

Stanislavskis arbejde med skuespilleren

AF NIKOLAJ GORCHAKOV

Nikolaj Gorchakov (f. 1898) underviser i regi på Lunarcharskij Institutet i Moskva. Han begynte i 1922 på Tredje Studio, ledet av Vachtangov, og ble i 1924 medlem av Kunstnerteatret der han samarbeidet med Stanislavskij i en rekke forestillinger: *Gore ot uma av Gribojedov* (1924) og *Bulgakovs Moliere* (1936). I perioden 1933-1941 og 1943-1948 direktør for Teatr Satiry i Moskva.

Som trofast medarbeider til Stanislavskij og en av »systemets« viktigste fortolkere, har Gorchakov hatt stor betydning som formidler av mesterens tanker og praktiske arbeid gjennom utgivelsen av stenogrammer og notater. Disse er blitt utgitt i to bøker: *Regitimer hos Stanislavskij* (1950) og *Regissørens arbeid med forestillingen* (1956). I 1957 utga han Vachtangovs regitimer som en nøyaktig beskrivelse av Vachtangov's arbeid med de enkelte forestillinger, særlig *Turandot* (se TTT 6). Følgende fragment er hentet fra *Regitimer hos Stanislavskij*.

Da min uddannelse i skolen ved Vachtangov-Studio i 1922 var ved at være færdig, valgte jeg Charles Dickens novelle **Livskampen** til mit »instruktør-diplomarbejde«.

Jeg bearbejdede selv novellen for scenen og i året 1923 iscenesatte jeg min dramatisering med skolens ældste elever. Da jeg i disse år også underviste, var næsten alle skuespillerne samtidig mine elever.

I december 1923 blev **Livskampen** opført på en lille scene i Vachtangov-Studio. Rummet kunne tage ca. 100 tilskuere, proseniet var fem meter bredt og tre en-halv meter højt.

Moskvas teaterverden modtog denne skoleforestilling godt, og i det første halvår af 1924 blev den gentaget over 50 gange. Også Nemirovitsch-Dantschenko så dengang forestillingen og udtalte sig anerkendende.

I sommeren 1924 vendte Kunstnerteatrets hovedgruppe med Stanislavski tilbage fra turnéerne i Vest-Europa og Amerika. Jeg var klar over, at jeg stadig havde meget at lære som instruktør. Efter min anmodning gav Vachtangov-Teatrets ledelse mig fri og lod mig gå over til Stanislavski i Kunstnerteatret.

Jeg følte dén særlige kærlighed til de unge skuespillere i **Livskampen**, som man føler overfor sine første elever, og skuespillerne elskede mig, som elever deres første lærer. Denne kærlighed forekommer kun én gang i vort kunstnerliv.

Måske var det grunden til, at mange af dem fulgte med mig til Kunstnerteatret. I hvert fald kunne skuespillet i foråret 1924 spilles for Stanislavski med næsten det samme personale, som havde spillet i skolen.

Den 4. september 1924 sad jeg for første gang som instruktør ved siden af Stanislavski og viste ham mit arbejde. Efter forestillingen blev han, Lushski og jeg siddende i salen.

»Hvordan vil De tale med mig? Skal vi forhandle alene som instruktører eller er De parat til at høre på mine kommentarer, mens Deres skuespillere er tilstede?«

»Jeg tror, at alt hvad De kan have at sige mig også kan høres af skuespillerne, Konstantin Sergejevitj. Men hvis De hellere vil tale med mig alene, så står jeg naturligvis til rådighed.«

»Nej, det er godt. Når to instruktører bliver siddende alene efter forestillingen, taler sammen under fire øjne eller lukker sig inde i deres arbejdsværelse og bagefter forkynnder skuespillerne deres dom, så bliver der en vis mistro tilbage. Skuespillerne får det indtryk, at man skjuler noget for dem eller at instruktørerne har planlagt 'en sammensværgelse'. Skuespillere kan godt lide, når man straks efter forestillingen siger dem, hvad indtryk de har gjort. De tror helst på vores første umiddelbare indtryk. Sådan er det med alle kunstnere. Hvis De ikke har noget imod det, vent vi, til Deres medarbejdere er færdige og kommer ud...«

Forestillingen var sluttet allerede lidt over kl. 10. Kort efter kom alle skuespillerne afsminkede ind i salen og samlede sig om Stanislavski.

En kunstner skal arbejde, så hans værk lever i århundreder

Han forskede opmærksomt i de unge skuespilleres ansigter efter træk fra de personer, som han lige havde set på scenen. Skuespillerne var afsminkede, de bar ikke mere parykker, men karaktertræk fra personen i rollen kunne jo endnu ikke være slettet fra deres ansigter.

Senere fik jeg gentagne gange lejlighed til at betragte Stanislavski i de første minutter efter en forestilling. Han holdt vist mest af skuespillerne, når de, uden at vide af det, stadig levede i to personer: personen i den rolle, som de lige havde levede, og dog igen var skuespillere, »mennesker med det mærkværdige fag«, som kræver af dem, at de forvandler sig til en person, som en anden kunstner - en digter - havde overladt dem.

Jeg mærkede, at Stanislavski altid prøvede at finde svar på et spørgsmål: Hvad sker der her, hvordan fuldbyrder denne forvandling sig, hvilke love er den underkastet?

Denne gang begyndte han - helt uventet - med at sige til os: »Vi vil komme til at tale meget med hinanden, derfor må De først svare på et spørgsmål. Hvor mange gange vil De spille stykket?«

Spørgsmålet forbløffede os. Ingen havde mod til at svare, eller rettere sagt: ingen vidste, hvad man skulle svare.

»Jeg ved, at De elsker Deres stykke, at De allerede har spillet det mange gange og at det har haft succes hos publikum. Jeg blev overbevist om det i dag,« fortsatte han, »det tiltalte også mig. Instruktøren har grebet stykket rigtigt an. Der er mange gribende momenter hos skuespillerne. De har derfor fortjent at opføre dette skuespil. Men det interesserer mig, hvordan De vurderer Deres arbejdes sceniske levetid. Hvor mange år skal det stå på teatrets spilleplan?

»Hvor mange år?»

»På Kunstnerteatrets spilleplan?

Vi blev forlegne. Nogen begyndte at le. Så vidt gik selv vore vildeste drømme ikke. Vi havde kun tænkt på den løbende sæson.

»Det er galt, hvis De regner med, at Deres arbejde kun skal vare en sæson. En kunstner skal arbejde, så hans værk lever i århundreder. Vil De spille Deres stykke 200 gange?»

»Naturligvis vil vi det, Konstantin Sergejevitj.«

»Kan De også ofre noget for det?»

Denne gang lod skuespillerinstinktet os ikke i stikken. Selv om spørgsmålet blev stillet i en mild, hjertelig tone, hyllede vi os alle i tavshed. Selv den yngste og mest uerfarne skuespiller ved, hvor megen ophidselse og fortrædelighed disse ord fra instruktøren kan bringe med sig.

Jeg var den ældste og måtte svare. Jeg havde en tydelig fornemmelse af, at Konstantin Sergejevitj's appel om at »ofre« også direkte angik mig, instruktøren.

»De må ikke blive vred, fordi vi ikke med det samme svarer på Deres spørgsmål, Konstantin Sergejevitj,« sagde jeg. »De forstår os sandsynligvis bedre, end vi kender og forstår os selv. Fortæl os, hvordan vi kan forbedre iscenesættelsen og holde os 200 gange på spilleplanen.«

»Er alle enige med Nikolai Michailovitj?» fortsatte Konstantin Sergejevitj sin taktik. »Jeg kender Dem jo næsten ikke. Det er første gang vi arbejder sammen og jeg vil ikke ødelægge begyndelsen til Deres kunstneriske løbane med mine krav. Jeg lover Dem, at stykket vil blive spillet og at De alle skal spille med i det, men det sker ikke så hurtigt, ikke på den samme dag, som det bliver antaget.«

Nu var et tilbagetog umuligt. Endelig var vi jo også kommet til Stanislavski for at lære af ham og ikke for at hensesætte ham i forbløffelse over vores præstationer. Vi svarede altså temmelig enstemmigt, at vi helt og fuldt stod til rådighed.

