

Om skuespilleren og teatret

AV VSEVOLOD MEYERHOLD

Følgende tanker og betraktninger av Meyerhold er blitt nedskrevet av Alexander Gladkov som var mesteren en nær og trofast medarbeider de siste fem årene av hans liv. Meyerhold hadde en egen spesiell evne til å uttrykke seg gjennom korte betraktninger som var så skarpe og presise at de nesten antok form av aforismer. Alexander Gladkov (født 1913), poet, dramaturg, teaterkritiker, utga sine notater i Teatralnaja Zhizn, Moskva 1960, i Novi Mir, Moskva 1961 og Tarusskie Stranitsy, Kaluga 1961.

Til høyre: Meyerhold og Gladkov (1938).



Vi kjenner den berømte setning av Tsjekov: Hvis det henger et gevær på veggen i første akt, må kulen bli avfyrt før stykket slutter. Jeg kunne tilføye denne parafrase: Hvis et gevær henger på veggen i første akt, trenges en mitraljøs i siste scene.

★

Ikke ødelegg det hele! Ha tillit til tilskueren! Han er ofte mye mer intelligent enn vi er tilbøyelige til å tro.

★

Anstreng dere med å finne gleden ved utførelsen av deres sceniske oppgave. Det er grunnregel nr. 1.

★

Ikke så høyt! Alt skal sies med en mye lavere stemme! Når skuespillerne skriker, har de ingen mulighet for å nyansere. Da jeg var ung arbeidet jeg sammen med Stanislavskij. Han betraktet meg som en forferdelig skrålhals og påla meg konstant å dempe stemmen. Selv var jeg ikke i stand til å forstå det, og på den måten begrenset jeg mine egne muligheter.

★

I tragediens kunst følger scenene en oppadstigende linje, og i den sentimentale kunst en nedadbøyeende linje.

★

Under hver eneste forestilling: spill det samme fragment på en ny måte!

Det fundamentale problem i nåtidens teater består i å bevare den improvisasjonsevne som skuespilleren har, men uten at det strider imot den presise og kompliserte form som iscenesetteren har gitt forestillingen. Siste gang jeg diskuterte dette, var det sammen med Stanislavskij og han mener det samme. Han og jeg, vi nærmer oss løsningen av en oppgave som konstruktørene for en tunnel gjennom Alpene. Enhver begynner på sin kant, men et sted på midten møtes vi ganske sikkert.

★

Dramaet skiller seg fra operaen gjennom den improvisasjonsmulighet som den gir skuespilleren. I operaen forhindrer orkesterlederen artisten i å utvide det gitte tidssegment, noe som ville føre til en forandring av tempo. Sjaliapin som var en ekte skuespiller, følte behov for å improvisere og fikk utløst dette gjennom tempoet, – hvorfra stammer hans kon-

flikter med orkesterlederne. Jeg gir aldri avkall på retten til å oppmuntre skuespillerne til å improvisere. En ting er dog av stor viktighet. I improvisasjonen må ikke det sekundære undertrykke det primære og forholdet mellom de forskjellige tidssegmenter må respekteres.

★

Hvis rollen ikke lenger innebærer et element av improvisasjon, så er det fordi skuespilleren ikke lenger tror.

★

De to viktigste betingelser for skuespillerens arbeid er improvisasjon og evnen til å kunne begrense seg. Jo mer sammensatt og mangfoldig kombinasjonen av disse to evner er, dess større er skuespillerens kunst.

★

Instruktørens teater er et skuespillerens teater pluss evnen til ensemblespill.

★

Mester-skuespilleren når sitt høydepunkt ved førti eller førtifem års alderen. I den alder vil rikdommen av de oppsamlede inntrykk forsterke hans faglige erfaring.

★

Den gode skuespiller skiller seg fra den dårlige ved at han torsdag ikke spiller på samme måte som han gjorde tirsdag. Skuespillerens glede består ikke i å repetere noe som han allerede lykkes i å gjøre, men å variere og improvisere innenfor rammen av det som helheten tillater.

★

Ved å innordne seg til tiden og plasseringen knyttet til forestillingens struktur eller til partnerners spill, ofrer skuespilleren seg for enheten. Ved å gi fritt spillerom til skuespillerens improvisasjon, gjør instruktøren det samme innenfor sin ramme. Disse ofre er fruktbare fordi de er gjensidige.

★

Jeg har ofte bemerkt at når en talentfull skuespiller går stikk imot det mønster som jeg har risset op, så lukker jeg øynene for de friheter som han tar seg, eller jeg vil rett og slett ikke oppdage det. Når man så henleder min oppmerksomhet på det faktum, blir jeg oppriktig forbauset. Undertiden synes det meg som om det var jeg som hadde funnet på eller villet disse »friheter«.

★

Jeg ville absolutt forby skuespillerne å drikke vin, kaffe eller innta andre former for kunstige stimulanser. Alt dette skaker opp og har en ugunstig virkning på nervesystemet, mens skuespilleren bør være helt sunn og frisk. Da en poet skrev til Flaubert at han hadde skapt sitt dikt under strømmende tårer, gjorde Flaubert åpent narr av ham. Stikk i strid med den alminnelige mening, har Sergej Essenin aldri skrevet vers i beruset tilstand. Det vet jeg med sikkerhet. Skuespillerens kunst, og all kunst i alminnelighet, er en bevisst, klar og gledesbringende handling, en handling som fremspringer av en sunn og presis vilje. Ved begynnelsen av vårt århundre fremkom en viss type skuespillere, »nevrasteniske helter« (Orlenev og andre) og det er betegnende at det er skuespillere av denne sort som rent faglig blir hurtigst diskvalifisert. Henimot førtifemårs-alderen, en skuespillers høydepunkt, var nesten alle bare menneskelige vrak både fysisk og moralsk.

Jeg tror at opprinnelig er alle i besittelse av en individualitet. Ikke ett barn ligner et annet. Enhver form for oppdragelse har tendens til å utviske det individuelle. Skuespilleren må beskytte seg mot denne utjamning. Når jeg stifter bekjentskap med et nytt menneske, prøver jeg alltid å forestille meg hvordan vedkommende var som barn. Prøv det! Det er både interessant og lærerikt. I vår trupp har vi imidlertid en skuespiller som jeg ikke kan forestille meg som barn. Han er som en løk: bak skallet er der et nytt skall, og så enda et til – og slik fortsetter det. Han har fullstendig utslettet sin individualitet, og til tross for en fremragende teknikk, er han middelmådig i alle roller.

Evne til betraktning! Oppmerksomhet! Nysgjerrighet! Igår spurte jeg flere av våre unge skuespillere, den ene etter den

andre, om de kunne beskrive formen på lampene som opplyser teatrets fasade. Ikke en eneste ga et korrekt svar. Det er skremmende. Når det gjelder klassikerne, så les først og fremst dem som kan lære dere å betrakte. Mesteren på dette område er Gogol i **Døde sjeler**.

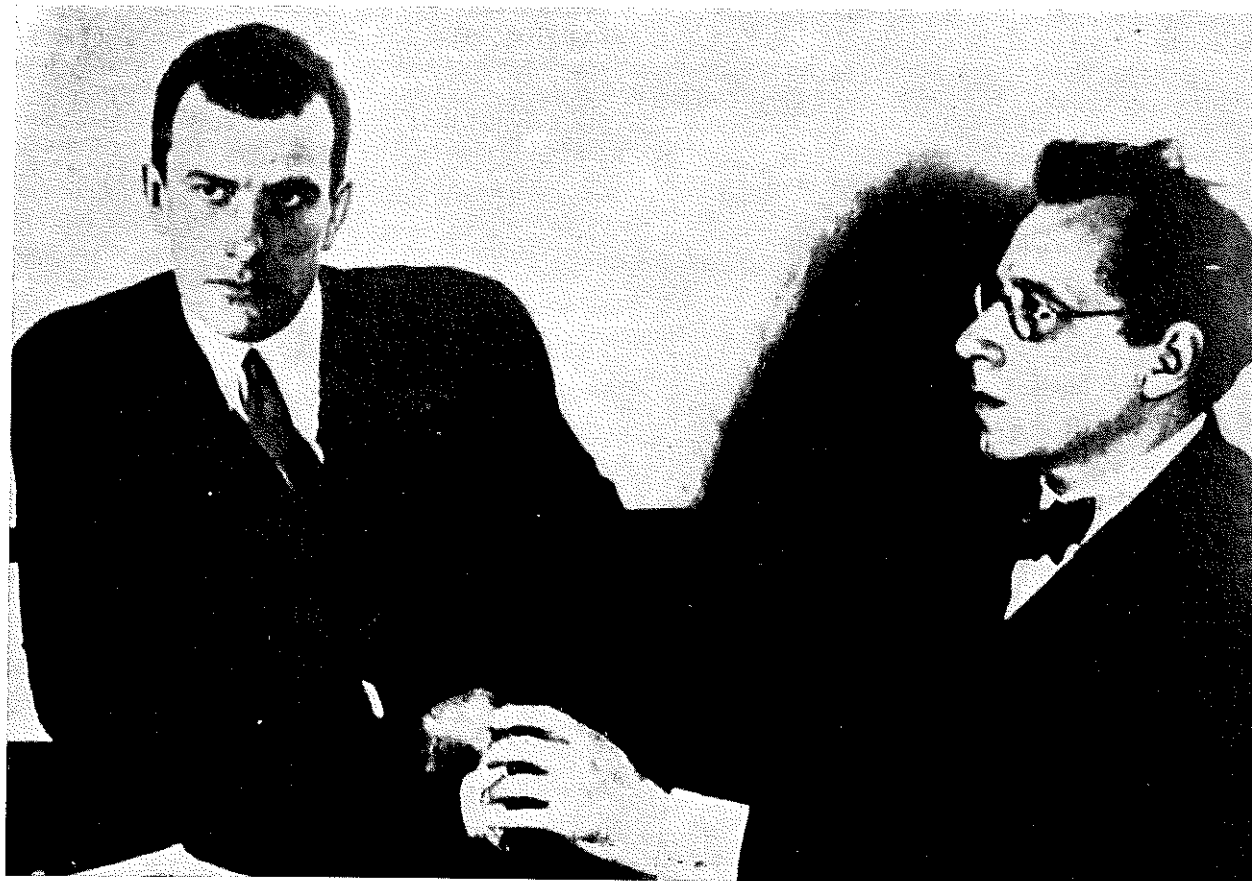
Kostymet utgjør en del av kroppen. Se på fjellfolket! Det virker som om kappen skjuler kroppen, men hos en virkelig kaukasier er kappen levende. Gjennom den kan dere se kroppens rytmiske pulseringer. Etter å ha overvært Fokins ballett, gikk jeg inn bak kulissene for å se hvordan hans kostyme var laget. Den besto av flere lag tykke stoffer, bomull og dertil enda mye mer. Allikevel kunne jeg under forestillingen meget tydelig skimte alle kroppens linjer. For å forstå scenekostymets virkelige natur, studerte Stanislavskij snitt og tilskjæring i Paris.

