

Råd til en ung skuespiller

Av CHARLES DULLIN

Dette fragment er hentet fra: Charles Dullin, *Souvenirs et Notes de Travail d'un Acteur*, Odette Lieutier ©, Paris 1946.

Kjære venn, du føler altså et kall. Dette velkjente „kall“ som du føler, har aldri talt direkte til meg, men har ført meg via mange omveier henimot en karriere som jeg uten å nøle ville velge på nytt i morgen hvis jeg kunne leve mitt liv en gang til.

Dine foreldre er bekymret. I deres øyne er ikke teatret noen stabil levevei, – det er et eventyr. De frykter det miljøet du kommer til å leve i. Hvis du også har en søster som gir uttrykk for det samme ønske, vil de for alvor bli urolige. Hvordan kan en ung pike som går til scenen forbli skikkelig og anstendig? For selv om vårt yrke er offisielt anerkjent, organisert og til og med beskyttet av fagforeninger, assosierer man det fortsatt med borgerlige fordommer.

Det er ikke der faren ligger, men i en dårlig utnyttelse av dine personlige evner, uheldig valg av idealer og omgangskrets og mangelen på oppriktighet overfor deg selv ved å forsamle ditt indre liv. Den første prøve jeg vil foreslå deg, er at du spør deg selv om dette kallet er alvorlig ment, og om du ikke rett og slutt er blitt forført av alle bildene i film- og teaterbladene, og av all publisiteten omkring stjernene og teaters ytre glans.

Oppriktighet heter den farlige gift. Men der finnes også en motgift. Den består i en sunn holdning og en ren samvittighet, i å underkaste seg en kunstnerisk disiplin som leder til selverkjenning – og som er uforenlig med all den smakløse sladder i kulissene. Man må søke å holde seg selv, sin karakter og tilegne seg en faglig stolthet. Man må ikke inn-

bille seg at man er genial før man har vist at man har en smule talent. Man må lære å bli observant, se, betrakte og høre; leve meget nær menneskene uten å la seg påvirke av overfladiske bedømmelser; ikke lytte til dårlige råd fra andre kamerater eller „strebere“. Fremfor alt må du si til deg selv at vi ikke lider noe stort offer ved å tjene de sanne diktere, de store dramatiske genier. Det er de som skjenker oss en stor ære når vi får være i deres selskap.

Når det gjelder det materielle liv som i dag krever en vesentlig del av vår aktivitet, så vil jeg ikke si at „Gud sørger for det“. Men jeg sier deg det at hvis du har et godt forhold til Gud og du er oppriktig mot deg selv, vil du ikke gå under fordi du vil ha ti ganger hundre ganger mer styrke enn dine fiender, som størsteparten av tiden ikke har noen tro og aldri denne moralske oppriktighet som gir kraft til dine handlinger. De vil komme med paradokser, sofismer og alt dette: en skuespiller har behov for suksess; han må for enhver pris behage; han er ikke annerledes for de roller som man får ham til å spille; han har behov for penger for å sikre seg en viss levestandard; han må kunne skape blest om seg selv; han skal alltid „dukke opp“ ... En maler, billedhugger eller forfatter kan ordne sitt liv på forskjellige måter. De har etterselekten som kan rehabilitere publikums urotilfendige bedømmelser. Men du, du er et menneske av nålden! Du går hånd i hånd med moten, med anobberiet, med det som passerer fort og med en gang du er død, er du glemt for alltid.

Nettopp fordi vårt liv er så kort, bør vi strebe etter å fylle det best mulig. Hvem sier at maleren, billedhuggeren og forfatteren som arbeidet miakjente eller ignorerte, ofte imidlertid elendige forhold, ikke hadde like stor appetitt og like mange behov som deg og at de ikke led grusomt under sine mangel? Hvis de holdt ut, var det fordi de hadde en sjel, en tro og en Gud.

Når man begynner å gjøre innrømmelser overfor publikum ved å smigre og appellere til deres laveste instinkter, er man tapt for den dramatiske kunst. Jo mer du læser på tauet, dess mer svokkes din motstand, og dess mer trekkes du hen mot det som er vulgært og nedrig.

Teaterkritikeren og forfatteren Jacques Copeau startet i 1913 Le Vieux-Colombier i Paris, et teater hvis målsetting var en reform av den svenske kunsten, i skarp motsetning til den merkantile ånd i det franske teatermiljø. Både hans repertoar, sceniske utførelser og det pedagogiske laboratoriet, knyttet til Le Vieux-Colombier utøvet den kraftigste påvirkning på de få kunstneriske beviste teaterpersoner som arbeidet i mellomkrigsårene. Copeau selv trakk seg tilbake fra arbeidet i 1924, men hans medarbeidere førte videre hans kunstneriske linje. Både Louis Jouvet og Charles Dullin som begge hadde arbeidet som skuespillere hos Copeau, hentet fra Le Vieux-Colombiers begynnelse, startet egne teatre og utøvet en pedagogisk gjerning som framdeles er av betydning i fransk teater (både A. Artaud, Jean Vilar og Jean-Louis Barrault var elever og skuespillere hos C. Dullin, mens Jouvet var pedagog på Conservatoire). I 1927 dannet C. Dullin og L. Jouvet sammen med iscenesetterne G. Pitoëff og G. Baly Le Cartel des Quatre, en sammenslutning hvis formål var å støtte hverandre gjensidig økonomisk og bekjempe enhver form for boikott såvel fra kritikere som fra publikums side. Til slutt skal det nevnes at en annen elev av Copeau, Michel Saint-Denis, sammen med noen kamerater fulgte med mesteren til hans fødested og startet der gruppen Les Copieux, som spilte på de åpne torg for landsbybefolkningen. I tredveårene reiste M. Saint-Denis til England hvor han ble en av de fremste pedagoger og idag er blant de kunstneriske ledere av The Royal Shakespeare Company.

Problemet med publikum er av en så mangfoldig karakter, og av en slik art at det vil overgå deg fullstendig på samme måte som det har overgått oss inntil i dag. Der finnes ikke ett publikum, men en uformelig sammentimling av tilskuere som hverken har samme smak eller ønsker. Det hender at denne livløse massen plutselig besjeles av en folles følelse. I samme øyeblikk oppstår miraklet. Den drivende kraft bak dette miraket er din rolle, men søk ikke etter dens regler for da vil du bare kaste bort tiden. Din sanne plikt er å heve dette publikum til et høyere plan, og for å kunne gjøre det, må du ta din støtte i de verker som rommer så megen kraft og skjønnhet at de kan oppfylle dette mål. Men hvis du i stedet utnytter en anedig forfatter og dertil legger hele din sjel, hjerte og avner inn i spillet, så er det ikke publikum, men simpelthen deg selv som fornekes. For da begynner mangelen på oppriktighet overfor deg selv. De unnskyldninger som du vil komme med, vil være uttrykk for hykleri. Du vil kanskje ha den forfølgelse som pengene gir, men du vil aldri oppnå den ære som følger med en faglig stolthet.

Vær streng mot deg selv allerede fra begynnelsen av. Der finnes ingen unnskyldning. Ingen pærdon, ingen syndstortelse for falske kunstnere.

II

OM SKUESPILLEREN

Der finnes skuespillere som man ikke hører på. De har meget gode stemmer, en upåklagelig diksjon: de er pene å se på, og man tiltroer dem fordelaktige roller. Når de har deres entré på scenen, er man oppmerksom og man sier: „Åh, hvor han er kjekk“ eller „hvor nydelig hun er“. Men etter fem minutter er all vår oppmerksomhet blitt tiltrukket av en ukjent skuespiller i en ubetydelig rolle, men som besitter denne fantastiske gave som vi kaller **présence** (nærvær). Den første er en dukke, den andre en skuespiller.

