

MEYERHOLD - DE KEIZER VAN DE REPRESENTATIE, TONEELPIONIER VAN NIET-NET-ECHT

Hij is niet de eerste. Natuurlijk is hij niet de eerste. Er zijn er meer in zijn dagen. Mensen die pleiten voor een theater dat niet naar iets anders moet verwijzen dan naar zichzelf. Toneel dat geen ander ding zal nastreven dan die ene mens in die ene beweging op die ene tekst. Toneel dat geen illusie van net-echtheid najaagt, maar wel een scherp idee heeft over waarachtigheid.

Loek Zonneveld

De diabolische hand. Een momentopname

I.

Meyerhold dus. Hij zou oprecht verbaasd opkijken dat er nu, bijna honderdveertig jaar na zijn geboorte en bijna vijfenzeventig jaar na zijn eenzame marteldood, nog mensen intensief met hem bezig zijn. Studenten, performers, acteurs, toneelmensen die zijn oefeningen doen en zijn etudes instuderen. Die zijn regieboeken doorbladeren. Die de foto's van zijn ensceneringen en de schetsen en maquettes voor de vormgeving van zijn voorstellingen bekijken. Op het moment dat hij sterft ziet het er daar niet naar uit. Het ligt eerder voor de hand dat zijn tegenstanders slagen in hun opzet om hem uit de Russische cultuurhistorie en toneelgeschiedenis weg te retoucheren. Zijn abrupte verdwijning in 1939 maakt het leerlingen en medewerkers moeilijk om hem bij zich te houden. Vrienden blijven hem zoeken tot duidelijk wordt dat er niets meer te vinden is.

De componist Sjostakovitsj, die zo'n vriend was, schreef in zijn memoires: 'Het is moeilijk je nu voor te stellen hoe populair Meyerhold was. Iedereen kende hem. Zelfs mensen die niets van

theater en van kunst in het algemeen afwisten. In het circus zongen de clowns regelmatig liedjes over Meyerhold. In het circus wil men graag dat het publiek meteen lacht, dus ze gaan daar echt geen liedjes over onbekende mensen zingen. En toen verdween die man. Hij verdween gewoon, dat was alles. Alsof hij er nooit geweest was. Het duurde tientallen jaren. Over Meyerhold werd gezwegen. Het was een verschrikkelijk, dodelijk zwijgen. Ik ontmoette zeer ontwikkelde mensen die nog nooit van Meyerhold hadden gehoord. Hij was gewoon weggevaagd. Als een klein inktvlekje door een enorm vlakgum.'

Zijn familie komt uit Duitsland. Hij wordt geboren als Theodor Kazimir Meiergold, zoon van de directeur van een stokerij in Penza, een kleine stad ten zuidoosten van Moskou. We schrijven 1874. Wanneer hij in 1895, op zijn eenentwintigste, voor de eerste keer trouwt en toetreedt tot de Russisch-orthodoxe kerk, neemt hij de naam Vsevolod Emiljewitsj Meyerhold aan. Klinkt minder Duits. En minder joods. Als hij in 1898 slaagt voor zijn eindexamens van het Moskous Philharmonisch Genootschap en wordt geëngageerd bij het daaraan verbonden toneelgezelschap, begint zijn persoonlijke toneelgeschiedenis. Die een indringende zal worden.

II.

Op die gedenkwaardige avond in de winter van 1898/1899 staat Meyerhold, 24 op dat moment, tegenover de man die zijn grootste leraar is en dat - ondanks hun tegenstellingen en rivaliteit - altijd zal blijven, Konstantin Sergejevitsj Stanislavski, 35 op dat moment. Ze vechten letterlijk voor het voortbestaan van hun beider toneelensemble, het Moskous Kunst Theater MCHAT, waarin de een de benjamin is en de ander de bedenker, de oprichter en de geestelijk vader. Het commerciële gezelschap dat het van de publieksinkomsten moet hebben, is nagenoeg bankroet. Er is een kassucces nodig. Ze hebben gekozen voor een elders (in Petersburg) twee jaar eerder geflopt toneelstuk, 'n Meeuw van Anton Tsjechov. Meyerhold speelt de jonge avantgardist Trepljew, koosnaam Kostja. Stanislavski heeft de rol van de gearriveerde maar teleurgestelde schrijver Trigorin. Kostja spreekt meteen in de eerste acte over het toneel als over een treurige en achterhaalde kunstvorm: 'Volgens mij is het toneel van



