

K. S. Stanislavskijs system i teori og praksis

Ved utgivelsen av 2. del av K. S. Stanislavskijs: «Skuespillerens arbeid med seg selv», Moskva, forlaget «Iskrestvo» 1949.

Jeg skulle gjerne ville stanse ved siste etappe av K. S. Stanislavskijs virksomhet, den som er forbundet med utarbeidelsen av de fysiske handlingers metode og de forskjellige problem om rytme, ytre karakterskildring, omgang mellom mennesker og annet som følger av dette. Som kjent handler 2. del av «Skuespillerens arbeid med seg selv»¹⁾ i det vesentlige om disse problemene. Boken ble delvis forberedt til trykning av Konstantin Sergejevic selv. Etter hans død ble arbeidet fullført på grunnlag av forskjellige utkast og notater av K. Aleksejeva, T. Dorokhina og G. Kristi.

Mest fullstendig i kunstnerisk praksis ble de fysiske handlingers metode for første gang brukt av K. S. Stanislavskij ved iscenesettelsen av «Tartuffe» og dessuten i en rekke av M. N. Kedrovs skuespiller- og regissørarbeider. Jeg fikk den lykke å ta aktiv del i K. S. Stanislavskijs siste geniale eksperimenter både som skuespiller og regissør. Vi måtte løse bokens teoretiske grunn-teser konkret, kunstnerisk mens vi skapte stykket. Under prøvene tilføyet og kommenterte Konstantin Sergejevic mye av det som siden kom inn i boken i form av redegjørelser. Jeg ville gjerne gjøre leseren kjent med noen av hans anmerkninger og tilføyelser.

K. S. Stanislavskij gikk ut fra det at Kunstnerteatrets kunst krever en stadig fornyelse, et stadig iherdig arbeid med seg selv; det bygger på tilegnelse av gjengivelse og gjenskapelse av det levende liv, tåler ikke dødsliknende følelsesløshet, stivnet utkrystallisert

form og tradisjon selv om den er aldri så vakker. Kunsten er levende og som alt eksisterende befinner den seg i uavbrutt utvikling og bevegelse. Det som var godt i går, kan være uakseptabelt i dag. Et og samme skuespill lyder slett ikke slik i morgen som i dag. En slik kunst krever en helt spesiell teknikk, termetoder, men også den teknikk at man behersker menneskets kunstneriske natur, kunsten å spille på denne naturen, beherske den, kunsten å gi tilskueren hele sin skaperevne, all kraften i sin kunstneriske intuisjon.

– ikke bare studium av bestemte teater-Denne artistiske teknikk er psykoteknikken. De kvaliteter som denne teknikken frembringer, må ligge til grunn for vårt teaters kunst. Dette krever et stadig og iherdig arbeid med seg selv helt til sine dagers ende av skuespilleren, ellers vil kunsten utarte, omskapes til intet, og vårt teater vil synke ned under et vanlig yrkestaters nivå.

«Vår kunst er kollektiv. Enkelte strålende utøvere passer ikke i våre skuespill», sa K. S. Stanislavskij. «Vi ser dets elementer, som et helt kunstnerisk verk. Husk at enhver stor, utsøkt skuespiller må med jevne mellomrom fornye sin teknikk. Han må regulere stemmen – den kommer ut av gjenge med tiden – rense sin kunstneriske selvehdelse for skitt som klistrer seg på, koketteri, selvpoptatthet o.l. Hver dag må han passe på å høyne sin skuespillerkultur og utrettelig beskjeftige seg med å fullkommengjøre sitt yrke». Konstantin Sergejevic søkte etter den skarpeste, helt gjennom organiske, sceniske gjenskapelse for sine alltid dyprealistiske planer. Til dette trengte han først og fremst å frigjøre skuespilleren fra hele assortimentet av håndverksmessige teatermetoder, klisjeer

som gjemmer det levende menneskesinnet for tilskueren. «I arbeidet gjelder det for det første alltid å gå ut fra seg selv», sa K. S. Stanislavskij. «Ut fra seg selv – det vil si ut fra sine naturlige egenskaper. For det andre å gå etter kunstens lover. For det tredje å underordne seg et annet menneskes logikk – det vil si skikkelsen, rollen. Jeg kan ikke spille en eneste rolle uten grundig rengjøring av Augias stall i mitt kunstnersinn, av de gamle klisjeene».

Kunsten blir uttrykksfull når det ikke eksisterer rolle, men et jeg i forutsatte omstendigheter. Hvis det ikke er slik, så fremstiller skuespilleren bare, spiller, men på scenen må han leve.

«Når dere arbeider etter «systemet», lærte vi av Konstantin Sergejevic, «kommer dere til å handle sannferdig og godt, eller sannferdig og dårlig, men dere kommer ikke til å spille sannferdig, slik som f. eks. Koklen gjorde, Koklens kunst slår en, slår en mens man ser den. Men Jermolovas kunst går rett inn i livet, inn i sjelen».

K. S. Stanislavskij lærte skuespilleren det å kunne oppfatte det som foregikk på scenen umiddelbart, hver gang på en ny måte.

«Min metode», sa han, «består i å kunne lokke seg til å fornemme det som ligger i dagen. Dere ble rost for en del av rollen, for en bevegelse, for intonasjon. Det er ikke noe å være glad for. Pass ikke på slike ting, bytt dem med noe mer interessant. For å unngå klisjeer må man ta en svamp og vaske bort alt laget».

Man kan ikke si at Stanislavskij i sine siste studier med oss brakte inn noe fullstendig nytt, diametralt avvikende

Rytmiske øvelser i et av MCHaT-studioer.



fra alle forutgående teser i hans system. Men i dag har Stanislavskij's metode blitt mer fullkommen, mer konkret og dette kommer til uttrykk med hans sprog gjennom de fysiske handlingers metode.

De fysiske handlingers metode.

Vi vet at under hele sin virksomhet søkte Stanislavskij etter forskjellige holdepunkt i sitt system – snart i en av dens egenskaper, snart i en annen: dette var enten rytme eller transkripsjon osv. osv. Siste etappe av letingen etter kunstnerisk teknikk var den fysiske handling. Han la vinn på å kaste bort alt som kunne formørke, søle til dette begrepet, og når noen av oss minnet ham om noe tidligere i hans metoder, lot han enkelt og naivt som om han ikke forsto hva det var snakk om.