(Til skuespilleren K. som var anbrakt høyt oppe på en stige:) »Stopp! Skift stilling! De må sitte mere trygt, mere behagelig!« (Skuespilleren: »Men jeg har det behagelig, Vsevolod Emilievitch!«) »Det er ikke nok at De føler at De sitter behagelig. Tilskueren må ikke kjenne seg ille til mote når han ser og tror at De er dårlig plassert. En slik unødvendig bekymring distraherer ham i selve opplevelsen av scenen. Slik, ja. Nå er det bedre! Takk.«

Jeg vet ikke lenger hvem som sa: »Forholdet mellom kunst og virkelighet er det samme som mellom vinen og druen.« Det er virkelig glimrende formulert!

Jeg liker ikke sminke. Jeg likte det da jeg var ung, men den tid er lengst forbi. Nå kan jeg ikke utstå det.

Skuespillerne stritter ofte imot når jeg, før en premiere,



Majakovskij og Meyerhold i 1929 ved den første prøve på Væggelusen. Billedet er taget af Rodchenko, som var forestillingens scenograf.



Karikatur af Meyerhold, udført af Kukrinskij.

tar til å vaske av dem sminken. Jeg sier ingenting fordi jeg vet at den tid vil komme hvor også de vil få avsmak for det. Man må redusere masken til det minimale. Lenskij var genial når det gjaldt å gjøre en minimal maske overbevisende. Man utformet mange teorier for å forklare hvorfor skuespillerne i min **Storartede Hanrei** nesten ikke var sminket, og jeg har selv bidratt til det. Årsaken var dog ganske enkel. Jeg liker slett ikke sminke. Hvorfor skulle da den unge Ilinskij, Babanova og Zaitchikov ha bruk for det? De store skuespillere sminker seg lite. Det tjener bare til å sjenere dem. Forkjærlighet for sminke er en barnesykdom hos skuespilleren.

Skuespilleren bør i tankene kunne se seg selv i et speil når som helst. I større eller mindre grad har alle denne evnen, men oftest lite utviklet. Hos skuespilleren bør den være fullt utviklet.

Har dere aldri fundert på hvorfor akrobatnumrene på sirkus alltid blir akkompagnert av musikk? For å skape en festlig atmosfære, vil dere gjerne svare. Men det er temmelig overfladisk. Sirkusartistene har behov for musikken som et rytmisk utgangspunkt og hjelpemiddel til å beregne tiden. Deres arbeid og innsats kan baseres på en brøkdeler av et sekund, og den minste slingring kan bevirke et fall og en katastrofe. Når det hele baseres på kjent musikk, er beregningen temmelig sikker. Det er også mulig uten musikk, men vanskeligere. Dersom orkestret plutselig begynner å spille et annet musikkstykke enn det som var planlagt, kan det bety slutten for akrobaten. Det samme gjelder i en viss grad på teatret. Støttet av musikkens rytmiske bakgrunn, blir skuespilleren nøyaktig i sitt spill. På orientalske scener slår scenetjeneren på en plate i det kulminerende øyeblikk. Det er et holdpunkt som hjelper skuespilleren til å agere med presisjon. Skuespilleren har behov for en musikalsk bakgrunn for å kunne beregne tiden og tidsavstandene. Hvis dette er blitt innarbeidet og han blir fratatt den musikalske bakgrunn, vil han måle tiden på en annen måte. Vår skole krever at skuespilleren i tillegg til improvisasjon skal utvikle en evne til å begrense seg. Men det finnes likevel ikke noe bedre hjelpemiddel enn en musikalsk bakgrunn når det gjelder å frivillig begrense sitt spill tidsmessig sett.

En flink skuespiller med en god mimikk lar seg lett forlede til å skape ekstra pauser, men disse kan være helt uutholdelige hos en skuespiller som ikke har sans for tiden. Det er der man har bruk for å vite hvordan man skal legge en

demper på seg selv. Jeg har gjort endel forsøk i de forskjellige forestillinger for å finne nye fremgangsmåter som kunne hjelpe skuespilleren i dette hensende. I **Læreren Bubus** tjente den musikalske bakgrunn til en innskrenkning av tiden. I **Revisoren** tjente den lille plattformen som sto i forgrunnen (hvor handlingen utspant seg) som en inngrensning av rommet. Disse to forestillingene ble for skuespillerne en god skole i selvbegrensning. Jeg har kunnet konstatere at de som gikk gjennom denne skole, meget tydelig har forbedret sine faglige kvalifikasjoner.

I Konstantinopel forvillet jeg meg en dag inn i en muhammedansk skole som lå nær ved en moské. Jeg ble slått av det jeg så. For å lære utenat vers fra Koranen holdt eleven mesteren i hånden og sammen beveget de seg i en vuggende rytmisk bevegelse. Jeg forsto at en fast rytme hjalp eleven til å konsentrere seg og huske bedre. Rytmen er et fantastisk hjelpemiddel.

Skuespilleren kan bare improvisere når han er fylt med en indre glede. Uten en atmosfære av jublende skapertrang og skaperglede er det umulig for ham å gi seg selv fullt og helt. Det er derfor jeg så ofte under prøvene skriker til skuespillerne: »Det er bra!« Det er gjerne slett ikke så bra, men skuespilleren hører oppmuntringen og det er da han virkelig begynner å spille. Man må arbeide med liv og lyst. Når jeg under prøvene er sur og streng (noe som kan skje), bebreider jeg meg selv alvorlig etterpå og angrer dypt. Instruktørens irritabilitet kan ganske fort paralisere skuespilleren, og den er like forkastelig som hans foraktfulle taushet. Hvis De ikke i skuespillerens øyne kan se hva han venter av Dem, da er De ingen instruktør.

Mester-skuespilleren bør kunne bevege seg på et stort areal, på veldige plan (som i min **Don Juan**) liksåvel som å forbli lenge sittende på en divan (jeg prøvde å oppnå dette i **Revisoren**). I et stykke som jeg forøvrigt har glemt tittelen på, spilte Varmalov alene i nesten tyve minutter urørlig på en seng. Det var praktfullt. Handlingen krevde det, men det var også et eksempel på skuespillerens virtuositet i begrensningens kunst. Uten selvbegrensning, ingen beherskelse.

Ingenting er tilfeldig på scenen. En gang så jeg en skuespiller som helt tilfeldig mistet en blomst idet han gikk ut av scenen. Skuespillerinnen som sto igjen på scenen, plukket den opp med en bevegelse som hun hadde håpet skulle være ubemerket. Dette kunne virke som en ubetydelighet. Men allikevel begynte tilskuerne straks å tiske og hviske. De hadde allerede diktet opp et forhold mellom disse to personer og tilla denne gesten en meningsfull betydning.

Allerede for lang tid siden noterte sufflørerne varigheten av aktene. Den første akt varte, la oss si trettifire minutter, andre akt førtitre, tredje akt tjuefem. Jeg har funnet slike notater i gamle eksemplarer av stykker, men ikke forstått meningen inntil eldre teaterfolk forklarte meg at det stammet fra en sufflør som hadde kontrollert forestillingens varighet. Idag diskuterer vi kronometer og dets anvendelse i teatret og tror at vi har oppdaget Amerika. Men det er altså nokså gammelt. Etter forestillingen avla suffløren sin rapport: Idag varte den akten så mange minutter fordi den skuespilleren er begynt å spille langsommere den scenen som er av mindre betydning; den skuespillerinnen utførte sin scene i all hast; inspisienten har forsinket den entrée. Suffløren hadde en viktig funksjon. Det er lett å deformere en forestilling ved å hale ut eller skynde seg gjennom en akt. Spill Maeterlinck hurtig – og dere får en vaudeville. Spill en vaudeville langsomt – og resultatet blir Leonid Andrejev.

★
Teatret kan sammenlignes med musikk. Det er i selve sitt vesen bestemt til å være en stimulans til aktivt liv. Dere forteller meg at dere har problemer i deres private liv. Det er helt meningsløst! I 1920, utsultet og med en tuberkuloseangrepet lunge, befant jeg meg glimrende vel til mote. Jeg ble til og med forelsket.

★
Dere spør meg hvem er den beste skuespiller som jeg har sett i mitt liv. Faktum er at i nesten et århundre har jeg sett alle de store skuespillere. Etter å ha tenkt litt over spørsmålet, vil jeg svare slik. Den beste skuespiller som jeg har kjent, er Aleksander Pavlovitch Lenskij. Han hadde alle de kvaliteter som jeg setter pris på hos en skuespiller. Det var en virkelig kunstner.