PRÉSENCE

Å være der (behage eller ikke behage). Å interessere selv om man irriterer, men fra det øyeblikket man trer inn på scenen, selv om rollen er ubetydelig, innordner man seg i rommet, gjør seg nødvendig. Man kan med rette innvende at dårlige skuespillere overlesser scenen med deres nærvær i den grad at publikum ønsker at de ikke var der. Det gir oss et klart tegn på at de ikke har noen reell **présence**. De er ikke ekte skuespillere, bare klusete statister. De er besværlige fordi de står utenfor sine roller. Helt presist er **présence** en diakret egenskap som strømmer ut fra sjelen, som utstråler og tvinger seg på. Fagfolk, skuespillere og til og med forfattere legger meget mer vekt på ytre egenheter: det å ha en imponerende fysikk, stemme osv., men publikum bøyer seg meget fort for en virkelig **présence**. Skuespilleren som er seg sin **présence** bevisst, vågar å omsette i handling det han føler, og han gjør det riktig fordi han ikke behøver å overanstrenge seg. Man følger ham og hører på ham. Den uunnværlige spillteknikken manifesterer seg i en tydelig fornemmelse i og med at man sier til seg selv når man kommer ut fra scenen: „Gud, hvor dårlig jeg spillte. Jeg følte ikke publikum“. Det er på grunn av årsaker uavhengige av vår vilje at vi ikke var der; vi spilte vår rolle mer eller mindre habilt, men vi levde den ikke. Dens spøkelse fulgte oss ikke da vi kom inn på scenen, og vi søkte forgjeves en hel akt for å finne der. Men hvis man derimot sier til seg selv i det man går ut av scenen, „I det øyeblikket følte jeg publikum“, så er det fordi denne **présence** begynte å fungere. Således har skuespillerkunsten et eller annet menneskelig over seg, for betingelsene for at den skal lykkes, er ikke utelukkende avhengige av studier,

forberedelse, intelligens og vilje. En mann med de største erfaringer på de områder som berører denne kunstart, selv om han har en beundringsverdig fysikk, en praktfull stemme og en god diksjon, kan allikevel være en elendig skuespiller. Den samme idé kan man uttrykke på tusen forskjellige måter i vår teatersjargong. En skuespiller som Mounet-Sully pleide å si, „I kveld kom ikke Gud ned til meg“, og en annen skuespiller: „Jeg hadde ikke rollen i støviene“, mens den forfølgende sier til seg selv: „For et idiotisk publikum i kveld“, og en tredje krefter for å prøve stemmebåndene. Det som er helt sikkert er at både den ene og den andre har behov for dette **présence** som allerede finnes i dem, men som allikevel ikke avhenger helt og holdent av dem selv. Det som skiller en ekte skuespiller fra den elendige, er at han spiller situasjonene, mens den andre bare resiterer og forklarer dem. Grublenes forelskede, høytravende huller og konvensjonelle forelskede har vi i overflod. Virkelige skuespillere er en sjeldenhet.

SPILLET

Det er alt som rollen har inspirert oss til, som vi vil vise fram og ut av hvilket vi har skapt et ideelt spøkelse, som overgår naturen og som tjener oss som modell. Det er framkommet gjennom alle bevegelser fastsatt under iscenesettelsen og som bare blir levende hvis vi har godt arkivert dem i vår hukommelse, slik at vi gjengir dem på scenen med all den spontanitet som fulgte med improvisasjonen. Spillet fungerer ikke alltid som resultat av skuespillerens intelligens, men av hans instinkt. Hvis skuespilleren kritiserer seg selv mens han spiller, er han fortapt fordi han kjemper til i stedet for å varme seg opp.



Den ensidige skuespiller kan illudere godt hvis han er blitt riktig veiledet av instruktøren, men hans instinkt kan ikke erstatte hans usikkerhet når det gjelder å fatte en stor rolle. Hvis han selv er ensidig, spiller han ensidig fordi det spøkelse han har skapt vil nødvendigvis også framkomme ensidig. Av dette kan dere utlede følgende: Skuespillere som innehar alle muligheter for å ta fatt på de store roller, men som er så uholdige at de er ensidige og fantasiløse, hvis de begår den uforsiktlighet å ta fatt på de store spøkelse, vil de redigere dem til deres eget nivå.

Det er spillet som skal være tonangivende. Vi har alle bemerkat at vi blir alltid mistrolske når vi i begynnelsen av prøven føler oss dus med teksten, fremhever dens littløse nyanser og hele arbeidet forekommer oss enkelt. Det er store sjanser for at vi forblir på dette stadiet som vanligvis gir stor tilfredsstillelse til forfatteren, helt henrykt over å høre sine ord verdtatt og gitt stykke bli „lost høyt“. Dessverre. Helt annerledes og meget mer smertefullt er det skapende arbeid med en rolle. Det er en langsom fødsel, og ofte ubehagelig. Det er ut fra ditt spil at det mangesidige og de mest subtile nyanser kommer fram. Er dere ikke ofte blitt meget mer rørt av tilfeldige hendelsesøyeblikk under spiller, et blikk, en holdning eller et av disse spontane utbrudd enn av selve dialogen som har bevirket dem og foruten hvilken skuespilleren ikke har noen **raison d'être**?

Dialogen kan ikke uten skuespilleren gi denne „eksplosjon“ som er en forstillingens **raison d'être**. For hvis dere avskaffer dette, har dere mye større utbytte av å lese stykket hjemme og selv projisere dette idealspøkelse som dere i fantasien følger på alle de steder hvor dikteren gir dere mulighet til det. Jeg må innrømme at når valget står mellom den konvensjonelle oppførelsen av en tragedie og leningen av den

samme tragedie, så er jeg ikke i tvil. Teatret må virkeliggjøre denne drøm som løsningsen kun tillater oss å følge på en svevende abstrakt måte.

☆

I og med at spillet på en måte er et uttrykk for vårt åndelige liv, er det latterlig å ville påtvinge det regler. Instruktøren som holder i trådene til de høyere- eller laverestående marionetter som vi er, (for hvis en Shakespeare eller en Molière besjelet levende marionetter, like føyelige som dukker, ville teatret bli en guddommelig kunstert uten sidestykke) Instruktøren, fremhever jeg, bør alltid la skuespillerens personlighet få mulighet til å manifestere seg. Forestillingen vil kanskje bli mindre enhetlig, med mindre mekanisk prosjeksjon og tilfeldighetens spill vil kanskje forstyrre hans strengt oppsatte plan. Men forestillingen vil oppnå mer livfullhet og bevegelse og følgelig også virke mer på publikum. Man kan ikke påtvinge morsomheter og komiske innfall. Man kan skissere opp rammen og påvirke dens karakter gjennom behagelige forslag. Hertil begrenser instruktørens makt seg.

Men, også her vil et heftig spørsmål gjøre sig gjeldende: skuespillerens forutgående utdanning. Hvis spillets essens kommer fra våre instinkter og spillets kvalitet av vår intelligens og vår smak, synes det meg logisk å tillegge denne del av utdanningen av skuespillere den største betydning og i den grad det er mulig tvinge eleven til å fordype seg litt mer i denne kunst som han ofte har valgt av helt overflatiske grunner, og som hverken hans herkomst eller utdanning har tilstrekkelig utrustet ham til.