Den mest overbevisende, vitale egenskap er oppriktighet. Det som blir sagt eller gjort med oppriktighet fremkaller aldri tvil. En oppriktig latter er alltid smittende, en falsk eller kunstig er motbydelig. Man blir alltid rørt av oppriktige følelser, og man tror aldri på tilgjort sorg, falske tårer. Oppriktighet er fortrylling av mennesket. En skuespiller som kan være oppriktig på scenen, kan ikke unngå å være fascinerende. Nettopp derfor kan ikke skuespillerens sjarm skilles fra hans kunst. Den samme skuespiller som i en vellykket rolle – hvor han har oppnådd oppriktighet, er fascinerende, er tvertimot fullstendig utålelig i en rolle der han ikke har klart å få frem denne egenskapen. Scenisk talent er det å kunne være oppriktig på scenen.

Hvilken egenskap er felles for alle våre store skuespillere? Oppriktigheten i deres holdning på scenen. På hvilken måte var Varlamov stor? Hva besto hans uforlignelige humor i? I magen? I de tykke bena? I hele hans groteske skikkelse? I stemmen? Slett ikke. Det har vært skuespillere som ikke sto tilbake for ham hva det ytre angår, men Varlamov er imidlertid noe enestående i hele teaterhistorien. Varlamov er Varlamov fordi han er et uovertruffent talent, og den viktigste egenskap i hans talent er evnen til fullt og helt å tro, til fullstendig å gi seg over til de sceniske påfunn og å leve organisk under bestemte forhold. Slike egenskaper hadde V. P. Strelskaja, og når disse to store skuespillere møttes på scenen, skapte de et under, rev bort grensen mellom scenen og livet. De underla seg tilskueren til siste slutt.

Følelse for sannhet, kunsten å kunne hengi seg lett, med tro og full oppriktighet til stykkets handling, uavbrutt holde den logiske linje i sine handlinger fordi man oppriktig tror på et annet menneskes logikk – på rollens logikk som på sin egen – det er de krav som Stanislavskij stiller skuespillerne. Disse egenskaper kommer lett frem gjennom intuisjon, men K. S. Stanislavskij trodde fast på at slike egenskaper til en viss grad også kan oppnås ved iherdig arbeid.

Spørsmålet om hva nettopp man skal arbeide med for å nå dette målet, er

meget komplisert. For å studere det tilkalte Stanislavskij oss mens han arbeidet med «Tartuffe».

Stanislavskij ignorerte aldri skuespillerens fysiske holdning mens han skapte en skikkelse. Jeg husker hvor ofte mens vi arbeidet med «Underslagerne» han henledet skuespillernes oppmerksomhet på den grunnleggende viktighet av kontrollen med renheten og avsluttheten i enhver, selv den mest ubetydelige fysiske handling. I arbeidet med «Døde sjeler» kom dette enda tydeligere frem. Men bare i den aller siste etappe av sin virksomhet – det vil si nettopp før arbeidet med «Tartuffe» – skjøv Konstantin Sergejevich problemet om de fysiske handlinger frem som et element av aller største viktighet.

Man må imidlertid ikke tro at de fysiske handlinger og andre tekniske regissørmeter var et mål i seg selv for Stanislavskij, slik de er hos noen av hans ubegavete etterfølgere. Hver av Stanislavskij's tekniske, regissørpedagogiske metoder spilte bare en hjelpende rolle for å oppnå hovedmålet: *En mer fullstendig gjenskapelse av den sceniske skikkelser idémessige innhold*. Og selve utvalget av fysiske handlinger, foreslåtte omstendigheter osv. er alltid fremtvunget av disse hans endelige hensikter.

Det ville også være en feil å se på den fysiske handling bare som en plastisk bevegelse som gir uttrykk for handling. Nei, det er en organisk, målbevisst handling rettet mot det å oppnå et mål og i det øyeblikk den utføres, forandrer den seg til en psykofysisk handling.

K. S. Stanislavskij's krav betyr at man må overføre enhver scene i stykket til de fysiske handlingers sprog, jo enklere, jo bedre. La oss ta den aller viktigste, annen akt for rollen Ilja Golovin i S. Mikhalkov's skuespill som eksempel. Golovin tror at han er et ferdig menneske: symfonien hans fremkalte skarpt risende kritikk, og han vil ikke kunne skape noe mer. Alt i ham koker, han er dypt rystet over den urettferdige – ut fra hans synspunkt – dommen, han er fortørnet og derfor oppfatter han enhver bemerkning om seg selv særlig skarpt, han lytter intenst etter hver intonasjon hos sine nære venner som kommer til ham på landstedet hans på fødselsdagen. Alt som foregår med ham på denne bemerkelsesverdige dagen, har en avgjørende betydning for hans videre liv.

Og likevel har Golovin bare fem-seks korte, ikke særlig megetsigende replikker i denne akten. Golovins rolle er nesten taus i denne akten. I det hovedsakelige tier Golovin gjennom hele akten. I det jeg brukte Stanislavskij's metode, la jeg alle mine anstrengelser i det at Ilja Golovin levde et anspendt liv selv om han slett ikke hadde monologer, nei ikke lange replikker en gang. Min hovedoppgave i denne akten er å gjette hva de menneskene som omgir meg tenker om meg og om katastrofen som har rammet meg. Jeg prøver å trenge inn i deres hjerter, å forstå hva som gjemmer seg bak deres ord.

Og så kom da general Roslyj. Han forteller om en jakttur. I det ytre prøver

jeg, som den høflige vert, å vise meg interessert, men hele tiden ønsker jeg bare å få se i dypet av hans øyne hvorfor han er kommet, hva for en ny ubehagelighet han har med seg. Så sier Roslyj i forbifarten at han hadde hatt lyst til å skrive et brev til meg. Hendelsene går sin gang – jeg drikker champagne, skåler, men tenker bare på en eneste ting – hva var det vel du ville skrive, noe godt eller noe dårlig? Det er en eneste anspendt handling – samme hva det koster må jeg finne det ut. Men jeg er redd for å spørre. Til slutt holder jeg ikke ut mer, spør. Generalen begynner langt tilbake, men jeg er bare opptatt av en handling – finne ut; er han venn eller fiende? Endelig fikk jeg vite det. Jeg reiser bust, sitter taus uten noen brå bevegelse. Men Roslyj skal ikke vinne over meg. Hverken med ord eller argumenter.

I løpet av hele akten har jeg bare en rekke fysiske handlinger som avslører hverandre å spille på, og hele den dype avsløringen av skikkelsen avhenger helt og holdent av graden av aktivitet i mitt samkvem med medskuespillerne, av kraften i min iakttagelse.

I denne akten var jeg satt overfor den oppgave å skape en uavbrutt logisk linje i min oppførsel bare bygget på fysisk handling fordi jeg omtrent ikke hadde tekst til min rådighet. Dramaturgisk er en slik løsning av annen akt helt lovmessig: under disse omstendighetene er ikke Ilja Golovin opplagt til å prate.

