

Skådespelarkonst i film och teater

AV VSEVOLOD PUDOVKIN

Teater och film

Den diskussion som behandlar relationen mellan filmen och teatern, nödvändigheten att i filmen ta upp och dra fördel av teaterns traditioner och upptäckter, de respektive problemen i film- och scenkonsten etc., förs ofta längs helt felaktiga linjer. Den enda givande basen för en sådan diskussion är att betrakta filmen som ett steg i teaterns utveckling.

För att förstå vad vi skall förkasta, behålla eller ändra i vårt arv från scenen, måste vi först beakta de tekniska möjligheter som skiljer filmens natur från teaterns.

Striden mot det teatraliska i filmen innebär inte någon antagonism mot scenen som sådan. Den bara förelägger oss uppgiften att **undersöka och analysera de motsättningar som uppstår i teaterns utvecklingsprocess och deras lösning i filmen, men inte genom slavisk imitation av de lösningar teatern kommit till utan genom att använda filmens egna tekniska möjligheter.** Det innebär att man förkastar ett antal teatraliska metoder och upptäckter och accepterar analoga, specifikt filmatiska metoder.

Man måste först analysera motsättningen i scenskådespelarens arbete för att kunna upptäcka det specifika i filmskådespelarens arbete. Och dessutom klart uppskatta skillnaden mellan den materiella-tekniska basen inom teater och film.

Vilken primär grundmotsättning inom teatern elimineras i filmen? Varje enskilt konstverk kan definieras som en kollektiv varseblivningsakt och en modifiering av verkligheten. Det vill säga att konstverket inte bör betraktas som en process med två faktorer - den skapande konstnären och det skapade arbetet - utan som en mer sammansatt process som består av tre faktorer - den skapande konstnären, det skapade arbetet och åskådaren som uppfattar arbetet.

Varseblivningsakten av ett fragment ur verkligheten bevaras av konstnären i det verk han skapar och åskådaren upplever sedan samma varseblivningsakt. Således förvandlas konstverket till ett socialt - historisk fenomen, d.v.s. från en pappers- eller duk- eller celluloidsymbol till en verklig process.

En scenföreställning har, liksom varje annat konstverk, en verklig existens enbart med hänsyn till dess kontakt med mottagaren. Den sovjetiske konstnären har teoretiskt hela Sovjetunionens befolkning, och ytterst hela världens befolkning som åskådare. Men i verkligheten kan en scenföreställning som spelas i en medelstor teater under ett år ha ungefär 100.000 åskådare. Ett teaterkonstverks omfattning vidgas genom att det utförs på flere olika teatrar.

Men även om man utgår ifrån att det teatrala nätverket har en hög teknisk nivå, så kommer de föreställningar som satts upp i Moskva kvalitativt att skilja sig från dem som satts upp i Odessa, Kiev och Kazan. De kommer oundvikligen att variera med regissörernas metoder och skicklighet, med ensemblerna och med respektive teatrars tekniska resurser.

Följaktligen är inom teatern ett vidgande av nätverket i direkt motsättning till föreställningens kvalitet. Teatern har emellertid en teknisk möjlighet att få flere åskådare, och det är genom att öka salongen storlek. Emellertid finns också här en definitiv gräns bortom vilken den motsättning som ligger i själva scenföreställningens natur åter träder i förgrunden. Skådespelaren måste för det första tydligt ses och höras, och han studerar därför talteknik, lär sig göra sina gester tydliga och klara utan att de förlorar sin inlänggande karaktär. Han bör utföra sin roll på ett sådant sätt att han tydligt kan uppfattas t.o.m. på sista bänkraden.

Men ju större en gest är, desto mindre kan den nyanteras. Ju intensivare en skådespelare uttrycker sig vokalt, desto svårare är det för honom att till åskådaren förmedla de finare nyanserna i rösten. Dette leder till en stilisering och teknik som tenderar att bli tråkig och kall. Djupet och realismen i den bild som skådespelaren skapar är alltså helt beroende av publikens och salongens storlek. Att öka storleken på en teaterbyggnad är alltså en gräns bortom vilken byggnaden själv dikterar produktionsformen.

Det råder alltså en motsättning mellan en siffermässig ökning av publiken och föreställningens kvalitet.

Hur undgår man denna motsättning inom filmen? Arbetets kvalitet bestäms en gång för alla då filmen produceras och förmedlas oförändrad till vilken publik, som helst genom ett nätverk av biografier. Åskådarantalet kan teoretiskt sätt ökas så att det utgörs av hela världens befolkning. Föreställningens kvalitet varierar bara med kvaliteten på den tekniska utrustningen i de olika biograferna. Biografens storlek utgör inget handikap för föreställningen, ty man kan alltid öka dukens storlek eller högtalarnas antal. Sålunda kan skådespelaren vid inspelningen tala utan att det minsta anstränga sin röst, han är fri att utöva de finaste nyanseringar genom rösten och gesterna.

Jag kommer nu till en ny motsättning som uppstår genom att vårt samtida liv inverkar på teaterns utveckling. I en epok som vår där utvecklingen stormar fram och gör det omöjligt för den mänskliga tanken att uppfatta allt, är det naturligt att konstnären på ett realistiskt sätt försöker handskas med de otaliga nyupptäckta sidorna av verkligheten.

Förhoppningen att bakom varje generalisering upptäcka livets levande komplexitet, som alltid har nya sidor, ger upphov till en önskan att behandla ett maximalt antal handlingar i konstverket och följaktligen sträcka ut det över ett maximalt tids- och rumsomfång.

Varje konstform har sina egna tekniska metoder att åstadkomma tids- och rumperspektivet. Inom teatern delar man upp föreställningen i skilda akter och scener som sedan utspelas under olika tider och på olika platser. En dialog som varar i en timme utan paus omfattar exakt en timmes konversation mellan två personer som befinner sig på ett ställe och ingenting annat. Vi delar upp akten i två scener för att den skall omfatta en längre tid. Den första scenen kan utspelas på våren i Berlin och den andra på sommaren i Moskva. Sålunda vidgas inte bara tids- utan också rumsuppfattningen.

Meyerhold försöker i sina uppsättningar av klassiska pjäser ge dem ett samtida innehåll och gå ut över den begränsade ram som hos klassikerna håller handlingen inom tidens och rummets enhet. För att skapa den nödvändiga känslan av händelsens dialektiska sammansatthet, utvidgar han varje akt genom diverse tekniska scenanordningar. Han delar upp föreställningen i scener och scenerna i många episoder. Ett intressant exempel är hans uppsättning av Ostrovskis *Skogen* där han genom uppdelningen bokstavligen talat för sina två skådespelare genom en hel provins, utan att låta dem lämna scenen.