tegenwoordig routine, conventie. Wanneer het doek opgaat en die grote talenten, die priesters van de heilige kunst in een kamer met drie muren, bij een avondlijke belichting uitbeelden hoe mensen eten, drinken, liefhebben, rondlopen, een vest dragen, wanneer ze uit hun banale scènes en frasen een moraal proberen te wringen, een kleine, makkelijk te begrijpen moraal, geschikt voor huiselijk gebruik; wanneer ze mij duizend variaties van steeds maar hetzelfde voorzetten, en hetzelfde, en hetzelfde - dan sla ik op de vlucht, net als Maupassant deed voor de Eiffeltoren waarvan de banaliteit zijn hersens verpletterde.' Als zijn oom Sorin tegenwerpt dat de mensen niet zonder toneel kunnen, roept Kostja: 'We hebben nieuwe vormen nodig. Nieuwe vormen hebben we nodig en als die er niet komen, dan maar liever helemaal niets.'

Acht jaar later - Tsjechov is ondertussen dood en Meyerhold is bij zijn leermeester weggelopen - houdt hij een lezing over de impressionistische introversie en de illustrerende psychologie van het kunsttheater dat zijn leermeester Stanislavski praktiseert. Onder de titel 'Over het Naturalistische en Stemmingstheater' neemt Meyerhold scherp stelling tegen het 'nauwgezet stofferen van scènische details zonder aandacht te schenken aan het werk van de auteur als geheel'. Hier is een regisseur aan het woord die een andere balans zoekt dan acteursbegeleiding gericht op een zo groot mogelijke geloofwaardigheid. Meyerhold in 1906: '*Tijd is peperduur op de speelvloer*. Als een scène, die volgens de auteur vluchtig moet zijn, langer duurt dan strikt genomen noodzakelijk is, dan ligt die langzaamheid als een loden last op de volgende scène, die volgens de auteur bijvoorbeeld juist weer zeer belangrijk is. En als de toeschouwer lang naar iets heeft moeten kijken dat hij eigenlijk beter snel kan vergeten, dan is hij voor de veel belangrijker scène te vermoeid. Op die manier heeft de regisseur die scène in een schreeuwend raam geplaatst.'

Meyerhold neemt als voorbeeld van hoe het fout loopt en hoe het anders moet en kan, de opzet van het derde bedrijf uit Tsjechovs *Kersentuin*. Hij beschouwt het ontwerp van die acte als muziek, als de delen van een symfonie. Er is een vrij treurig feest gaande in het huis op het terrein van de kersentuin. Iedereen is in gespannen

afwachting van de uitslag van een veiling die beslissend zal zijn voor de toekomst van vrijwel alle aanwezigen. Aan het eind blijkt de kersentuin te zijn verkocht aan een rijke koopman die de tuin al het hele stuk door zegt te willen redden, iemand uit de *nouveau riche*, ooit de zoon van een van de lijfeigenen op het landgoed.