«I første rekke må dere fastsette logikken», sa K. S. Stanislavskij, «deres fysiske handlingers logiske konsekvens, og bare på denne måten må dere innøve rollen. Før en maler kan fremstille de fineste og mest kompliserte psykologiske momenter i sitt bilde, må han «sette», «stille», eller «legge» – alt etter tanken bak bildet – sitt subjett i tegning på lerretet, for at man skal tro at det virkelig «sitter», «står» eller «ligger». Dette er mønsteret for et vordende bilde. Samme hva slags detaljer kunstneren førte inn i sitt bilde, så hjelper de ikke hvis fysikkens lover blir overtrådt i selve stillingen og den ikke virker sannferdig, hvis den person som er fremstilt sittende, ikke «sitter». Akkurat samme betydning har de fysiske handlingers linje for skuespillerens kunst. Skuespilleren, som maleren, må «sette», «stille», «legge» sitt subjett, men for oss blir dette vanskeliggjort av det at vi er selv både kunstner og subjett, og vi må ikke finne en statisk holdning, men et organisk handlende menneske i en uavbrutt rekke stillinger. Men så lenge denne planen ikke er funnet, tegnet opp, så lenge skuespilleren ikke har begynt å tro på sannheten av sin fysiske handling etter denne planen, kan han ikke tenke på noen som helst psykologiske finesser, de vil slett ikke «spille», ikke gå inn i rollens marg, og vil sveve for seg selv midt i løse luften. Nettopp dette arbeidet med å skape en plan for rollens fysiske handlinger tilla Stanislavskij avgjørende betydning i siste periode av sin søken. «Arbeidet med rollen», sa han, «må for det første fastsette en linje av fysiske handlinger,

det er til og med nyttig å skrive dem ned; for det andre må man gjennomprøve deres natur; for det tredje, begynne å handle dristig uten ettertanke, og dere vil straks føle nødvendigheten av en indre rettferdiggjørelse av deres handlinger».

Dette er den veien som skuespilleren må følge for å komme riktigere og nærmere den utførelse som Stanislavskij kalte innlevelsens kunst i motsetning til fremstillingens kunst. Den ekte, organiske handling, oppriktigheten i all innlevelse den oppriktige tro på handlingen – det vil si på egenskaper som er det eneste virkelig overbevisende virkemiddel for teatret, som underlegger seg tilskueren og virker på hans sinn – dette er egenskaper som i høyeste grad er typiske for dem som tjener som forbilder for oss: M. H. Jermolova, V. N. Davydov, A. P. Lenskij, K. S. Stanislavskij og russiske scenes andre koryfeer.

«Det er umulig å beherske en rolle med en gang. Det er alltid mye uklart, uforståelig, vanskelig å overskride i den. Begynn med det som er klarest, mest tilgjengelig, lett å fastsette», lærte K. S. Stanislavskij oss. «Søk etter de enkleste fysiske handlingers sannhet, de som er synlige for dere i rollen. De fysiske handlingers sannhet vil føre dere til tro, alt videre går over til et «jeg er» og videre flyter handling over i skapervirksomhet. Jeg gir dere adkomstvei til skapervirksomhet.»

De fysiske handlingers metode er en metode som får skuespilleren til å finne tro, trenge inn i de ekte følelser og dype gjennomlevelsens område om han følger den, og som får ham til å gå den korteste vei for å skape sin sceniske skikkelse. På samme tid er det en metode som hjelper til å bevare videre eksistens og utvikling av en allerede skapt scenisk skikkelse.

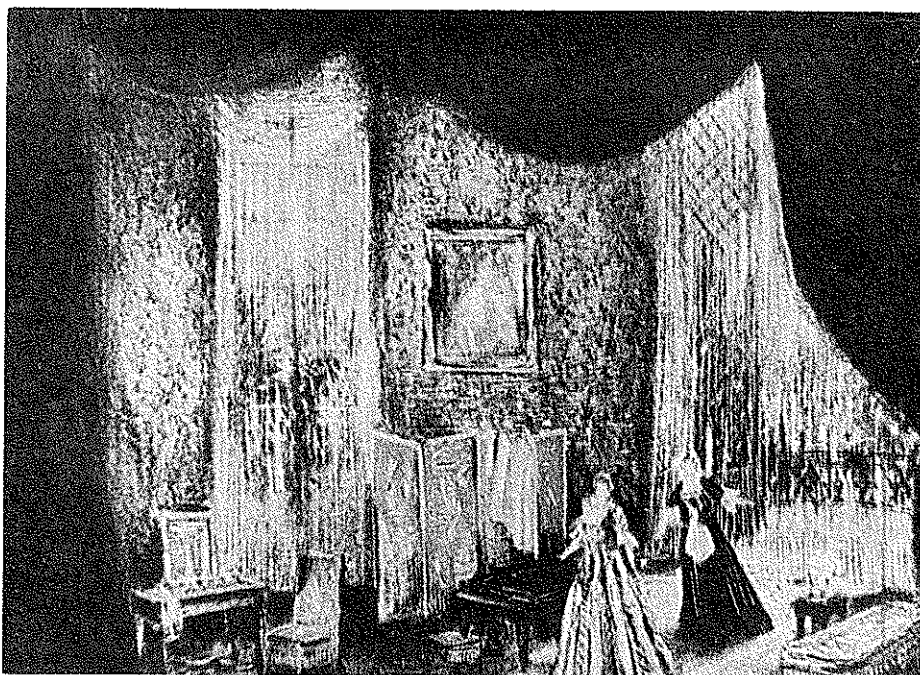
«Hvis de fysiske handlingers linje er godt tilpasset deres personlige, levende, foreslåtte omstendigheter, hvis dere har fått grep på den, da er det ikke så farlig om følelsene forsvinner. Vend dere til de fysiske handlinger, som bygger på deres personlige foreslåtte omstendigheter, og nettopp disse fysiske handlinger vil skaffe dere tilbake deres tapte følelser.»

De fysiske handlinger sender ikke bare skuespilleren den rette vei under hans arbeid med rollen, men er også en av skuespillerens aller viktigste midler til uttrykk. Det er ikke uten grunn at Stanislavskij definerer skuespilleren som de fysiske handlingers mester.

Ingenting gjengir et menneskes åndelige tilstand så klart, så overbevisende som hans fysiske holdning, det vil si hele rekken av fysiske handlinger, og det er ikke uten grunn at scenens store mestere så ofte har tydd til dette middel. Når vi tenker på Jermolovas, Savinas, Davydovs, Dalenatovs enkelte mesterlige prestasjoner, sier vi i det overveiende antall tilfelle:

«Husker dere hvordan hun, når man sier henne det og det, nervøst tar av hanskene, kaster dem på divanen, går bort til bordet osv. osv.

