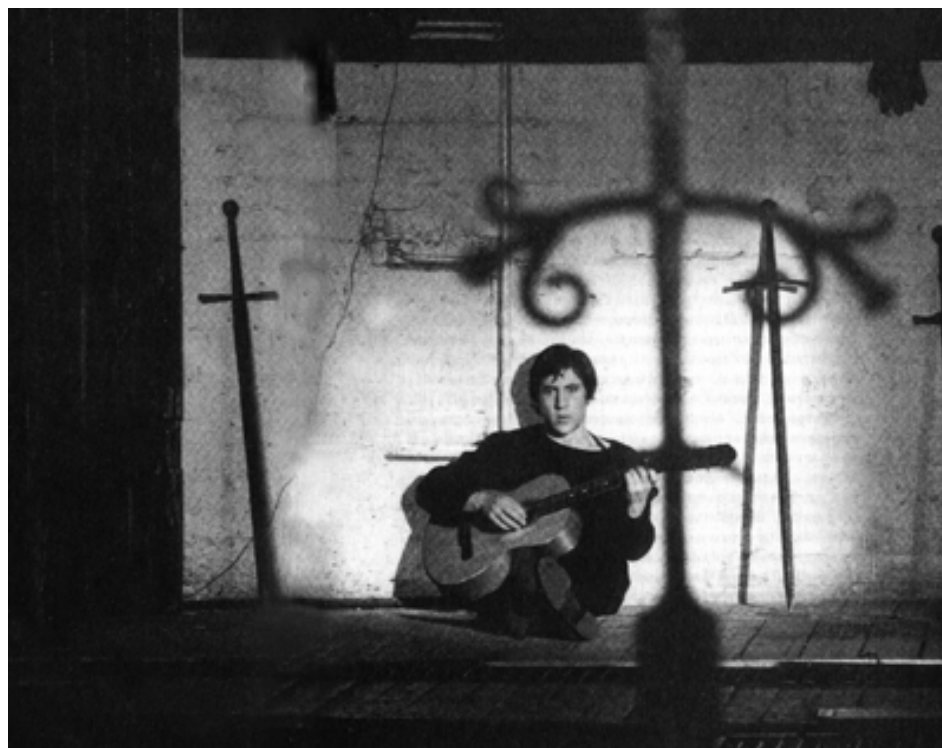
Kilde: <http://taganka.theatre.ru/history/performance/10days/>, 26/9-2006

Bilde 8: *Bolsjevikene*, O. Efremov, 1967



Kilde: <http://www.sovremennik.ru/history1.asp?id=10>, 26/9-2006

Bilde 9 og 10: *Hamlet*, J. Ljubimov, 1971





Kilde: <http://taganka.theatre.ru/history/performance/hamlet/>, 26/9-2006

Bilde 11: *Revisoren*, V. Fokin, 2001



Kilde: <http://en.alexandrinsky.ru/articles/repertoire/mainstage/inspectorgeneral>, 18/10-06

Bilde 12: *Kappen*, V. Fokin, 2006



Kilde: <http://www.sovremennik.ru/play/play.asp?id=31>, 26/9-2006

Bilde 13 og 14: *Skogen*, K. Serebrennikov, 2006



Kilde: <http://www.mxat.ru/performance/forest/>, 26/9-2006

Bilde 15 og 16: *Terrorisme*, K. Serebrennikov, 2006



Kilde: <http://www.mxat.ru/performance/terror/>, 26/09-2006

Bilde 17: *Teaterromanen*, J. Ljubimov, 2000



Kilde: <http://taganka.theatre.ru/performance/roman/>, 26/9-2006

Bilde 18 og 19: *Antigone*, J. Ljubimov, 2006



Kilde: <http://taganka.theatre.ru/performance/antigona/>, 26/9-06

Bilde 20 og 21: *Tarelkins død*, O. Korsunavas, 2006,



Kilde: Ada Paukstyte: OKT / Vilnius City Theatre Archive

Bilde 22 og 23: *Tarelkins død*, A. Kasancev, 26/9 2006



Kilde: <http://cdr.theatre.ru/performance/Smt/>, 26/9-2006

Bilde 24:Dok.tor, V. Pankov, 2006



Kilde: <http://www.teatrdoc.ru/plays.php?id=3>, 26/9-2006

Bilde 25 og 26: *Plastelina*, K. Serebrennikov, 2006



Kilde: <http://cdr.theatre.ru/performance/plasticine/>, 26/9-2006

Bilde 27: 1. mai 2006 i Moskva:



Bildet er tatt av meg 1/5-2006

Bilde 28: 9. mai 2006 i Moskva



Bildet er tatt av meg 9/5-2006

Bilde 29: *No future*. Tagging på et mobilt toalett i Moskva tatt den 9. mai.