Men denna metod blir begränsad p.g.a. scenteknikens materiella otillräcklighet. Det är omöjligt att föreställa sig en scenföreställning uppdelad i en- och tvåminutersepisoder. Den skulle kräva helt nya maskinella uppfinningar som tillät scenbyten med ljusets hastighet och fick åskådaren att flytta sin uppmärksamhet från en punkt av scenrummet till en annan med samma hastighet som de på varandra följande episoderna.

I sin uppsättning av *Razbeg*¹⁾ gör Okhlopkov ett försök att sprida ut små scener över hela salongen, så att åskådarna för att följa med händelserna måste vända huvudet till höger, till vänster, uppåt och ibland t.o.m. rakt bakåt. Om man uppfann en mekaniskt perfekt stol som besparade åskådaren onödigt besvär (och sendrag i nacken) kunde man naturligtvis säga att problemet därigenom lösts. Men är det mödan värt att uppfinna sådana stolar då filmen med lätthet löst detta problem?

1) *Levande kraft*, en pjäs från romanen med samma namn om livet på en kolchoz av V. Stavski, uppsatt på Krasnaya Presnya Teatern i Moskva.

I filmens barndom då stilen var mera ultraradikal än någonsin och ingen ännu anade att film kunde vara någonting annat än fotograferade scenföreställningar, t.o.m. då använde man sig av scener som inte var längre än fem minuter. Med andra ord var de längsta scenerna vid filmens födelse lika långa som de kortaste scenerna på teatern då den var som modernast.

Utnyttjandet av tids- och rumperspektivet uppskattades och förverkligades av filmkonstens seriösa mästare redan i deras allra första verk.

Indelningen av föreställningen i mindre avsnitt möter vid en viss tidpunkt sitt slutskede som i verkligheten är utgångspunkt i filmen. Ett avsnitt som varar tre minuter skulle på teatern verka ytterst kort men i filmen däremot alltför långt.

Vilka är de nya materiellt - tekniska förutsättningar som gör det möjligt för filmen att utveckla teatern? Filmtekniken använder sig huvudsakligen av två instrument. Det första utgörs av en flyttbar kamera som tjänar som ett tekniskt förbättrat åskådaröga. Detta öga kan närma sig och avlägsna sig från sitt objekt och omfatta ett mycket vidsträckt synfält. Det kan gå in på minsta detalj och koncentrera hela sin uppmärksamhet på den. Det kan hoppa från en punkt i rummet till en annan, och för att uppfatta alla dessa rörelser behöver åskådaren inte anstränga sig. Det andra instrumentet är en mikrofon som utgör ett rörligt, skarpt och uppmärksamt öra, förmöget att utan ansträngning uppfatta alla ljud, från en knappt hörbar viskning till ylandet från kraftiga sirener.

Syftet med denna undersökning är att klargöra på vilket sätt dessa nya materiella - tekniska förutsättningar påverkar skådespelarens arbete. Det vore naturligtvis fel att tro att den nye tekniken bara underlättar skådespelarens arbete. Den medför också många svårigheter som är obefintliga eller små inom scenarbetet.

Innan vi går in på filmskådespelarens speciella arbete är det bäst att först betrakta de aspekter av skådespelarens arbete som är gemensamma för både filmen och scenen.

Den grundläggande motsättningen inom skådespelarens arbete

Det fundamentala i skådespelarens arbete både inom filmen och på scenen är att skapa en bild av livet. Ända från början av sitt arbete måste skådespelaren sträva efter att uppfatta och förkroppsliga denna bild och omforma sig under repetitionerna.

Vsevolod Pudovkin (1893-1953), född i Penza vid Volga, er sammen med Eisenstein og Dovshenko en av de fremste regissører innenfor russisk film. Etter å ha utdannet seg som kjemi-ingeniør, deltok han i den første verdenskrig. Etter tilbakekomsten arbeidet han i en kjemisk bedrift. «Såvidt jeg kan huske, så jeg ikke noen film før i 1920. Selvfølgelig betraktet jeg ikke filmen som kunst. Annerledes var det med teatret. Det var noe som interesserte meg mer enn kjemi og min egen stilling.» Møtet med filmteorikeren og regissøren Kuleshov fikk ham til fullstendig å skifte mening. Han forlot sin stilling for å arbeide sammen med ham, både som skuespiller, forfatter og regi-assistent. Han dramatiserte J. Londons novelle *The Iron Heel*, som han også laget scenografien til og iscenesatte sammen med filmregissøren Gardin, (den Revolusjonære Satires Teater, Moskva 1921). Samtidig medvirket han i flere filmer som skuespiller, scenograf og regissistent. Han fikk sin første selvstendige oppgave i 1926, *Hjernens mekanisme*, en lengere dokumentarfilm om Pavlovs eksperimenter. Samme år laget han Moren etter Gorkijs novelle. Det ble hans virkelige gjennombrudd. Filmen var en suksess og sammen med Eisensteins *Panserkrysseren Potemkin*, var den med til å befeste den russiske films anseelse og påvirkning i slutten av tyveårene. Deretter fulgte to andre betydelige filmer: *Slutten på St. Petersburg* (1927) og *Stormen over Asia* (1928), den første film som direkte behandlet problemene i det Fjerne Østen. Hans seinere filmer hadde ikke den samme kunstneriske slagkraft som de tidligere nevnte. Han fortsatte også å arbeide som skuespiller (bl.a. i Eisensteins *Ivan den Grusomme*, 1. del) og gjorde en betydelig innsats som filmteoriker.



Vsevolod Pudovkin som havnearbeider i filmen *Desertøren* i 1933, regissert av ham selv.



Moren, regi av Pudovkin, 1926. Gammel kone (ikke profesjonell skuespiller).



Moren, Streikebryter (Savitskij, ikke profesjonell skuespiller).

Både i scen- og filmarbeidet måste skådespelaren förkroppsliga bilden i dess djupaste mening, ideologiskt og teleologiskt. Men denna oppgitt är inte bara objektivt, utan naturligtvis også subjektivt betingad.