☆

Rekruttering av skuespillere skjer etter et par års tid ved utvalg blant elever under alle mulige forhold og vilkår og som teatret og filmens tiltrekningskraft har drevet til å melde seg inn på et av disse talløse kursene, som også har sin berettigelse enskjønt de i virkeligheten ikke er annet enn rene forretningsforetagender hvis interesse ligger i å samle flest mulige deltagere. De som har naturlige kvaliteter vil før eller senere gjøre sig bemerket. Man engasjerer dem til små roller, og fra den dagen av vil de bli offer for et lunefullt sjansespill, kastet fram og tilbake mellom teatret, filmen og radioen (Idet de gjør et nummer her og et nummer der), uten en gang å tenke på å fullføre deres utdanning, overbeviat om at for å være skuespiller, er det nok å stå på scenen og ta del i sladderens i skuespillerfoyeren. De vet ingenting for de har aldrig lært noe som helst og vil aldri komme til å lære noe heller. Det er kun noen enkelte personligheter som vil arbeide med seg selv og som vil motstå de mangfoldige fristelser som „det lettvinte“ innebærer. Det skyldes at de foruten deres evner som skuespillere også har en medfødt kunstnerisk legning som beskytter i det den påtvinger dem et liv i kamp og arbeid, ærefullt og ofte elendig.

Det er derfor en feiltagelse, dessverre meget dypt roffest, at skuespilleren ikke behøver skoleing. Den mest revolusjonære liksom den mest konvensjonelle, selv om han ikke dveler ved de fundamentale regler som utledes fra all undervising og som aldri er annet enn et grunnlag, tar der sitt støttepunkt for å finne sin egen uttryksmåte for disse regler og grunnleggende prinsipper. Frykt for mesteren og forakt for faget er det forøvar som den døvne stiller opp. Van Gogh kopierte Millet i begynnelsen, og han ble kanskje Van Gogh fordi han var så ydmyk at han ville lære sitt fag som maler før han tenkte på å snu opp ned på malerkunstens regler.

Middelmatighet hos teaterfolk avler generell middelmåthet ved teatret for det er trøst alt skuespilleren som er den første utøver. Dessuten kan det ikke lenger eksistere en tra-

disjonell skoleing bygget på forutgående erfaring fordi det ikke lenger finnes noen tradisjon, bare konvensjoner; enkelte utkommet fra klassisismen, andre fra romantikken; noen fra naturalismen og andre igjen oppfunnet for å erstatte de som vi har tapt. Man sier: „Der finnes ikke lenger tragediespillet“ – Ja, hvem kan i dag skape dem? Er det ikke innlysende at den lyriske deklamering som er grunnleggende i tragedien, unnslipper oss helt, delvis fordi den er gått av moden og delvis fordi man ignorerer dens lover, og at den sentimentale kuring som enkelte aktører erstatte den med, ikke er mer verd enn den familiære dagligdagshet som andre forsøker å innføre hos Corneille og Racine. Tonen i en klassisk tragedie er like fjern fra tonen som passer i en Shakespeare-tragedie, som Shakespeare-tragedien i forhold til det realistiske drama. Melodramaet har en tone, en teknikk som boulevard-komedien med sitt dagligspråk forkaster med redsel. Boulevardteatrene har fostret store skuespillere. De har selv, kan man si, dominert produksjonen. Takket være dem er illusjonen blitt gitt i mange tilfelle. Men blant disse stjernene har meget få våget å ta fatt på store klassiske roller, og likevel hadde de alle de ytre fordeler som passet til disse roller. I dag krever man at en skuespiller skal kunne beherske alt. Komikeren skal kunne spille tragedie, tragedieskuespilleren skal kunne kaste seg ut i en vaudeville av Labiche og attpåtil beherske mikrofonteknikken. – Så stiller man dem overfor en tekst av Claudel hvis eksistens de dagen i forveien ikke kjente til, og man ber dem være med på nykapende forsøk som snur opp ned på alle oppfatninger som de har kunnet gjøre seg angående „kunsten å spille godt“. Hvilke resultater kan man vente av en slik manglende generell viten om de nødvendige betingelser for talentets blomstring. Det ender med at enhver lukker seg inn i den genre som smigrer egenkjærligheten og innbringer mest mulig penger for minst mulig anstrengelse: filmen. Hvis utdannelsen til de menneker som går inn for teater, var mer forfinet, tror jeg at skuespilleren ikke ville tape noe på det, – og teaterkunsten ville vinne stort.

III

ELEMENTÆR TEKNIKK

Man kan tilbakeføre skuespillerens elementære teknikk til to setninger som er hurtig uttrykt, men alltid vanskelige å omsette i praksis:

1. **Det å kunne puste riktig og samtidig erverve seg kunsten å benytte seg av pusten.**
2. **Det å vite hvordan man skal kunne bli hørt og derfor erverve seg en god diksjon.**

Åndedrettet er det grunnleggende for en god diksjon og en intelligent lesning, liksom vel som tragiske utbrudd eller velplasserte komiske effekter. Hvis du ikke har de store midler, er de allikevel tilatrelkelige takket være denne lille guden, til å fylle det største teater. En flott skuespiller med storrorrest kan hyle ved elden av dog, og det er deg de vil høre på. Jeg vet at når du nå leser dette, vil du fylle brystkassen med luft og si: „Men jeg puster da meget bra“. For et minnerløp kanskje; men åndingen for oss andre aktører er bare virkemiddel den dagen vi ikke bare behersker den – men også vet å dra nytte av den. Se på en akrobat når han gjør et farlig sprang. Han har sannsynligvis aldri tenkt over det, men et beskyttelsesinnstinkt leder ham. Hans pust er som tråden han glider på. Snart henger den som om det var den som styrte likevekten, snart rykker den til i impulsen mot en ny anstrengelse. En fell – og han blir drept... Derfor gjør akrobaten som ikke vil bli drept, sin plikt overfor denne lille guden som hersker over fødsel og død. For oss skuespillere

er det ikke anakk om døden, men om en grøtet diksjon, forpustethet som er trettende for tilskueren. Den dårlige vane med å støtte seg til et ord for å understreke viktigheten, tragikorens murring som gir oss hverken tid eller mulighet til å forstå meningen med det han sier, mangel på nyanser, autoritet, mangel på rytme, osv..

Si til deg selv at en tekst har behov for å puste likesom deg selv for å være levende; at for en god dialog på teatret er pusten like viktig som tegnsætningen for en skreven tekst. Ta en tekst fra en tragedie, les den rolig og du vil føle øyeblikkene hvor du må puste. I en tragedie som Innbefaltor en edel deklamerer som ikke må forveksles med hul klangfullhet, utvikler åndedrettet seg som i et musikkpartitur. Hvis du senere vil sette i scene, vil du fort oppdage at stykket har behov for å finne sitt åndedrett. Likesom akrobatene på linen kan det falle ved mangelen på denne elementære viten. Man vil si til deg: „Men, for dagligtalen i en komedie på boulevardteatret og for en filmdialog har man ikke bruk for å vite dette“. Til det vil jeg svare at de store boulevardteaterskuespillere, likesom før dem de store melodrama-skuespillere, hadde boundringsvordig god kjennskap til denne ressurs. De ville kanskje ikke alle være enige med meg i måten jeg forklarer den på: de ville kanskje si at instinktet strækker til for akrobatene; men de ville ikke motsi meg hverken når det gjelder de vesentlige grunnleggende prinsipper eller nødvendigheten av dette studiet.