»Tænk nu rigtigt over, hvad De siger! Måske fortryder De det allerede om en time,« advarede han for spøg. Så holdt han en lang tale, som jeg skrev ned:

Hvad er ungdom på scenen?

»Jeg vil ikke sige ret meget om fortrinene ved Deres arbejde,« sagde han. »Tag mig det ikke ilde op, men vi har kun kort tid til rådighed - jeg mener ikke kun i dag, men til den dag, hvor Deres stykke igen skal spilles på scenen. De har forstået forfatteren godt og instruktøren har ledet Deres arbejde med Dickens' personer rigtigt. De holder Dem til den gennemgående handling i stykket og publikum forstår derfor værkets emne og idé. Sammen med instruktøren har De udtænkt og virkeliggjort den sceniske komposition og fundet den rigtige rytme i skuespillet. Deres sceniske opgave fylder De med indre deltagelse og medrivende kraft. Deres forestilling har noget ungdommeligt ved sig. Deres indstilling til det fælles arbejde er båret af

en tydelig begejstring. Også dét mærker publikum. Det tryllebinder tilskuerne og de tilgiver Dem endog Deres fejl. Men er der overhovedet fejl? Ja, jeg tror det. De kender dem bare ikke endnu, har endnu ikke fornemmelsen af dem. Jeg vil gøre Dem Deres fejl bevidst og vise Dem, hvordan De kan afværge mange af dem og endda forvandle andre til fortrin.

Til fortrinene hører først og fremmest Deres ungdom. De er forbavset, ikke sandt? De forstår ikke, hvad jeg mener? Jeg skal forklare det. Ungdom er en skøn ting, hvis den kan holde sig evigt. Men det er meget svært at holde sig ung. Jeg taler naturligvis om hjertets ungdom. Der er ikke en eneste dame iblandt Dem, som er 'midaldrende'. Hos Dem bliver selv gamle koner spillet af unge. Men hvis der sad en sådan dame hos os her, så ville vi alle kunne høre, hvordan hun reagerede på mine ord med et højt og forstående suk.

Men hvad er nu 'ungdom' på scenen? Kostume og maske kan ikke give nogen hans ungdom tilbage. Det muntreste kostume og den mest 'ungdommelige' maske understreger endda ofte skuespillerens forrykkede alder. Men De ved også, at ældre skuespillere og skuespillerinder kan spille unge roller uden maske og uden villet ungdommeligt kostume, når de på scenen behersker ungdommens hemmelighed.

De vil sikkert spørge, hvorfor jeg siger dét til Dem, de 20-årige? Har jeg ikke lige rost Dem for det ungdommelige i Deres spil?

Jeg taler om ungdommen, fordi De og Deres iscenesættelse meget hurtigt vil kunne ældes. De vil slet ikke lægge mærke til det selv. En dag vil Nikolai Gortschakov sige til Dem: »Jeg synes ikke, at De spillede så godt i dag, som De har gjort før. Lad os hellere mødes i morgen og snakke om tingene og prøve.« De vil ærgre Dem over instruktøren, prøve flittigt den næste dag og genkalde Dem, hvad De gjorde, da de indstuderede stykket, og bebrejde den kollega, som ganske tydeligt var uopmærksom under den sidste forestilling - den slags findes der desværre altid. De vil gennemprøve alle opgaver og handlinger på scenen, og efter tre-fire gentagelser vil forestillingen på en eller anden måde leve op igen.

En ny metode til at holde forestillingen ung

De vil konstatere, at alt er i orden, at De kender 'den gode forestillings' hemmelighed, og at denne hemmelighed består i, at man fra tid til anden mødes, snakker sammen om iscenesættelsen, prøver et par scener, husker sin opgave og passer på, at alle koncentrerer sig om forestillingen. Så vil der igen blive spillet fra 10 til 15 forestillinger. Dette 'opførelsesregime' - fem forestillinger og derpå drøftelser og prøver i foyéen - vil De strengt overholde. Og Nikolai Gortschakov vil måske blive stolt af, at han har fundet en ny metode til at holde en iscenesættelse ung på.

Lushski: »I Kunstnerteatret blev den metode allerede brugt for 20 år siden. Man kan bese prøveprotokollerne i museet.«

Stanislavski: »Ganske rigtigt. Vi prøver altid på at bevare iscenesættelserne. Dog, den aften vil komme, hvor Vassili Lushski igen kommer til en forestilling. Som truppens leder har han pligt til med mellemrum at overvære alle vort teaters forestillinger. Efter forestillingen vil han kalde Dem sammen og på sin sædvanlige blide måde sige: 'Mine kære venner! Jeg savnede noget i Deres spil, som var der før.

Tilsyneladende er alt i vinkel. De har alle spillet korrekt og ærligt. Der var heller ingen uheld. Men alligevel blev jeg ikke så bevæget og grebet, som dengang De spillede den for Konstantin Sergejevitsch! En af Dem vil sikkert sige: 'Vassili Lushski, dengang så De skuespillet for første gang, nu ser De det for tredje måske fjerde gang.' En anden vil tilføje: 'Dengang var vi nok så bevægede, fordi vi for første gang viste Konstantin Segejevitsch stykket. I dag drejer det sig om en almindelig forestilling.' Den slags siger man som regel i sådan en situation.

Men Nikolai Gortschakov, forestillingens instruktør, Deres chef, vil bestemt sige: 'Vassili Lushski, vi overvåger omhyggeligt forestillingen, enhver unode på scenen bliver noteret. Der hersker altid et godt arbejdsklima hos os, og hver 10. dag prøver vi nogle scener igennem.'

'Det er jo allsammen udmærket,' vil Vassili Lushski sige. 'Det er nyttigt og nødvendigt; men jeg tror, at kulden i Deres stykke har andre årsager.'

Nu bliver alle sikkert urolige og Lushski vil bede om en indgående samtale den næste dag. En vil tjenstvilligt sige: 'Prøv dog med os, Vassili Vassiljevitsch!' Det gør Nikolai Gortschakov ærgerlig. 'Er der noget, jeg ikke har prøvet med jer?' vil han tænke - men han siger det naturligvis ikke højt.

Opførelsen har mistet sin ungdom

Vassili Lushski kommer den næste dag og bliver i tre-fire timer. Han prøver, at få Dem til at forstå sin opfattelse af gårdsdagens forestilling. Måske prøver han også tre eller fire scener med Dem. Så forlader han Dem med en følelse af, at De gør Dem umage og vil gøre fremskridt. Men senere vil den tanke plage ham, om han nu virkelig har hjulpet Dem. Og han havde endda forberedt sig tre timer hjemme før mødet. Så vil Lushski komme til mig af sig selv. 'Der er sket noget med **Livskampen** på den lille scene, Konstantin Sergejevitsch,' ville han sige.

'Er skuespillernes disciplin blevet slap?' ville jeg spørge. 'Nej, slet ikke, det går helt korrekt til. Tværtimod, de overanstrenger sig.'

'De bilder sig vel noget ind og tror, de allerede er store skuespillere?'

'Nej, jeg har lige talt med dem. De er ligeså beskedne som altid.'

'Jamen hvad er der så i vejen?'