Den bild som arbeidas fram är betingad inte bara av syftet med pjäsen som helhet utan også av skådespelarens natur og personlighet. Vilket problem som helst som utgör en modifisering av hans personlighet är ouppløsligt förbundet med skådespelarens fortlöpande aktuelle existens som levande individ, med alla de karaktärs- og kulturelement som bidrar till hans daning. Relationen mellom den ifrågavarande bilden og skådespelaren är spesielt viktig i början av arbeidet, ty det är då hans emotionella attityd till bilden är sterkast. Sedan försøker skådespelaren se pjäsen som en helhet, uppskatta dess ideologiske innehåll og arbeida på ulike problem i samband med den. Den bild som skådespelaren bygger opp, är å ena sidan konstruert av honom sjølv som en person med givne individuelle karakteristika, og å andra sidan betingad av væxelverkan mellom detta personlige element og pjäsens allmønne syfte.

Skådespelaren bør skapa en bild av en virkelig person, eller åtminstone en person som kunde tænkes eksistere i verkligheten. Samtidig forblir han ett organisk helt jag. En trevlig mænnska som speler en skurk forblir fortfarande en trevlig mænnska. D.v.s. att då man skapar en bild skall man inte enbart mekanisk avportrættera för sig sjølv främmande egenskaper utan även undertrycka vissa egne medfødde egenskaper.

Dualiteten i denna skaparprocess är bara ett eksempel på den dualitet som alltid forekommer då man oppfatter

verkligheten og dess ulike fenomen. Den emotionella og den logiske siden representerer dualiteten i en skådespelares arbeide med att skapa en bild. Om hans skapelse skall utgøra en organisk helhet måste syntesens logik fås av en personlig emotionell spænning, og motsvarande, den emotionella spænningen måste overensstemme med pjäsens logik. **Syftet og målet med skådespelarens teknik är således hans kamp for enhet, for en organisk helhet i den livsbild han skapar.** De tekniske villkoren for arbeidet på scenen og inom filmen ställer ett antal krav på skådespelaren, krav som ständigt tenderer att støra enheten og kontinuiteten i hans roll.

Oppdelningen av scenföreställningen i akter, scener, episoder, oppdelningen av skådespelarens arbeide i mindre enheter vid en filminspelning skapar svårigheter som det skapande kollektivet (skådespelarna og regissøren vid teatern, skådespelarna, regissøren, fotografen m.fl. i filmen) tillsammans måste løsa.

Denna oundviklige tekniske oppdeling av skådespelarens arbeide står i direkt motsætning till hans behov att leva helt og odelad i sin bild. Denna motsætning gæller alltid, såväl på scenen som inom filmen. I en virkelig föreställning speler skådespelaren stykkevis. Mellan två entréer, mellom två föreställninger fortløper hans existens trots att han inte speler.

Dålige skådespelare og dålige teoretikere undviker denna motsætning mellom den tekniske oppdelningen og skådespelarens behov av att oavbruttet leva i bilden genom att förfækte att de gester og ord som är nödvendige for rollen helt enkelt kan memoreres mekanisk og derfor avbrytas under pauserne.



Moren, to bilder av faren (Tchistiakov, ikke profesjonell skuespiller).



Om man betraktar skådespelaren som en »typ« som bara mekaniskt upprepar utifrån dikterade gester, ser visserligen pauserna mellan de skilda spelavsnitten ut som tomma rum som inte behöver fyllas upp med det levande material som binder ihop rollen som helhet på och utanför scenen, inte bara under en föreställning eller inspelning utan också under repetitionen.

Denna ytliga inställning till skådespelarens arbete förekommer speciellt inom filmen. Men i själva verket **får man aldrig ignorera bristen på sammanhang i skådespelarens arbete, utan alltid behandla den som en svårighet att övervinna.** Man måste erkänna att uppdelningen i stycken är mindre vanlig och allvarlig på scenen än i filmen. De tekniska arbetsmetoderna på scenen tillåter stycken av fortlöpande existens i den givna bilden att vara längre. Och det finns en hel serie metoder i scenskådespelarens arbete som är utformade för att få till stånd en sammanfogning av de skilda bitarna av rollen till en helhet inom skådespelaren själv. Den första och främsta teatermetoden i detta syfte är reproduktionen. Under repetitionen begränsas inte skådespelaren av de hårda och snabba villkor som pjäsens text ställer. Stanislavski låter under repetitionen sina skådespelare spela inte bara sina roller som de tecknas i pjäsen, utan även handlingar som i själva verket inte finns i texten men som är nödvändiga för att skådespelaren helt skall känna sig inne i sin roll.

Ett repetitionsarbete av detta slag gör det möjligt för skådespelaren att känna sig som en organisk helhet som rör sig fritt i alla riktningar, inom ramen för den planerade bilden. **Väsentligen är det exakt detta arbete som förenar de skilda fragmenten av hans spel med känslan av en hel, fortlöpande, verklig bild, hur osammanhängande dessa fragment än må vara.**

Ett repetitionsarbete av detta slag gör det möjligt för skådespelaren att förändra den abstrakta tanke- och allmänna uttryckslinje som han fått, till att uttrycka bilden genom konkreta handlingar.

Om skådespelaren stannar upp i det »tänkande« stadiet i sitt skapande arbete, ens för ett ögonblick, så upphör han att vara skådespelare. Om han beslutar att den person han föreställer kanske har dödat någon mellan första och andra akten, skall han inte bara inkludera mordet som ett abstrakt element i sin tolkning av bilden i andra akten, utan han skall inom sig utföra detta mord och göra sig en klar föreställning om hur det gått till och vilka konsekven-

ser det haft på ifrågavarande persons karaktär och fortsatta utveckling.

Detta slags repetitionsarbete, utformat för att binda samman det komplexa i den objektivt planerade bilden med skådespelarens levande och nuvarande individualitet och all dess rikedom av individuell karaktär och kultur, skulle kunna kallas processen att **absorberas i eller förkroppsliga** rollen.

Stanislavski talar i en av sina essäer om konsten att leva inom sin bild och konsten att presentera en bild, och han skiljer genom dessa termer på två slags spel: det första baserar sig på en inre impuls, det andra på yttre teatrala former.