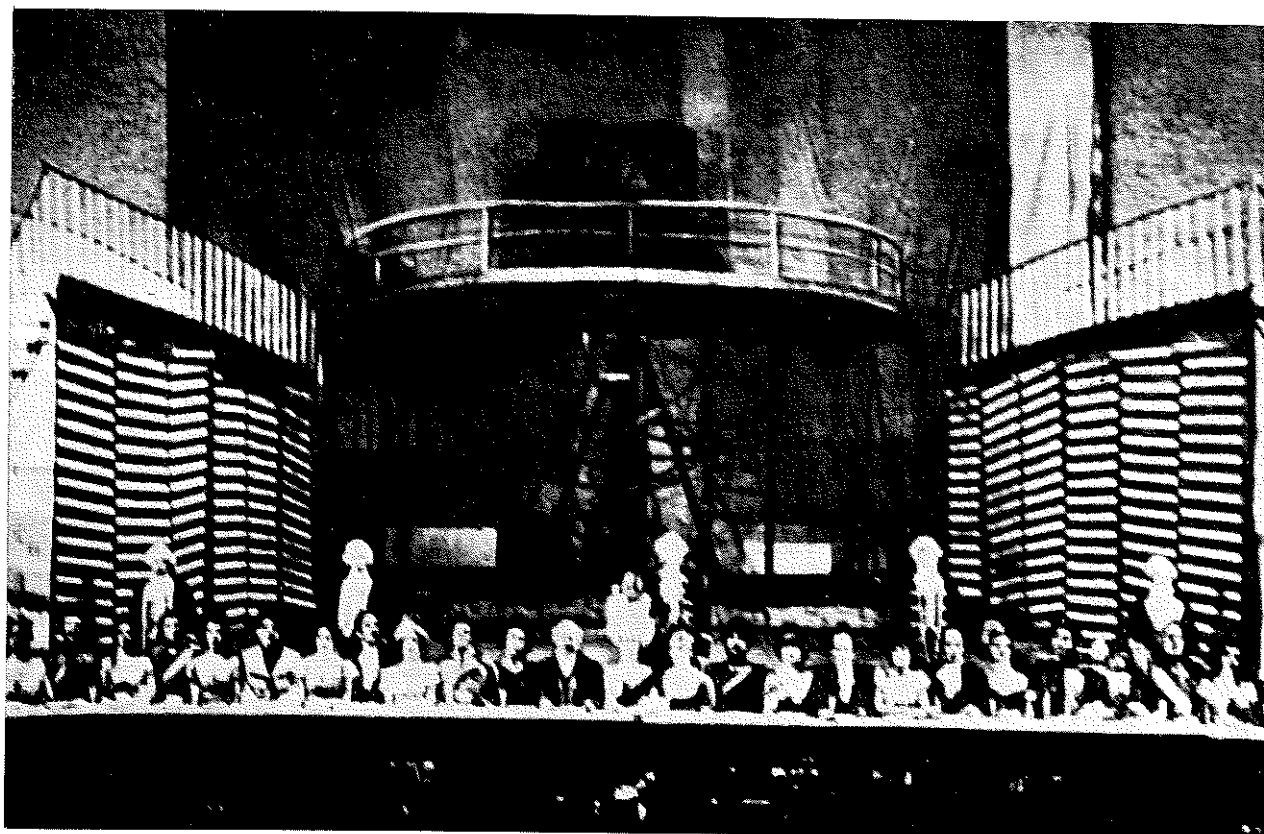
Lenskij kunne dette med å være »lett«, noe som hverken betyr å være frivol eller overfladisk. Han spilte »lett« til og med »tunge« roller som Famussov¹⁾ og Hamlet. Med en forbausende letthet og uten synlig anstrengelse kunne han utføre de mest kompliserte ting, de mest tragiske situasjoner og samtidig beholde alle nyansene, hele tiden forbli i bevegelse og oppnå en slående dybde uten anstrengelse. Ingen kunne som han på samme tid være alvorlig, tragisk, dyp og lett. Selv Stanislavskij fremførte ikke med så stor letthet Famusovs tekst. Samme hva Lenskij spilte (og jeg har sett ham i et snes roller), jeg har aldri hos ham kunnet avsløre anspenhet. Man gjenfant alltid hos ham, i tragedien, komedien og i andre slags karakter-roller, denne letthet, dette pust av feststemning. Dette tror jeg kan forklares gjennom det faktum at han spilte meget vaudeville. Det er en god skole både for kunsten å spille komedie og tragedie. Orlov, Moskvina, Stanislavskij, Kommissarjevskaja gikk alle gjennom denne skole.

★
¹⁾ I *Ve Geniet* av Gribojedov.

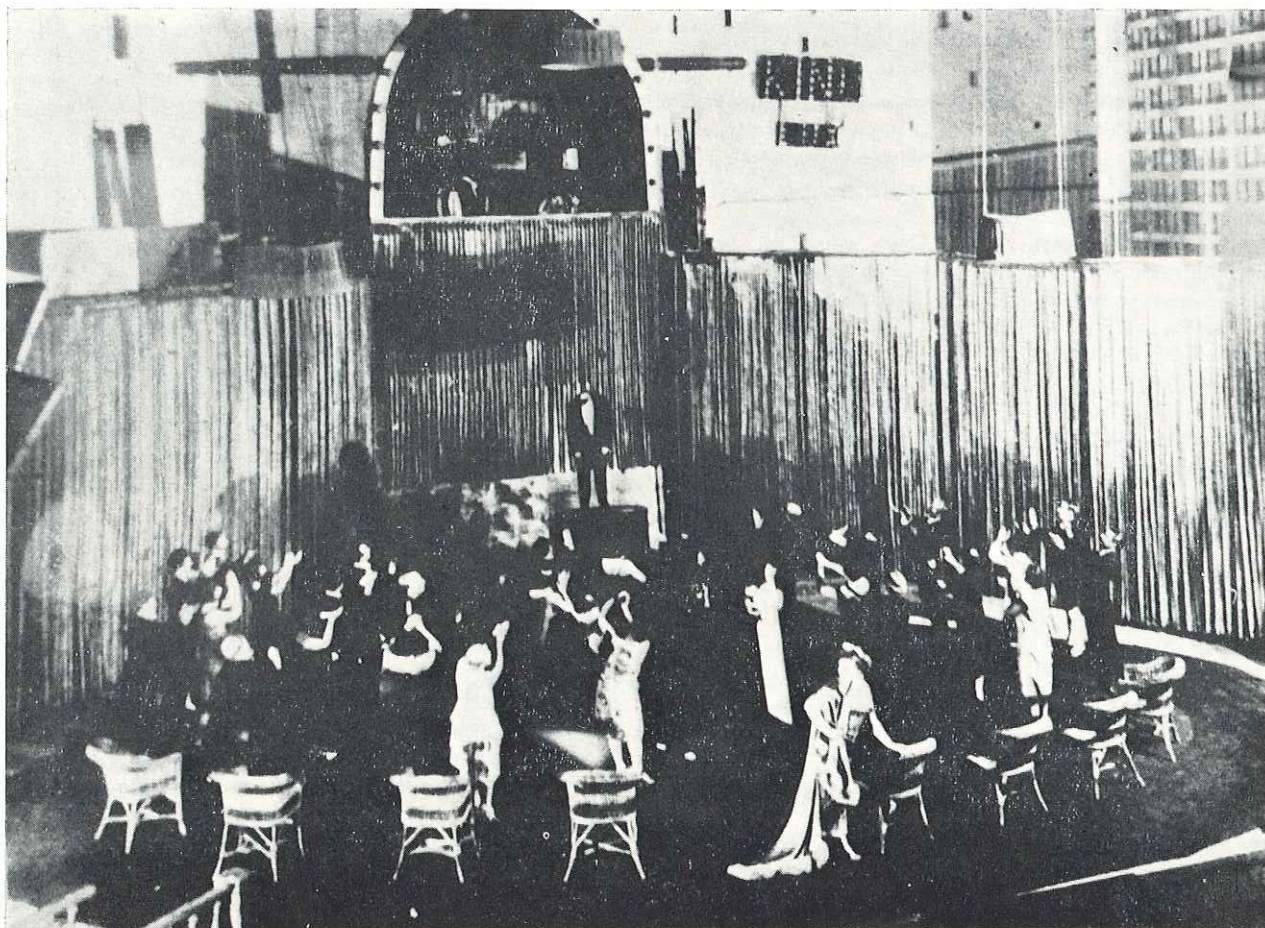
I grunnen begynner skuespillerens arbeide etter premieren. Jeg vil slå fast at en forestilling aldri er ferdig på premieren, ikke fordi man »ikke har hatt tid«, men fordi den »modnes« bare i tilskuernes nærvær. Jeg har aldri sett, ikke i min karriere i hvert fall, forestillinger som har vært fullstendig ferdige på premieren. Salvini har sagt at han ikke forsto Othello før på forestilling nr. 200. Våre dagers tempo er ikke lenger det samme. La oss dividere med ti og si til kritikerne: vent med å bedømme inntil forestillingen er blitt spilt for tyvende gang! Da vil i hvert fall skuespillerne ha funnet rollens rette aksent. Jeg har for nylig hørt Nemirovitch-Dantchenko bekrefte det samme synspunkt. Men hva hjelper det? Selv om vi, Nemirovitch-Dantchenko, Stanislavskij, Craig, Moissi, fremsetter aldri så mange krav, likevel fortsetter teateradministratørene, stae som esler, å invitere kritikerne til premieren.