Du vil ikke kunne beherske ditt åndedrett før etter å ha drevet forhåndstrøining med alminnelig avslapning. Forsøk å finne en god „fysisk læremester“. Dra fordel av det han vil lære deg ved å anstrange deg med å kontrollere deg selv, og litt etter litt få en viss føling med åndedrettet og siden gjøre deg til herre over det. Du kan skifte fra mage- og mellomgulvsånding over til brystånding i følge dine behov, leke med den ene og den andre, og gi inntrykk av å aldri avbryte deg selv for å trekke pusten. Alt dette arbeide som vil kreve deg for tid, tålmodighet og fremfor alt punktlighet, må du utføre med det formål at du hele tiden tenker på hvordan du kan anvende det på scenen.

IV

MUSIKK FREMFOR ALT ANNET

Jeg hentyder ofte til tragediens lyriske deklamering hvis hemmelighet har gått tapt. Eksisterte det virkelig en hemmelighet? Den konvensjonen som knyttet seg til denne deklamering, var den forskjellig fra og bedre enn den som i dag sjokkerer vårt øre som er vant til de mer subtile nyanser gjennom den moderne poesi?

Du Racine nedskrev musikalsk visse stemmemoduleringer for sin yndlingsaktespillerinne, viste han visselig gjennom det hvor stor betydning han tillia versets musikalitet; men var det ikke også fordi skuespillerinnen i dette tilfelle hadde behov for å bli hjulpet i sitt arbeid? Vi var ikke tilstede ved disse prøvene som sikkert ikke var særlig forskjellige fra våre. Voltaire beklaget seg over at skuespillerne og spesielt skuespillerinnene på hans tid ikke kunne deklamere vers i tragedien, og det er ikke med den naturalistiske spillestil i den borgerlige komedie og tendensen til å lese vers som prosa at tingene er blitt bedre. Stykker skrevet med alexandriner er spesielt vanskelige å nyansere. Man er kommet derhen at det er nesten ikke hørbart. Det som utmerket en skuespillerinne som Sarah-Bernhardt, det var at hun tilføyde sitt dramatiske temperament en ordets musikalske begavelse. Hun snakket syngende eller sang idet hun snakket. Med henne pulserte dramaet gjennom musikalske bølger. Hennes store høydepunkter sprang mer ut av musikkens guddomme-

lige natur enn ut av rollens sannferdige karakter, logikk og psykologisk innelkt. Når hun spilte Fedra, var hun atorartet fordi hun ga illusjonen av gudenes øvråk. Det samme med Mounet-Sully. Her vil man kanskje si at jeg som eksempel tar to geniale skuespillere. Men der finnes diktere som ikke er geniale skuespillere og som likevel vet meget godt hvordan de skal fremheve musikalske nyanser når de leser vers.

Musikaliteten og rytmen i en tragedie har like meget, om ikke større betydning enn oppbyggingen av rollene. Denne oppbyggingen følger en så klart opptrukket linje at det er vanskelig for skuespilleren å vike fra den. Derfor var det ingen tåpelighet det som han fortalte meg, den gamle melodramaskuespilleren: „For å spille melodrama trenges det genialitet, for å spille tragedie er det nok med talent“, fordi i melodramaet består forfatterens skapende oppgave størstedelen av tiden i „å kunne knepene“; det er skuespilleren som skal skjenke den menneskelige substans og lyriske dimensjoner. På den annen side har vi den klassiske tragedie hvor forfatteren ofte er et geni, og skuespilleren kan være ypperlig ved å nøyse seg med å forbli en trofast fortolker. Hvis han er genial desto bedre, men hvis han bare har talent, er dikterens genialitet tilatrekliig for vår glede. Møget få skuespillere kan lese vers uten å vulgarisere rytmen og dermed forvrengte meningen og diktets ånd. Nesten alle lær seg lokke til den ensformigheten som ossuren i alexandrinen fremkynner. De påtvinger den samme automatiske ensformighet når det gjelder moderne verk. De „kurrer“ med vokalerne og sluker konsonantene. Vanligvis fremstår skuespillerne alle dikterne på samme måte. Villon, Corneille, Racine, Hugo, Daudelaire, Verlaine, Apollinaire og Valéry slår alle på den samme heroiske stortromme. Det får meg alltid til å tenke på Delna da hun en gang sang Marsellaisen innrullet i flagget.

Dette ... eller en viss spøkende eller alyngelaktig pludring i de lette vers hos La Fontaine og Marot.

Den sterkeste grunn til denne misforståelsen det er at for å kunne lese vers riktig, må man kunne føle litt som en dikter. Det er derfor når det gjelder ren poesi, at det er meget vanskelig å lære andre å lese dikt... men hva angår den lyriske deklamering i tragedien, kan man visselig gjennom arbeid komme fram til en enhet angående den nødvendige tone hos alle skuespillerne som deltar i forestillingen.

Det må innrømmes at tradisjonen med muntlige overføringer av mer eller mindre vulgære tolkninger, antar en slik karakter at for hver epoke er det nødvendig med en gjenoppreksning, og at de fell som man kan begå under gjenoppreksningen, er mindre alvorlige enn stagnasjon.

De store verker er som disse fjellklider som man oppsamler og stengor inn i vannbassenger. Det blir på overflaten dannet et grønt lag hvor alle slags parasitter formerer seg hurtig. Men der er alltid nedenunder små sprekker hvor rent vann prøver å unnsilppe og hvor man kan samle det opp i all sin friskhet.

I tragedien er klokhet ikke en dominerende dyd. Liden skapen burde provokere fram en indre eksaltasjon hos skuespilleren likevel som hos tilskueren. Den burde vekke vår bevissthet, ryste vår epati og rykke oss med makt ut av vår daglige sjusethet.

V

IMPROVISASJON

Kjære venn, det er ikke en pedagogisk metode full av etablert lærdom som jeg nå vil tilby deg, men hovedelementene i en metode som kan åpne nye og uventede horisonter for deg. Denne metode som jeg har praktisert i tyve år med

mine elever, har gitt resultater. Mange av de skuespillerne som du beundrer, er delvis blitt formet via den. Men har ofte misbrukt den, og man har klosset fordreiet dens sanne mål som hovedsakelig er av skolerende karakter.

Utnytt den på en intelligent måte, ikke bare som en praktisk øvelse for å gi deg bekvemmelighet, trygghet og naturlighet, men også som et middel til introspeksjon og en kilde til granskning av problemene som du senere vil møte ved hvert skritt på veien foran deg.

Når man snakker om improvisasjon, tenker man straks på Commedia dell'Arte. Men det som jeg oppfatter med improvisasjon er ikke en fornyelse av denne forsvundne kunstart gjennom en moderne form, men en levende metode for å lære den teori og praksis som hører til det „dramatiske spill“ og å legge vekt på utviklingen av hver elevs personlighet.

Den vanlige undervisning ved teatret er for en stor del basert på mimetisme: eleven imiterer læreren og de eldre og således faller han ned i det som er kunstig og konvensjonelt.

Improvisasjonen tvinger eleven til å oppdage sine egne uttrykksmidler. Jeg vil gjennom noen eksempler prøve å vise fordelene ved denne metoden som burde tas i betraktning som et uunnværlig utfyllende supplement til de vanlige studier.