Meyerhold in zijn lezing in 1906: 'Die derde acte is in feite een symfonische compositie, met een klagende grondmelodie, waarin veranderende stemmingen in *pianissimo* en een uitbarsting in *forte* (de bekendmaking van de verkoop van het landgoed). Voorts is er een achtergrondmelodie, een dissonerende begeleiding, het monotone gejeengel van een regionaal joods orkest. En er is een doorlopende dans van levende lijken, de klaplopersgasten die uit zijn op goedkope drank en voedsel. Dat is bij elkaar de muzikale harmonie van de derde acte uit *De kersentuin*. Afzonderlijke details, zoals de talloze ruzies en de korte reeks goochelnummers van de gouvernante Charlotta, moeten samenvloeien met de doorlopende dans, daar eventjes uitbreken, en vervolgens weer verdwijnen in de massa en daarmee opnieuw samenvloeien. Stanislavski toont in zijn encenering eigenlijk precies het omgekeerde. Hij laat dus vooral zien hoe je de harmonie van zo'n acte verstoort. Van de goochelnummers bijvoorbeeld maakt hij een complete scène met allerlei verzinseltjes en bijzonderheden, eindeloos lang en nodeloos ingewikkeld. De toeschouwer concentreert zich op de afzonderlijkheden en verliest het zicht op het *Leitmotiv*, op het geheel. Wanneer de acte is afgelopen bekijken de naturalistische incidenten. Het geheel is weggezonden. De net-echt-vormgegeven types blijven vooral in de herinnering achter, niet waar die derde acte nu werkelijk over gaat.'

III.

Het jaar 2013 is een eeuwfeest voor de internationale avant-garde van de podiumkunsten. In de voorbije maanden is dat vooral gekoppeld aan de wereldpremière van *Le sacre du printemps* (Strawinski/Diaghilev) in juni 1913. Maar ook het toneel kent in 1913 zijn bijzondere momenten en mijlpalen. Eén daarvan komt voor rekening van Meyerhold. Het is de oprichting van zijn



muziekdramatische studio in de Petersburgse Borodinstraat en de vrijwel gelijktijdige lancering van een nieuw theatertijdschrift voor 'nieuwe vormen', dat de dichterlijke titel *De liefde van de drie sinaasappelen* krijgt. Voor de ontwikkeling van het niet-illusionistische theater zijn deze twee stappen van levensbelang. En ze hebben een voorgeschiedenis.

Meyerhold is in 1905 met slaande deuren bij zijn leermeester Stanislavski vertrokken. Na een minder gelukkige zwerftocht door de Russische provincie komt hij in 1906 naar Petersburg op uitnodiging van steractrice Vera Kommissarjevskaja, die op gelijke hoogte staat met de Europese diva's Sarah Bernhardt, Ellen Terry en Eleonora Duse. Meyerhold experimenteert met haar en het ensemble op teksten van Maeterlinck en de latere Ibsen, hij maakt zeer statische ensceneringen, anti-realistisch en antipsychologisch, sommige spraakmakend, de meeste weggehoond door de kritiek. Hij riskeert grote ruzies met de ster. Ze verwijt hem op den duur niet alleen haar theater te hebben geruïneerd en haar publiek te hebben weggejaagd maar ook haar talent te hebben verwoest. Meyerhold reageert stoïcijns: 'Als iedereen je productie prijst, dan is ze meestal niks waard. Als iedereen erop scheldt, dan zit er misschien wel iets in. Als sommigen haar prijzen en anderen haar uitschelden, als je de toeschouwers in twee kampen kunt verdelen, dan is het zeker een goede productie.'

In de Petersburgse toneelwereld is de verrassing groot als Meyerhold kort na zijn ontslag bij Kommissarjevskaja wordt benoemd tot artistiek leider bij de Keizerlijke Theaters. Hij wordt acteur en regisseur bij het dramatisch gezelschap van het Aleksandrinskitheater en regisseur bij het operatheater Marinski. Ambtenaren en

directeuren willen klaarblijkelijk scoren met een relgevoelige rebel als Meyerhold. Maar zijn benoeming komt er alleen door onder de voorwaarde dat Meyerhold zijn experimentele 'flirt' met het statische en mystieke theater van het symbolisme en de wilde sprongen van het futurisme opgeeft. Meyerhold hapt gretig en listig. In Moskou is hij persona non grata geworden, hier kan hij zich aanpassen en met nagenoeg onbeperkte financiële middelen esthetische