★
Jeg har i mitt liv sett femten eller tyve forskjellige Hamlet'er, og ingen liknet hverandre. De hadde bare en ting til felles. Alle var kledd i sort.

★
Serov hadde rett da han slo fast at et portrett bare er vellykket hvis det har »en magisk feil«. Jeg har snakket med mange mennesker som er blitt portrettert av Serov. Det merkelige er at hver eneste av disse personer mener at nettopp hans bilde har »noe uforutsett og ekstraordinært« over seg. I og med at dette »uforutsette« fremkom hos alle modellene, så er det fordi det var Serovs metode. I lengre tid malte han bare et portrett pent og riktig. Kundene var tilfredse, svigermoren også. Men så plutselig en dag kom han løpende i full fart, strøk bort alt og malte på det samme lerret et nytt portrett som inneholdt nettopp »den magiske feil«. Det bemerkelsesverdige er at for å komme til det, måtte han først skissere et »korrekt portrett«. Det er sant og det er ganske



Gore Umu (*Ve geniet*) af Gribojedov. Iscenesættelse: V. Meyerhold; scenografi: V. Shestakov og N. Uljanov. TIM Teater, Moskva 1928.



Lærer Bubus (A. Fajko). Iscenesættelse. V. Meyerhold; scenografi: I. Shljapnikov. TIM Teatret, Moskva 1925. Øverst på platformen sad en af Moskva's kendte pianister og spillede fragmenter af Liszt og Chopin under hele forestillingen.

morsomt, men enkelte kunder foretrakk de »korrekte« portretter fremfor de andre.

★

Under prøvene bør man strebe etter å gjøre spillet med rekvisitter til en konsekvens av reflekser og impulser og ikke la det være et teknisk tricks som man benytter seg av.

★

Pausene på teatret er mindre et spørsmål om avspenning for tilskueren og mer et problem med en klar oppdeling av forestillingen. En forestilling i en kjempelang akt forekommer like umulig som et foredrag uten pauser eller opphold, eller en symfoni hvor de ulike sateer er knyttet sammen til en eneste lang. Det er ikke forfatteren, men regissøren som skal dele opp stykket. Etter min mening bør man strukturere forestillingen på en slik måte at den tillater tilskueren å spenne av uten å forlate stolen (det ideelle ville være om han kunne forandre sitteplassens retning eller stolryggens vinkel; dette er noe jeg forgjeves krever av byggmestrene til min nye bygning). Tilskuerne burde kunne slippe av takket være en alternering mellom livlige eller heftige og rolige scener. Har ikke psykiaterne allerede i lang tid konstatert at forandring skaper hvile? Rekkefølgen av ulike grader av spenning er en av instruktørens største problemer. Max Reinhardt hadde ofte en eneste stor pause som han ikke plasserte midt i forestillingen, men nærmere slutten, omtrent like etter de to første tredjedeler, fordi han på det tidspunkt regnet med tilskuernes trøtthet. Når man setter opp stykker av Shakespeare eller **Boris Godunov** av Pushkin som ikke har akter, men korte scener, er problemet med å finne tidsøyeblikket for pausene ikke en teknisk sak, men direkte forbundet med den skapen-

de innsikt. Det er like viktig som det for taleren er å vite når han skal puste inn og når han skal puste ut.

★

Bland ikke sammen begrepene »tradisjon« og »klisjé«. Klisjéen er en tradisjon som har mistet sin mening.

★

Sørg for å holde dere i nærheten av døren når øyeblikket for en sorti nærmer seg. Så nær som mulig. Det er en grunnregel. Jo nærmere dere er døren, jo større effekt får deres sorti. I de kulminerende øyeblikk er sekundene og centimetrene avgjørende. Hverken Ermolova, Kommissarjevskaja eller Lenskij ringeaktet dette scenometriske regnestykke.

★

Den store italienske skuespiller Guglielmo krevde at skuespilleren skulle kunne tilpasse seg spillearealet. Skuespillerens måte å bevege seg på er helt forskjellig når det gjelder et rundt eller firkantet platå, proseniet eller den bakre del av scenen. Det å vite hvordan man skal tilpasse kroppen i rommet, er en av spillets fundamentale lover.

★

Rekvisitten som dere holder skal være som en forlengelse av deres hånd.

★

Vær lett! Ikke vei så tungt på tilskuernes rygger.

★

En god instruktør er også en latent dramatiker. I eldre tider var det et og samme yrke. Skilnaden er først kommet mye senere.

★

Jeg har alltid vært heldig med mine læremestre: Stanislavskij, Fedotov, Nemirovitch-Dantchenko, de store skuespillerne på Maly Teatret, Tsjekov, Gorkij, Dalmatov, Varmalov,

Savina, Golovin, Blok, Kommissarjevskaja – av alle har jeg lært det meste jeg kunne. Det ville være en enkel sak å forlenge listen med ti navn. Den som ikke har klart å være elev, blir aldri noen mester. Jeg var vitebegjærlig og nysgjerrig. Og jeg vil gi dere dette råd: Vær nysgjerrige og anerkjennende, lær å bli forundret og beundre!

★
En stor pianist tenker med fingrene. Men han **tenker** og innskranker seg ikke **bare** til å klimpre.

★
En tegning av Vrubel fremstiller Søvnløshet. Den består i en dundyne og en krøllet hodepute. Ikke noe menneske, men likevel fremgår alt klart. Ikke noe menneske, men likevel er det tilstede.

★
Les Bernard Shaws studie av Duse og Sarah Bernhardt! Det kan man kalle teaterkritikk!

★
Dere har bare kjent Stanislavskij som gammel og kan ikke forestille dere hvilken skuespiller han var. Hvis jeg har kunnet frembringe noe av betydning, så skyldes det utelukkende de årene jeg har tilbragt ved hans side. Merk dere mine ord! Hvis det blant dere finnes skuespillere som tror at jeg finner behag i nedsettende snakk om Stanislavskij, så tar de grundig feil. Selv om jeg ikke har vært helt enig med ham, så har jeg alltid elsket og respektert ham dypt. Han var en bemerkelsesverdig skuespiller med en teknikk som man kunne bli lamslått av forundring over. Fra naturens side var han ikke blitt særlig tilgodesett når det gjaldt naturlige »faglige fordeler«. Han var litt for høy av vekst, stemmen var litt vag og var skjemma av tydelige diksjonsfeil, og på grunn av barnslig forfengelighekt nektet han å fjerne mustasjene. Men når han trådte inn på scenen, glemte man alt dette. Det kunne skje at jeg etter å ha overvært en prøve eller en forestilling hvor han hadde spillt, ble liggende våken hele natten. For å nå et resultat må man begynne med å lære å beundre og å bli fylt av forundring.

★
Jeg beklager dypt at jeg ikke har satt opp **Heartbreak House** av Shaw. Jeg har tenkt meget på dette bemerkelsesverdige stykke og hvis jeg hadde gode skuespillere, kunne jeg sette det opp nå på tre uker. Hvorfor smiler dere? Fordi det er meget kort tid? Stanislavskij som ung ville ikke ha blitt forbauset. Vi er blitt late, vi har glemt å arbeide intenst og anspent. Åh ja, – jeg også.

★
Kunstneren har slett ikke behov for å vite om han er realist eller romantiker. Dessuten oppfatter enhver disse begrepene vidt forskjellig. Hans oppgave består i å fremsette sitt personlige syn på verden slik han oppfatter den. Etterpå blir han satt på en viss hylle, og det hender at plassen blir skiftet gjentatte ganger. Hos oss benytter vi klassifisering mere for å rose enn for å forklare. Når noen har skrevet om meg at jeg endelig har laget en realistisk forestilling, så glæder det meg, ikke fordi det var sant, men fordi vedkommende var positivt innstilt overfor meg. Det er som om man skulle ha forfremmet en løytnant til oberst.

★
Dere spør meg om **Måken** på Moskva Kunstnerteater var naturalistisk og tror at dere har stillt et utpekulert spørsmål fordi jeg i denne forestillingen konsentrerte meg så hengivent om min yndlingsrolle¹⁾, til tross for at jeg forkaster naturalismen. Der var uten tvil mange naturalistiske elementer, men det er uten betydning. Det viktige er at man der kunne kjenne den poetiske nerve, den himmelige poesi i den tsjekovske prosa – blitt til teater takket være Stanislavskijs geniale iscenesettelse. Før ham spilte man ikke Tsjekov, men bare et tema. Man glemte fullstendig regnet som plasket ned ute,



Øverst fra venstre: Tairov, Gordon Craig og Meyerhold under G. Craigs besøk i Moskva, 1935.



Nederst: Stanislavskij og Meyerhold under en prøve i Stanislavskijs Opera-Studio, 1938. Stanislavskij engagerede den heftigt angrebne Meyerhold, da dennes teater blev lukket i 1938.

den gryende morgen bak vindusskoddene og tåken på vannene – alt dette som i hans stykker er uatskillelig knyttet til personenes vesen og atferd. Før Stanislavskij fant man bare dette i romanen. På den tiden var dette en oppdagelse. Naturalismen ble til da dette ble til et forslitt uttryksmiddel. Klisjéer, enten de er naturalistiske eller »meyerholdske«, er alltid dårlige.

★
Bare dårlige instruktører tror at Ibsens stykker er rolige. Les dem oppmerksomt og dere vil oppdage at de er like heftige som de russiske fjell.

★
En vaudeville er alltid symmetrisk oppbygget. Asymmetri er ikke tillatt. I Tsjekovs **Jubileet** blir det danset vals to ganger, noe som gir tilskueren en følelse av likevekt. Denne likevekt gjennomsyrrer, for å si det slik, den musikalske struktur i en vaudeville.