Eller: Husker dere hvordan hun hurtig



Stanislavskijs siste iscenesettelse var Molières TARTUFFE. Moskva 1938—39, scenografi av P. V. Williams.

satte frem et annet askebeger da mannen hennes ville legge det som var igjen av sigaren sin i det askebegeret der hennes elskedes sigar lå. Husker dere spillet med speilet hos Duze i siste akt av «Kameliadamen»?»

Man kunne regne opp et uendelig antall eksempler. Ordets store mester V. N. Davydov som behersket dialogens og monologens kunst som en sann virtuos, kronet likevel høydepunktet av hver av sine roller med en stor «gjestespill»-pause, som besto av et meget lite antall ord eller i det hele tatt uten ord, bare av en rekke fint gjennomtenkte og utvalgte fysiske handlinger som særlig klart ga uttrykk for skikkelsens mest hemmelige følelser, og nettopp i dette øyeblikk åpenbart han fullt og helt skikkelsens essens for tilskueren. Jeg vil ikke bli galt forstått. Den fysiske handling på scenen tar ikke bort ordets problem – det er en organisk enhet med teksten, utfyller og åpenbarer dens grunntanke. Selv om Stanislavskij anerkjente den fysiske handling som det grunnleggende element i scenisk uttrykksfullhet, var han i høyeste grad kravstor også når det gjaldt ordet. K. S. Stanislavskij krevde glans, indre fullkommenhet i utførelsen av alt. Hvis man kan uttrykke seg slik, så nådde han frem til de fysiske handlingers gode diksjon, og derfor anbefalte han så sterkt å legge spesiell vekt på oppøvelse av de fysiske handlinger med innbildte gjenstander – dette var skuespillerens «hverdagsantrekk». Øvelse i å handle med innbildte gjenstander utvikler skuespillerens konsentrasjonsevne – hans aller viktigste egenskap. Mens skuespilleren holder på med disse øvelsene, gjør han dem vanskeligere og vanskeligere for hver gang, hugger dem opp i bittesmå, adskilte ledd, og på denne måten utvikler han sine fysiske handlingers diksjon. Man kunne f. eks. tro at å underskrive et papir ikke var noe mer enn en enkelt handling. Selve det å underskrive et papir har av og til overhodet ingen be-

tydning, unødvendige detaljer i denne enkle handling vil bare fremkalle ergelse. Men av og til kan denne handling være rollens avgjørende øyeblikk for skuespilleren, og da vil han alt avhengig av forskjellige omstendigheter, kunne trenge hundre eller flere nyanseer for å utføre denne egentlig så enkle handling.

Den ytre karakteristikk.

Fordi om K. S. Stanislavskij regnet handlingens kunst som skuespillerkunstens avgjørende element, ignorerte han ikke alle andre elementer i vår teknikk som angår gjenskapelsesproblemet og da spesielt ikke de spørsmål som angår den ytre karakteristikk.

Han oppfattet ikke scenekunsten som noe annet enn innlevelsens, gjenskapelsens kunst, og samtidig skar Konstantin Sergejevich kategorisk av et hvert forsøk på å spille en følelse eller spille en skikkelse.

Søkingen etter den ytre karakteristikkens elementer må først og fremst bunne i en dyp inntrengen i skikkelsens indre verden. De spesielle ytre karakteristiske trekk kan skuespilleren lett finne når han har tilegnet seg, levet seg inn i hele den logiske linje i skikkelsens holdning. En godt funnet indre «spire» vil absolutt gi seg uttrykk i ytre «skudd». Den ytre karakteristikk er en tilføyelse som fullkommengjør skuespillerens arbeid. Tenker han for tidlig på den, fører det skuespilleren til kopiering og kan virke som en bremse på tilegnelsen av handlingens levende organiske stoff.

«I arbeidet med skikkelsen må man først og fremst gå ut fra seg selv, ut fra sine medfødte egenskaper,» advarer Stanislavskij.

Betyr dette at han foreslår oss å gjenta oss selv, våre kjæreste metoder i hver rolle, underlegge rollen oss selv og

våre muligheter? Absolutt ikke. Når skuespilleren løser problemet om gjenskapelsen av en skikkelses handlingslinje, tar han først og fremst utgangspunkt i seg selv, i sine naturlige egenskaper, men gradvis mens han utvikler dem kunstnerisk under arbeidsprosessen, må han forsøke å utvide dem og heve dem til de målestokker som stykket krever eller som stykkets skapere – skuespilleren og regissøren – har fastsatt. Konstantin Sergejevich forsøkte på alle måter å få oss bort fra de vulgære metoder for ytre karakteristikker i skuespillerarbeidet som man fremdeles treffer i teateret – ønsket om å skjule sitt levende ansikt under en eller annen maske helt fra de første skritt og til dette bruker man et stort og velkjent utvalg av «karakteristiske» trekk. Lesping, stamming, fordreiling av sin naturlige stemme, forskyvning av briller på nesen (doktor), stryking av bærter (oberst) osv., kort sagt alt som gir skuespilleren mulighet til å gripe fast i det mest oppnåelige og vanligste, i den ytre fremstilling av en skikkelse, det vil si til spill av karakteristikken, til spill av en skikkelse. Alt dette anså Konstantin Sergejevich som galt, som hinder for en organisk utvikling av den levende sceniske skikkelsen og som egnet til å døde den.

Mens skuespilleren holder på å tilegne seg og forbereder den logiske linjen i en skikkelses holdning, dens handlinger, finner han selvfølgelig uvilkårlig og kanskje helt umerkelig for seg selv, samtidig en del av dens ytre karaktertrekk. Dette er uunngåelig. Hvordan han enn strever i begynnelsen for å holde den fremtidige skikkelsens utseende borte fra seg, så vil likevel den ytre skikkelsen lyse et eller annet sted i hans fantasi, og fra tid til annen vil den komme til syne i en eller annen form og minne om seg selv, og dette er ikke noe å være redd for. Alt som er naturlig, hoper seg opp uten anstrengelse mens man holder på med arbeidet, og dette bør skuespilleren ta imot med takk og tilegne seg.

I den periode man arbeider med å fullkommengjøre rollen, får spørsmålet om rollens ytre opptegning førsterangs betydning, men løsningen av dette spørsmålet bør ikke bli noe annet enn en logisk fullbyrdelse av alt som tidligere er blitt samlet opp og alt bør utgå fra dette.