voorstellingen maken voor een publiek van de hoge burgerij, de adel en mensen van het hof. En hij kan op deze wijze beroemd worden. Hij blijft er elf jaar. Overdag is hij 'braaf'. Hij werkt aan grootse opera-ensceneringen van Moessorgski's *Boris Godoenov* en Wagners *Tristan und Isolde*, afgewisseld met toneelvoorstellingen van Molière's *Don Juan* en *Maskerade* van Lermontov. Maar in zijn vrije tijd leidt hij een schaduwbestaan in een 'theatrale ondergrondse', onder de schuilnaam van 'Doctor Dappertutto' ('Dokter Overal'), een duivels personage uit de fantastische vertellingen van een van zijn lievelingsschrijvers, E.T.A. Hoffmann. Onder dat pseudoniem organiseert hij cursussen, lezingen, discussies, experimentele voorstellingen, performances, etudes en pantomimes in kleine theaters, studio's, bij mensen thuis, in huiskamers van vrienden en op gelegenhedenlocaties. In dat werk ontdekt Meyerhold de pijlers van zijn theater van de toekomst: het kermistheater van de alleskunnende, groteske performer, de fysieke transformeerder, de toneelspeler als machinist, waarbij niet het zich inleven maar het zich presenteren als atleet van de ziel, als jongleur van het hart centraal staat. Meyerhold gaat in deze experimenten terug naar het 'arme' theater van de kermistent, waarin een eenvoudige en primitieve oervorm van het toneel wordt getoond. Gespeeld op een simpel plankier, tot meerdere eer en glorie van de herwaardering van de kunst van het (ver)tonen, *l'art de représenter*. Dat is Meyerholds antwoord op de kunst van het herbeleven, *l'art de revivre*, zoals bedreven in het stemmingstheater van zijn leermeester Stanislavski. Meyerhold grijpt terug naar de technieken, gimmicks, etudes, fysieke grappen en *lazzi* van de Italiaanse commedia dell'arte, waarvoor hij de jonge universitaire docent en specialist in het Italiaanse toneel Konstantin Miclachevski aan zijn werkplaatsen verbindt en ook de Italiaanse acteur en performer Giovanni di Grasso. Hij bestudeert het toneel van Japan, het No, Bunraku en Kabuki. En Meyerhold experimenteert met nieuwe speelruimten, die niet zijn teruggetrokken in het speelhol achter de lijst, met zijn illusionistische decorbouwsels, maar die zich opdringen op het voortoneel, doordringen door het voordoek en door de toneellijst heen schieten, richting publiek. De overheersende stijl is die van de groteske, in vertellingen die een keten vormen aan fragmenten die niet logisch achter elkaar zijn geplaatst maar die met elkaar



contrasteren en op elkaar reageren. In zijn verzamelde toespraken en essays *Le theatre théâtral* geeft Meyerhold een tekenend voorbeeld van zo'n groteske situatie. 'Op een regenachtige herfstdag trekt een begrafenistoet door de straten. De mensen die de kist volgen stralen droefheid uit. Opeens waait de hoed van een van de rouwenden af, de rouwende man holt achter zijn hoed aan, de wind blaast de hoed van plas naar plas. De stijve meneer loopt erachter aan en maakt rare sprongen en komische grimassen. Een diabolische hand heeft de dodenstoet in een feestelijke optocht veranderd. Ik zou wensen dat we dat effect ooit op het toneel zouden kunnen bereiken!'

IV.