☆

Når en elev avlegger en prøve, hva er det vi vanligvis bemerker? – En dårlig plassert stemme, en usikker diksjon, klossethet i gangen, holdningen og bevegelsene, hastverk i måten å snakke på og mangel på rytme; tonefallet tillært som en pepegøye, med trykket på visse ord som hører til og med har gjort seg den umake å understreke med rød blyant i rolleheftet; en tendens til å ville legge til skue all sin viten om rollen i hver replikk. Den dramatiske eller komiske situasjon som han befinner seg i, tenker han ikke på. Men hvis han har sett stykket bli spilt, anstrenger han seg for å imitere den skuespiller som „fylte rollen“ ifølge de andres mening.

Noen enkle improvisasjonsøvelser vil åpne denne elevens øyne for en av de fundamentale lover innen vår kunstart, hvis manglende kjennskap dertil ligger til grunn for all denne klossethet: å føle før man søker å uttrykke, „betrakte“ og „se“ før man beskriver det man har sett; „høre“ og „lytte“ før man svarer en partner.

Disse øvelser er basert på de fornemmelser som vi kan oppfatte ved hjelp av våre fem sanser. Her er noen av dem som eksempler:

Betrakt et landskap ...

Følg en fugt som flyr på himmelen.

Liggende i gresset, betrakt et insekt ...

Lytt til klokker i det fjerne.

Lytt til skrittene til noen som nærmer seg.

Lytt til en samtale hvor du oppfatter ordene uklart.

Lukt på en behagelig parfyme.

Pust inn frisk morgenluft.

Lukt på en ubehagelig lukt.

Kjenn på varmt vann med hånden.

Berør et grovt og ujevnt stoff.

Berør et silkebløtt stoff, meget behagelig!

Smak på en frukt som du plukker fra et tre.

Smak på vin av forskjellige årganger.

Drikk noe som smaker bittert.

Disse barnlige øvelser basert på synet, hørselen, luktesansen, følesansen og smaken, har som formål å tvinge eleven til å ta kontakt med den ytre verden, som vi iveretter for klar-

hets skyld vil kalle „verdens stemme“. Men her skjer det at det landskap som dere betrakter, fremkaller et minne fra barndommen, og dere faller i en midlertidig melankoli. De kløkker som dere lytter til, minner dere om dødskløkkene ved begravelsen til et menneske dere hadde kjær. Den parfymen som dere lukter på, får dere til å tenke på å gi den til en venninne. „Verdens stemme“ fremkaller hos dere den stemme som kommer fra individets indre og som vi vil kalle „jegets stemme“, og det møtet som oppstår, blir til „uttrykket“. Man ser straks at improvisasjonen i selve sitt vesen har et parallelt forløp, og følger også i sin praktiske anvendelse på grunn av denne dobbelte strøm, fra individets indre (jegets stemme), og fra den ytre verden og tingene der (verdens stemme) som møter den indre og individuelle motstrømmen – stimulerer og befrukter den – og til og med utkrystalliserer den. Det kommer et øyeblikk hvor det oppstår en syn- tase, og det er da man kan gå over til den praktiske anvendelse av denne operasjon som blir gjort i to faser.

Improvisasjon er som sagt en handling som fullføres i to faser: første fase: oppfatte mest mulig; og andre fase: uttrykke seg med all sin kraft. Og denne handlingen er av selve denne dobbelte kjerne fordi den krever:

A. – Søken etter „seg selv“.

B. – Konfrontasjonen mellom dette „seg selv“ og den ytre verden.

Hva er de grunnleggende for dette „seg selv“ (jeg) som vi skal legge vekt på når vi leder eleven i arbeidet? Først og fremst alt det som utgjør hans „personlighet“, hans spesielle anlegg, hans kunstneriske sanselighet og følsomhet.

All dette er i begynnelsen skjult bak angst, bløferdighet og strammung. Man må tålmodig vinne elevens tillit og samtidig fordre en total oppriktighet fra hans side. Når det gjelder de ytre elementer som elevens personlighet skal konfronteres med, så er det sanselinntrykkene; fysiske, estetiske, geografiske og moralske inntrykk osv. Kort sagt, av en helt annen karakter; følelsene.

Det er umulig for meg innenfor rammen av denne tekst å regne opp alle de forberedende øvelser. Jeg velger derfor som eksempel et tema som omfatter et visst antall. De står i den rekkefølgen som man også bør benytte under utførelsen av arbeidet.

1. Et forelsket par ankommer på scenen, de går tett omslynget, de ånder av fortrollighet og indre glede uten forstyrrelse, alt er vakkert rundt dem. De går og setter seg på en bank lent inn til en stor naken mur.
2. Bak denne imaginære mur ligger en fengselsgård. Der ligger fangene, ledet av en vakt, rundt i ring (Situasjonen til fangene, vakten, atmosfæren).
3. De forelskede blir klar over stedet hvor de befinner seg.
4. Runden fortsetter.
5. Mannen går opp på benken for å se over muren. Det særegelige inntrykk som blir overført til den unge piken, uten at hun har våget å se.
6. Runden fortsetter, uhyggelig.
7. Denne menneskelige angst knuger igjen et øyeblikk de forelskede, og ennå litt mer. Den hyller deres glede inn i et slør av vemod. Alt blir stygt rundt dem; de fjerner seg stille.
8. Runden fortsetter. En av fangene faller utmattet til jorden. De andre stopper. Fiendtlige blikk mot vakten. Slutt.

Denne fellesetyden hjelper til å åpne elevens øyne for en mangfoldighet av problemer: den muskulære avslapning, gangen, holdningen, rytmen og blikket som etter å ha gransket den ytre verden, vender seg mot den indre verden og bringer den sin føde: dramaet.

Men hver av disse delene burde være gjenstand for et praktisk arbeide, ikke nøyaktig og prestet som gymnastiske eller klassiske danseøvelser. Jeg hentydet nettopp til gangen, holdningen, rytmen og avelapningen. Enhver skuespiller som kan sitt fag, kjenner til viktigheten av disse hovedelementene i vår teknikk.

Det var en merkelig idé, vil dere kanskje tenke, det å lære en elev å betrakte, å se en gjenstand, å spisse ørene i et øyeblikk til hva andre sier, eller til lyder utenfra, berøre en gjenstand for å føle dens konsistens, om det er mykt eller ujevnt, kjenne en lukt, smake – gjør han ikke dette hver eneste dag i sitt private liv, fra morgen til kveld, og vil han ikke kunne gjøre det aldeles ikke lett på en teaterscene? Nei... Disse daglige handlinger er til og med de som han bruker lengst tid på å utføre riktig. Hvor mange skuespillere kan „høre“? – det som er minst like viktig som det å kunne snakke. Det samme gjelder for å „se“ og „berøre“ en gjenstand. Når det gjelder gangen kan man stadfeste at ikke en eneste debutant kan gå på scenen. For ham passer det å utføre øvelser av denne art:

- Gå en spasertur på gaten.
- Gå hurtig fra et sted til et annet.
- Gå omkring i værelset ditt.
- Gå i snøen.
- Gå på en sandstrand.

Fordelen ved improvisasjon er at idet man følger en gradvis metode, kan man avsløre elevens feil og forsøke å rette den på stedet idet man oppfinner den øvelsen som passer spesielt for ham. Vanligvis er fiende nr. 1 „stramning“, den en jevn god med en slags halvblumme. Hos skuespilleren kommer stramning ofte av engstelse overfor „publikum“. Det er først når han blir fullstendig engasjert av spillet, at det lykkes ham å la være å stramme. Det vil si når han stiller opp mot den forstyrrende faktor, tilført ham fra „verdens stemme“, sin egen „Jogets stemme“.