En gang hadde jeg en samtale med Konstantin Sergejevich etter generalprøven på Dickens «Pickwick» i V. Stanislavskys regi. I dette stykke spilte jeg Pickwicks tjener Sam Weller. Samtalen var pr. telefon, og jeg gjentar den slik jeg husker den:

«Alt det ytre hos Dem er meget bra: De ser ung ut, meget smart, beveger Dem flott, men ennå vet De ikke riktig hvorfor De gjør alt dette. Smartheit for smartheitens skyld. Da er dette sirkus. Deres handlinger er ubestemte, de er ikke forenet av et samlet mål, ofte er de motstridende, en del er helt overflødige. «Spiren» i det indre av skikkelsen er ikke modnet hos Dem ennå. Den skulle ha forenet alle deres impulser og handlinger, skulle ha gitt Dem

sikkerhet i alle Deres handlinger.» «Men hvilken «spire» kunne det vel være, Konstantin Sergejevich?» «Dø får tenke Dem om. Det er vanskelig å si. Kan hende er det omsorgen for Pickwick. Prøv å underordne hele Deres oppførsel under dette ene målet: sørge for, oppdra Pickwick. Velg ut det i Deres spill som trengs for å oppnå dette ene målet; det andre kan De bare droppe uten å sørge over det, hvor godt det enn er i seg selv, og da vil skikkelsen bli aktiv, målbevisst.»

En av det russiske teaters største skuespillere, V. N. Davydov, forsikret stadig sine elever i samtalene med dem om følgende:

«Først og fremst må man finne rollens stamme, derefter dens hovedforgreninger, derefter de mindre grenene, så smågrenene og bladene og til slutt årene på bladene.»

Konstantin Sergejevich så også fremgangsmåten for å skape en skikkelse i en helt bestemt rekkefølge: først og fremst gjaldt det å tilegne seg og fastsette skikkelsens hovedlinje, og så kommer alt det andre, heri inkludert også dens ytre tegning. Hver av rollens utarbeidede elementer utfylles av alle de andre. Oppbygging av et skjema for de fysiske handlinger er den aller første arbeidsetappen. Når skuespilleren velger ut de fysiske handlinger til skjemaet, holder han til en viss grad nettopp med dette på å lete etter skikkelsens karakteristikker – det ene er umulig uten det andre.

Når Konstantin Sergejevich skulle inngi en skuespiller noen bestemte forandringer i skikkelsens karakter, fulgte han nøye sin berømte gradvisitet og forsiktighet. For det første forsøkte han ikke å overlesse skuespilleren med uoverkommelige oppgaver, for det andre å hjelpe ham å orientere seg logisk i hver adskilt detalj.

«Hva er et tykt menneske? Hvordan adskiller hans oppførsel seg fra et magert menneske? Et tykt menneskes legeme er alltid litt tilbakebøyet, benene står fra hverandre. Hvorfor er det slik? Et tykt menneskes tyngdesenter ligger i magen, og dette får ham til å bøye seg litt bakover for å bevare likevekten. Fete, tykke lær gir ikke anledning til å bevege bena i den stillingen de har hos et normalt menneske, og heri ligger grunnen til at hans gange blir annerledes.»

Når Stanislavskij ga slike anvisninger, foreslo han samtidig skuespilleren å gå omkring i rommet med benene holdt ut til siden og videre med en innbildt tyngde på magen. Den karakteristikken man oppnår på denne måten, må man så prøve snart på ett sted, snart på et annet i rollen helt til skuespilleren har tilegnet seg, blitt skråsikker i denne nye egenskap i sin oppførsel at den blir noe vandt, levende organisk for ham. Først da kan tilskueren tro på hans tykkelse uten at han er utstoppet med vatt. «Hva er et gammelt menneske? Det er først og fremst ledd som har vanskelig for å bøye seg. Han kan hverken sette seg eller reise seg uten å støtte seg mot et eller annet med hendene. Tilegn dere alt dette. Det

karakteristiske ved et fullt menneske ligger ikke i det at han sjangler, men at han forsøker ikke å sjangle. Prøv så hvordan man skal gjøre dette.» Når Konstantin Sergejevich analyserte hver detalj i den ytre karakteristikker på lignende måte, viste han samtidig skuespilleren måten å tilegne seg den i det han henviste til de øvelser som passet til dette.

Men er virkelig en slik rekkefølge i arbeidet med en skikkelse en indiskutabel lov, og kan det ikke være andre fremgangsmåter her? Kan ikke skuespilleren i virkeligheten ved gjennomlesning av rollen på en gang få se hele dens ytre omriss eller enkelte karakteristiske detaljer ved den og ved å begynne nettopp med disse komme frem til de samme resultater, det vil si til full beherskelse av hele komplekset av egenskaper hos skikkelsen? En slik mulighet er selvfølgelig ikke utelukket. Om dette taler uttalelsene til en del skuespillere, og slike uttalelser finner man også i selveste Stanislavskijs sceniske biografi.

Men hele Konstantin Sergejevichs mangeårige erfaring som regissør og skuespiller, en erfaring som man ikke kan komme utenom, viste ham likevel at veien fra det indre til det ytre er langt mer pålitelig, mer organisk, mye nærmere vår kunst, den kunst som skal avspeile menneskeskikkelsens åndelige side, ikke kopiere og overdrive dens ytre egenskaper. Og tviler man på hensiktsmessigheten av denne siden av Stanislavskijs metode, vil det si at man overhodet tviler på hans metode. Man må heller ikke glemme at Stanislavskij fremsetter sin metode som et hjelpemiddel «når man ikke får til rollen». Hvis den lykkes ved hjelp av den motsatte metoden eller i det hele tatt uten den, så kan slike mestre trygt arbeide slik de selv synes er mest interessant og produktivt. Når jeg tenker på min egen 40-årige skuespillerbane og samvittighetsfullt gjennomgår alle mine hell og uhell på denne vei, fastholder jeg at for meg har den veien som Stanislavskij henviste til, selv før jeg møtte ham, da jeg bare fulgte den fæmlende, «snublende», alltid vært nær og beslektet med hele min skuespillerlegning, mitt individuelle jeg. Avvikelser fra denne veien har ufravikelig ført til uhell og skuffelser.

Temporytmen.

Begrep om scenisk rytme har jeg ikke fått hverken på teaterskolen eller av regissører i mitt lange praktiske arbeid, skjønt jeg nok hørte disse ordene et par ganger av noen teaterfolk de siste årene før jeg begynte ved Kunstnerteateret.