Precies dát was de inzet van het werk in de studio die door Meyerhold in 1913 in

de Borodinstraat in Petersburg wordt opgezet. Hij onderzoekt daar in de praktijk wat hij, schrijvend onder talloze schuilnamen, tussen 1914 en 1916 in theorie en op papier exploreert en waarover hij publiceert in de tien nummers van zijn tijdschrift *De liefde van de drie sinaasappelen*: documenten, studies over de commedia dell'arte, polemische stukken tegen het literair-psychologische theater, komedieteksten, fragmenten uit dagboeken van acteurs, scenario's, ontwerpen, losse scènes uit stukken die hij ooit nog eens wil doen. De studio is geen school, eerder een werkplaats, een laboratorium, een atelier. Er is een programma voor drie á vier dagen in de week, steeds van vier uur in de middag tot zeven uur in de avond - de deelnemers aan het werk van de studio moeten ernaast in en buiten de reguliere theaters kunnen werken. Deelnemers zijn acteurs die al in het vak staan, maar ook amateurs en debutanten zijn welkom. Er wordt niet geauditeerd, mensen komen meedoen, moeten binnen een maand tonen wat ze kunnen en anders weer oprassen. De studio is er voor experimenten, niet voor een opleiding. Het is geen school, hoewel er veel lessen worden gegeven ten dienste van het laboratoriumwerk. Er wordt geoefend en gestudeerd in bewegingstechniek, in muziek en in de historie en de basistechnieken van de Italiaanse commedia. Er wordt les gegeven in tekst (adem, uitspraak), kennis van de dramatische literatuur, elementaire technologie, wiskunde, techniek, sociale wetenschappen.

De bewegingstechniek neemt eenderde van de totale tijd in beslag. De verzamelnaam voor deze 'eerste systematische methodiek van de dramatische beweging', zoals Herman Verbeeck het noemt in zijn studie *De acteur - atleet van het hart*, wordt wel aangeduid als *biomechanica*, een stelsel van instrumentele kwaliteiten waarover een toneelkunstenaar moet beschikken: behendigheid, muzikaliteit, het vermogen om beweging om te zetten in tijd en ruimte, gevoel voor balans en contrasten in het fysieke instrument, bewegingscoördinatie. De oorsprong van de biomechanica ligt in de wetenschappelijke benadering van de beweging van de arbeider in de grootindustrie, aan de lopende band. Het gaat daar om de bestudering van de overbodige handelingen van de arbeider teneinde die overbodigheid te elimineren en een zo effectief mogelijk bewegingspatroon te ontwikkelen, veel later het geparodieerde onderwerp van de beroemde openingsscène uit de film *Modern Times* (1936) van Chaplin. De link met het theater van Meyerhold ligt in precies het economisch gebruik van de juiste bewegingen en de *overbodigheid* van veel andere bewegingen. De toneelspeler moet zijn materiaal organiseren en die organisatie van het lichaam moet als het ware 'schoongemaakt' zijn, ontdaan van niet noodzakelijke handelingen. Het lichaam van de acteur moet daartoe zodanig getraind zijn dat hij ogenblikkelijk iedere opdracht *economisch*, *exact* en zo *snel* mogelijk kan uitvoeren, op impulsen kan reageren. Daarvoor is ook een precieze studie nodig van het lijf. Een studie die mede mogelijk wordt en beter kan worden uitgevoerd door de uitvinding van de chronofotografie van Marey en Muybridge, waarin het voortbewegen van mensen, dieren en voorwerpen in opeenvolgende momentopnamen wordt geanalyseerd.

Meyerholds ultieme doel is de *balagan*-toneelspeler, de alleskunner die veel kwaliteiten in zich verenigt: spelen, zingen, mimen, dansen, musiceren, jongleren, acrobatische stunts uitvoeren en de clown spelen. Niet louter een circusartiest of balletdanser is de balagan, eerder een vormgever van zijn eigen lichaam. Herman Verbeeck in *De acteur - atleet van het hart* omschrijft het als volgt: 'De acteur is een cabotin, een kermisklant. Dit begrip heeft misschien voor ons een pejoratieve betekenis (ongunstige bijklank; LZ) in de orde van *schmier*, maar dit geldt niet voor Meyerhold. Voor hem is de



cabotin een komediant met een wonderlijke acteurstechniek, die veel heeft bijgedragen aan de bloei van het Westerse toneel. Van zo'n komediant is de acteur in het toneel echter louter een *intelligent zegger* geworden. *In het theater zijn de woorden slechts versiersels op het raamwerk van de bewegingen*, stelt Meyerhold. Het theater moet terug naar de pantomime. Hierin wordt de macht geopend van de basiselementen van het theater: de kracht van het masker, van het gebaar, van de beweging, van de intrige.'