★
Jeg elsker den dramatiske oppbygning som kjennetegner det gamle spanske teater, med den falske løsning i slutten av annen akt og det forjagede tempo i tredje akt, hvor det utspilles like meget handling som i de to første. Dette tredelte systemet står forbausende godt i samsvar med lovene om den visuelle persepsjon. Jeg har lært meget av dette teater til tross for at jeg ikke er noen dramatiker.

1) Treplevs rolle.

Левый фронт
ТЕАТР
УХЖС.

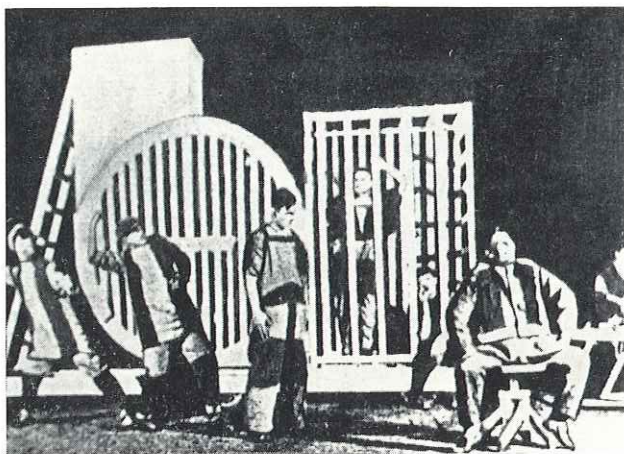
ТЕАТР
60-98.
Первый производственный год.

Гос. Институт
Театрального
Искусства.
Садовая-Триумфальная
д. № 20.

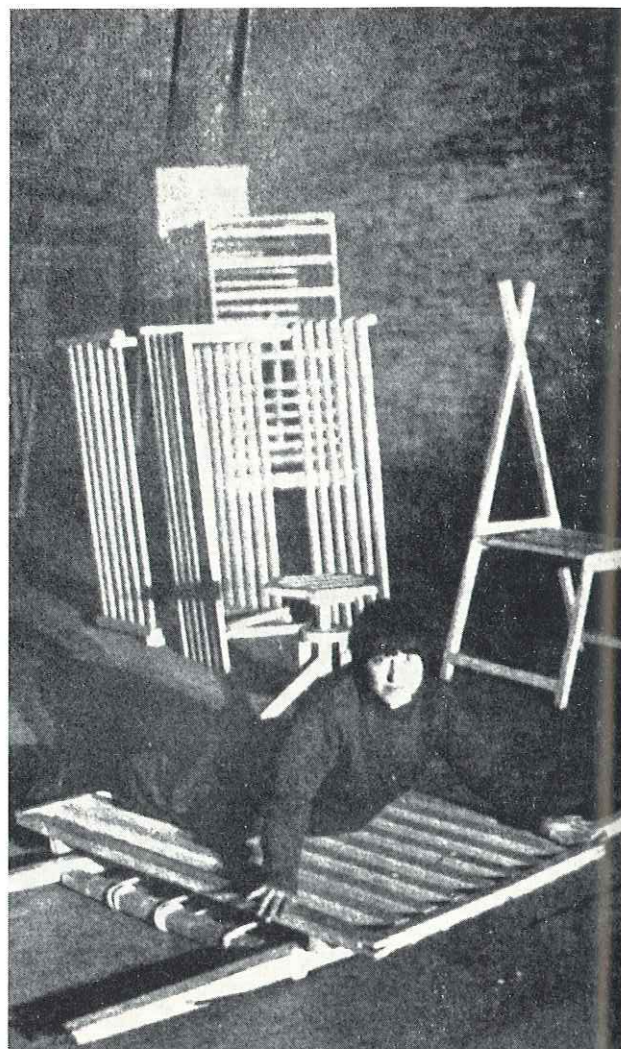
НОЯБРЬ. — НЕДЕЛЬНЫЙ РЕПЕРТУАР. — НОЯБРЬ.

16 Среда.	17 Пятница	18 Воскресенье.	НОЯБРЬ.
ВЕЛИКОДУШНЫЙ РОГОНОСЕЦ		Кремлевник - Анисимов.	
Билеты в кассе театра с 12 ч. дня.		Фарс в 3-х действиях	
Спектакли 14, 16, 18 в виду усиленной нагрузки в ПРЕМЬЕРЕ отменяются.		Начало в 8 часов вечера.	
АНИС,		ПРЕМЬЕРА	
21		ВОЗВОРОД	
СМЕРТЬ ТАРЕЛКИНА.		МЕЙЕРХОЛЬД	
ВТОРНИК.		Коллектив свои новую производственную работу	
		Композиторский и 3-х действиях	
		Конструктор В. Ф. СТЕПАНОВ.	
		Предварительный просмотр на билеты в кассе театра с 12 ч. дня.	
Главный администратор А. Любимов.			

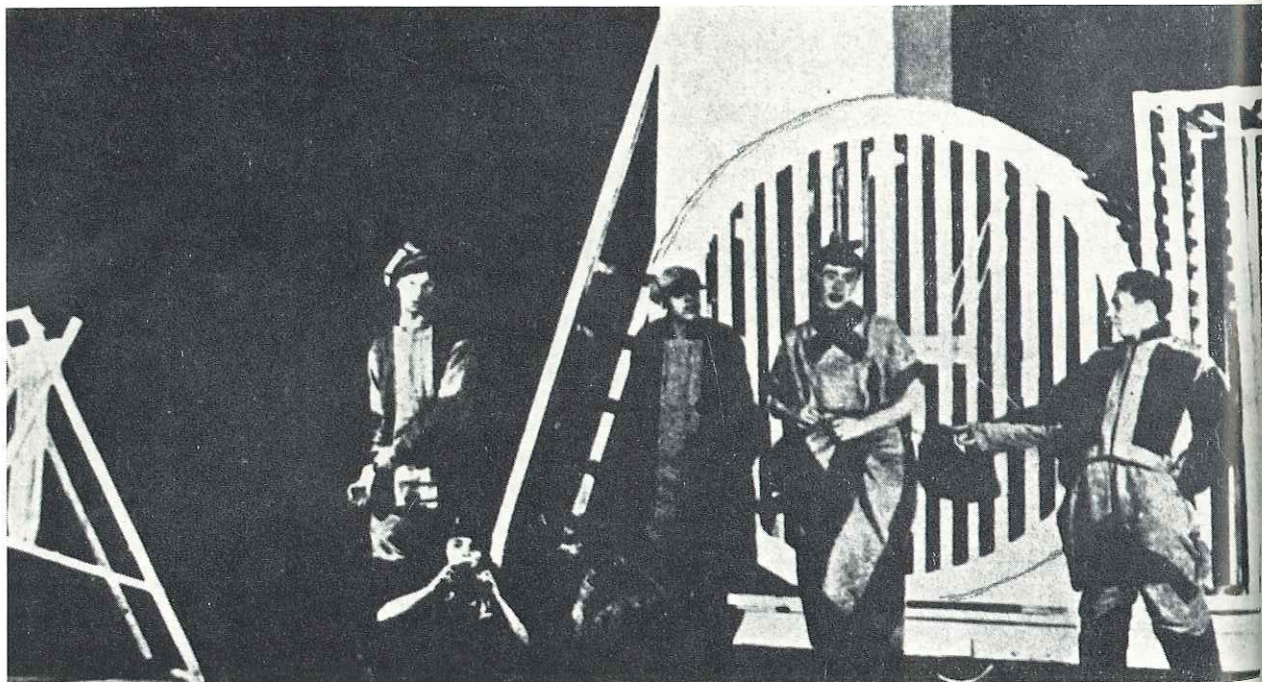
1



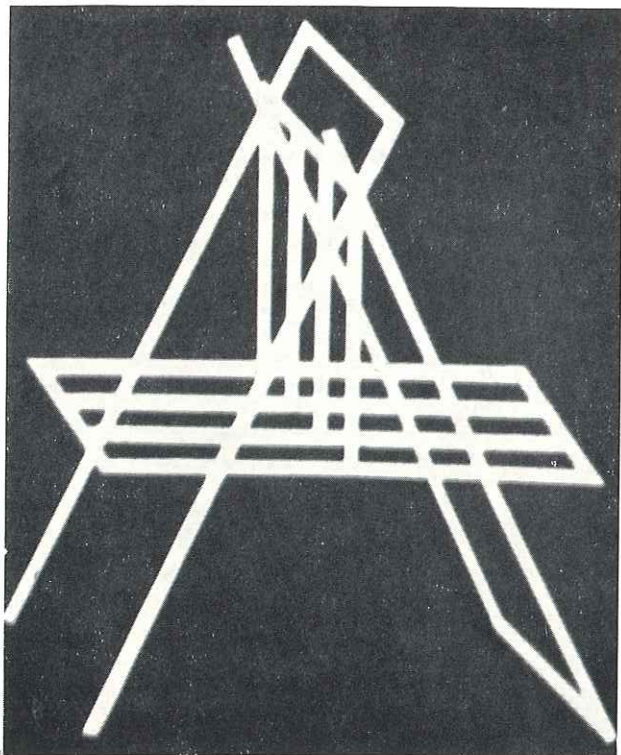
2



4

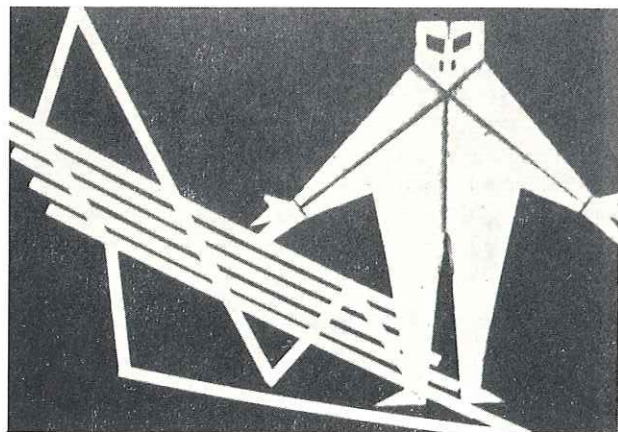


3



5

Scenografen Varvara Stepanova fortsetter Popovas linje med Tarelkins Død av Suchovo-Kobylin, iscenesatt av Meyerhold i 1922. Alle elementene blir her enda mere dynamiske, mere komplekse. De er skilt fra hverandre og møtes og samarbeider bare gjennom skuespillernes umiddelbare manipuleringer. »De sceniske gjenstander« hadde et eget selvstendig liv som skuespillerne åpenbarte gjennom sine handlinger, ifølge det grunnleggende konstruktivistiske prinsipp at mennesket skal etablere et aktivt forhold til alt som omringer det.