I gamle dager hadde man i teaterterminologien «tone» som nærmest var et universaldord. Man hadde en «tone» for rollen, en «felles tone» for skuespillet, og skuespilleren kunne falle inn i eller ikke falle inn i «tonen». Skuespillet kunne følge en «senket tone», og det hendte at man ba en skuespiller som kom ut på scenen midt i en akt, å «heve tonen». Men det var ingen av skuespillerne som nøyaktig visste hvor-

dan dette skulle gjøres, og derfor begynte han ganske enkelt å snakke høyere enn de andre. Hvis dette lød falsk, regnet man at skuespilleren ikke «hadde funnet tonen», og akten fortsatte så likevel i den samme «senkede tone» helt til det hendte som uavhengig av deltagerne reddet situasjonen, og stykets «tone» ble hevet til det klangnivå man ønsket, og hver av skuespillerne tilskrev seg selv æren for å ha hevet «skuespillers tone», og det var ikke sjelden at dette ble årsak til hardnakket strid skuespillerne imellom. Den striden kunne aldri løses, eftersom ingen i virkeligheten forsto akkurat hva som hadde hendt og i det hele tatt hva «skuespillers tone» som alle snakket så mye om, var.

Jeg tror at nettopp dette var leting etter det som Stanislavskij senere definerte som begrepet rytme. På prøvene fikk jeg ofte anledning til å betrakte hvordan Konstantin Sergejevich satte sine kunnskaper på dette området ut i praksis. Jeg så hvordan som et under en viss, sammenflettet, langdradd scene forvandlet seg til en fullblodig, klingende, gjennom en aktiv akt av anspenning kamp, og dette var en følge av bevisst regissørmesterskap, en følge av det å kunne anvende de helt bestemte begreper om rytme man har kommet frem til i praksis.

K. S. Stanislavskij forsøkte med forskjellige midler å lede meg inn på den sanne vei, og han demonstrerte forbausende klart sin egen evne til å beherske forskjellige rytmer: han tok en eller annen gjennom enkel livsepisode – f. eks. innkjøp av avis i en kiosk på jernbanestasjonen – og spilte ut de mest forskjellige rytmer i den: han kjøper avisen når det er igjen en time til toget skal gå og han ikke vet hvordan han skal slå tiden i hjel, når det er blåst en eller to ganger og så når toget alt er i bevegelse – det er den samme handlingen, men rytmen er fullstendig forskjellig. Konstantin Sergejevich kunne gå gjennom disse øvelsene i hvilken som helst rekkefølge, etter en linje av intensifiserende rytme, etter en linje av utslukking og utsettelse; akkurat som det passet. Dette var meget overbevisende. Jeg fikk se og forsto at alt dette behersket han takket være iherdig arbeid med seg selv. Jeg fikk se en mesters arbeid, teknikk, vår kunsts ekte følsomme teknikk.

Når alt kommer til alt var det absolutt mulig å beherske denne teknikken, dette mesterskapet fordi jeg her så noe som lignet på fiolin – ja i det hele tatt musikalske, tekniske øvelser – etyder. En og samme etyde kan spilles i forskjellig rytme, med forskjellig anslag for å oppnå forskjellig mål.

En av de mest spilte scener i det klassiske russiske repertoire er møtet mellom Den lykkelige og Den ulykkelige. Som en av iscenesetterne av «Skogen» og samtidig utøver av Arkaskas rolle er jeg meget forbunden V. Orlov som var regissør for mine scener. Vi prøvet å komme bort fra det klisjeaktige, og sammen med V. Jeršov som spilte Den ulykkelige lette vi lenge og iherdig etter nye løsninger på denne scenen, på

handlingslogikken ved møtet mellom disse to mennesker. Og hvor mange varianter har vi ikke prøvet.

Efter en av variantene regner Den lykkelige seg slett ikke som mindre betydelig enn Gennadij Demjanovic. Han er dessuten ikke det minste glad over møtet. Han leter etter et teater, han trenger arbeid og derfor går han til Kerc, men Den ulykkelige er en ubehagelig, ikke velmenende kompanjong. Arkaska kjenner godt hans skandaløse karakter, og Arkaska vil ta avskjed med Den ulykkelige så fort som mulig. Han kommer inn i en langvarig samtale med ham og får bare vite at det er ingen grunn til å skynde seg til Kerc. Det er ingen trupp der, og bare det lille glimt av håp om at det er lettere å finne et teater når man er to får ham til å holde seg sammen med Den ulykkelige. Det var andre varianter også. Vi spilte gjennom dem og, gikk fra dem. Hos enhver stor dramaturg er det i hver episode en spire til riktig løsning av den og bare når man finner den, kan man leve seg riktig inn i de av A. N. Ostrovskij foreslåtte omstendigheter og finne den rytme som passer til scenen. Ikke i noen av alle de varianter vi spilte gjennom med forskjellige oppgaver for øye fant vi denne scenens rytme – teksten passet ikke inn i vårt skjema. Dette hendte fordi vi gikk bort fra Ostrovskij når vi gjorde våre helter – til tross for deres uendelige tretthet – så livlige og pratsomme. Og bare da vi virkelig hadde forstått scenen at vi fant denne scenens «blå fugl» – dens riktige rytme.

To utmattede, trette mennesker har gått en enorm strekning til fots i håpløs leting etter en brødbit. Men dette er ikke det verste. De har sultet også da det var bedre tider. Det aller verste er at de er uten teater. Og så møtes de. For dem er dette møtet som en tilbakevenden til det for dem aller kjæreste – teateret. Igjen kjenner de den uefterlignelige lukten av kulisser; alle teaterlivets store og små sorger og glæder. Og begge er de stille glad for dette og møtes med ekte glede. Så snart vi forsøkte å løse scenen ut fra en slik nøkkel, kom alt på sin plass. Slik ble den voldsomme rytmen i møtet mellom to vanvittig trette menn oppdaget og rettfærdiggjort. Man kunne kanskje vente at de skulle slenge seg ned helt utmattet, men de beveger seg stadig, handler – det er jo teateret som har blåst inn i dem alt dette liv, energi, trettheten blir helt borte. Denne scenens finale har en helt annen rytme: hvor vanskelig er det ikke å reise seg opp, benene begynner å svikte med en gang, ryggen verker, de beveger seg så langsomt. Trettheten krever sin rett. Møteepisodens aktive rytme går over den opprinnelige, langsomme rytme. Dette lille blaff nyanser og understreker den ekte forfatning til de to gjennemtrette og i virkeligheten dypt ulykkelige mennesker som er fratatt sin kjæreste ting.

Omgang.