De kern van de biomechanica ligt in een serie van in totaal zo'n tweeëntwintig basale oefeningen (*études*), waaronder de uit de Italiaanse commedia overgenomen *sprong op de borst* (naar zijn bedenker ook wel 'de Grassi' genoemd), *het boogshot*, de *dolkstoot* en de *steenworp*. De trainingen waarin deze etudes worden 'ingestudeerd' en beproefd en de oefenstof die aan die trainingen vooraf gaat, dat heeft alles veel weg van wat wij kennen aan mimetechnieken, acrobatiek, dans, martiale vechtsporten, behendigheidsoefeningen. De trainingsstof is niet direct overdraagbaar naar het theater. Daarvoor is ze bijna té wetenschappelijk. Toch zal Meyerhold er ruimschoots in slagen zijn 'systeem' van fysieke trainingen voor de acteur bij elkaar te houden én spelenderwijs om te vormen tot een wijze van acteursbegeleiding, een manier van regisseren, tot een bedding voor ensceneringen, waarin de fysiek goed getrainde maar ook de permanent *denkende* toneelspeler een centrale rol heeft. Meyerhold: 'Training! Training! Maar als het een training is die alleen maar het lichaam traint en niet het hoofd, dank u wel! Ik heb geen acteurs nodig die goed kunnen bewegen maar die niet kunnen nadenken.' De basis voor deze theatrale symbiose tussen fysieke presence en intelligent spelen is voor Meyerhold: *de groteske*. Meyerhold zelf daarover in een lezing over die stijlfiguur: 'Zonder onderworpen te zijn aan wetmatigheden, verbindt de groteske de meest uiteenlopende aspecten van de mens met elkaar. De vrolijk spottende instelling opent voor de theatermaker de meest wonderbaarlijkste horizonten. Compromisloos stapt de groteske over allerlei kleinigheden en nuanceringen heen. De groteske bekent zich niet slechts tot het hoge of het lage. Ze mengt brutaal contrasten, drijft tegenspraken bewust op de spits. *De groteske verdiept het alledaagse tot voorbij de grenzen van het natuurlijke.*'

V.

Vanaf de oprichting in 1913 van zijn studio in de Petersburgse Borodinstraat hebben Meyerhold, zijn medewerkers en zijn studenten daar onophoudelijk gewerkt, gezocht en gestudeerd. In de herfst van 1917 maken volksofstand, revolutie en meerdere jaren van burgeroorlog tijdelijk een eind aan dat werk. Meyerhold en de zijnen vechten aan de diverse frontlinies mee. Begin jaren twintig komt er tijd en ruimte om zich opnieuw op de kunst te storten en terug de theaters in de gaan. Meyerhold, ondertussen deel van de linkse frontbeweging van kunstenaars LEF, proclameert de 'Theater Oktober' en richt zijn eerste, anti-illusionistische toneelgezelschap op in Moskou. De studio is nu een workshop geworden, een heus theaterlaboratorium. En er zit een theater aan vast, een op zichzelf ouderwetse lijstschouwburg, maar oud en open genoeg om volledig te worden verbouwd en verspijkerd naar de nieuw verworven kunstzinnige inzichten. Op 25 april 1922 gaat daar de voorstelling in première die een *momentum* is, zoals dat tegenwoordig deftig heet, een beslissend keerpunt in Meyerholds persoonlijke en indringende toneelgeschiedenis. Een eerste demonstratie ook van het representerende toneel dat Meyerhold en de zijnen voor ogen staat. Het gaat om de voorstelling *Le Cocu Magnifique* naar een toneeltekst van de Frans-Belgische auteur Fernand Crommelynck.

