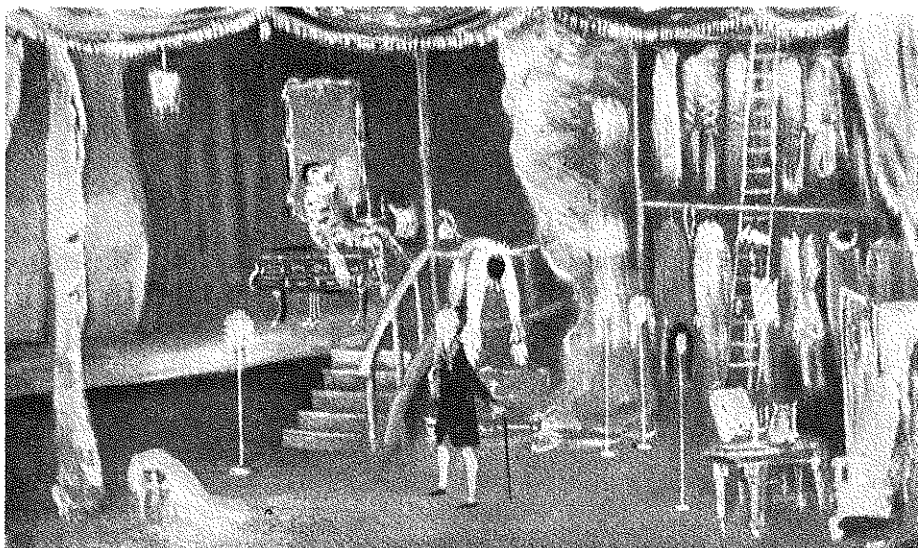




P. V. Williams scenografiske skisse til Bulgakovs *MOLIERE*. Kunstner-teatret 1936.

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 rofeste 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 selvfornøyd 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

mot ethvert synspunkt som var annerledes enn hans eget. . . Kan det finnes en mer himmel-ropende tragedie? Kan det finnes en høyere grad av tragisk ironi.

Kimene til Stanislavskijs tragedie må vi søke i mørkekamrene i denne grumme og strenge epoke, da byråkratene oppnådde å få absolutt makt også i teatret. Fyrt av smerte husker vi (for urettens erindring avleirer seg lenge) hvordan man for tyve år siden kvalte nådeløst de interessante og skapende eksperimenter som gikk ut på å gi Revolusjonen en egen, ny teaterkunst. Med et raseri som idag kan fremkalle bestyrrelse, knustes disse edle eksperimenter så grundig at det ikke ble sten tilbake på sten. Deretter begynte man å om-skape teatret etter sitt eget for-godtbefinnende. I løpet av en skremmende kort tid ble teatret å ligne med et gammelt og dystert hus, der folk blir skremt. Skuespillerne ble inndelt etter rang, ble kledd opp i uniformer som prisvinnere, de passet på å unngå alle store ting i livet og var stadig urolige for seg og sitt eget. Fra nå av var det byråkraten som uttalte seg om kunstens saker — kunsten som er menneskets samvittighet. Så det er ikke til å undre seg over at denne samvittighet ble blind og døv både for menneskelig heltemot og for menneskelig nød og lidelse. Teatret kunne bare fremstille flat sminking. La oss endelig en gang kalle tingene med rette navn: dette teater opphørte med å være teater. Revolusjonens teater og ble Byråkratsens teater. Til tross for all sin begeistring for sin egen kunstneriske virksomhet, kunne ikke byråkratsens skape seg et problem for et slikt teater. De var først og fremst spesialister på be-stilling. Men bestillingen besitter en morderisk makt til å drepe og eier ikke evne til å vekke kunst til live. Og for at et slikt teater skulle oppnå anerkjennelse i samfunnet, måtte det ha bak seg en stor moralsk og kunstnerisk autoritet. Det trengte en åndelig fører med udiskutabel prestisje. Valget kunne bare falle på en kunstner som var omgitt av allmenn respekt. Dette er grunnen til at Stanislavskij ble kallet til å være offisiell beskytter for dette teatret.

Slik begynte den store teaterreformators posthume tragedie. I det gamle dramas poetikk, ble en slik begynnelse kalt knytningen av den tragiske tråd. Den gang ble denne tråden knyttet på en helt utmerket måte. Den inneholdt alle elementer av en hjertegripende tragisk konflikt.