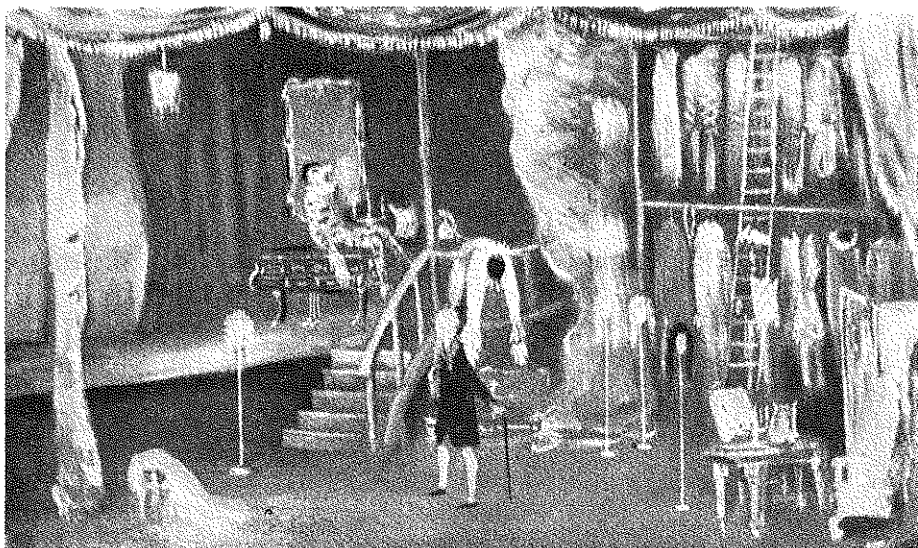
K. S. Stanislavskij beklaget seg ofte over at skuespillerne absolutt ignorerte

en første orientering i livsprosessen, den som går forut for handlingen, studerer den ikke, har ikke anelse om alle dens bittesmå ledd.

Skuespilleren kommer frem i rampen midt i et ferdig oppsatt bilde, han går dit han skal, blander seg med en gang inn i samtalen uten å bry seg om man er innstilt på å høre ham eller ikke. Om det sto en mann i stedet for en kvinne der, ville han ikke merke det og ville erklære ham sin kjærlighet. Bare ved å iakttatte alle finesser i sin holdning kan man fornemme sannheten på scenen. Omgangen er en kontroll. Omgang vil si at en tar imot, den andre handler. «Her har dere nøkkelen til omgang,» sa Stanislavskij, «orientering, konsentrasjon om objektet, oppmerksomhet på seg selv, innføling, visjon. Man må bare tenke på visjonen, det vil si hvordan dere best skal gjengi deres visjon for ham dere samtaler med, få ham til å se hendelsen med deres øyne. Nå har dere nettopp spilt en scene med forbitret trette mellom to mennesker, og dere begynte med tretten med en gang, hoppet over den meget viktige del som går forut for den: orienteringen, føling av hverandre på pulsen, en oppbygging mot hverandre, innstilling av de «radiobølger» som det ville passe dere best å begynne samtalen på.

Disse finesser, små fysiske handlinger foregår delvis før samtalen begynner, delvis under de første 5–10 replikkene og er begynnelsesleddet til hele den videre utviklingslinjen i den gitte scenen. Dere hopper over dette og ødelegger sannheten. Et menneske går bort til et annet, ber ham gjøre seg en tjeneste, og før de kommer frem til sakens kjerne, selv før de uttaler de første ordene, avgjør den ene av dem allerede hvorvidt han har noen sjans til å oppnå det han ber om, og den andre gjetter tilnærmedesvis hvorfor han kommer mot ham. Dette er resultatet av deres forte innfølelse, orientering, oppmerksomme iakttagere av hverandres handlinger og oppførsel, og først etter noen fraser, felles utveksling av elskverdigheter som holdes på den bestemte avstand som passer best for anledningen, heri også medregnet sinnstemningen til den man snakker med, går de til det skritt å legge ut om bønnens eller sakens kjerne. Dette er alt psykologiske finesser som alltid omgir et menneske i hans omgang med andre. Man kan slett ikke overse dem, og de er helt avgjørende for oss i vår kunst. De overbeviser skuespilleren og tilskueren om ektheten, om sannheten av alt som foregår på scenen. Disse finesser er en meget viktig del av vår teknikk, av innlevelseskunstens artistiske teknikk.

Efter K. S. Stanislavskijs død fortsatte hans nærmeste hjelper og efterfølger M. Kedrov vår lærers gjerning. F. eks. arbeidet vi på følgende måte under hans veiledning med «Den dype efterforskning» for å løse omgangsproblemet og i første rekke oppbyggingsprosessen, det som går forut for handlingen. Hva begynte M. Kedrov prøven på den sentrale scene i min rolle som geologen Moris med? Under handlingen



P. V. Williams scenografiske skisse til Bulgakovs *MOLIERE*. Kunstner-teatret 1936.

affærer. Han har en flaske vin og en delikat sasyk i hendene.

M. N. Kedrov begynte arbeidet med denne scenen udelukkende efter den fysiske handlings linje. Mekhti må gå inn i rommet. Moris vil absolutt ikke slippe ham inn. Vi skulle kjempe denne kampen uten å komme i berøring med hverandre. K. S. Stanislavskij sa at det er ikke slagsmålet som er interessant på scenen – men forberedelsene til det. Alle de første frasene i scenen er bare forberedelser til slagsmålet mellom Moris og Mekhti som kommer etterpå. Min oppgave besto i å gjøre Mekhti fast overbevist om at hvis han tar bare et skritt til, går jeg ut. Jeg skulle gjøre det umulig for ham å gå inn i værelset. M. Prudkin på sin side må på alle mulige måter forsøke å komme inn, overvinne meg. For å oppnå dette forsøker han å avlede min oppmerksomhet, lure

meg for å benytte seg av dette til å ta nok et skritt fra døren inn i rommet. Dette var en lidenskapelig, anspendt kamp, skjønt den i det ytre ikke ga seg uttrykk i noen skarpe bevegelser. Ingen av oss flyttet blikket fra motspilleren, med anspenst oppmerksomhet fulgte vi hver gest, hver nesten umerkelige bevegelse i det vi forsøkte å forutse motstanderens planer for å paralisere dem. Uten den aller fineste omgang er det umulig å spille denne scenen, og M. N. Kedrov og vi forsøkte hele tiden efter de sanneste, mest realistiske metoder for scenisk tolkning av denne skarpe kamp mellom to fiender. Den ene vil inn, den andre hindre det: denne helt gjennom enkle fysiske handling var hele scenens grunnskjelett.

Ser man på klokken, tar denne episoden et bestemt antall minutter i skuespillet, men bare der hvor det er handling, kamp og den fysiske handlings logikk er det teater og sannhet. Vi leg-

ger ikke vinn på å spille enkelte deler, men hele rollen i slik omgang med motspilleren, i slik uavbrutt aktiv handling. «Det er umulig å spille sitt nærvær på scenen, dere må arbeide med kunsten å snakke og handle, det vil si forandre motspillerens holdning til hendelsene slik at den faller sammen med deres syn,» sa K. S. Stanislavskij. «Hva trenger dere på scenen? Oppmerksomhet og følsomhet, konsentrering om de foreslåtte omstendigheter.»