'Det er det, jeg ikke ved,' vil Lushski svare, 'deres forestilling bevæger og griber ikke mere. Jeg har forsøgt, selv at prøve med dem, men det lader ikke til, at min hjælp har været til særlig nytte. I går aftes besøgte jeg dem igen. Og jeg så, at forestillingen ikke vokser, men tværtimod bliver mere tør og kold. Heller ikke publikum reagerer så godt mere og kasseindtægten er dalende. Kan De give os et råd, Konstantin Sergejevitsch? Det drejer sig dog om begavede unge mennesker, som gør sig stor umage og gerne vil være gode skuespillere.'

Og nu må jeg svare: 'Det er allerede for sent. De kan spille videre en lille tid endnu, men halvvejs inde i sæsonen må stykket tages af plakaten.'

'Hvad kan der dog være sket?' vil Lushski sørgmodigt spørge.

'Opførelsen har mistet sin ungdom. De er blevet ældre, men ikke klogere og sjæleligt rigere. Det sker også i virkeligheden. Ikke alle bliver klogere med alderen.'

'Men måske kan man rette på det, Konstantin Sergejevitsch. Jeg er overbevist om, at de er parat til at gøre alt. De elsker deres stykke!'

Med en sejt advokats ildhu vil Lushski forsvare Deres sag.

'Man kan ikke mere rette på noget. Man kan heller ikke forvandle en gamling til en yngling. Jeg tilbød dem at afsløre ungdommens hemmelighed. Husk nu på, det var efter den første forestilling. De var berusede af deres succes, de stolede på sig selv og afslog. De ville spille så hurtigt som muligt, de ville absolut vise sig for publikum med det samme.'

»Konstantin Sergejevitsch, det passer ikke!« råbte vi op-hidset.

»Jeg ved det, ja, jeg ved det. Og derfor er jeg overbevist om, at sådan en samtale mellem mig og Vassili Lushski slet ikke vil finde sted. Jeg har improviseret den med vilje. Jeg kender jo Vassili Vassiljevitsch og hans gode forhold til Dem. Jeg ville overbevise Dem om, at Deres offer ikke skal være forgæves.

De er bange for dette ord. Men tro mig, ungdom kræver mange ofre. Enhver skønhed kan fortælle Dem, at De må give afkald på mange små lækkerier for at bevare den slanke linje, og at De må bruge mange timer til gymnastik og massage for i det mindste at holde på den ydre ungdom.

Det er meget sværere at holde et stykke, et fælles arbejde og Deres skuespillersjæl evigt unge.«

»Hvori består så hemmeligheden, Konstantin Sergejevitsch? De har gjort selv 'en ældre herre' spændt,« sagde Lushski.

»Det ved De meget godt, Vassili Vassiljevitsch,« svarede Stanislavski, »men - De glemmer det tit, er for magelig til at gøre alt for det, selv om De mindre end andre lider af skuespillerdovenskab ...

Hvorfor arbejder jeg i teatret som skuespiller?

Altså - hvad der først og fremmest holder en forestilling ung, det er **stykkets idé**. For idéens skyld har dramatikerens skrevet sit værk, for idéens skyld har De bragt det på scenen.

Med glæden ved at spille eller med iscenesættelsen alene kan man ikke klare sig på scenen. Naturligvis, man skal være begejstret for sit fag! Man skal elske det med hengivenhed og lidenskab! Men ikke for sin egen skyld, ikke på grund af de laurbær, man kan høste, ikke på grund af den glæde, det kan give skuespilleren. Elsk Deres fag, fordi det giver Dem mulighed for hver dag at tale til Deres publikum om de vigtigste og mest nødvendige ting! Elsk Deres fag, fordi det giver Dem den vidunderlige mulighed at opdrage tilskuerne gennem de idéer, som De - forvandet til digterens kunstneriske person - hver aften forkynder. Elsk Deres fag, fordi det giver Dem **mulighed for at gøre Deres tilskuere renere, bedre og klogere og at opdrage dem til nyttige medlemmer af samfundet**. Det er teatrets store opgave. Det må man tænke på netop nu, hvor tusindvis af nye tilskuere strømmer til teatret - mennesker, der indtil i dag kun kender teatret som kunstnerisk institution af omtale.

Hvis det nye publikum i teatret finder svar på alt, hvad dets tanker beskæftiger sig med i vor tid, hvad der bevæger det, så vil det elske teatret og anerkende det som sit teater, som den scene det har brug for.

Men hvis man kun vil more eller forskrække det nye teaterpublikum (sådanne 'spilleteatre' findes også, de vil indjage publikum skræk og hedder f.eks. i Paris 'Grand-guignol'), så vil vort nye, sunde publikum se teatret an, komme der en tid og igen vende sig bort. Den slags scener vil snart ældes og visne bort.

De vil bevare Deres ungdom som skuespillere. De vil holde Deres forestilling ung? Så gør Dem én gang for alle dette spørgsmål klart: Hvorfor arbejder jeg i teatret som skuespiller, hvorfor spiller jeg netop dette stykke?

I dag vidste De, hvorfor De spillede: De ville behage mig som skuespillere. Og det har De opnået. Da De gav Deres stykke i skolen ved Det tredje Studio, vidste De også, hvorfor De havde indstuderet det. De ville anerkendes som 'voksne', som skuespillere, der havde afsluttet skolen. Også det har De opnået. Men hvad der var tilstrækkeligt i går og i dag, vil allerede i morgen, når De skal spille Deres skuespil for et publikum, ikke være nok.

Det er vigtigt for tilskueren, at De bliver bevæget over **hans tanker**, over hans spørgsmål til Livet. Det er nødvendigt, at de tanker, som De lever med på scenen, bevæger Deres tilskuer.

De spørgsmål, som bevæger Dem -, vil Stanislavski se vores forestilling i dag eller ikke? Vil teaterskolen give et smukt afskedsbal for os? - kan naturligvis ikke fastholde noget publikum.

Nej! Det er digterens tanker og idéer, som bevæger tilskueren, og det er af Dem, skuespilleren, af Deres sceniske fortolkning hans arbejde er afhængigt.

Den rigtige formidling af værket

Skuespillets evigt levende idé, som tilskueren af i dag har brug for og som De ved hver forestilling sammen med publikum bliver bevæget over - det er det eneste middel, der kan holde skuespillet og skuespilleren som kunstner **ung**.

Og den rigtige - jeg understreger: den **rigtige** formidling af værkets idé kræver omfattende, mangfoldige kundskaber, stadigt arbejde med sig selv, at de personlige tilbøjeligheder underordner sig udfordringen fra værkets idé, og undertiden også bestemte ofre.

Lad os gennemgå Deres stykke. Har det en nyttig idé, er det nødvendigt for det nye publikum? Ja, det tror jeg. Det er temaet om selvopofrelse for en ædel sag, for et andet menneskes lykke, for næstens lykke. Jeg mener, at denne idé i dag kan bevæge publikum. Store forandringer i et folks liv er altid forbundet med det enkelte menneskes personlige ofre for hjemlandets vel. Vi må i dag alle give afkald på meget, hvis vi vil leve bedre i fremtiden.

Kender De idéen i Deres skuespil? Naturligvis gør De det. Nikolai Gortschakov har mere end én gang snakket med Dem om den. En instruktør kan ikke iscenesætte et stykke, hvis han ikke har klarlagt værkets idé. Men bagefter har arbejdet med hver enkelt prøve, de ophidsende spørgsmål om iscenesættelsen og opførelsen i dag fortrængt Deres følelser for **idéen** til en andenplads.

De må tilbageerobre hele Deres begejstring for idéen, udvide Deres konception og sætte accent'erne i stykket sådan, at idéen bliver fremhævet på bedste vis og måde og at publikum helt kan tilegne sig denne idé. Vi må finde ud af, om De har gjort alt, for at idéen i skuespillet kan gribe tilskueren dybt og blive en klar og stærk nødvendighed for ham. Dette alene giver Deres forestilling den evige ungdom. Og selv om ungdommen måske ikke ligefrem varer i al 'evighed', så vil iscenesættelsen alligevel blive ved med at være ung ligeså længe, som tilskueren har brug for den og den hjælper og opdrager.