Under selve knytningen av konflikten, utvikler tragedien seg av egen kraft. Begivenhetene vokser frem med en velde som tar pusten

fra en. Slik var det nå også. I samsvar med den tids dyrkelse av dogmene, som skaffet en et utmerket vern mot eget ansvar, for-andret Stanislavskij seg til en byråkratisk Mes-sias. Han vokste frem til å bli — uvisst når — grunnleggeren av en allmenn teater-kirke. Hans dagbøker som forteller, på en beskjedne og menneskelig måte, om privatliv og arbeid med skuespillerne, fikk preg av et evangelium. Hans system ble fundamentet i en ny teater-religion.

Samtidig begynte det å skje ting som er typiske for nye religioner. Blant Stanislavskijs elever brøt det ut strid om hvem av dem mesteren hadde trykket mest til sitt bryst, og som dermed først og fremst hadde rett til å utlegge hans vitenskap. Det vokste frem en hel dogmatisk eksegese av hans skrifter. Det utkom bøker fulle av skolastiske resonnemen-ter. «De fysiske handlingers» mystikk omtåket tanken. Ofte var denne mystikk bare mysti-fikasjon.

Slike prosesser foregikk likevel bare i de høye teatersfærer, som dernest nådde troens dypeste hemmeligheter. Disputter om den virke-lige betydning av formuleringene i «En skue-spillers arbejde med seg selv», oppsto, på middelalderisk vis, mellom vitenskapsmenn og doctores innenfor Det Heilige System. I disse rådslagninger deltok bare de kanoniserte teatereksperter. For alminnelige dødelige ble det foretatt et forkortet, vulgarisert utdrag. Denne teater-katekisme fikk rang av offisiell og for-pliktende utlegning av troen. På dens grunn-lag ble det utformet anklager om kjetteri, på en høflig måte kalt: formalisme. Fra tid til annen ble «teaterhekser» høytidelig brent, for å lære opp folket. Ofte var det dessverre de beste realistiske teatertradisjoner som ble tatt for å være «heksene».

Hvis det ikke hadde kommet lenger enn til disse teoretiske, vanskapte utslag, ville ikke Stanislavskij-tragedien ha nådd sitt klimaks. Men til all ulykke ble det også trukket praktiske konsekvenser av den store skuespillers og instruktørs virksomhet. Hans teater, som for et halvt århundre siden, fremsto som et av de fineste resultater innenfor europeisk teater, og som er blitt bevart opp til i dag i museal form, ble offisielt anerkjent som en forplikt-ende norm. Ikke for ett teater, men for alle teatre. Og først den organiske motsigelse mel-lom en ny og stadig foranderlig virkelighet og en allerede avlegs og for alltid stivnet teater-form, førte Stanislavskij-tragedien til sin siste konsekvens. Ga den den uunngåelige katastro-fes grumme prek.

For å bli helt utklar over dens omfang, er det

verd å gå til et annet, ikke teatermessig ek-sempel. Michelangelo var utvilsomt en stor maler, en av de største som menneskeheten har hatt. Men bare en gal mann ville kunne uttenke et dekret som påbød alle malere i ver-den helt til dages end å male slik Miche-langelo malte. Det ville så sikkert som lås ha betydd malerkunstens endelikt.

Forpliktelsen til å følge Stanislavskij ble nes-ten teatrets endelikt, men teatret ble reddet i siste øyeblikk. Men nå vil det trengs lange og vanskelige, nesten heltemodige anstrengelser for å gi teatret tilbake sin skapende distig-tet. Jeg er redd for at teatrets tilbakekomst til livet, vil skje uten Stanislavskij. Og det ville være en tragisk epilog, som historien ondsinnet har forberedt som posthum skjebne for én av de reneste, edleste og forstandigste teaterkunstnere.

Vår tids tragedie skiller seg ut fra den antikke derved at atum ikke opptrer i den. I dag vil ikke noen jordisk kraft kunn frata menneskene ansvaret for sine egne saker. Slik heller ingen jordisk nødvendighet kan frata dem ansvaret. Jeg tror at nettopp nå, i katastrofens øye-blikk og foran den tragiske epilog, vil sanne kunstnere bli nødt til å beskjefte seg med Stanislavskijs posthume skjebne. På dem hvil-ler, på en naturlig måte, forpliktelsen til å stå frem med alt det mot som er karakteristisk for de virkelige kunstens arbeidere, til å forsvare Stanislavskij. De må fortelle at det fantes to Stanislavskij'er. Og de må forsvare den sanne Stanislavskij, en urolig kunstner som søkte det fullkomne til sitt livs ende — mot den falske Stanislavskij, dogmatikeren som påleg-ger alle andre sin måte å vurdere verden på. Det forekommer meg at tiden for dette alle-rede er inne. Store grupper av kjennere som nylig bukket dypt for ham, av angst eller av respekt, har kastet loss for å lete etter andre guder. Vi skal ikke erges på dem for det. De narrer seg selv, stakkars, til å tro at de har gjenfunnet sitt talent. Men vi bør heller i ro og mak og uten utidig overdrivelse, vende oss til Stanislavskij og oppdage ham på ny. Ved omgang med hans rene, brennende og urokkelige kunstneriske lidenskap, vil vi utvil-somt kunne hente ny tro på teatret. Vi vil hos ham også kunne erfare den enkleste sannhet. Nemlig den sannhet at vi, hvis vi vil bevare respekten for oss selv, må kjempe kompro-missløst for et teater som skal gi uttrykk for vår tid.