Alle vi skuespillere av den eldre generasjon husker navnene til mange av de største scenekunstnere som ikke så noe annet enn seg selv i et skuespill. De var likegyldige overfor alt som omga dem på scenen og i skuespillet. For dem var alt dette bare en bakgrunn, og det eneste de brød seg om var at bakgrunnen ikke måtte hindre dem i å komme tilsyne klartest mulig. De utfoldet sine følelser for tilskueren fullstendig isolert, nød dem og beundret dem. K. S. Stanislavskijs store fortjeneste er det at han fastslo at skuespilleren er en del av det hele, et kollektiv som forsøker å åpenbare en forfatters idé helest og dypest mulig, skape et skuespill, men ikke å gi en gjesterolle i en scene eller et stykke.

Omgang er menneskets innvirkning på de mennesker som omgir ham og så i sin tur en fornemmelse av deres tanker, følelser og handlinger. Uten miljø, uten kollektiv blir det ikke liv i noe samfunn, blir det heller ikke livets sannhet på scenen. Det å kunne omgås folk vil si å kunne leve, uten dette forvandles kunsten til formelle tricks. gens gang kommer den halvfulle ingeniøren Mekhti som spilles av M. Prudkin, til Moris. Mekhti må forsone seg med Moris samme hva det koster, gjøre ham til medarbeider i sine skumle

Oversatt av Ingvild Broch.

Bohdan Korzeniewski

Bohdan Korzeniewski er en av de fremste polske regissører, dekan ved regi-linjen i Warszawas Teaterskole og redaktør til tidskriftet *Pamiętnik Teatralny* hvorav denne artikkel er hentet.

Berømte verker overlever deres skapere. Store verker overlever sin epoke. Denne sannhet kan vi utenat og gjentar den ved forskjellige, høytidelige anledninger. Men idet vi så gjerne henviser til denne påstand, glemmer vi som oftest alle dens konsekvenser. Vi er Vi er tilbøyelige til å plassere verket og dets døde skaper i de regioner av erindringen, der ikke noe forandrer seg lenger, og der de store mennesker og de store verker fra fortiden, i berømmelsens døde lys, står støpt i en og samme holdning, som statuene i Pantheon. Og nettopp her begår vi en feil som bereder oss smertefulle overraskelser. For hvis det er sant at store verker lever etter deres skapers død, er det også sant at de er underlagt livets jernharde lov. Det betyr ganske enkelt at de har sin tid for berømmelse og sin tid for glemsel, at de snart vekker begeistring, snart ulyst. Som levende verker deltar de fortsatt i historien, og historien er ikke, som vi utmerket vet det av egen erfaring, et eneste triumftog selv for de skjønneste idéer, eller et begeistringsrop for selv de mest fremragende mennesker. Historien komponerer ofte, bedre enn de mest gjennomsnittlige forfattere, flate melodramaer av små mennesker og små idéer, og rystende tragedier av store mennesker og store idéer. Hvis den ikke ved et tilfelle tar feil og ganske enkelt gjør alt

omvendt.

Det forekommer meg at Stanislavskijs verk idag gjennomlever en slik tragedie. Det gjelder å se den verste sannhet like i øynene. For øyeblikket er Stanislavskijs vakre og rene berømmelse nesten fullstendig utvisket. Hans navn, som våre største skuespillere for tyve år siden uttalte med ærefrykt og bevegelse, et navn som den gang alle i teatret, fra instruktøren til kassedamen, skanderte i kor under prøver og møter: «Sta-ni-sla-vskij. Stan-ni-sla-vskij. — er idag glemt.

Det går til og med å være kunstnerisk taktløs å nevne dette navn. Den som våger det, får straks ord på seg for å være tilbakeleggende. Han blir anklaget for hemmelig beundring for opphengte døde blad, for fuglekvidder fra et treinstrument, for pompøse søyler i pappmasjé, for en scene stappfull av heslige møbler, og særlig for beundring for skuespillere som legger så meget anstrengelse og talent i en feilfri, historisk begrunnet, trofast i hver miljødetalj, etteraping av mennesker som stort sett ikke lenger angår oss.

Det vil også kunne falle hardere dommer. Det naive eller modige menneske som har røpet sin tiltrekning til Stanislavskij, vil få en skammelig mistanke rettet mot seg. Han vil bli fordømt fordi han fortsatt er en kjenner av dette fryktelige teater, hvor det for en årrekke siden, i samsvar med byråkratiske forskrifter og rundskriv, ble foretatt en handverksmessig imitasjon av mønstrene, for å dekke over fullstendig tomhet, livløshet, løgn og angst for livets sannhet.

Vi vet at det er dypt, ja, skrikende urettferdig å legge ansvaret for dette på Stanislavskij.

Stanislavskijs posthume tragedie

Men hvem vil fortelle at historien, som er opp-tatt med å reise sine enorme byggverk, er menneskelig rettferdig mot mennesker og folkeslag? Etter som jeg kan bedømme det og uten å ha lyst til å spøke, kan Stanislavskijs posthume tragedie sammenlignes med *Ødipus'* tragedie.

Kong *Ødipus* ønsket sikkert ikke å drepe sin egen far og gifte seg med sin egen mor. Stanislavskij ønsket sikkert heller ikke å begå vold mot alle teatre, i land som var rystet av revolusjon, eller å pålegge dem en ensartet, død form, eller et skjema. For i kunsten er jo det å ligne med forbrytelsen fadermord og forbrytelsen blodskam. Men likevel drepte *Ødipus* sin far og giftet seg med sin mor. Og likevel bidro Stanislavskij, gjennom sitt posthume verk, på en effektiv måte å kvele enhver original tanke i teatret, og til å rotfeste kjedsomhet i det, en kjedsomhet så å si likeverdig med døden.

Det er sant at han forandret seg til det ugjenkjennelige, i den tid da han foretok disse handlinger mot seg selv. Han som i levende live var en evig sannhetssøker, full av smertefulle tvil og skrupler, forandret seg etter sin død til en transsynt dogmatiker. Han som i levende live var en drømmer som stadig strebet etter en visjon av det fullkomne teater, ble etter sin død en selvforneid doktriner. Han som i levende live var en glødende tilhenger av eksperimenter i kunsten, sto etter sin død som en uforsonlig fiende mot enhver form for nye artistiske forsøk. Han som i levende live var den mest tolerante av alle skuespillere — Meyerholds og Vaktangovs lærer — førte etter sin død en forbitret kamp