Stanislavski säger:

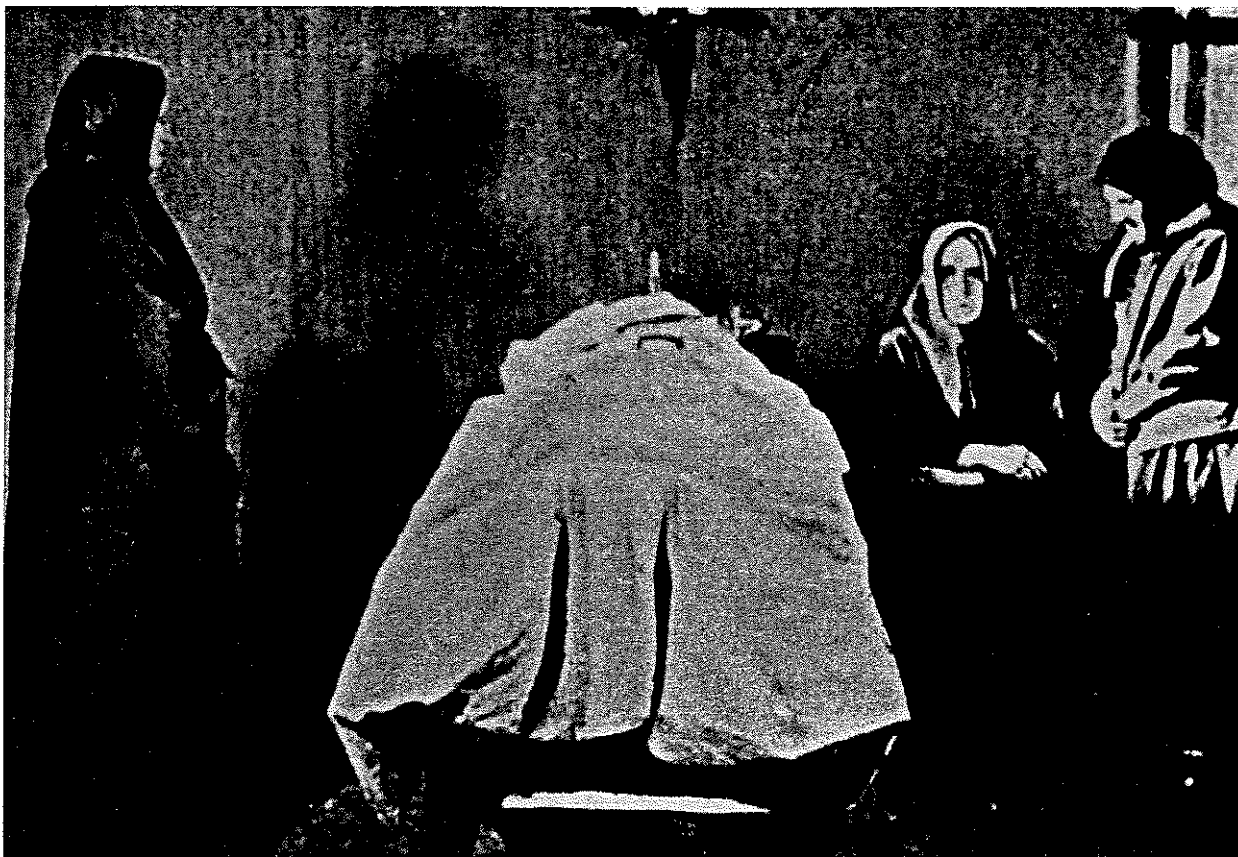
»Medan konsten att leva inom bilden strävar efter att känna rollens anda varje gång och vid varje skaparprocess, så strävar konsten att presentera en bild bara efter att leva rollen en gång, privat, att visa den en gång och sedan ersätta den med en yttre form som uttrycker dess andliga essens: rutinskådespelaren underlåter att leva rollen och försöker en gång för alla utarbeta en färdig form för att uttrycka en viss känsla, en scentolkning för varje tänkbar roll och uttrycksform inom konsten. Men för att en föreställning skall utgöra ett konstverk och vara levande måste skådespelaren leva i rollen.«

Detta är i själva verket vad vi sagt då vi i stället för ordet »levande« använt termen »absorption« eller »förkroppsligande« eftersom det speciellt gäller processen att istånd-sätta en djup förbindelse mellan skådespelarens subjektiva, personliga element och pjäsens objektiva element. Om bilden är riktigt konstruerad finns denna förbindelse och det gör den i varje god skådespelares arbete, men inte i rutinskådespelarens arbete. Stanislavski anser med rätta att det vore bättre om han försvann från scenen.

Naturligtvis gäller allt det som sagts om den organiska kontinuiteten och enheten i rollen också föreställningen som helhet. Stanislavskis grundläggande postulat om nödvändigheten för en skådespelare att upptäcka »mellanliggande handlingar« gäller fortfarande.

Man bör här lägga märke till att processen att personligen identifiera sig med en objektivt planerad bild inte bara är nödvändig inom film- och scenarbetet. Jag framkastar att en konkret känsla av samband mellan individualiteten och bilden som skall skapas är normal och väsentlig för den skapande processen inom varje konststart.

Det finns författare som berättar att de ofta talar med samma ord som de karaktärer de uppfunnit, för att genom



Moren, Moren (Viera Baranovska fra Kunstner-teatret) våker over liket av faren som var blitt drept av arbeiderne.

konkret, personlig känsla testa de meningar, ord och intonationer som de söker.

Vi erinrar oss att Gogol förklarade att alla karaktärer i **Döda själar** i själva verket var mörka sidor av hans egen natur, och att han genom att uttrycka dem ville förintä dem hos sig själv.

Repetitionssystemet är det speciella medel som teatern har för att hjälpa skådespelarna i deras kamp att inkarnera sin roll.

Diskontinuiteten i skådespelarens arbete inom filmen

Allt som hittills sagts om nödvändigheten och vikten av att skådespelaren inom teatern strävar efter en helhet i bilden gäller naturligtvis också för filmskådespelaren. Ja, man kan säga att realism är viktigare för filmskådespelaren än för teaterskådespelaren. Filmen är på ett karaktäristiskt sätt den konst som ger **den yttersta möjligheten** till att närma sig en realistisk reproduktion av verkligheten.

Jag betonar här ordet möjlighet. Detta är för att läsaren inte skall tro att våra analyser av möjligheter eller våra rekommendationer är ett försök att fastlägga ett statiskt metodkomplex som den enda lagen för uttryck på film. Förvisso kan också filmen skapa verk enligt egna stilkonventioner och generalisera fram till gränsen för den yttersta motsättningen svart och vitt. Men inte desto mindre är filmen par excellence den konstform som maximalt kan fånga levande verklighet.

Frågan om till vilken grad generaliseringen kan tillämpas i en konstform är alltid beroende av den skapande konstnärens känsla för proportioner och de reaktioner

åskådaren visar inför det fullbordade konstverket; antingen ett accepterande genom att han erfar en verklig känsla — den högsta uppskattningen av ett konstverk — eller så ett kallt förnekande.

Men då jag diskuterar möjligheter försöker jag bestämma den allmänna utvecklingstendensen i ifrågavarande konstform, något som den skapande konstnären måste ta med i beräkningen, hur personlig hans lösning än blir.