Bildet er tatt av meg 9/5-2006

Sammendrag

Innledningsvis tar jeg for meg et marxistisk ideologibegrep som beskriver ideologi som falsk bevissthet, og spesielt den slovenske filosofen Slavoj Žižeks ideologibegrep som fokuserer på ideologi som et uttrykk for illusjon. Jeg tar også for meg den postmodernistiske filosofen Jean-Francois Lyotards påstander om metanarrativens manglende troverdighet i det postmoderne. Den postmoderne estetikken er, ifølge Lyotard preget av en manglende tro på historien, og den rettlinjede fortellingen faller derfor bort til fordel for en mer fragmentert fortelling. Mangelen på troverdighet i historien til det postmoderne, kommer til uttrykk i to begreper som kan brukes i en historieforståelse: *ironi* og *nostalgi*. Ironien er kjennetegnet av en spissitet og av at den plasserer seg mellom det sagte og det usagte. Nostalgien er kjennetegnet ved en helhetslengsel tilbake til en verden som ble oppfattet helhetlig og forståelig.

Den russiske revolusjonen førte med seg endringer som også ble synlige i teatret. Teatret fikk en viktig plass i det postrevolusjonære samfunnet. Dette kan man se i Nikolai Evreinovs iscenesettelse av masseteaterforestillingen *Stormen på Vinterpalasset* fra 1920. Her ble revolusjonen gjort til teater, og det var til sammen over 100 000 deltakere i oppsetningen. Vsevolod Meyerhold var en viktig regissør etter revolusjonen. Han ønsket å skape et nytt, teatralt teater for den nye tiden. I 1934 ble det bestemt nye retningslinjer for kulturen i Sovjetunionen. Man vedtok at kunsten skulle følge en sosialistisk realisme, og understreke sosialismens positive effekt. I 1938 ble Meyerhold arrestert, han ble skutt i en arbeidsleir i Sibir to år senere. Først etter Khrusjtsjovs oppgjør med stalinismen ble det igjen tillatt å snakke om Meyerholds estetikk. Teateruttrykket var allikevel fremdeles preget av et realistisk uttrykk. Jurij Ljubimov ble i 1964 leder på Teatret på Taganka. Han viderefører en arv fra Meyerhold som er synlig gjennom hans bruk av teatralitet.

Etter 1991 har teatret i Russland vært preget av Stanislavskij-tradisjonen. Arven etter Meyerhold er synlig musealt, og han har fått en plass i teaterhistorien. I tillegg til dette brukes Meyerhold som et symbol på det opprørske teatret, på det teatret som er anti-Stalin og anti-Stanislavskij. På Taganka benyttes det fremdeles teatrale uttrykk, og det er fremdeles mulig å se en arv etter Meyerhold her. Også på Kunstnerteatret benyttes det teatrale virkemidler. Polemikken mellom det teatrale teatret og illusjonsteatret er fremdeles synlig. Det finnes et eksperimentelt teater som setter spørsmålstegn ved det russiske samfunnet, og en dramatikkbølge der likegyldigheten til ideologien poengteres. Også i det postsovjetiske samfunnet finnes det et ideologisk masseteater. Dette er synlig på 1. og 9. mai hvert år.

Polemikken mellom teatralitet og illusjon er også et uttrykk for ideologi. Den realistiske tradisjonen fra Stanislavskij er blitt brukt som et uttrykk for rådende ideologier til ulike tider. Her er Meyerhold som symbol viktig fordi det er mulig å se at den teatrale tradisjonen blir brukt som en motsetning til illusjonsteatret både før og nå, og har en ideologikritisk funksjon.

Takk til mine to veiledere Kjell Helgheim og Siren Leirvåg for hjelp underveis og for å ha hatt tiltro til prosjektet mitt fra dag én.

Takk til Greta Rongved og Mentz Tor Amundsen for all støtte som har gjort dette prosjektet mulig å gjennomføre.

Takk til Ida Helene Dehs Thomas for grafisk utforming av forsiden.

Takk til Anette Therese Pettersen og Ulrik Rongved Amundsen for god støtte og hjelp til korrekturlesning.

Takk til Erik Nicolai Strutz for optimisme og tålmodighet gjennom hele prosessen.