6

Tarelkins død (Suchovo-Kobylin)
Iscenesettelse: V. Meyerhold
Scenografi: Varvara Stepanova
TIM Teater, Moskva 1922.

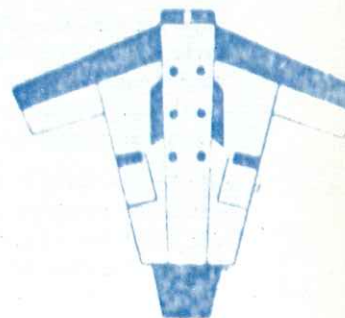
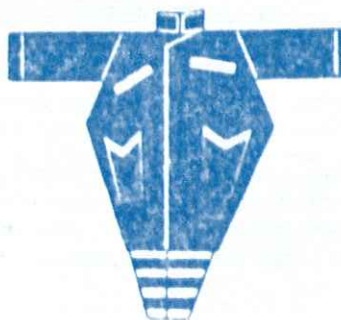
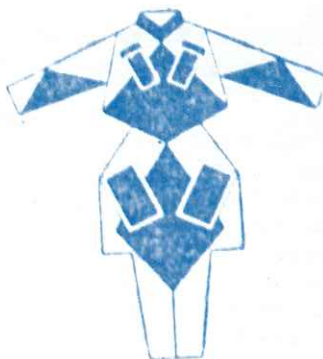
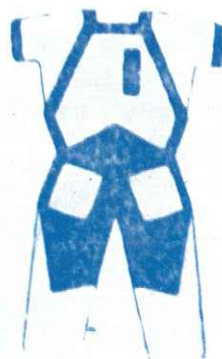
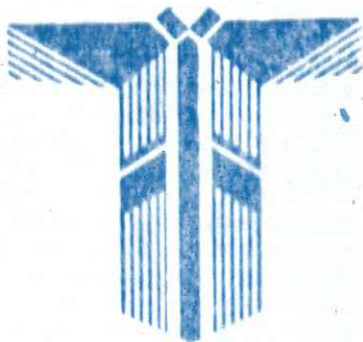
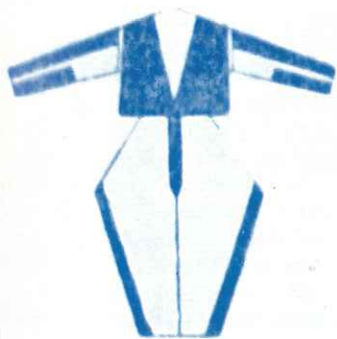
1: Plakaten til forestillingen

2/3: To scener fra forestillingen

4: Stepanova demonstrerer anvendelsen af et sammenklappeligt bord.

5/6: Skitser til sammenklappelige rekvisitter (bord og stol)

7: Udkast til kostumer.



7

Pushkin var elev av Shakespeare. I et teater som var ned-
 tynget av den pseudo-klassiske arv, var det en revolusjon.
 Men selv **Boris Godunovs** ånd er ennå mer revolusjonær enn
 dens komposisjon. Etter krav fra sensuren forandrer Pushkin
 folkets avsluttende rop, »**Leve tsar Dimitri!**«²⁾ med den be-
 rømte sceneanvisning, »**Folket forblir i stillhet**«. Hermed
 gjorde Pushkin sensuren til skamme og aksentuerte folkets
 rolle i stedet for å minske den. For det er stor forskjell mel-
 lom et folk som skriker »**Leve!**«²⁾ snart til en tsar og snart til
 en annen, og et folk som uttrykker sin mening gjennom taus-
 het. På den andre siden var det en interessant men uhyre
 vanskelig oppgave Pushkin således overbragte det fremtidige
 russiske teater. Hvordan spille stillheten slik at den er mer
 gjennomtrengende enn rop og skrik. Jeg for min del har
 funnet en løsning til dette problem, og jeg er den dumme
 sensuren meget takknemmelig for at den tvang Pushkin til å
 gjøre dette beundringsverdige funn.

★
 Det mest dramatiske i et skuespill er det øyeblikk hvor hel-
 ten tar en beslutning og lar dette komme tydelig til uttrykk.
 Det er mye mer dramatisk enn det å spionere ved dører, gi
 ørefiker eller utkjempe dueller. Det er nettopp derfor **Hamlet**
 er det mest populære stykke til alle tider og alle folkegrup-
 per. Det er en slående effekt av en helt annen karakter enn
 den som bringer en »avsløring«, selv om det også i **Hamlet**
 finnes en »avsløringsscene«. Forresten inneholder **Hamlet**
 alt, både for de mest naive og de med mindre erfaring. Det
 er et storslått melodrama. **Gjengangere** av Ibsen er et ut-
 merket stykke, men sammenlign det med **Hamlet** og dere vil
 konstatere hvor meget rikere det siste er.

★
 Carlo Gozzi triumferte over Goldoni, ikke fordi han klarte å
 gjenoppfriske – for kort tid, det er sant – det folkelige teater
 med masker som holdt på å bukke under for presset fra det
 litterære teater, men fordi han gjennom maskene klarte å
 uttrykke sin tids språk.

★
 Et lystspill tillater ikke utiltalende mennesketyper. Selv kjel-
 tringene er der sympatisekkende. Slik er loven når det gjel-
 der denne genre.

★
 Leconte de Lisle har sagt at i etymologisk henseende finnes
 det ikke noe begrep om form fordi formen er det mest natu-
 rlige uttrykk for tanken. Dette skriver jeg under på med begge
 hender.

★
 Det var forfatteren som åpnet veien for en ny teknikk. En-
 kelte av aktene i Maeterlincks **Tintagiles død** varte bare ti
 eller tolv minutter på scenen. Handlingen utspilles i et mid-
 delalder-slott og med skiftning av dekorasjoner ville pausene
 vare dobbelt så lange som aktene, noe som ville være helt
 meningsløst. Med eller mot vår vilje ble vi nødt til å opp-
 finne »det stiliserte slott«. Således førte forfatteren vårt tea-
 ter inn på veien mot en ny teknikk.

★
 Begrepet »grotesk«²⁾ innebærer ikke noe mystisk. Det er sim-
 pelthen en spillestil som framstiller kontrastene og som hele
 tiden tvinger vår iakttagelse. **Nesen** av Gogol, for eksempel.
 Det finnes ikke i kunsten forbudte fremgangsmåter; det finns
 bare dårlig anvendte fremgangsmåter.

★
 Når Tsjekov lyttet til et annet menneske under en samtale,
 kunne han ofte bryte ut i latter på de mest uforståelige ste-
 der. Først ble motparten helt overrasket, men litt etter litt
 forsto han at Tsjekov idet han lyttet til historien, allerede var

i ferd med i sin egen hjerne å innordne og bearbeide stoffet,
 forstørre og komplettere det og tilslutt finne de humoristiske
 muligheter – og det var det som moret ham. Han lyttet,
 tenkte og forestilte seg fortellere enn fortelleren. Samtidig med
 at han tok del i konversasjonen, arbeidet hans hjerne paral-
 lelt og dertil mer intenst og effektivt. Med oppmerksomheten
 åpen for historien gjenarbeidet han den samtidig som kunst-
 ner. Jeg har møtt den samme forbausende egenskap hos min
 skuespiller, Igor Ilinskij som ofte eksploderte i en uventet
 latter under våre samtaler. Undertiden brøt jeg av, men bare
 inntil det øyeblikk hvor jeg forsto at det ikke var mine ord
 som fik ham til å le, men som hos Tsjekov, det arbeid som
 hans egen fantasi utførte samtidig. Det er et tegn på psykisk
 sunnhet og den skapende tanks intensitet.

★
 Mange vil ha det til at modningen av en kunstner skal foregå
 i et laboratorium, med teppene trukket for og dørene forsvar-
 lig låst. Men sannheten er at vi vokser, modnes, gjør feil og
 nye oppdagelser åpenlyst og for alles øyne, og i samarbeide
 med tilskueren. Det er det blodet som blir utgytt på slagmar-
 ken som former generalene. Når det gjelder kunstnere så er
 det gjennom utgytelsen av deres eget blod at de lærer. For-
 resten hva er et feiltrinn? Dagens fiasko kan bety morgen-
 dagens suksess.

★
 Når man om høsten ser et tre som mister sine blader, kan
 det se ut som om det dør. Men tvert imot, det gjør seg klar
 til å leve opp igjen, i fornyet tilstand. Det finnes ikke trær
 som blomstrer hele året like lite som det finnes kunstnere
 som ikke gjennomgår kriseperioder, nedgang og tvil. Hva
 ville dere si om gartnere som om høsten tok ti å hugge ned
 de trær som feller lauv? Hvorfor kan man ikke behandle
 kunstnere med den samme tillit og omsorg som man viser
 trærne?