På grund av de speciella metoder som används vid filminspelningar blir denna motsättning i praktiken t.o.m. akutare än inom teatern. Om vi samlar ihop några av de historier som teaterskådespelare berättar om sina erfarenheter på tillfälliga filmarbeten, så får vi höra en mängd protester, avståndstaganden och svordomar som alla är inspirerade av den kända och överdrivna diskontinuiteten i filmskådespelarens arbete.

Skådespelare förfäktar att de antingen måste porträttera sin roll på ett ytterst abstrakt sätt, då de bara har tid att ytligt läsa scenariot, eller också helt ty sig till regissören och hans assistenter och bli viljelösa automater.

Skådespelare framhåller ytterligare att de förlorar känslan för bildens enhet, känslan av en levande fortlöpande individualitet då de kan spela slutet av sin roll i dag, början i morgon och mitten i övermorgon. De skilda episoderna blandas ihop och är ibland ytterst korta; då och då fotograferas en blick som har något att göra med någonting som skådespelaren kommer att göra om en månad, när någon annan har fotograferat en handrörelse som har med blicken att göra. Bilden som skapats av skådespelaren är delad i de minsta partiklar, bara för att senare samlas ihop och, **horribile dictu**, detta hopsamlade utförs inte av honom utan av regissören som i de flesta fall inte

tillåter skådespelaren att komma i närheten av eller observera processen.

Men är det verkligen sant att filmen på grund av sin tekniska egenart gör det omöjligt för skådespelaren att konkret uppleva helheten i sin roll? Naturligtvis inte! Vi måste inse att det arbetssystem som hittills varit på modet bland majoriteten av filmregissörer att räkna med, är helt felaktigt. Och det är vår uppgift att klargöra hurdana arbetsvillkor skådespelaren bör få, så att det är möjligt för honom att leva sig in i rollen. Vi får inte förkasta den tekniska uppdelningen inom filmen utan måste helt enkelt utveckla motsvarande tekniska metoder för att hjälpa skådespelaren att åter ha möjlighet att inom sig skapa och bevara känslan av att summan av de skilda fragmenten i spelet blir en enda bild som fått organiskt liv genom honom själv. Teatern hjälper skådespelaren genom utvecklande detaljarbete under repetitionerna. Vi inom filmen måste finna medel att följa samma väg.

Låt oss först se varifrån denna uppdelning som är så viktig för filmen härstammar. Upptäckten av **klippscener** skedde genom de metoder, tekniska i ordets snävaste bemärkelse, som regissörer funnit lämpliga för filmskapandet.

Filmregissörerna sökte och fann specifika potentialer som gjorde det möjligt för dem att göra intryck på åskådarna, ett större och kraftfullare intryck än något annat medium förmått göra. Det var filmregissörerna som upptäckte de speciella kompositionsformerna för de först helt visuella, senare sammansatta (delvis ljud-) bilder som kallas **montage** eller konstruktiv klippning. En rytmisk komposition av celluloidbitar introducerade det monument av rytmisk komposition som är nödvändig för att konsten skall kunna fungera. Filmen fick möjlighet att bli en konststart, och en anmärkningsvärd sådan, ty nu kunde man beskriva den aktuella världen på ett rikare sätt än någon annan konststart, möjligen med undantag av litteraturen.

Kombinationen kamera-mikrofon, en idealisk, rörlig iakttagare i rum och tid, gav filmen möjlighet att uttrycka sig episkt, men detta kunde leda till att regissörens och hans medarbetares uppmärksamhet riktades ifrån den levande mänskliga individen med dess komplexitet. Möjligheten att svänga den tekniska inspelningsapparatusens uppmärksamhetsfokus till ett obegränsat antal intressepunkter, kombinationen av dem i klippningsprocessen, möjligheten att med givna mellanrum utesluta en episod eller handling ur filmen, som om man ville koncentrera eller utvidga tiden, alla dessa möjligheter ledde till resultat som placerade filmen i en särställning bland konsterna, vad beträffar dess kapacitet att bredda materialet från den verkliga världen.

Regissörerna började bruka den levande människan, skådespelaren, som endast en komponent i filmen, sida vid sida med andra komponenter, färdig att underkasta sig klippningen i det slutliga stadiet av det skapande arbetet.

Skådespelaren blev så att säga undanskuffad, bortplockad, lika värd som ett flygplan, en bil eller ett träd. När regissörerna sökte efter de rätta metoderna att konstruera en föreställning på ett cinematografiskt sätt insåg de inte att det var av värde för föreställningen att de levande personerna fördes fram på ett realistiskt och levande sätt så att människan i filmen inte blev livlös som ett flygplan eller en bil (vilket måste erkännas är exakt vad som inträffat i några av våra regissörers arbeten).

På filmduken har vi avståndsbilder och närbilder. Därför måste skådespelaren variera sin tolkning i enlighet med olika kameravinklar. På filmduken finns en otvivelaktig växelverkan av effekter mellan två efter varandra följande filmbitar, en växelverkan som gäller även om den första

scenen spelas av en skådespelare och den andra skildrar ett fenomen. Därför måste skådespelaren kunna spela sin korta scen utan början eller slut, avskuren från det som eventuellt kommer att influera innehållet i hans spel genom växelverkan med det på filmduken.

På filmduken kan vi med blixstens hastighet förflytta skådespelaren från vilken punkt som helst i tid och rum till en annan, vilket vi inte kan göra under den verkliga inspelningen i studion. Därför måste skådespelaren kunna spela alla olika episoder och anförtra kombinationen av dem till regissören, den enda person som har en uppfattning om hur filmen skall se ut i sitt fullbordade skick.

Detta är det sätt på vilket några har föreställt sig hela den tekniska aktivitet som krävs av skådespelaren. Denna mekaniska förutsättning frånser det viktigaste som är att skådespelarens skapande process är och måste förbli en kamp för känslan av den levande substansen i den bild som byggs upp av olika handlingskomponenter, oberoende av hur långt ifrån varandra de befinner sig i tid och rum. Ingen hjälp har skänkts skådespelaren i denna riktning, och följaktligen har speltekniken inom filmen stannat på en låg nivå.

Jag måste ännu en gång betona, att då jag talar om bildens enhet och talar för en teknik som skall hjälpa skådespelaren, så avstår eller förkastar jag på intet sätt skilda, relativt korta scener under inspelningsprocessen. Det finns en tendens att hjälpa skådespelaren genom att omforma hans arbete till längre stycken och scener. Denna tendens är betingad av minsta motståndets lag och smyger in teaterns speciella teknik till filmen. Därigenom tar man inte i betraktande filmens speciella möjligheter, då den är den enda konststart som har så rika möjligheter att laborera med scener av olika längd, under olika tidsperioder och på olika platser. Denna väg är öppen för alla. Filmen **Groza**²⁾ måste ur denna synpunkt anses definitivt reaktionär. På samma gång är den utan tvivel en god lektion för oss, eftersom den är en av de första filmerna som har gjort det möjligt för skådespelaren att känna sig som en levande människa i processen att spela i studion.