Hvad bevæger en tilskuer 'evigt'? De begivenheder, som han iagttager i sin tilværelse!

Ikke fortælle, men afsløre

I Deres stykke elsker to søstre den samme mand. Den ene **tror**, at hun ofrer sig af kærlighed til den anden. Den anden ikke bare tror det, men **ofrer sig virkelig**. Hun ofrer sin kærlighed og det er selvopofrelse. I andre tilfælde er det ikke kærlighed, som er drivkraften til selvopofrelse, men pligtfølelse, patriotisme eller andre store idéer, hvis virkeliggørelse bidrager til at gøre hundredvis, ja, tusindvis af mennesker lykkeligere og formindsker sorg og uretfærdighed.

Denne menneskets evne til selvopofrelse er en stor, ædel sag.

Tilskueren - det gentager jeg - kender den fra virkeligheden. For ham er det vigtigt, at opleve mennesker på scenen, som - selv om prisen er deres egen personlige lykke - hjælper andre.

Men af egen erfaring ved tilskueren også, at det absolut ikke er let eller enkelt at ofre sig for en anden. Det er forbundet med en stor og svær kamp med sig selv.

Som eksempel viser De ham i Deres skuespil to piger, Mary og Grace, og fortæller publikum, hvad de tænker og hvad de vil gøre for hinanden.

Tilskueren **hører på** Dem med fornøjelse. De er jo unge mennesker; som skuespillere har de evner, med hvilke De kan virke fra scenen og fastholde tilskueren.

Men foreløbig kan De kun **fortælle** om selvopofrelsens idé. De kan endnu ikke for **øjnene af tilskueren** afsløre hele den dybe og komplicerede psykologiske proces. De fortæller tilskueren, hvordan den begivenhed forløb, som Dickens beskrev for 100 år siden. Men De gør ikke selvopofrelsens idé til en oplevelse for ham gennem en **ægte**, indre handling, som udspilles i personernes hjerte og forstand.

Der er forskel på, om man fortæller tilskueren om stykkets idé - han lærer emnet, handlingens gang og karaktererne at kende - eller om man gør idéens opståen, udvikling og sejr i mennesket synlig ved sin opførelse og sit forhold til omverdenen.

Hvori består forskellen mellem disse to metoder?

Naboen skal vækkes

Tilskueren hører, som De ved, interesseret på Deres **fortælling** om skuespillet og udtaler sig sikkert den næste dag fordelagtigt om det til sin nabo. Men det skal være sådan, at han banker ham op midt om natten. Når han kommer hjem fra forestillingen, må han vække ham og sige: 'De må gå hen og se **Livskampen** i overmorgen. Der ser man det, som vi selv har oplevet engang. De husker nok, at en kvinde ville redde en andens barn, men selv omkom? Dengang kunne vi ikke begribe kvindens offervilje. Vi kendte ikke det motiv, som fik hende til at ofre sit liv for en anden. I dette stykke forstår man det pludselig.'

Så vil naboen spørge: 'Hvad skal det sige - er der blevet skrevet et stykke om den kvinde? Hvordan har forfatteren fået fat på den historie?' - 'Åh, nej!' vil tilskueren sige. 'Det er jo et stykke fra en helt anden tid. Det foregår for 100 år siden og personerne er nogle ret komiske størrelser, men **imellem dem** - forstår De - foregår det samme, som vi begge to har oplevet i virkeligheden og som vi skændtes sådan om sidste år.'

'Det var interessant!' vil naboen sige og straks den næste morgen skaffe sig en billet til **Livskampen**. Men hvis det nu viser sig, at han slet ikke kan få nogen billet, fordi hver tiende, som så gårsdagens forestilling, har »banket« sin

nabo ind til den næste forestilling, så vil det først rigtig gå op for ham, at i det stykke, som alle rives om at komme ind at se, må der foregå noget helt usædvanligt.

Jeg vil ved hjælp af et eksempel prøve at forklare Dem, hvad det vil sige at **fortælle** om følelser og tanker, om emnet og idéen i et værk, og hvad det vil sige, at gå ud fra værkets motiv, som er skjult bag stykkets tekst, og finde det dybtgående, udviklede, men af alle velkendte, **indre menneskelige liv**, og få tilskueren til bedre at forstå det.

Fra første akt husker jeg scenen med de to piger i gyngen. De snakker om Marys fødselsdag. Pigerne gynger blidt og rytmisk. Instruktørens idé med arrangementet er ikke understreget. Det er altsammen meget godt. I nærheden spiller de omvandrede musikere. Deres tilstedeværelse i billedet er retfærdiggjort: de er blevet engageret til Marys fødselsdag.

Pigerne taler sammen om Marys forestående bryllup. Lidt efter slutter faderen sig til dem. Så falder der en uoverlagt bemærkning - den ene løber grædende ud og den anden løber efter hende. Jeg forstår: disse søstre elsker hinanden, faderen elsker dem og de hænger ved faderen. Jeg bliver klar over, hvilken atmosfære der hersker i pigernes fædrenehjem. Men hvad der var i vejen med dem, da den uoverlagte bemærkning faldt - det begreb jeg ikke.

Videre: pigernes møde med Alfred, Marys forlovede, i samme billede. Også denne scene ender med den ene af pigernes 'flugt' - det var vist igen Mary. Heller ikke denne gang begreb jeg, hvorfor det skete. Under middagen i haven holder Alfred en tale om selvopofrelsens store betydning. Man aner, at han er klar over de følelser, som den ældste søster, Grace, nærer for ham. Han lover i sin bruds og sit eget navn aldrig at glemme det højsind, som bevægede Grace til at ofre sig for søsterens lykke. Rørt til tårer over Alfreds tale rejser Mary sig fra bordet og løber ud for tredje gang.

Tilslidst ser vi i samme billede afskeds scenen mellem Alfred og søstre. Grace tager hjerteligt afsked med ham, hvorimod Mary er meget køligere.

Har De af min fortælling fået det indtryk, at Marys tanke om selvopofrelse, at hun vil give afkald på Alfred, er opstået af hensyn til den ældre søster? Det tror jeg ikke. Man får desværre det indtryk, at Mary er lunefuld, mens Grace forekommer ædlere, rigere og følelsesmæssigt dybere.

Jeg vil forsøge, at give Dem et andet udkast til første akt, uden at vige udenom stykkets emne eller iscenesættelsens regibemærkninger.

Fra fortælling til handling

Lad os igen begynde med scenen med pigerne i gyngen. De taler som bekendt om Marys forestående bryllup.

Ville denne scene ikke forløbe anderledes, hvis jeg ændrede Marys rolle, så hun ikke morer sig uden mistanke og giver sit humør frit løb, men derimod er alvorlig og eftertænksom og betragter sin søster skarpt netop i det øjeblik, hvor Grace taler om Alfreds kærlighed til Mary?

Lad os forestille os, at Mary netop i dette øjeblik på scenen (og ikke på et os ubekendt tidspunkt bag scenen) **for øjnene af publikum og for første gang** (og ikke et eller andet sted, en eller anden gang) hører og forstår, hvor inderligt og dybt søsteren elsker Alfred. Ville denne scene ikke blive stærkere, mere udtryksfuld og dramatisk end den enkle karakterskildring, som De foreløbig har givet i Deres

iscenesættelse? Er det ikke også sådan i livet, at en mistanke til et menneske, som står Dem nært, med ét bliver klart belyst netop i det øjeblik, hvor han forråder sine dybeste følelser, uden selv at være sig det bevidst? De holder åndedraget tilbage, fuld af angst, gør en overflødig bevægelse og møder de øjne, som - jeg gentager - ufri-villigt har prisgivet Dem en hemmelighed. På den måde vil De lytte til et sådant menneske.