★
 Jeg er ofte blitt spurt om min mening angående de forestil-
 linger som Okhlopkov gir på sitt **théâtre-en rond**. Jeg har
 ikke sett noen av dem, men jeg synes at en instruktør bør
 ha rett til å fordele plassene i salen som det høver ham, på
 den betingelse at det virkelig har en funksjon. Det som gjør
 meg litt perplex er at denne erfaring blir gjort i en liten sal.
 Etter min mening krever en slik tilretteleggelse et stort rom-
 volum, en spesiell plassering av musikerne og en spesiell
 akustikk. En god idé som blir realisert i et knøttlite lokale
 hvor disse betingelsene ikke er tilstede, kan bli i praksis
 ødelagt.

★
 Når jeg overværer forestillinger som er blitt satt opp av
 mine yngste elever, blir jeg helt forvirret av de stadige skift-
 ninger i spillet og bevegelsene. Forskrekkelig spør jeg meg
 selv om det er mulig at jeg har lært dem dette? Deretter
 trøster jeg meg selv: »Åh nei, det er bare deres unge alder
 og mangel på erfaring som overeksponerer mine feil – og
 det er noe som de har klart å tilegne seg helt perfekt«. Som
 følge av dette får jeg en sterk trang til alltid å sette i scene
 mye roligere og mye mer beskjedent. På denne måten lærer
 jeg av mine elever.

★
 Man betrakter Kunstnerteatret og mitt teater som to mot-
 poler i Moskvas teaterverdenen. Jeg vil gjerne representere
 en av disse poler, men den andre skulle visseleg være Tai-
 rovs Kamerny Teater. Han er den som står fjernest og i størst
 motsetning til meg. På et visst tidspunkt hadde Kunstnerteat-
 ret fire studio'er. Jeg kan gå så langt som til å medgi at
 mitt teater er et av disse studio'er – ikke det femte selvfølge-
 lig, men tatt i betraktning den avstand som skiller oss, så la
 oss si det tohundreogfemtifemte. Også jeg er elev av Stani-
 slavskij, også jeg er gått ut fra dette **alma mater**. Jeg kan

²⁾ Sensuren fant dette ropet opprørske fordi det dreiet seg om den falske
 Dimitri.

sette ut landgangen mellom mitt teater og Kunstnerteatret, ja til og med Maly-teatret. Men mellom Kamerny Teatret og oss finns det en avgrunn. Det er bare turistguidene som kan plassere Meyerhold og Tairov side om side. Dessuten er de også rede til å stille dem ved siden av Den hellige Vassili-katedralen³⁾. Men jeg ville sette mye større pris på Den hellige Vassili-katedralen som nabo enn Tairov.

★
Jeg elsker Oscar Wilde, men avskyr de folk som har Oscar Wilde som yndlingsforfatter.

★
Den uerfarne instruktør avslører seg selv oftest gjennom den ringe oppmerksomhet han vier fremstillingens klarhet. Hvis fremstillingen ikke er fullstendig klar, vil tilskueren ikke forstå noe av stykkets forløp og begynner å gjette på meningen i et øyeblikk hvor han helt og holdent burde ha vært oppslukt av handlingen.

★
Det er galt å sette det stiliserte teater opp mot det realistiske teater. Vår formulering lyder slik: realistisk stilisert teater.

★
Den skapende impuls er ofte kommet til meg gjennom vrede. Således fikk jeg lyst til å sette opp **Spardamen** etter å ha sett og hørt sangeren Petchkovskij i rollen som Herman. Jeg hadde en uutholdelig sterk trang til å møte ham i en mørk gate om natten og la det bli et minne for livet. Etter å ha kjøftet og smelt og utøst min irritasjon, begynte jeg å tenke, deretter å drømme, og det var slik jeg kom til beslutningen om å sette opp denne forestillingen.

★
Dere kan tie med sannheten overfor kritikerne, men tilstå den alltid for dere selv.

★
Unngå å uttrykke dere gjennom metaforer når dere har med en pedant å gjøre. Han tar alt bokstavelig opp, og senere begynner han å plage dere. En dag sa jeg at ordene er en tegning på bevegelsenes lerret. Det er en av de vanlige metaforer som man ofte benytter når man snakker til elevene. Men pedantene tok det helt bokstavelig, og i tyve år har de vitenskapelig motbevist min aforisme. På samme måte holder man aldri opp med å rakke ned på Gordon Craig som våget å sammenlikne skuespillerne med marionettene. Goethe (som jeg forresten ikke liker) ba en dag skuespillerne om å imitere linedansere. Hva skulle det bety at han oppfordret fortolkeren av Hamlet til å gå på en jernstreng? Det ville bare si at skuespilleren burde anstrenge seg for å oppnå i sine bevegelser den ufeilbarlige presisjon som preger en linedanser.

★
Instruktøren bør kjenne alle de områder som hører med under teatrets drift. Jeg har hatt høve til å se Edward Gordon Craig under prøver, og jeg ble alltid fullstendig betatt når jeg hørte ham rope, ikke: »Tenn det blå lys!«, men angi med nøyaktighet: »Tenn lampe tre og åtte!« Han kunne snakke faglig med snekkeren til tross for at han kanskje ikke kunne spikre en stol. Man må ha tilbragt atskillige timer i lysboksen for å kunne bli berettiget til å gi ordrer der. Når skredderne kommer med kostymene, bør instruktøren ikke mumle: »Det må snevres inn litt her og legges ut litt her«, men kunne gi en kort og klar beskjed: »Sy denne sømmen på nytt og sett spiler inn her.« Således vil ikke de dovne medarbeidere svare som de vanligvis gjør, at det er umulig å gjøre forandringer. Det var for å forstå alle sider av scenekunsten at Stanislavskij studerte tilskjæring og snitt i Paris.

★
Det er en instruktørs plikt å kunne sette opp alle genre av

stykker. Han har ikke rett til å spesialisere seg slik som legene som bare er barneleger, eksperter i veneriske sykdommer eller øre, nese og halsspesialister. Hvis en instruktør som ikke har forstand på hvordan man setter opp en komedie eller et lystspill, skulle være så pretensios at han bare vil iscenesette tragedier, så går han den sikre fiasko i møte. For i ekte kunst går det opphøyde og det foraktelige side om side, likeledes det latterlige og det bitre, det mørke og det lysende.

★
Dere vil ikke kunne forestille dere i hvilken grad mottageligheten hos publikum i salen har utviklet seg i løpet av min tid. Da **Torvboden** av Alexander Blok ble spilt i 1906, protesterte fremdeles publikum mot den hurtige skiftning av dekorasjoner og lyseffekter. Visse episoder i **Skogen** av Ostrovskij, der hvor stolene svever tvers over scenen, – noe som i våre dager fremkaller en storm av heftig applaus – ville ved begynnelsen av dette århundre bare ha bragt publikum ut av fatning.

★
Instruktøren bør kunne føle tiden uten å se på klokken. Forestillingen er en alternering mellom det statiske og det dynamiske, og det siste er hver gang i en ny rekkefølge. Det er derfor jeg betrakter rytmesansen som spesielt uunnværlig for en instruktør. Det er umulig å lage en vellykket forestilling uten å ha en sterk fornemmelse av den dramatiske tid.

★
Jeg tror det er Scriabin som har gitt denne definisjon av rytmen: »Den forheksede tid«. Det er genialt.

★
Da jeg delte opp **Skogen** av Ostrovskij i episoder, begynte alle mennesker å skrike opp. Man påstod at jeg imiterte filmen. Det var ingen som tenkte på at det er slik **Boris Godunov** av Pushkin og nesten alle Shakespeares stykker er bygget opp.

★
En instruktør bør kunne lese korrekt det stykket som han har i sinne å sette opp. Men ikke nok med det, han bør også i fantasien kunne konstruere det som jeg kaller »stykkets etasje«. Man kan si hva man vil, men for teatret er stykket bare det første grunnlag. Uten å forandre på et komma kan jeg lese et stykke i en ånd som er stikk i strid med hva forfatteren hadde tilsiktet. Det eneste jeg gjør er å aksentuere dette eller hint ved hjelp av iscenesettingen eller skuespillerens spill. Det er således ikke bokstaven man forsvaret når man kjemper for å inkarnere og bevare forfatterens idé⁴⁾.

★
Det hendte i Russland i første halvdel av det 19. årh. at sensuren strøk ut et stykke fra repertoiret. Det samme stykke var blitt godkjent ved publisering og ved lesning hadde det ikke fremkalt den minste bekymring fra myndighetenes side. Det var gjennom mimikken, pausene, forkortelsene, gestene, og de forskjellige aksentueringer at skuespiller-kunstnere som Motchalov kastet lys over det som i teksten ikke ble uttrykt med ord. Salen forsto umiddelbart og reagerte. Dette er det jeg kaller »å konstruere en etasje over stykket«. Men på den tiden kom det hele tilfeldig eller ved improvisasjon, fordi instruksjons-kunsten eksisterte ennå ikke. Etter en slik forestilling rev sensorene seg i håret og forbød forestillingen. Sensorene forsto teatrets natur bedre enn visse av våre kritikere som aldri holder opp med å henvise til teksten.

★
Åh, mine høyt elskede assosiasjoner. Søk etter assosiasjoner! Gå alltid fram ved hjelp av assosiasjoner i arbeidet! Jeg er så vidt begynt å ane hvilken enorm kraft assosiasjonsbil-

³⁾ Berømt malerisk kirke på Den Røde Plass foran Kremi.

⁴⁾ Denne setningen som er nokså tvetydig var nok en forsvarstale: man anklaget Meyerhold for å forråde klassikerne når han tilpasset dem på sin måte. Han på sin side forsvarte seg ved å hevde at han forble trofast mot ideen og bare forandret på bokstaven.



Biomekaniske øvelser. Tegning af V. Lyuts (1922).

der kan gi skuespilleren. Her har vi udyrket jord, rik på muligheter.