Naturligtvis är inte denna väg, som leder till att begränsa den cinematografiska föreställningen genom scenens tids- och rumgränser, den rätta. Vi måste kämpa för att filmen skall ta tillvara de rika möjligheter den har genom sin speciella karaktär.

Teoretiska postulat om diskontinuiteten

Teaterns syfte, liksom varje annan konstforms, är det kollektiva uppfattandet och modifierandet av verkligheten genom dess reflexion i konstverket. Det medel genom vilket teatern förverkligar denna process är skådespelarens dialog. Det maximala verklighetsomfång som är konstnärens syfte och mening är inom teatern fundamentalt möjligt, enbart genom skådespelaren, människan, genom hans gester, dialog och förbindelse med andra personer under dialogen.

I en scenföreställning spelar förutom den mänskliga individen också det materiella utformandet av handlingen en roll. Men icke desto mindre är teatern av sådan karaktär att den grundläggande basen som förmedlar innehållet i föreställningen är den talande människan, skådespelaren, som är förbunden med andra skådespelare genom dialogen.

2.) *Stormen*, regisserad av Petrov, från Ostrovskis pjäs.



Moren, Sønnen Pavel spaserer i fengselsgården sammen med andre fanger.

Teatern har på grund av sin teknik svårt att ge en illusion av verkligheten på annat sätt än genom skådespelaren. I allmänhet är skildringen av skilda händelser bara möjlig genom texten, d.v.s. skådespelarens dialog.

Det direkta beskrivandet av händelser som är förbundna med handlingen, men skilda från den i tid eller rum kan på scenen bara återges i berättande form. Budbärare eller en compère är typiska teaterknep som ofta användes i detta syfte. Filmen är annorlunda. Det som endast kan berättas på teatern kan reproduceras direkt på filmduken. Filmen kan på grund av sin speciellt tekniska karaktär till åskådaren förmedla vilken händelse som helst som förekommer i verkligheten.

Man kan invända att en direkt beskrivning varken är nödvändig eller speciellt önskvärd. I den generaliseringsprocess som är typisk för varje akt skulle man kunna avstå ifrån den direkta reproduktionen av skilda händelser och överföra dem till en helhet som kunde placeras var som helst. Ingen kan förneka att det är nödvändigt att generalisera i den skapande processen. Men att förverkliga den ända till en idealistisk kompromiss med lätta och godmodiga former och att förkasta nya möjligheter som aldrig hittills varit tillgängliga, måste enligt min åsikt betraktas som helt fel och reaktionärt.

Jag hade en gång tillfälle att tala med en pjäsförfattare som planerade en pjäs om flygning och som utan tvekan erkände att den sortens material skulle göra sig uttrycksfullare och effektivare på film än på teatern.

Här är ett konkret exempel på ett betydelsefullt fenomen i vår tid, flygets utveckling och en förändring och utveckling av människosläktets psykologi som i sin fulla rikedom kan överföras till publiken endast genom en direkt repro-

duktion av händelser som når så långt i räckvidd och uppträder i sådana dimensioner att de omöjligt kan överföras till en teaterscen.

På scenen kan skådespelaren berätta om en flygning, i litteraturen kan författaren beskriva de fenomen som inte innefattas i flygarens inre känslor, men bara filmen kan förena en direkt och fullständig upplevelse till åskådaren. En direkt skildring av ett fenomen ger ett särskilt starkt och livligt intryck. Teatern har trots sitt begränsade material sin kraft i den direkta kontakten med åskådarna och har därför intagit en framträdande plats bland konsterna. Om vi tar i betraktande filmens förmåga att direkt introducera ett oändligt mycket rikare material än teatern, inser vi hur filmen på grund av sin egen natur kan närma sig, och t.o.m. gå förbi litteraturen när det gäller dess exceptionella kraft att göra intryck.

Filmen är på sätt och vis en potentiell spegel, som direkt reproducerar händelser i hela deras dialektiska komplexitet. Däri ligger en djup kraft som oemotståndligt får åskådaren att själv delta i den skapande processen.

Vi skall här ytterligare nämna ett annat fenomen hos filmen som medför att skådespelarens arbete splittras under inspelningsprocessen. Föreställ er en skådespelare som håller ett känsloladdat tal i en stor salong. Den lyssnande massan reagerar på talarens ord. Man applåderar, avbryter med enstaka utrop och skrik. Antag att vi vill skildra massan, inte som en ansiktslös hop, utan som en enhet i många bilder, om vi inser att en massa kan uppskattas till sitt riktiga innehåll och betydelse bara när man kan urskilja de individuella grupper den utgörs av, och inom dessa de individer de är sammansatta av. Då kom-

mer vi att bli tvungna att snabbt flytta kameran från plats till plats, att under talet ta avståndsbilder, både av talaren och av publiken och närbilder som tränger in i massans mitt och snappar upp en enskild grupp eller lyssnare som reagerar genom ett utrop eller en gest. Vi kommer att bli tvungna att dela upp talet i skilda stycken så att de under klippningsprocessen kan bilda en helhet tillsammans med de olika scenerna från publiken och därigenom nå enhet genom mångfalden av detaljer i flere bilder.

Man kan invända att det är onödigt att dela upp hela talet i skilda avsnitt vid inspelningen. Det skulle kunna räcka att spela in talet i sin helhet och sedan klippa det i lämpliga avsnitt och sammanfoga den med publikavsnitten. Men filmregissörer som strävar efter att till fullo utforska filmens möjligheter kan inte följa denna väg. Inse vilken oerhört stor betydelse gester och minspel har i förbindelse med det man yttrar. Dessa miner, ibland av synnerligen fint och sammansatt slag, spelar lika stor roll som röstens intonation.

Ibland utgörs kulmen i de uttryckta orden av en handrörelse; ibland kan ett blundande med ögonen innebära ett oväntat stänk av patos. Bara filmen kan med hjälp av kamerans rörlighet så dirigera publikens uppmärksamhet att skådespelaren vid vilket ögonblick som helst kan vända sin mest genomträngande, sin uttrycksfullast sida mot publiken.