Jeg har allerede nevnt at dette også var prinsippet for improvisasjonen, men stramning er ikke alltid et resultat av forfengeligheit. Den kan også skyldes en blufardighet, meget aktverdig og oppriktig. De virkelige „lidenskapelige“ er de som i begynnelsen lider mest under denne forbannede stramning, ofte i den grad at man beskylder dem for å være følelseskalde. Bruk av halv-masko under øvelsene gir ofte et betydelig resultat. Blufardigheten er da delvis overvunnet; eleven føler seg beskyttet og kan „våge“. Øvelser, hentet mest mulig fra områder som ikke berører hverdagens virkelighet, hjelper til med å „frigjøre“ ham. Jeg skal gi et eksempel. La oss kalle det „oppdagelse av verden“.

Anstreng deg for mest mulig å glemme din kropp og dens tyngde.

Ligg på gulvet med ansiktet dekket av en halvmaske. Slapp av kroppen idet du søker en total tilintetgjørelse. Et lett vindpust streifer ditt ansikt, løper nedover kroppen; du åpner øynene og „oppdager“ verden, himmelen, jorden og plantene.

Ifølge ditt temperament kjenner du nå en fornemmelse av fylde, glede eller makt, eller til og med skrekk; du reiser deg opp på beina som fremdeles er tungt festet til jorden; på himmelen seller skyer avsted; du kjenner lysten til å nå dem eller frykt for mysteriet.

Du ser en fontene, du går bort til den; vannet gjenspeiler ditt ansikt; du vil gripe dette bildet, vannet flykter mellom dine fingre...

Solen kommer frem og blander deg...

Blodet som strømmer i dine årer og livet som du føler inne i deg, driver fram voldsomme fysiske reaksjoner. Du river deg løs fra jorden og du improviserer en dans.

Vanskellighetene ved denne øvelsen gjør at utførelsen sjeldent er tilfredsstillende. Men den innsette den krever av eleven, vekker til live hos ham reflekser som får ham til å gjøre hurtige fremskritt.

Samtidig med at den opptrener avelapning, vil en øvelse av denne art åpne elevens øyne for betydningen av rytme og plastikk. Når det gjelder timene i diksjon, deklamerer eleven en scene fra en tragedie eller resiterer en scene fra en komedie, – han gir nesten ikke noe av seg selv. Under improvisasjonen derimot, blir tiden og målene gitt ham gjennom hans egen organisme som han setter i bevegelse. Han kan ikke unnsilpe loven om rytme; etter å ha erfart dens viktighet, vil han snart kunne utnytte den. Han vil ikke lenger kunne tåle tomrommet inne i seg, eller tregheten i kroppen; han vil ikke lenger stille dette dumme spørsmål som kommer på så mange skuespilleres lepper når de ikke har noe å si: „Men... Jeg er fullstendig tom, hva skal jeg gjøre?“. Det føles som om man er tom når man stiller seg selv utenfor spillet og ikke lever rollen, i stillheten som i dialogen. Han foretar at rytmen gir til og med urørligheten liv, fordi den behandler vår pulsering, og at den manifesterer seg likevel i en sammentrekning av håndens fingre, som i danserens hopp. Han vil heretter føle behov for rytmen både i ordet og gesten.

For å fremskynde en utvikling av rytmefølelsen, er flosteparten av øvelsene som man selv finner på, brukbare. Det er dog bra å variere innholdet for å venne eleven til å benytte seg av rytmen i alt han foretar seg.

Du går med en følelse av dyp indre glede.

Du stopper, setter deg... du går igen (forandring av stillinger burde ikke forstyrre rytmen).

Du går med en følelse av vemod... stopp... sett deg... gå igjen...

Her er det „Jogets stemme“ som dirigerer rytmen og beskytter dere for all vilkårlig engstelse. Blant dyrones ganger kan dere finne fortreffelige eksemplarer:

Kontinuerlig bevegelse som et dyr fra katteslekten.

Katten som vokter på en mus og hopper på den.

(ikke la eleven få imitere katten. Han må stimuleres til å overføre bildene gjennom menneskelige bevegelser).

Finn eksempler fra naturen også:

„Et siv som svinger i vinden“; fra hverdagslivet: „Du venter på noen mens du leser. Fra tid til annen klikker du mot døren. Etter et øyeblikk er det noen som banker. Du styrter bort for å åpne“.

Denne øvelsen hjelper dere til å henlede elevens oppmerksomhet på „begrabet tid“... som selvfølgelig også er nøye knyttet til rytmen. Beregning av tiden er underordnet den dramatiske interesso og intensitet. Den er vanekelig å tillegne seg på teatret fordi den ikke er den samme som i livet.

Skriv et brev hvor du bryter med noen.

Tendensen hos skuespilleren er vanligvis å avstumpe, pære hør fra en idé til en anden. Det at han er på en scene, får ham til å glemme de reelle verdier. For å få ham til å huske disse verdier, må man legge vekt på enkelte øvelser.

„Bøyet over en brønn, la en stein falle ned“. Beregn fallts tid instinktivt.

Når eleven har fattet dette med „tiden“, som er så strengt knyttet til rytmen og som styrer den i størstedelen av tilfellene, benytt den samme øvelse for å henlede hans oppmerksomhet på plattiken.

Her er improvisasjonen avgjort den beste trening for å tilegne seg en naturlig scenisk plastikk. Eleven som utførte improvisasjonen „oppdagelsen av verden“, søgte strake tilfukt i de konvensjonelle holdninger, eifer hvila han hadde anlegg for dans, ble han mer eller mindre inspirert av faste dansetrinn. Men, den plastikk som passer til toutret, er ikke lenger den som passer til dansen, like lite som sangerens teknikk i forhold til skuespilleren.

Hvis sirkuset og music-hallen har arvet tradisjonen med gjøglere og improvisatører fra Commedia dell'Arte (den komiske sanger tilleggser kroppen like stor betydning som stemmen), er teaterakuspilleren ofte altfor formløs. Frykten for ikke å framkomme på scenen slik som han er i livet, resulterer i at han på scenen bare våger å oppføre seg annerledes enn privat. Denne sceniske plastikk strekker seg fra en odell holdning i tragedien til den groteske karikatur.

Improvisasjonen vil først og fremst åpenbare ham den nytte man kan ha av den, og pålegge ham til å gjøre bruk av den. Den tvinger ham til først å bygge opp rollen innefra (jegets stemme), mens danseskunsten arbeider med å finne skjønnheten i den enkelte bevegelse. Imidlertid er det viktig at nødvendigheten av å stillscenere de daglige gestor eller uttrykke en følelse gjennom en holdning, får ham til å søke etter kroppelige uttrykk som er særegne for skuespillerkunsten og som ikke illustrerer ordene samtidig med at det gir klarhet til hans komposisjoner.

For å rettlede eleven i denne søken, så gi ham enkle øvelser som samtidig appellerer til hans fantasi:

En gate klokken fem om morgenen...

Hver elev bør finne på en skikkelse som man møter i gatene i Paris på den tiden, „da som går avsted til arbeidet“...

„De som kommer hjem fra arbeidet“...

„Ranglefanter, uteliggere, osv.“...

Frøhold samtidig atmosfæren (de ytre faktorer, „verdens stemme“).

Den samme gate om formiddagen en meget varm sommerdag...

Klokken seks om kvelden, og dagen er endt...

**Gi følgende komposisjonsoppgaver:
Den døves anstrengelse for å høre.
Et nærsynt menneske som myser.**

Den måten en forfengelig går på.