★

To eksempler fra Kunstnerteatrets repertoire viser i hvilken grad assosiasjonene kan ta makten over teksten. Ifølge Ibsens idé er **En folkefjende** et erkekonservativt og antisosialt stykke. Det priser nemlig ensomheten i samfunnets skjød, men samtidig understreker det med stor emosjonell kraft individets kamp mot majoriteten. Dette stykke, da det ble spilt i tida før 1905, midt i den revolusjonære gjæring i Russland, fremkalte en enorm suksess i en sal som var elektrisk av idéstrømninger. Tilskuerne forandret stykkets aksent. Slik gikk det også med Hamsuns stykke: **Ved rikets port**. Tilskuerne nektet å oppfatte den mening som forfatteren hadde gitt Carenos monologer, hans »høyreorienterte« kamp mot de liberale, som var inspirert av Nietzsche. For de russiske tilskuere hvis assosiasjoner ga et revolusjonært anstrøk til all motstand fra en aktiv minoritet, fikk Carenos kamp en radikal mening. Dette husker jeg spesielt godt fordi jeg ofte har spilt Carenos rolle.

★

Jeg frykter for at vi har vennet publikum til en meningsløs dum latter. Ler man ikke for meget i våre teatre? Risikerer vi ikke at det øyeblikk kommer hvor tilskuerne, ødelagt av våre påfunn for å få dem til å skoggerle koste hva det koste vil, mottar med spydigheter eller kanskje kald likegyldighet, et fint og intelligent stykke? Det er nettopp grunnen til mine konstante angrep på forfatteren X. Han er kanskje talentfull, men han deltar aktivt i degraderingen av tilskuerne ved en imbesil latter. Det er den eneste årsak, men den er tilstrekkelig til at jeg hater ham inderlig.

★

Jeg elsker teatret og derfor gjør det meg trist når jeg må konstatere at filmens skuespillere overtar mer og mer beherskelsens kunst. Jeg vil ikke engang snakke om Chaplin. En magisk intuisjon har fått oss til å elske ham, til og med før vi kjente ham. Og tenk på Buster Keaton! Han er et eksepsjonelt fenomen: en tolkning full av finesser, en knivskarp konturnegning, en dempet innlevelse i rollen og en forsiktig bruk av gester.

★

Da jeg i Kislovodsk fikk høre fra Livanov at Stanislavskij var død, hadde jeg lyst til å flykte fra alt og alle og gråte som en liten gutt som hadde mistet sin far.

★

Det jeg sier nå vil lyde som et paradoks. For å spille små roller trenges det undertiden mer kvalifiserte skuespillere enn for hovedrollene. **Spardamen** ble en suksess fordi jeg hadde oppnådd at grevinnens rolle som begrenser seg til en enkelt romanse og Eletskis rolle ble betrodd slike skuespillere som vanligvis spiller hovedroller. For noen dager siden ble jeg virkelig såret da en fra vårt teater sa til meg at Lukas rolle (tjeneren i **Bjørnen** av Tsjekov) ikke er en ordentlig rolle, men bare en birolle. Hvis jeg ikke allerede for lenge siden hadde gitt avkall på mitt arbeid som skuespiller, ville jeg ha drømt om å spille Lukas om ikke annet så for å vise dere hvilken rolle det virkelig er. Hemmeligheten ved oppførelsen av **Boris Godunov** ligger i fordelingen av de såkalte små roller.

★

I selve scenespillet dreier det seg ikke om statiske grupperinger, men om handling: den som tiden utøver i rommet. I tillegg til det plastiske prinsipp blir scenespillet dirigert av tidsprinsippet, dvs. rytmen og musikken. Skuespillernes spill er som melodien og iscenesettingen som harmonien.

★

Når det gjelder det kunstneriske arbeide, bør instruktøren ikke være redd for å komme i konflikt – ja til og med slåss – med skuespillerne under prøvene. Hans posisjon er solid fordi han i motsetning til skuespilleren, vet (eller burde vite) hva forestillingen kan bli i morgen. Han er besatt av helheten, og det i mye sterkere grad enn den enkelte skuespiller. Frykt ikke for å diskutere, eller gå til direkte håndgripeligheter.

★

Det er ikke bra at instruktøren nærmer seg sitt arbeide med skylapper for øynene og en ferdigsydd plan. Han bør kunne utnytte det uforutsette som kan bety drivkraften for en utvikling av prøvene. En tilfældighet kan ofte gi mulighet til en uventet effekt, og det er noe som man bør vite å dra fordel av.

★

Tillat meg å si at den tese som forherliger instruktørteatret er absurd og må ikke taes alvorlig. En virkelig instruktør

ville aldri plassere sin kunst over skuespillerens. På teatret er skuespilleren hovedelementet. Scenearbeidets kunst, oppbyggingen av scenespillet eller alternansen av lys og musikk er tilstede for å tjene de bemerkelsesverdige og høyt kvalifiserte skuespillere.

★

I kunst er enkelhet det mest dyrebare element. Men hver enkelt kunstner har sin egen oppfatning av hva det innebærer. Det finnes en enkelhet som særmerker Pushkin og en enkelhet som særmerker en primitiv. Det finnes ingen enkelhet som er tilgjengelig og forståelig for alle, like lite som det i kunst eksisterer en »gylden middelvei«. Kunstneren anstrenger seg for å oppnå en enkelhet som er hans egen og som ikke ligner på kollegaens. En kunstnerisk enkelhet er et mål å strebe etter, og ikke et utgangspunkt. Det er et høydepunkt og ikke et grunnlag.

★

Mitt credo er et enkelt teaterspråk, lakonisk og som vekker mangfoldige assosiasjoner. Det er slik jeg ville sette iscene **Boris Godunov** og **Hamlet**.

★

Det eksisterer uten tvil ingen instruktør på denne jord som blir kritisert så meget som jeg. Allikevel, tro meg, ingen dømmer meg selv så hårdt som jeg selv. Jeg liker ikke å ydmyke meg selv offentlig, det er sant. Jeg betrakter det som en sak som bare angår oss to: mitt jeg og mitt annet jeg. Men indre selvkritikk er en merkelig ting. Det finnes seire som man skammer seg over, og fiaskoer som man er stolt av.

★

De kritikere som har siktet etter meg, har sjeldent rammet meg, ikke fordi det manglet på interesserte som ville skyte på meg, men fordi den skyteskive jeg representerer forflytter seg for hastig.

★

Vet dere at Salvini og Rossi i Hamlets rolle spillte forskjellig fra den ene forestilling til den andre. De sprang over eller framførte de filosofiske dialoger i henhold til sammensetningen av publikum.

★

Når jeg setter igang arbeidet med et nytt stykke, liker jeg ikke å begynne med første akt. Jeg foretrekker å gå fram som visse franske forfattere som begynte med slutten, med høydepunktene, og deretter kom tilbake til selve framstillingen for å utarbeide en intensivering av handlingen. Jeg liker å gå til angrep på de vanskelige episodene først, og deretter

gå over til de lettere. Denne fremgangsmåte har jeg fulgt i flesteparten av mine arbeider.

★

Hvis jeg lever ennå en stund, vil jeg forsøke å finne en teaterløsning for det som man i litteraturen kaller »den indre monolog«. Jeg har enkelte idéer om det. Nei, jeg kan ikke si dere noe for øyeblikket. Dessuten vet jeg heller ikke noe stykke som ville være passende. Når det gjelder adapteringer, så er de alltid bare tilnærmedesvisse.

★

Biomekanikkens fundamentale lov er meget enkel. Hele kroppen er engasjert i hver eneste av våre bevegelser. Dertil kommer det bare etyder, øvelser, perfektionering. Finnes det noe i det som kan rettferdiggjøre indignasjonen og protestene, noe som er kjetterisk og uakseptabelt? Uten tvil dreier det seg om noe som er spesielt for meg: mine enkleste yringer blir i visse folks øyne til paradokser og vranglære som skulle gjøre meg fortjent til å bli brent på bålet. Jeg er sikker på at hvis jeg i morgen hevder at Volga løper ut i Det Kaspiske Hav, så vil man i overmorgen kreve at jeg vedstår det falske ved denne påstanden.

★

Når man sier til meg: »De er en virkelig mester!«, smiler jeg for meg selv. Jeg som er så bekymret foran hver premiere som om det skulle gjelde konkurransen om plassen som annen fiolin.

★

Den som ikke har gitt alt til kunsten, han har ikke gitt noe som helst.

★

Det vakreste ved kunsten er at ved hver ny etappe kjenner man seg som elev.

★

En virkelig kunstner er et menneske som konstant blir plaget av utilfredshet med hensyn til sin egen innsats. Det er bare amatørerne som alltid er tilfredse og neppe plager seg selv. Mesteren stiller alltid store fordringer til seg selv. Han ignorerer selvtilfredshet og selvforherligelse. Når en kunstner virker tilfreds og sikker på seg selv, skyldes det vanligvis en forsvarsstilling, et kunstig panser mot støt. Slik var Maiakovskij. Han kunne lett virke innbilske, men jeg som kjente ham vet at den bråksekkehet og den brutalitet som han la for dagen, bare var et ryggskjold, ytterst skrøpelig. Livet til en virkelig ekte kunstner er den største fryd den ene dagen, når han legger det siste strøk på verket, og smerte alle de andre dagene, hvor han oppdager alle sine feil.

Jerzy Grotowski

TOWARDS A POOR THEATRE

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

Irwing Wardle, *The Times*.

- No one who takes the theatre seriously can afford not to read Grotowski's articles and interviews -.

Martin Esslin, *Plays and Players*.

263 pages, 97 illustrations, Dkr. 51,-

TTT 7