Må Mary ikke bære sig netop sådan ad? Det vil også gribe tilskueren, fordi han fra sit eget liv og sin egen verden kender disse svære, ophidsende øjeblikke. Han vil af et fuldt hjerte leve med i Marys følelser, vil ligesom hun tænke på, hvad der er at gøre i denne vanskelige situation, som der er så mange af i virkeligheden.

Da faderen kommer ud til pigerne og Grace igen begynder at tale om Marys svage kærlighed til Alfred, så er det naturligt, at Mary påny tænker over Grace's hemmelige kærlighed. Det vil være naturligt, at Marys øjne fyldes med tårer af kærlighed til Grace, hendes beskedne, elskede søster. (Og tilskueren skal se disse tårer! For ham behøver man ikke at skjule noget).

Mary løber bort, for at faderen og søsteren ikke skal se, at hun græder. At hun løber bort vil være meget forståeligt for tilskueren. Her drejer det sig ikke om et pigebarns luner, men om et ungt hjertes følelsesudbrud, om en svær oplevelse for et ungt menneske, der søger sin vej i livet, sin indstilling til livet.

Menneskets fødsel

Hvis De viser publikum en oplevelse, som det kender af egen erfaring, så vil De straks kunne fastholde dets opmærksomhed. Det vil ikke kunne løsrive sig, men spændt følge den unge piges videre skæbne. For det er jo et ungt menneske, hendes følelsesliv, hendes stræben efter sandhed og retfærdighed, den stræben, som især i vore dage har givet sig så stærke udtryk i vor stat.

Forestil Dem, med hvilken opmærksomhed tilskueren vil betragte ethvert af Marys skridt, når han forstår menneskets fødsel i hende, når han oplever et menneskes fødsel med alle de komplikationer, som tankerne, følelserne, og omstændighederne fører med sig.

Så kommer følgende scene: begge piger mødes for første gang for øjnene af tilskueren med Alfred. Hvordan vil Mary bære sig ad, når hun ser på sin søster? Vil hun ikke være jaloux? Hvilke følelser vil vågne i hende, når hun **umiddelbart betragter** Alfred og Grace? Nu kender hun jo søsterens hemmelighed. De vil sige, at Mary er et ædelt menneske og ikke kender til skinsyge. Passer ikke! Vanvid! Kun et menneske, som har fiskeblod i årene og er ligegyldig overfor livet, kender ikke denne brændende, frygtelige følelse, dette 'uhyre med de grønne øjne'.

Mary må gennemleve alt, som er menneskeligt. Vi har ikke lov til at gøre hende til en 'undtagelse fra reglen'.

Det ville være den værste sentimentalitet. Dickens led af den. Derfor vil vi korrigere Dickens. Mary skal være jaloux. Det er i overensstemmelse med sandheden og vanærer hende ikke. Hun er jo en ganske normal pige, som hundredvis af hendes jævnaldrende blandt publikum.

Mary kan i denne scene stille forlade Alfred og Grace og lade dem blive alene. Fordi hun endnu ikke her og nu kan være færdig med sine naturlige følelser. Hendes umotiverede forsvinden vil blive forstået af alle i salen. Man vil forstå, at hun har betrådt vejen til **kampen mod sig selv**.

Men i den følgende scene ved bordet, hvor Alfred holder sin tale om 'opførelsen's store følelser, og Mary fornemmer den store sødme ved sin 'heltegerning' og afkaldets 'lykke', så kan hun godt tabe hovedet og glemme sine omgivelser. Hun bryder etiketten. Alle bliver bestyrkede. Alle spørger: Hvad er der i vejen med Mary?

Men Mary hverken ser eller hører dem. Hendes fantasi er fuld af billeder af selvopførelse og heltegerninger, som hun har hørt og læst om.

Pludselig kommer Mary til sig selv. Hun ser, at alles øjne er rettet imod hende. Men alt er hende ligegyldigt. Hun sender Grace et langt, kærligt blik. Hun har besluttet sig. Langsomt forlader hun det festlige bord og går ned gennem alléen, ud i haven. Alle ser efter hende.

Spil komedien som et alvorligt drama

Hvad har jeg gjort, for at værkets skjulte idé kan komme klart og stærkt til udtryk i Deres opførelse?

Først og fremmest overførte jeg alle stykkets begivenheder og alle elementer i Deres opførelse fra én sfære, **fortællingen** om de indre begivenheder, til en anden sfære, **handlingen**, som udspiller sig direkte for øjnene af tilskuerne. Frem for alt tog jeg hensyn til den indre, men hvor det var nødvendigt også til den ydre handling. For at give Dem et eksempel, har jeg arbejdet med Marys rolle på den måde. Også overfor de andre personer skal De bruge denne fremgangsmåde, når De har bragt Deres opfattelse af rollerne på højde med stykkets idé.

Man skal ikke lade sig forvirre af, at nogle af personernes adfærd kan supplere Marys handlinger og stykkets idé (f.eks. advokaternes og tjenestefolkernes adfærd), mens andre personer kan stå i opposition til vores idé, vil modarbejde den (måske Marys fader, doktor Jeddler, med sin tåbelige skepsis).

Bagefter søgte og fandt jeg udgangspunktet for vor idé's udvikling, øjeblikket for dens opståen. Det er vigtigt og lover for et godt resultat, forudsat at denne idé ved hjælp af skuespillerne kommer til verden **for øjnene** af publikum. Derpå begyndte jeg at udvikle handlingens logiske stigning fra scene til scene. Handlingen beror igen af, at stykkets idé udvikles og fastholdes. I de følgende akter skal handlingens stigning fortsætte til stykkets højdepunkt. Det kaldes i vort regi-sprog: at sætte de dramatiske accent'er rigtigt i emnet, i stykkets gennemgående handling og i iscenesættelsen! Hos Dem er de næppe antydte, enten fortiet eller fastholdt og understreget.

Jeg har givet Dem en **dramatisk** indstilling til stykket. Jeg har fremhævet det dramatiske og ikke det lyrisk-idylliske, som har været bestemmende for Deres forestilling. Man skal ikke forcere en genre på scenen, ikke gå frem efter en grundindstilling: lystspil - man får folk til at le så meget som muligt; lyrisk stykke - altså Deres **Livskamp** - en fortælling fra svundne tider i en let 'poetisk' stil, et par tårer, lidt latter og megen naivitet; drama - mange pauser, mange tårer, sukken, hvirken, afbrudte sætninger og en bevidst langtrukken tekst . . . Og tragedien? Nå, lad være med at tænke på den!

Nej, på scenen skal man spille komedien som et strengt, alvorligt drama. Netop på den måde bliver den komisk. Man skal få publikum til at le på de steder, hvor forfatterens idé kræver det - ikke dér, hvor skuespilleren har lyst til det.

Et drama skal man spille tilbageholdende og lige til, uden at tilføje eller udelade noget.

Et lyrisk stykke skal man spille som et drama. Det kan vi snakke om ved prøverne.

Jeg har jo forandret en del ting i Marys rolle. Jeg har forsøgt at give rollen 'handlingskarakter', at give den opgaver, som skal løses for øjnene af publikum og ikke på et eller andet tidspunkt i pausen eller bag kulisserne, mens Mary ikke er på scenen.

Skuespillerens offer

Det har naturligvis gjort rollen meget sværere og mere indviklet. Men på den måde skal man forstå og uddybe alle rollerne i Deres skuespil. Det kræver beherskelse af skuespillets teknik, temperament og den medrivende evne. Derfor sagde jeg Dem fra første færd, at inden Nikolai Gortschakov og jeg har 'forstærket' forestillingen og fundet de nøjagtige rolleudkast, må mange af Dem overlade sin rolle til en stærkere, ung skuespiller fra vores trupper. Det var dét offer, jeg talte om i begyndelsen.