Slik han kjempet for et teater som så full-komment uttrykte hans egen tid. Som allerede ligger ugenkallig bak oss.

Oversatt av Martin Nag.

Eric Bentley

«På hvilket sätt skiljer sig Brechts sy-stem från Stanislavskijs?» Denna fråga har jag ofta hört ställas, ibland just med dessa ord, och förmodligen skall vi alla hinna uppleva att frågeställningen i ungefär denna form kommer med i hög-skoletentamina. Jag erinrar mig också att jag själv för närmare tjugo år sedan, da jag var en ung Brecht-beundrare, hävdade att en skådespelare i ett av hans stycken hade «lämnat Stanislav-skij bakom sig». Kommer skådespelar-kåren snart att vara uppdelad i anhäng-ere av Metoden och Brechtianare?

Antagligen kommer detta att ske, i vad som gäller nomenklaturen, och också när det gäller skådespelarnas egna tro-hetsförklaringar. Det är tydligt att endel skådespelare finner det lätt att älska Stanislavskij, och andra Brecht. Men det jag vill ifrågasätta är om det verkligen finnes två system, två livsuppfattningar, som ställer skådespelaren inför ett an-tingen-eller och kräver ett val.

Ätminstone till en del stannar skilj-aktigheterna mellan det de två männen uttalade från det förhållandet att de be-handlade olika ämnen — att de hade olika åsikt om samma ämne återstår att

Är Stanislavskij och Brecht kommensurabla?

bevisa. Låt oss se på Stanislavskijs på-städda uppgående i subjektiva element och Brechts påstädda uppgående i objektiva element. Brecht talar om vad som göres i en färdig föreställning. I egenskap av regissör meddelar han skådespelarna vad de förutsättes utföra «på premiären». Endel skådespelare som bekänner sig till Metoden skulle hävda att det är oriktigt av honom att meddela dem detta: han «arbetar med tanke på resultat» i stället för att sti-mulera deras undermedvetna. Endel Brechtianare skulle genmäla att teater är resultat, att drama är det samma som handling, att ideen om ett undermedvet-tande är småborgerlig och dekadent. . . Och så underblåses motsättningsförhål-landet.

Men det är ett inbillat motsättningsför-hållande. Vi kan undgå det genom att erinra oss att Brecht var en dramatisk författare, och Stanislavskij en skåde-spelare. För Brecht var skådespelarne medlet genom vilket hans pjäser fullt ut kunde realiseras. Eftersom han hade turen att arbeta i en omgivning som var i hög grad professionell och med skåde-spelare som hade verkligt stor begåv-

ning, kunde han med all rätt förutsätta att skådespelarens skicklighet rätt och slätt fanns och stod till hans disposition. I värsta fall behövde den bara tillrätta-läggas för en ny slags dramatik. I bästa fall kunde den skänka den nya författa-ren ideer ifråga om att skriva för sce-nen. (Några av Brechts «teorier» består av det han har deducerat av bestämda skådespelares sätt att arbeta.) Kort sagt förhöll det sig så att Brecht, som be-traktade sina manuskript som aldrig helt avslutade och alltid möjliga att förändra, tenderade till att betrakta skådespelar-konsten som given och redan förefint-lig i sin slutgiltiga form. Därmed förut-satte Brecht att en skådespelare i en av hans föreställningar var en skåde-spelare och hade sin utbildning bakom sig, medan han förutsatte något helt an-nat beträffande sitt författarskap för scenen: nämligen att han oavbrutt höll på med att utbilda sig själv för sin upp-gift. Av detta följer att Brechts repeti-tioner innebar övning för författaren, men däremot inte någon direkt övning för skådespelaren. Detta är bara ett an-nat sätt att säga att skådespelaren i författarens teater finns till för att göra