Om te beginnen is de stof van dit stuk - waarvan de titel in vrije vertaling iets als 'grootmoedige hoorndrager' of 'horens van de haan' kan betekenen - volledig on-revolutionair, de thematiek heeft niets met klassenstrijd, opstand of maatschappelijke omwenteling van doen. Het is een farce over jaloezie, 'n in een vaudeville gegoten pastiche van Shakespeare's *Othello*. Het stuk vertelt het verhaal van Bruno en Stella, een stapelverliefd jong stel waarvan de man om onnaspeurbare redenen jaloers wordt. Die jaloezie neemt zodanig bezit van hem dat hij alle mannen uit het dorp uitnodigt om het echtelijke bed met Stella te delen om zodoende zijn vermoedelijke rivaal te ontmaskeren. Meyerhold decoupeert en hermonteert de tekst, zet het stuk naar zijn hand: een tragische farce over de universele oerkracht van een jaloezie die uitzinnige dimensies krijgt. Het moet een wonderlijke gebeurtenis zijn geweest. Het toneel is



leeggeruimd tot aan de kale, bakstenen wanden van het toneelhuis. Op de verder lege speelvloer staat een schril uitgelichte constructie, gemaakt door de beeldend kunstenaar Ljoebov Popova (1889-1924), een Russisch constructiviste van het eerste uur. Het is een groot werktuig, een soort 'machine' die naar niks anders verwijst dan naar zichzelf. Een getimmerd dubbeltrapezium bestaande uit twee hoge praktikabels die met elkaar zijn verbonden door een loopplank en met de vloer door een reeks trappen en een glijbaan. De hele constructie lijkt nog het meest op een gymzaal waar 'apenkooien' gaat worden gespeeld - alle gymnastiek-instrumenten staan uit, klaar voor een wilde jaagpartij. In de constructie bevinden zich in totaal zeven mobiele elementen, namelijk twee draaiende deuren, drie met de medeklinkers uit de naam *Crommelynck* beschilderde draaiende wielen en twee molenwieken - de enige aanwijzing dat Bruno een molenaar is. De constructie is getimmerd van blank hout, sommige onderdelen zijn rood en zwart geschilderd, favoriete kleuren van de constructivisten. De performers en technici dragen uniforme blauwe hemden en blauwe broeken en rokken met kleine verwijzingen naar hun personage.

Twee maanden na de première van de voorstelling, die overigens voor permanent volle zalen speelt, wordt een zogeheten 'werkvoorstelling' gegeven, waarin regisseur Meyerhold zijn concept toelicht aan de hand van korte scènevoorbeelden uit het stuk en etudes uit de biomechanica. In de lezing die hij tijdens die werkvoorstelling houdt, 'De acteur van de toekomst en de biomechanica', een van de meest geciteerde teksten van Meyerhold, wordt uitgelegd dat het stuk van *Crommelynck* in feite wordt beschouwd als een werkschema voor een reeks wervelende scenische acties. Toneelspelers als arbeiders die werken in een machine en via fysieke acties hun verhaal vertellen in een wervelende show van acrobatische stunts, uitzinnige dansen, botsingen, gevechten, sprongen op borst en rug, glijpartijen. Terwijl de machine waarop en waaromheen ze al die activiteiten volvoeren ritmisch meebeweegt. De Franse theaterhistoricus Béatrice Picon-Vallin schrijft in haar studie over Meyerhold: 'Het decor werkt mee om op een kinetische wijze emoties te onderstrepen of te versterken. De bewegingen in die gigantische liefdesmachine op de speelvloer zinderen mee op het ritme en het speelplezier van de acteurs of gaan

er in ritmiek en bewegingen juist tegenin. Razendsnel verplaatsen de toneelspelers zich voor, op en achter de machine, gebruiken de glijbanen, deuren en trappen. Ze portretteren niemand, presenteren slechts via demonstratieve choreografieën de hartstochten, spanningen en handelingen van de personages. De constructie van Popova is werkruimte en inspiratiebron. En alles gebeurt ondersteund door levende muziek die voor de Moskovieten in 1922 nieuw is: voor het eerst hoort men hier de Amerikaanse jazz in een Russische toneelzaal.'