Når iscenesættelsen først står fast på scenen, så vil vi ikke være bange for at lade alle spille med, som har ofret sig i begyndelsen. De skal allesammen være med til dette arbejde. Det er meget nyttigt for unge skuespillere.

Når De først gennem denne forestilling har forstået, hvad det vil sige, at finde stykkets **idé** og arbejde med den og få den frem og gøre den tydelig for publikum, så vil Deres arbejde altid være levende og bevæge publikum. Det vil bevare sin ungdom.

»De må undskylde, at jeg nu siger godnat til Dem.« (Klokken var to om natten.) »Jeg bliver her et par minutter endnu sammen med Vassili Lushski og Nikolai Gortschakov. Vi skal forberede vores arbejdsplan og fastsætte tidspunktet, hvor den næste forestilling skal finde sted. Jeg regner med, at det bliver om ca. fem uger. Man kan nu engang ikke arbejde uden plan.«

Skuespillerne takkede Stanislavski hjerteligt og tog afsked. Hans tale optog os meget, den havde givet os meget nyt og vigtigt.

DEN „STUMME MONOLOG“

Den næste dag bad Stanislavski mig om at komme hen til sig. Med rollehæftet i hånden fastlagde han hele den fremgangsmåde, som skulle understøtte det nye arbejde med **Livskampen**: prøver, sammenkomster og samtaler med skuespillerne. Han bestemte hele det videre handlingsforløb og udviklede karaktererne med den største nøjagtighed og tvingende logik. Det viste, at han allerede om formiddagen havde læst stykket igennem flere gange.

Han spurgte mig ud om personalet. Han ville også vide besked med skuespillernes evner, deres indre og ydre teknik. Så opstillede han en spilleplan for hver dag og rådede mig til at forberede mig godt til den første prøve. Han understregede, at han kun ville udkaste en skitse til scenerne og bestemme skuespillernes opgaver.

Jeg måtte selv gøre mig den umage, at løse opgaven og fastholde den fundne handlingslinje.

Han bestemte, at der skulle prøves direkte på scenen med dekorationer og kostumer - men ganske vist uden masker.

»De kan gå ud i foyéen, for at fastholde vore resultater,« sagde han til mig, »naturligvis kun, hvis det er nødvendigt, kun hvis De ikke under prøverne har fået rollernes indre linje tydeligt nok frem.«

Den første prøve

Punktlig som altid kom Stanislavski til den første prøve. Skuespillerne var samlet på scenen bag fortæppet. Første akt kunne begynde.

»Lad tæppet gå,« sagde han, »men der skal ikke spilles endnu.« Han betragtede opmærksomt scenen: bagtæppet, hvor der let og grafisk var antydnet en frugthave, de spanske vægge af hørlærred, der var stillet op som kulisser, op over dem ragede gamle æbletræers kroner, hvortil der lænede sig små træstiger.

Første akt begynder med æblehøsten i doktor Jeddlers have. Omtrent midt i haven hænger en simpel gyng. Bondepiger står på stigerne og plukker æbler. Grace og Mary fører de omvandrende musikere ind og viser dem deres plads på en lille eng i baggrunden. Musikken sætter ind og alle danser en munter runddans. Lystigheden bliver afbrudt, da tjenestepigen, Clemency kommer ind. Bondepigerne går tilbage til deres arbejde. Grace og Mary sætter sig i gyngen og fører den samtale, som Stanislavski havde kritiseret aftenen efter forestillingen.

Efter at have betragtet dekorationerne lod Stanislavski os spille hele første akt. Kun i scenen mellem Grace og Mary i gyngen afbrød han.

»Har De tænkt over, hvad jeg sagde til Dem efter forestillingen?« spurgte han Angelina Stepanova, som spillede Mary.

Stepanova: »Ja, jeg har tænkt over det, Konstantin Sergejevitj. Jeg ved bare ikke, hvordan jeg skal bære mig ad, så tilskueren forstår mine tanker om Grace, mens Grace ikke lægger mærke til min sjælelige tilstand. Jeg har jo ingen tekst, så jeg kan udtrykke, at jeg har gættet, at Grace elsker Alfred!«

Stanislavski: »Ganske rigtigt. De har ingen tekst og det er godt. Vore øjne og vore tanker, der genspejler sig på vore ansigter, afslører ofte menneskets indre liv og sjælelige tilstand stærkere end ord. For at De skal tro mig, vil vi prøve følgende etude: De skal nu begge spille Deres scene i gyngen én gang til. Sofja Nikilajevna skal sige sin tekst, som den står i stykket, men Dem, Angelina, vil jeg bede om ikke bare sige Deres rolletekst, men også at udtale alle de **tanke**, som falder Dem ind, **højt** - altså alt, hvad De tænker om Grace og hendes kærlighed til Marys forlovede. Denne anden tekst, Deres personlige tekst, Deres 'høje' tanker kan naturligvis godt nu og da falde sammen med Grace's rolletekst. Det kan ske, at De begge taler samtidigt. Lad Dem ikke forvirre af det. Vi gør det kun som en øvelse, i forestillingen vil det naturligvis ikke ske! Men nu her ved prøven skal De finde to tonearter: én til stykkets tekst - så taler De sådan, som De lige har gjort, mens De bruger den anden toneart, når De udtrykker Deres skjulte tanker højt. Måske skal denne anden toneart kun være halvt så stærk som den første. På den måde bliver intonationerne måske så meget mere udtryksfulde. Gør det i hvert fald sådan, at jeg kan høre begge tonearter lige godt. Vi forestiller os, at Grace ikke kan høre den anden - altså dét, som Mary tænker højt - og ikke reagerer på det. For resten tror jeg, at Grace slet ikke lægger mærke til, hvad Mary mumler hen for sig i denne scene.

Alle hendes tanker er hos Alfred. Men nu må De endelig ikke give Dem til at 'mumle' Deres tanker om Grace, Angelina, så kan jeg jo ikke høre og kontrollere Dem! Og jeg må vide, om De har 'forfattet' Deres 'indre monolog' rigtigt.

Læg mærke til, allesammen: når vi i virkeligheden lytter til partneren i en samtale, så fører vi stadig en 'stum monolog' med os selv og 'svarer' altså på dét, som vi netop hører. Men skuespillere tror ofte, at dét, at lytte til partneren på scenen, består i at stirre på ham og ikke tænke på nogenting! Mange skuespillere 'hviler sig' under partnerens store monolog og bliver først levende igen under de sidste ord, mens vi i virkeligheden hele tiden fører en **dialog** med partneren. Har De forstået det?»