Gangen til en mannequin fra et stort motehus.

Gå derpå over til en kilde som er nesten uttømmelig når det gjelder å gi inspirasjon: dyreskikkelser. Harlekinen Thomaзи ble engang spurt om på hvilken skole han hadde lært å føre kroppen så grasløst, og han svarte: „Ved å se på små katter leke“.

For disse øvelsene bør vi dekke den øverste delen av ansiktet med en halv-maske for å overlate hele det ekspressive uttrykk til kroppen. Jeg har allerede nevnt den spesielle rytmen innenfor katteslekten.

La os nå heller gå over til improvisasjoner om „evnen“, avalen som flyr, den svevende ørn, anden og kalkunen.

Suksessen med våre forestillinger „Fuglene“, og senere „Plutus“ på Atelier-teatret, skyldtes for en stor del denne

spesielle trening som tillot meg å gi Aristofanes kor hele den lyriske verdi.

For å gjøre elevenes fantasi mer fruktbart, så la dem lese dikt eller fabler av La Fontaine. Men tolerer aldri barnlig imitasjon. For å få dem til å fatte bedre båndet mellom plastikken og den dramatiske følelse, så foreslå følgende improvisasjon:

Det er vinter og snø. En ugle nærmer seg et hus, tiltrukket av lyset. Lyset bløder den. Lyset blir slukket. Den blir alene igjen i mørket. Den vil dø. Den dør.

Vi berører her pantomimekunsten. Imidlertid bør vi holde oss på det teatermessige plan for ikke å forvirre oss ved å blande sammen de to genrer. Pantomimen har sine lover, sine regler. Den skal uttrykke alt gjennom bevegelsen. Den kan, den bør til og med som dansen, bli akseptert utenfra. Den er hele dramaet. På teatret skal plastikken tjene det indre drama: dens kvalitet og sjeldenhet avhenger av denne nyansen, skjønnanmt observert. For å oppnå dette resultat, jeg gjentar, bør eleven tvinge seg til å gjøre en kroppslig trening: klassisk dans, stepping, fekting og ren pantomime. Denne treningen bør likestilles med den mekaniske diksjon. Den skal kun tjene til å forberede og gjøre føyelig; det er et middel og ikke et mål.

Jeg har nettopp henledet oppmerksomheten på anvendelsen av halvmasker under de plastiske øvelser. Jeg har gitt praktiske grunner til det:

1. Den gir eleven følelse av trygghet.

2. Den stimulerer til benyttelse av hele kroppen som uttrykksmiddel.

En maske har sitt eget liv som ikke alltid er det samme som skulptøren har villet gi den. Det er ofte noe som unnsilpør skaperen. Ja en vellykket maske: studer den under alle dens forskjellige aspekter, lev sammen med den og bli dens kammerat og fortlørlige. Det er ikke noe som iriterer meg mer enn å se en elev kaste seg over en maske og anvende den som en skøyteville gjøre det med en karnevalsmaske. Det er helligbrødt. For masken har en hellig karakter. Den appellerer til et puallikum av innvidde. De fleste vil mosteparten av tiden aldri se annet i det enn et påskudd for spøk og latter. Man har ofte gjort en forhastet bruk av erfaringene på teaterskolene. Man har ikke søkt videre. Man har villet gå tilbake og gjenopplive forvundne former. Feil! Bruken av maske i det moderne teater er ikke noe som man kan gjenfinne, men må skapes helt på nytt. Den betinger en dramatisk som ennå ikke har funnet sin dikter. Hverken dialogen, tonen eller rytmen i den nåtidige tragedie passer til forsøk av dette slag.

Målet vi streber etter med improvisasjonen er mer av psykologisk enn av praktisk natur.

Anvendelsen av „masken“ fremtvinger en depersonalisering hos skuespilleren. Inntil nå har vi med alle våre studier i motsetning til dette, søkt å stimulere skuespillerens personlighet. Etydens er blitt ernært av hans egne fornemmelser, sprunget fram av hans følsomhet gjennom den mest direkte form. Vi skal nå uten å påføre denne personlighet skade, be ham om å fjerne alle hans små følelsesmessige reaksjoner, hans uvaner, manier og til og med hans personlige hjerm. Det er en slags blintgjørelse som skal forberede ham til en kunstart med større objektivitet og spennvidde.

ØVELSER MED MASKER

Velg en maske og gi den til en elev for at han skal studere den utenom arbeidstiden. Be ham først å søke etter den

gangen som passer til, måten å bære hodet på, og når han er ferdig, nå få ham til å utføre de første øvelser, men henled samtidig hans oppmerksomhet på betydningen av mage-musklene.

Hvis dere ser på tresnitt av japanske skuespillere, vil dere bemerke at nesten alle holdninger og stillinger er styrt fra mage-musklene. Under mitt arbeid med elevene, var det ofte at jeg ikke kunne la være å minnes den første melodramatiske rollen og det som jeg var nødt til å tørpe på, om og om igjen: „Så lenge du ikke støtter deg til mage-musklene, vil du mangle autoritet“. Denne skuespilleren kjente visselet ingenting til det Fjerne Østens toter, men gjennom sin faglige ildenskap gjenfant han en gammel lov som uten tvil stammer fra teatrets tidligste epoker.

IMPROVISASJON MED MASKE

Du er nødt til å vasse over en stri strøm i fjellet.

Du kjemper mot strømmen. Du hadde overvurdert dine egne krefter, strømmen fører deg med seg. Du kjemper fortvilet, du mister fotfestet. Du drukner.

Jeg gjennomgår i morgen på min arbeidsdagbok: denne øvelsen ble utført for første gang av Antonin Artaud og Marguerite Jamnia. Under arbeidet med maske bør elevtilhøreren selv kunne trekke verdifulle opplysninger ut av det han ser; de forskjellige grader av bøyninger av masken, blikkets retning, betydningen av visse deler av masken som plutselig kan utføre selv den minste gest; han vil lett kunne forstå den apocryfiske mekanisme hvor alle aktivitetssentra befinner seg godt plassert. Det er sjeldent at en litt begavet elev ikke blir begjæret for disse øvelsene. Han forstår dens hellige karakter; litt „magi“, en følelse av storhet, tiltrekning mot mysteriet, en større tiltrekning mot den kunst som altfor ofte er blitt skjævet av gjøglerens ynkelige arbeid. Jeg har for nevnt at disse øvelsene frembringer en depersonalisering hos skuespilleren. Ja, fordi her skal det delvis skapes utførelse, som danseren som arbeider foran et stort speil; hans bevegelser skal ikke lenger bli drevet av hans egne fornøynelser, men dirigeres av masken som erstatter hans personlighet med sin.

Det er komposisjonskunst i høyeste grad. Skuespilleren blir tvunget til en større objektivitet, og han blir mer herre over sitt fag. Hans uvaner, vaner og manier som hadde sin sjarm i det daglige liv, forsvinner litt etter litt og vil bare dukke opp igjen som skapende materiale og ikke som skapelse i seg selv.

☆

Vi har sett at skuespilleren har stiftet bekjentskap med seg selv, fått bevissthet om seg selv og kontakt med sin dype og blottede personlighet, – ja, til og med klart å oppnå enkelte glimt av det originale og sjeldne i hans naturlige anlegg.