Het publieke succes is groot. De schok ook. Partijfunctionarissen en cultuurapparatsjiks zijn verbijsterd. Meyerhold is er als eerste bij om hun zure reacties te noteren en breed uit te venten. Deze, van een van de eerste Sovjetministers voor cultuur, volkscommissaris Anatoli Lunatsjarski, heeft als primaire bron een lezing van de maestro-regisseur zelf, waarin hij 'zijn' minister, met wie hij lange tijd bevriend is, met satanisch plezier citeert. Lunatsjarski zou hebben gezegd: 'Ik heb de zaal verlaten tegen het einde van het tweede bedrijf, ten prooi aan een pijnlijk gevoel, alsof men mij op de ziel heeft gespuwd. Ik ben plaatsvervangend beschaamd voor het publiek dat met dierlijk gelach zit te schateren om oorvijgen, valpartijen en grofheden.' De officiële cultuurkritiek springt weinig mals met de voorstelling om, terwijl anderen haar bejubelen als een vorm van geheel nieuw theater, een triomf voor de anti-psychologische dramatische bewegingstoneelspeler. Theaterhistorica Picon-Vallin noteert dat Meyerhold zijn visie met verve weet te verdedigen tegen 'de tartuffes van het communisme en de hoorndragers van de kleinburgermoraal.'

Meyerhold zelf in zijn nagelaten geschriften: 'Men vroeg aan mij: groeide onze *Le Cocu Magnifique* uit de biomechanica of groeide de biomechanica uit onze 'Cocu'? Het antwoord is: niet óf-óf maar én-én! De voorstelling *Le Cocu Magnifique* is een weerspiegeling van onze praktijk die zich uit ons eindeloze leren ontwikkelde. We hebben de voorstelling in 1922 nodig zodat onze oefeningen en etudes niet tot een schimmige scholastiek gaan verworden, tot alleen maar gymnastische trainingen, of alleen maar esthetische variaties op steeds hetzelfde thema. Door de biomechanica uit te vinden probeer



ik de jonge toneelspelers te beschermen tegen plastische aanstellerij of het zweverige blote-voeten-gedoe van mensen zoals de zich modern noemende danseres Isodora Duncan’.

Voor Meyerhold en het theater dat hij en zijn kompanen voorstaan is 1922 een oogstjaar. Het begin van een brutale en dwarse theatrale zoektocht die nog geen tien jaar zal duren, veel maatgevende voorstellingen zal opleveren van (Russische) klassiekers (Ostrowski, Gogol) en nieuw geschreven werk (Majakowski, Tretjakov). Een zoektocht die de toestemming van de sovjet-autoriteiten voor slechts één buitenlandse tournee zal opleveren (Berlijn, Parijs). Een zoektocht die uiteindelijk gesmoord zal worden in marteling, een absurde bekentenis van absurde (zelf)beschuldigingen, een proces achter gesloten deuren en een nekschot.

Maar dat is stof voor weer een ander verhaal.

Geciteerd wordt onder meer uit: Herman Verbeeck, *De acteur - atleet van het hart* (Amsterdam 2004), Jörg Bochow, *Das Theater Meyerholds und die Biomechaniek* (Berlin 1997), Aleksandr Gladkov, *Meyerhold speaks, Meyerhold rehearses* (London 1997), Vsevolod Meyerhold, *Schriften über Theater* (Berlin 1973), Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold* (Paris 1990). Dit is een werkversie van de inleiding voor het in 2015 te verschijnen boekje *De toverij van Doctor Dappertutto - over de toneelpionier Vsevolod Meyerhold, teksten en essays*, samengesteld door Loek Zonneveld, toneelverslaggever en docent theatergeschiedenis.