Och det är denna metod att sticka skådespelarens spel rakt under näsan på publiken som gör det nödvändigt att dela upp talet i skilda episoder vid den verkliga inspelningen. Vid ett tillfälle ser vi talarens ansikte med slutna ögon. Vid ett annat är hela hans kropp spänd och han håller armarna högt i luften. I ett ögonblick fångar vi hans blick som är riktad rakt mot oss. En nervös rörelse av handen bakom ryggen på honom kan också tjäna som en färgrik och träffande kataktaristik över något ögonblick.

Ett sådant material kan bara erhållas genom att man spelar in bitarna av talet var för sig genom att ändra kamerans och mikrofonsens läge. En inspelning med flere kameror på en gång skulle försvåra klippningen, ty en kamera som placerats för en närbild skulle nödvändigtvis komma i vägen för en kamera som på samma gång tar en avståndsbild.

Frågan måste formuleras på detta sätt: bör de oerhört rika möjligheter som filmen har att fördjupa skådespelarens spel offras för skådespelarens naturliga önskan att leva kvar i sin spelbild så helt och oavbrutet som möjligt, eller bör man söka efter medel att hjälpa honom samtidigt som man tillåter dessa möjligheter och utnyttjar dem maximalt?

Svaret på denna fråga skulle utgöra lösningen på de svårigheter filmskådespelaren konfronteras med, och denna lösning skulle komma att betinga hans teknik och arbetsmetoder.

Vi har redan sett att denna svårighet också existerar inom teatern. Pausen mellan två entréer under en föreställning verkar lika hämmande för skådespelaren som pausen mellan två inspelningsavsnitt i filmen.

Hela innehållet i en scenpjäs skulle kunna utföras som ett enda kontinuerligt tal som en skådespelare håller utan att lämna skådeplatsen. Men detta realiseras ytterst sällan inom teatern.

Vi måste än en gång intyga att lösningen av denna motsättning inte kan uppnås genom att den elimineras, utan genom att man förstår betydelsen av metoderna för skådespelarteknik och följaktligen av de medel som det är legiti-
tamt att använda.

Repetitionensarbete

Vilka är de grundläggande metoder som skådespelaren har? Vi har redan sett att teatern stöder honom i hans kamp för organisk enhet i spelbilden genom en detaljerad metodologi under repetitionerna.

Under repetitionerna förekommer ingen sträng tidsbegränsning för skådespelarna. Arbetet är mera enhetligt och oavbrutet och det hjälper skådespelaren att förbinda sin levande personlighet med den bild han spelar.

Skådespelaren kan under repetitionerna binda samman de olika delarna av sin roll till ett helt, kan leva sig in i sin bild på ett konkret sätt och kontrollera den genom en serie bitar av rollen utanför pjäsen, bitar som utan tvivel organiskt hör ihop med bilden. Kort sagt, på repetitionerna kan han göra det arbete som senare kommer att göra det möjligt för honom att känna varje del av sin roll, hur avbruten den än må bli, mekaniskt sätt, under föreställningens lopp.

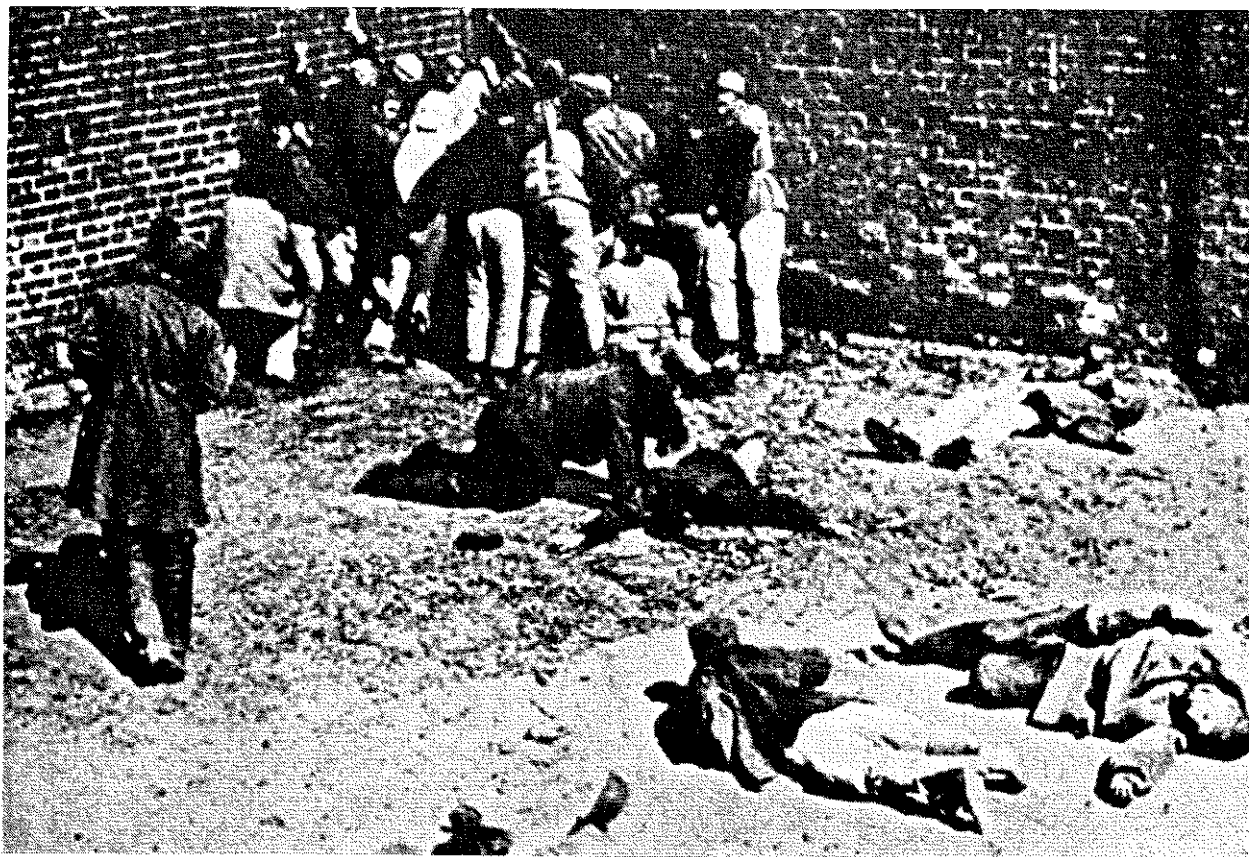
Vad gör vi inom filmen för att förse skådespelaren med teknisk hjälp i hans svåra skapande arbete? Det måste medges att denna hjälp, när den överhuvudtaget ges, i de flesta produktionskollektiv är av ytterst yttlig karaktär. Ibland försöker regissörerna helt preliminärt gå igenom manuskriptet med skådespelarna. Rollen diskuteras, man talar i själva verket runt omkring rollen; så kallade skådespelar- och regissörskonferenser angående rollen äger rum. Något som liknar de så kallade »kollationerarna» inom teatern (det teaterarbete som föregår repetitionerna) äger rum i större eller mindre grad inom filmen. Men inget praktiskt förberedande arbete enligt principen att sammanlänka den bild man funnit vid »kollationerarna» med dess yttre uttryck, d.v.s. den grundläggande startpunkten i det arbete som behövs för att förvandla en skådespelare som tänker på en roll till en skådespelare som lever inom rollen, har någonsin utförts.

