

Det tok tid, men alle ble skråsikre, først av alle epigonene: systemet var fullkomment, alt var gjort, «skapelsen» var sikret, nå gjaldt det bare å spre evangeliet til de vantro. Stanislavskij alene tvilte, beskjedne og sta. Til skuespillerne som henrykt sa til ham – Mester, jeg har endelig forstått Deres system, pleide han å svare: – Lykkelige dere, ennå har jeg ikke fattet det helt. Og han arbeidet videre, helt til sine siste dager, da han lå syk hjemme og ledet en liten gruppe av trofaste skuespillere pr. telefon: de uendelige telefonsamtaler av Konstantin Sergievich. . . La oss nevne bare noen aspekter ved hans løpebane for å forstå hvor forvrengt den russiske regissør lever i manges fantasi.

1. Hans kjærlighet til det «teatraliske» som allerede kom til uttrykk i de forkledninger og maskeradeer han organiserte hos Aleksejev-familieteater; den teatraliteten som han dyrket sammen med sine skuespillere etter forestillingene på Kunstnerteatret i den lille cabaret «Flaggermusen» som han selv var med på å grunnlegge; et konstant behov for teatralitet som eksploderte til og med på MCHaT-scenen i 1926 med forestillingen *Gorjacee Serdce* av Ostrovskij.

2. De små studio'ene han skapte da han ville eksperimentere fritt, hvilke ga uttrykksmuligheter til de mest søkende av hans elever (Meyerhold, Vakhtangov, M. Chekov).

3. Innføringen av symbolismen i Russland lenge før Meyerhold og Kommisarjevski.

4. Dannelsen av scenografiske laboratorier.

Vi tror ikke vi er blasfemiske når vi hevder at Stanislavskij i dag står som en av de beste forkjempere for en virkelig teateravantgarde, den retning som opererer med selve teaterkjernen: skuespilleren. For han, lenge før Meyerhold, Tairov og Piscator, hadde vist med sin praksis at et nytt teater trenger en ny skuespiller. At transsynte teatermennsker og byråkrater forstenet ham levende til et monument, er en sak for seg. Vi henviser til illustrasjonene i vårt nummer samt til artikkelen av B. Korzeniewski for å bli kjent med hans posthume tragedie som ikke begrenser seg til de land som hedret den sosialistiske realisme. De notatene vi trykker viser hvor lite dogmatisk Stanislavskij var og hvilket dypt behov lå hos ham til å utvide systemet ved å bearbeide også resultater fra andre hold. I dette tilfelle er Meyerholds biomekanikk inspirasjonskilden til de siste eksperimenter som han utførte med «Revisoren» og «Tartuffe».

Realismens tid er forbi og med den Stanislavskijs. Slik tenker mange og smiler ved å høre hans navn: andre kometer leder deres teaterferd. Men burde vi ikke tvile på vår egen sikkerhet over hans foreldelse?

Eugenio Barba.

Stanislavskijs manuskript, som vi her trykker, stammer fra år 1936. Det hører til boken «En skuespillers arbeid over rollen» som den store russiske regissør og pedagog hadde tenkt å skrive og som dessverre aldri ble avsluttet. Døden avbrøt det konkrete forskningsarbeid som gikk ut på å stadig fornye og utvikle «systemet».

Disse notater vitner om Stanislavskijs interesse i de siste år av sitt liv for å stadfeste en arbeidsmetodikk om en organisk tilnærming til rollen. Herav navnet «de fysiske handlingers metode». Denne metodikken er ikke blitt utarbeidd helt til slutt, noe som manuskriptet også bærer preg av. Det er bare i de siste år at den «nye metoden» i Sovjet er blitt offentliggjort. Og det er første gang at disse notater blir trykt i Vest-Europa.

I de fleste teatre gjør man det første bekjentskap med et nytt stykke på følgende måte: hele ensemblet kommer sammen for å høre det nye verket. Det er bra når forfatteren selv leser, eller en person som allerede kjenner stykket. Disse mennesker kan være dårlige opplesere, men de forstår den indre kjerne i stykket, framhever og belyser den på en riktig måte. Dessverre blir et stykke ofte lest av en som ikke kjenner det. I slike tilfelle trer verket fram for sine kommende utøvere i en maltraktet form. Det er synd, for første inntrykket synker dypt i en følsom kunstnersjel. Det er ikke lett å luke bort senere det som de kommende skapere av den nye forestilling har oppfattet galt til å begynne med. Etter en første opplesning, blir det i de fleste tilfelle tilbake en nokså uklar forestilling om det nye stykket hos tilhørerne. For å kommentere teksten blir det arrangert en såkalt «diskusjon», der hele ensemblet er med, og alle de tilstedeværende legger frem sin mening om det verk som er blitt lest opp. Det er meget sjelden uttalelsene samler seg omkring noen få bestemte problemer. Som oftest sprer de seg i de forskjellige, de mest motsetningsfylte og uventede retninger. I hodet på de kommende utøvere oppstår det den rene forvirring. Til og med den som, tilsynelatende, har dannet seg sin mening om det nye verket, mister orienteringsevnen. Han kan ikke støtte seg på sin egen oppfatning.

Etter slike samtaler, blir skuespillerne ofte fulle av tvil angående sine nye roller, og nærmere bestemt: stilt overfor den oppgave som de, for enhver pris, må løse så fort som mulig. Man kan både le og gråte, når man betrakter deres rådvillhet. Man blir ubehagelig til mote og skamfull, stilt overfor vår psykoteknikks hjelpeløshet. Idet skuespillerne forsøker å trenge inn til kjernen av en rolle som de ikke forstår, kaster de seg på måfå til alle kanter. Deres eneste håp er tilfældigheten som kanskje vil hjelpe dem til å finne en utvei. Og det eneste de kan hake seg fast i, er noen ord de ikke skjønner: «intuisjon», «underbevissthet». Hvis lykken er god og tilfældigheten kommer dem til hjelp, er de tilbøyelige til å tro på et mystisk under, på sitt «fylgje», på Apollons gave.

Hvis dette ikke skjer, sitter skuespillerne i timevis over et oppslått eksemplar og prøver av all makt å trenge inn i stykket, erobre det med storm, ikke bare psykisk, men også fysisk (. . .).

Det er vanskelig å gå inn i et fremmed skinn, et skinn som, for å si det slik, ikke er sydd etter mål. Hvor finne den åpningen der man kan presse seg inn? Resultatet er – forgjeves anstrengelser. Til og med de få øyeblikk da noe, etter den første lesning, livnet til innvendig og ble opplyst, da noe rørte ved sjelen, dør bort på grunn av den vold som blir øvet mot dem. Skuespilleren står overfor sin rolle som foran en sjelløs robot som han ikke kan ta bolig i.

Så skadelig denne tvang er for det skapende arbeid. For å komme ut av uføret, samler instruktøren alle deltagerne, og i noen måneder sitter han så sammen med dem rundt et bord for å studere rollene og stykket omhyggelig. På ny taler alle om verket og om sine roller og sier det som faller dem inn. Forskjellige synspunkter avleir seg, det blir en debatt av det, eksperter blir rådspurt om forskjellige problemer og det blir holdt foredrag og kåserier. Samtidig dukker det også opp utkast til, ja, endog modeller av dekorasjonene og kostumeskisser til den kommende forestilling. Etter hvert blir det klargjort inn

Stanislavskijs skisse til en av scenene til Maeterlincks *BLA FUGL*.