Stemmer: »Ja, udmærket.«

Med „systemet“ kommer man ikke langt

Lushski: »Jeg lærte en af vore skuespillere den 'stumme monolog' med partneren. Men nu reagerer han på alt, hvad partneren siger, med en bestandig mimen, gestikulation eller udbrud. Kort sagt: han **reagerer** uafbrudt på alt, hvad hans partner siger. Alle beklager sig over, at man ikke mere kan spille med ham. Jeg har prøvet at sætte en stopper for det. Men han svarer: 'Jeg kan ikke mere lade være, jeg bliver i ét væk fristet til at svare på alting. De har jo selv lært mig det, Vassili Vassiljevitsch, nu må De også finde Dem i det.«

Stanislavski: »Jeg ved, hvem det er, De taler om. Det er simpelthen en ubegavet skuespiller, der udfører sit fag håndværksmæssigt. Han opfatter alt som ydre midler, der skal udtrykke følelser og handling. Han er ikke i stand til at gå ind i personens indre liv. Han har ingen fornemmelse for sandheden og ingen kunstnerisk sans. Sig til ham, at jeg i tre måneder vil tage alle roller fra ham, hvis han laver den rigtige metode til udvikling af skuespillets psykoteknik om til en vulgær 'afrettelse' for skuespillere. Sådan kan ethvert fæhoved spille! De vil i dag se, at vores metode hjælper os til at skabe den 'stumme monolog' og hvordan skuespilleren kan bruge den i sin rolle.« Og man forstod, at Konstantin Sergejevitj mente det i ramme alvor, da han fortsatte: »Sig under alle omstændigheder til ham, at jeg tager alle roller fra ham. Så vil han komme på bedre tanker.«

Lushski: »Tag Dem det ikke så nær, Konstantin Sergejevitj. De ved jo, hvem jeg taler om.«

Stanislavski (uventet smilende): »Naturligvis gør jeg det. Løvrigt var det et udmærket indfald, Vassili Vassiljevitsch, at De kom med dette komiske eksempel her overfor de unge skuespillere. Hør nu, allesammen! Det er et typisk eksempel, for også dét, som jeg kalder for 'systemet', metoden til udvikling af skuespillerens indre teknik, bliver gjort til et universalmiddel for alt skuespil, i alle roller, i alle stykker. Men udover 'systemet' har skuespilleren brug for alt dét, som udgør en kunstners væsen: begejstring, forstand, kunstnerisk sans og den medrivende evne; han skal have charme, temperament, skal beherske scenesproget, skal kunne bevæge sig rigtigt, være meget følsom og havde en god, udtryksfuld, ydre fremtræden. Med 'systemet' alene kommer man ikke langt, og slet ikke med et middel, som er grebet ud af systemet og kun skal tjene øvelsen. På den måde kan man højst få folk til at le.«

Her brast Konstantin Sergejevitj i en smittende latter og hviskede noget i øret på Lushski. Åbenbart karikerede han den skuespiller, der var tale om. Lushski fulgte ham

op, og begge gav 'systemets' ubegavede elevs 'momentanreaktioner' til bedste. Vi fulgte interesseret de to fremragende skuespilleres komiske pantomime.

Så så Konstantin Sergejevitj muntert på os og kommanderede: »Nå - begynd!«

Den improviserede monolog

»Hvor kommer de musikere dog fra?« spurgte faderen på scenen og pegede på musikanterne.

»Alfred har sendt dem til os,« svarede Grace, »I morges stod jeg tidligt op og gik ned i haven. Jeg ville sige godmorgen til Mary med en buket blomster. Det er jo hendes fødselsdag i dag. Men Alfred var kommet mig i forkøbet. Han kom med en blomsterhilsen. Åh, de duftede så vidunderligt! Duggen glimtede stadig i rosenbladene. Det var som om brilliantringe blinkede på hans hænder, da han rakte mig buketten.«

Så hørte vi pludselig en anden stemme. Den tilhørte Mary-Stepanova. Denne stemme var meget sagtere og dybere end Grace's. Måske gjorde den netop derfor så stærkt indtryk på os. Måske overførte hun også sin oplevelse til os, skuespillerinden, der for første gang på scenen prøvede en ny arbejdsmetode, som Stanislavski havde foreslået.

»... Jeg har ikke fået de blomster,« sagde Mary forbavsende sagte, men tydeligt. Håndes blik strejfede Grace, som foroverbøjede så ud i haven og åbenbart med blikket søgte det sted, hvor hun havde mødt Alfred.

»... Han spurgte mig,« fortsatte Grace, »om jeg havde noget imod, at musikanterne kom og bragte Mary en sere-nade. Han så mildt på mig og jeg så på ham.«

»... og jeg på ham...« gentog Marys stemme efter hende, men i et helt andet tonefald.

»... Ak, Mary, undertiden synes jeg, at du ikke elsker Alfred sådan, som han fortjener det,« fortsatte Grace.

»Elsker hun da også min Alfred?« spurgte Marys »anden stemme« sagte og samtidigt med Grace's sidste ord. Med sin rolletekst sagde hun højt og klangfuldt:

»Jeg ved ikke, hvad der er i vejen med mig, Grace. I hvert fald er jeg led og ked af altid at høre om Alfreds uendelige fortrin.«

Efter at vi før havde hørt Marys »indre stemme«, lød denne tekst helt ny og overraskende. Dertil kom, at vi havde set hendes ansigt og hendes øjne, som havde været rettet mod søsteren under den hidtidige dialog, og også set doktor Jeddler's sorgløse ansigt, mens han sad i gyngen mellem søstre og muntert gyngede frem og tilbage - en kontrast, som yderligere understregede Marys sjælelige drama.

»... Hvordan kan du dog tale sådan om din forlovede?« sagde Grace i en streng tone. »Findes der overhovedet et bedre, ædlere og smukkere menneske i verden end ham? Man må jo holde af ham...«

»... Og du, du elsker ham jo,« sagde Marys »anden stemme« under Grace's sidste replik, men »højt« svarede Mary:

»... Jeg er træt af altid kun at høre lovsange om Alfred. At han er min forlovede, giver ham ingen ret til at tro, at han er bedre end alle andre.«

»Ti stille, Mary, ti stille!« råbte Grace forfærdet. »Hvordan kan du tale sådan om et hjerte, som helt tilhører dig?«

»Hvad skal jeg gøre? Hun elsker ham!« lød den yngre søsters stemme. Mary-Stepanova fik tårer i øjnene.

»... Ikke engang for spøg har du lov til at tale sådan om ham,« fortsatte Grace sine bebrejdelser, »der findes ikke et mere hengivent, ædelt hjerte i verden. Hans kærlighed er en lykke for livet...«

»... Og jeg vil berøve dig denne lykke, Grace, min kære, gode Grace,« sagde Mary. Men idet hun sprang ned fra gyngen, med tårer i øjnene, råbte hun kapriciøst:

»... Jeg vil slet ikke have, at han er så tro og så hengiven. Jeg har aldrig bedt ham om det.«

»Mary, Mary, tænk dog på, hvad du siger!« svarede Grace-Garrel ærligt forskrækket, for dén klang havde hun aldrig før hørt i Marys stemme.

»Ja, ja, sådan er det,« fortsatte Mary med tårer i øjnene, tårer, som man ligeså godt kunne tro var et lunefuldt barns. »At han er min forlovede betyder slet ikke noget.« Længe så hun på sin søster, så kastede hun sig pludselig om halsen på hende, kyssede hende lidenskabeligt og stormede ud som en hvirvelvind.

Et sådant scenisk arrangement havde der aldrig før været i vores forestilling. Den bestyrkede Grace så sig fortvivlet omkring, som om hun søgte råd og hjælp, så løb hun med udbruddet: »Mary, Mary, hvad er der i vejen med dig?« efter sin søster.

»Det manglede bare, at man skulle lade en bagatel som kærligheden ødelægge sit gode humør...« lød nu den selvtillfredse, fortsynede faders filosofiske »sentens«, og dermed satte han et fortræffeligt »punktum« efter søstrenes scene.

»Bravo, udmærket! De er en pragtfuld pige, Angelina Ossipovna, en pragtfuld pige også De, Sofja Nikolajevna,« råbte Stanislavski. »Lad Dem ikke bringe ud af fatning af, hvad jeg nu siger! De må ikke miste den 'tilstand' De er i. De er stødt på en guldåre. Hør, hvad jeg siger, men bliv ved med at være på den samme 'varmegråd' og behold forbindelsen til partneren! De må stadig udvikle og forstærke den indre bevægelse og følelsernes oprigtighed. Gå straks tilbage til gyngen og gentag hele scenen! Angelina Ossipovna, Deres tanker er fuldstændig rigtige. Lad Dem igen lede af dem, når De gentager scenen! Men denne gang behøver De ikke at tale så højt. Hvisk med Deres 'anden stemme'! Nu ved jeg jo, hvad De siger. Naturligvis kan De variere de tanker og følelser, som Deres person dikterer Dem, selvfølgelig indenfor grænsen af det logiske.«

Stanislavski råbte dette med en medrivende rytme, han rev skuespillere og tilskuere med sig. Vi følte alle, at vi deltog i en skabelsesproces, som ikke kunne gentages.