Han har lært å ikke isolere seg fra den konkrete ytro verden som er den levende atmosfære for all kunst; å forkaste alt som kan være ren fantasjon og dermed uoriginalt og forældet; han har tilegnet seg et utgangspunkt som tilfører ham å gå til den ytterste grense for uttrykksfullheten i sin egen personlighet, og til slutt tilvennet og opplæret denne personlighet til møtet med „dramatet“ (dette som i seg selv inneholder alt det som øvelses-forslagene inneholder, å vite: verden, dens elementer og dens dramatiske substans). Han vil i dette øyeblikk kunne tilnærme seg med en mere skjæpet forståelse og med kunstnerens klarsyn, studiet av de store Shakespeare-dramaer, det greske teater, det spanske teater og vår egen fedreland i alle dens forskjellige arter.

Det forekommer meg at improvisasjonsmetoden er den eneste som kan forberede skuespillere til kollektivt arbeid. Jeg har sagt tilstrekkelig at improvisasjonen ikke ville ta opp på nytt erfaringene fra de italienske Commedia dell'Arte skuespillere, at teatret var en fullstendig kunstart i seg selv og at man ikke må blande sammen de ulike genrer, for å kunne tillate meg å komme tilbake til selve kildene som har inspirert meg under dette arbeidet, og som indirekte har påvirket alle mine teaterforestillinger: Commedia dell'Arte, teatrene i det Fjerne Østen og filmen.

Det gleder meg å bemerke at da „reformatoren“ Riccoboni*) ville jage gjøglerne vekk fra scenen fordi de vanæret den, tok han avstand fra selve Commedia dell'Arte, men forbeholdt seg improvisasjonsprinsippet som et fruktbart element i skuespillernes utdannelse. Det er meget sannsynlig at Luigi Riccoboni hadde rett da han tok fatt på dette karatog mot Commedia dell'Artes gjøgler som da var i forfall. Det var en kunstart, altfor meget knyttet til hver enkelt skuespillers karakter, til ikke å lide for eller sanne hele den levende kropps skjebne: en fødsel med skrik, og halvt bevisst; de første heftige ungdomsår, ulmotståelige i sine anprang: en modenhet med bevissthet, makt og tilegnet visdom, derpå aldordommen ... den gamle markedsdagglers alderdom som Baudelaire beskriver slik: „scenen på torget som ingen som-ler seg rundt“.

Gjøglerne, spilloppmakere, omreisende skuespillere, etterkommere av antikkens mimere og attellaner slår seg sammen. De danner et skuespiller-kollektiv hvis mål er å skape en form for dramatisk kunst hvor hver enkelte spesielle bidrag smeltes inn i ensemblen. Disse typene som var temmelig formløse i begynnelsen, kommer fra ulike provinser og taler ikke engang alle den samme dialekt; de perfektionerer seg, tilstipes og berikes, og de improviserer på scenarier inspirert fra den skrevne dramatiske litteratur eller folklor. Innenfor den faste rammen for de bestemte karaktertyper gir de fritt utløp for deres fantasi og innbilningskraft. Mens navnene på skuespillerne innen den skrevne komedie er blitt helt glemt, er hele familier av „improvisatører“ tilknyttet teaterhistorien i over to århundreder. Etter denne nye kunstarts utbredelse utklekking, dukker de opp, på en strålende og nesten uvirkelig måte: Isabelle Andréini, Dominique, Pantalano Antonio Rincoboni, den forelskede Silvio Caldéroni og mange andre. Kunstarten utfolder seg og dekanterer. Kostymene blir for-ekjennet og plastikken blir mer og mer av en sjelden karakter. De bilder som i de etterfølgende tider har inspirert så mange diktere, er levende: de vandrer tvers gjennom hele Europa for å bringe sitt budskap til alle land. Deretter oppløses kollektivene. Publikum går trett; det er tilbaketog. Molière dukker opp, den skrevne komedie triumferer. Den siste Harlekin, Carlin, gammel og desillusjonert, fremfører i ca. 1777 fattigelige gjøglerlærer i Trionons haver mens kurtisanene og kjøkkentjenerne ser likgyldig på.

Tiden går. Det samme mirakel med kollektiv kunst gjentar seg ved filmen.

Kan man ikke se et fjernt slektskap mellom Charlie Chaplin første trupp og en av disse trupper innen Commedia dell'Arte? Men filmen, fordi den er en ny kunstform, er ikke overleaset med tradisjoner. Den går mer og mer i retning av en kollektiv kunst, og det er dens makt. Den gjør det ikke for å være „moderne“, den gjør det fordi den er moderne. Ved filmen har forfatteren eller forfatterne sin plass, skuespillerne sin; kameramannen og hans assistenter, maskinister, elektrikere, dekoratøren; alle håndverkernes arbeid under

*) Om Riccoboni og Commedia dell'Arte se Tilf. 6.

ledelse av en „mester“, regissøren, som også er underkastet en kolloktiv disiplin. Blir verket upersonlig av den grunn? Nei, – for til tross for en avskyelig merkantillisme og skilne finansielle transaksjoner, forblir filmen likevel i vår aktuelle tid en kunstart full av muligheter og fremtid.

Jeg plasserer den inn i mønstret mellom Commedia dell'Arte og det orientalske teater, for med sitt gamle aristokrati er sistnevnte også en kollektiv kunst. Å ville påtvinge vårt vestlige teater reglene for et teater, skapt gjennom en lang tradisjon og med sitt spesielle symbolapråk, ville være en grov feit. Men det ville også være absurd å ikke dra nytte av de beundringverdige eksempler på transponering, på samme tid realistisk og poetisk, samt virkningene som man har oppnådd gjennom plastikk og rytme.

Alle innen kunsten tar det de trenger der hvor de finner det. Det er valget av materialer og den måten den utnytter det på, som utmerker den virkelige kunstner. Det som er av stor betydning for oss i øyeblikket, det er at disse tre former for kunst fra forskjellige epoker, og som har stått sin prøve, er alle former for kollektiv kunst.

Morgendagens teater kan ikke unnfly dem hvis det vil gjenspeile sin styrke og originalitet.

Vi sukker alle etter et dramatisk geni. Hver sesong venter vi på en „Messias“. Kan man være helt sikker på at den form som vi tilbyr ham i 1946, oppfodrer dette geniet? Kan man være sikker på at han føler seg kallet av en kunst som lever på gjentagelser og som altfor ofte lyder hui... Utsikten for ikke å bli forstått, å ikke se sitt verk fremvise, i det minste mens han lever, stimulerer ikke den unge forfatter til å søke nye former.

Den kollektive disiplin som følger arbeidet med improvisasjon, samtidig med den individuelle kultur, er utmerkede midler for forberedelsen av et gunstig instrument som kan klokke ut en ny moderne teaterbevegelse.

For at et kollektiv kan ha et kunstnerisk liv, er det påkrevet at enhver av de individer som utgjør det, vet å søke perfektion innen den delen av samarbeidet som er blitt reservert ham. Man må få skuespilleren til å gjøre seg gjeldende på et levende plan, uten å forvanske forfatterens arbeid, og maskinisten til å bidra med all sin praktiske kunnen til iscenesetterens realisasjoner – og dertil mere av dette „noe“ som gjør at kunstverket som drar nytte av hver enkelt bidrag, blir et kunstverk skapt av alle.



TTT 7

Jerzy Grotowski

Towards A Poor Theatre

283 pages, 97 illustrations, d. kr. 51

- it strikes me as by far the most coherent and profound theatrical aesthetic the post-war theatre has produced.

Irwing Wardle
The Times

Odin Teatrets Forlag - Postbox 119 - 7500 Holstebro, Danmark.