Alle adlød straks instruktørens temperamentsfulde ordre. Grace, Mary og doktor Jeddler indtog Deres pladser. Musikens sidste toner dædede bort og scenen i gyngen begyndte igen.

Den forekom os denne gang endnu mere intensiv, dyb og inderlig. Grace talte med større begejstring om Alfred, Marys mund hviskede mere ophidset en eller anden tekst, som ikke længere kunne høres, og doktor Jeddler var endnu mere skeptisk.

Sig alt med øjnene

»Storartet,« råbte Stanislavski, da pigerne efter en inderlig omfavnelser, mere inderlig end før, løb ud fra scenen. »Og nu én gang till! Hør godt efter, men lad være med at forandre Deres skabende tilstand! Nu, Angelina Ossipovna, er det også forbudt at hviske. Sig alt, hvad De har på

hjerter, med øjnene! Kun med øjnene! Tankerne vil af sig selv glide over Deres ansigt. De skal ikke udtrykke noget mimisk, De skal ikke rynke panden, ikke trække øjenbrynene i vejret og ikke glippe unødvendigt med øjenvipperne. Stol på Dem selv, stol fuldstændig på Deres indre verden, hvis følelser og tanker allerede to gange har bestået prøven. Sig alle de ord, som De henvender til Grace 'indvendigt', uden at man hører dem, De skal kun tale 'højt' med øjnene. De har et udtryksfuldt ansigt og vidunderlige øjne. Dé vil sige os alt. Desuden er der jo stadig rolleteksten. I den skal De lægge alt det, som det er forbudt at sige højt. Sæt Dem sådan i gyngen, at De hele tiden kan se Deres søster, men ikke selv kan ses af Grace. Vi tilskuere hernede skal naturligvis kunne se hende.»

Nu blev der ikke mere føjet et eneste ord til scenens tekst. Men den var blevet uendeligt rigere - rigere på pauser, på næsten umærkelige bevægelser og nye intonationer. Nu forstod man, at Mary netop i disse minutter bliver klar over, at søsteren elsker Alfred, og hvordan hun pludselig ser sin søsterlige kærlighed stillet overfor en prøve.

Stepanovas øjne, hendes ansigt, de få bevægelser og hendes stærke temperament gjorde scenen endnu mere gribende. Det forekom os, at skuespillerinden næsten ikke kunne afslutte scenen for den med besvær undertrykte indre bevægelse.

Stanislavski applauderede ved slutningen, og råbte med høj stemme til Lushski: »Kom nu bare med vores bevidste skuespiller, så han kan se, hvordan man skal lytte og føre den 'stumme monolog' med sin partner!«

Tjenernes monologer

Efter en kort pause gennemprøvede han på samme måde alle de scener i første akt, som han havde talt om sidste gang. I den scene, hvor pigerne møder Alfred, skulle Grace-Garrel »sige en stum monolog«. I scenen med tjenestefolkene skulle alle de medvirkende - også de opvartende tjenere, opfinde »stumme monologer«. Tjenerne havde kun ganske få rolletekster, derfor fik vi herlige »monologer« at høre fra dem, som spillede disse roller. En »stum monolog«, hvor Stanislavski ønskede, at alle de medvirkende skulle reagere højt på Alfreds tale, blev overordentlig mangfoldig og udtalt i de mest forskellige tonearter.

»Trods menneskenes letsindighed og det tvivlsomme ved Deres handlinger,« skulle Alfred sige, »findes der i den store livskamp også stille sejre og selvopofrende helte-gerninger, som især er ædle, fordi intet menneske kender dem og ingen fortæller historier om dem.«

»Skal han nu til at prædike?« tænkte tjeneren Britain-Jansch »højt«. »Jeg tror ikke på 'den svindel'. Jeg vil alligevel ikke rense kakkelovnen for den hovmodige person i morgen. Clemency kan selv få lov til at sværte sig så sort som en djævel - så vil hun måske hellere og langt om længe strikke en vest til mig.«

»Han rører mig til tårer,« sagde den sentimentale Clemency hen for sig, »jeg synes altid, at jeg gør alting, som det bør gøres - men så snart Alfred begynder at tale, tror

man straks, at man har gjort et menneske fortræd eller har bortødslet noget...«

»Jeg gad vide, hvor længe det varer, inden denne unge mand snubler i sine højtravende tanker,« sagde advokat Craggs med knirkende stemme, »eller får en lille tante, som åndeløst lytter til ham, til at bryde sammen.«

Alle disse stemmer, som vi hørte nede i salen, snart enkeltvis, snart i kor, dannede en usædvanlig virkelighedstro og levende baggrund for skuespilleren, der samtidig fremførte sin tekst.

Scenen med tjenestefolkene lykkedes udmærket. Og hvad der var hovedsagen: den lykkedes **straks**, uden instruktørens sædvanlige ønsker som: »Hør efter hvad den og den siger! Find en indstilling til, hvad den og den siger!« eller: »Hvad kommer De til at tænke på, når man siger sådan og sådan?« Man kunne ikke med denne metode lade være med at lytte til og svare på alt, hvad der blev sagt og skete; så medrivende var den stumme monologs metode, som Stanislavski havde foreslået.

Skuespillernes roller lyste med nye farver! Hvor mange nye intonationer og prøveformer opstod der ikke alene på denne ene dag, og selv om de forekom os helt »tilfældige«, var de i virkeligheden fuldstændigt lovbundne.

Alle Marys scener var nu af en overbevisende dramatisk kraft. Tanken om »ofret som helte-dåd« blev klar og tydelig. Den fastholdt tilskueren i hver eneste scene.

Så mange gange De vil

Det var allerede sent, da alle scener var gennemspillet på den måde. Men den utrættelige Stanislavski bekendtgjorde: »Fem minutters pause, bagefter spiller vi alle scenerne i akten igennem i rækkefølge og uden afbrydelser!« Og ingen sukkede, sådan som det plejede at være tilfældet i tilsvarende situationer, heller ingen spildte et ord på det fremskredne tidspunkt.

Den gennemførte spilleprøve på første akt var udmærket. Skuespillernes kraft, oprigtighed og livfuldhed, den fastholdte idé, den medrivende ungdom - alting var der!

»Hvor mange gange efter hinanden kan De blive ved med at spille akten?« spurgte Konstantin Sergejevitich pludseligt og kom hen til rampen med et alvorligt ansigt.

»Så mange gange De vil,« svarede skuespillerne enstemmigt.

»Det tror jeg også,« sagde Stanislavski og betragtede deres begejstrede ansigter. »Det tror jeg også, for nu har De forstået, hvori hemmeligheden om ungdom på scenen består. Den ligger i idéens styrke og udtrykskraft, som hver gang skuespilleren optræder, når sin maksimale klarhed for øjnene af publikum, i oplevelsens intensitet og aktivitet og i den bevidste tilsidesættelse af alle småting og overflødigheder, som kun er til pynt, men ikke tjener kunsten. På dén måde skal De gennemarbejde hele stykket. På gensyn!«

Vi ledsagede ham i sluttet trop hjem til Leontjevsgaden. Dette første møde med ham havde gjort et umådeligt indtryk på os. Der var så mange spørgsmål, vi ville stille ham, så mange ting, vi ville søge råd om! Vi ville slet ikke skilles fra ham. Allerhelst ville vi straks have arbejdet videre med ham.