I sitt förberedande arbete med bilden har skådespelaren på ett löjligt och onödigt sätt, mekaniskt avskiljts från det konkreta arbetet med sig själv som en levande människa som rör sig och talar på ett sammanhängande och enhetligt sätt. Skådespelaren har närmast sig filmarbetet, som kräver tekniskt fastlagda och definierade arbetsmetoder helt utan hjälp, och är bara på ett akademiskt sätt förmögen att föreställa sig sin roll, då han inte har kunnat förbinda den med sin konkreta levande individualitet. Sådan har ställningen varit i de flesta fall; i värsta fall har skådespelaren ingenting vetat om sin roll, förutom de regiinstruktioner som han får före varje enskild scen spelas in. Naturligtvis föregås varje föreställning av en slags travesti på repetition, men denna kan inte tas på allvar, ty inget föregående arbete har gjorts för att ge den en inre förbindelse med enheten i skådespelarens bild.

Det är denna felaktiga attityd till skådespelararbetet som har givit upphov till pseudoteorin om **montage** (den klippta bilden, en teori som ingen enskild individ är ansvarig för). Den klippta bildens verkliga betydelse är en helt annan; den har avsevärd betydelse för filmskådespelaren. Precis som på teatern, så är också inom filmen repetitionsmetodologin av störst vikt för skådespelaren. I själva verket är denna metodologi t.o.m. viktigare i filmen än i teatern, emedan den oerhörda diskontinuiteten i filmarbetet fordrar en speciellt klar, definitiv och detaljerad absorption av rollens helhet från skådespelarens sida.

Ett systematiskt repetitionsarbete före filminspelningen har hittills bara gjorts som experiment.

Jag kan inte tala om de Experimentella Filmkollektivens verksamhet eftersom de inte lämnat någon muntlig eller



Moren, Fangene gjør opprør og prøver å flykte fra fengslet.

skriftlig redogörelse för sina erfarenheter på detta område. Jag skall diskutera Kuleshovs experiment i hans film **Den store trøstaren**³⁾. Kuleshov skrev ett filmmanuskript, d.v.s. ett manuskript med tekniska detaljer om hur filmen skulle spelas in i studion och klippas efteråt. Alla scener som var upptecknade i manuskriptet var numrerade i kronologisk ordning och överfördes till ett miniatyrrum i studion. Innan han började filminspelningen satte han upp en föreställning som bestod av mycket korta scener som var av samma längd som scenerna skulle vara i klippt skick. Så gott det gick spelade Kuleshov igenom varje scen i miniatyr, så att de efter en mycket noggrann repetition kunde överföras till sina riktiga dimensioner och spelas in utan ändring i den uppsättning som användes vid inspelningen.

Tack vare dessa metoder uppnåddes tre resultat. För det första fullbordades det förberedande arbetet med skådespelaren. För det andra gavs teknikerna tillfälle att se filmen innan den spelades in och i tid göra de förändringar som kunde behövas. Och för det tredje reducerades slöseriet med tid under förberedelserna för varje scen till ett minimum.

Det är inte ett sammanträffande att Kuleshovs film har få dramatis personae. Det är inte ett sammanträffande att Kuleshov inte har några massscener. Det är inte ett sammanträffande att de extremt sparsamma och begränsade exteriörerna tar formen, antingen av tomma landsvägar eller av stadsgator på vilka man aldrig möter en själ, utom dessa få dramatis personae.

Kuleshov skrev naturligtvis sitt manuskript på detta sätt, förlade handlingen till dessa scener, valde sitt ämne och

fastställde antalet karaktärer just för att ge sig själv möjligt att snabbt och lätt passa in filmen inom ramen för en scenföreställning som spelades på en scen som var ganska primitivt utrustad.

Jag tror inte att Kuleshovs arbetsprinciper bör betraktas som felaktiga. Han utförde utan tvivel ett högst intressant experiment. Men det vore fel om man använde dem som ett slags dogmatiskt recept för varje film.

Vi står fortfarande ansikte mot ansikte med problemet om hur man skall organisera ett förberedande organisationsarbete i en film som strävar efter att utveckla sig längs filmatiska linjer, d.v.s. inkludera en serie scener som omfattar ett stort rumsligt omfång, platstagningar och omställningar som inte kan företas i en repetitionsstudio.

Enligt min åsikt kan upptäckten av korrekta repetitionsmetoder bara uppnås om man klart och uteslutande håller sig till det huvudsakliga syftet. Detta syfte är naturligtvis skådespelarens arbete med sin spelbild. Allt det övriga: demonstrationen av hela filmen för teknikerna, rutinläringen av uppställningen (vilket senare i själva verket aldrig är helt möjligt om inte filmen begränsar det som filmas till ett rum innanför studios väggar) måste underordnas det maximala gynnandet av skådespelarens behov att lösa sitt viktigaste tekniska problem - förkroppsligandet av bilden.

Vilka är då de huvudsakliga postulaten i repetitionsmetodologin? Låt oss först ta i betraktande den klippstruktur som är skisserad i manuskriptet. Bladen i manuskriptet är uppdelade i en serie korta stycken. Nästen varje element i skådespelarens beteende i överensstämmelse med handlingens inre ordning, hör ihop med ett flertal stycken som antingen anger parallellhandlingar av andra skådespelare som befinner sig på en annan plats, eller det epi-

3) I en film som behandlar O. Henrys liv och Alias Jimmy Valentino.



Moren, Opprør og flukt: fangevokterne skyter på fangene.

ska händelseförloppet i vilket skådespelaren är inkorporerad.

Föreställ er följande scen: en person i ett rum talar med en man som spänt väntar på sin bror. Brodern väntas anlända med flyg. Den spända förväntningen bryts av en telefonsignal. Planet skall just landa. På filmduken överflyttas handlingen till en flygplats där vi ser planet landa med en plötslig krasch som orsakar broderns död. Nästa avsnitt visar den väntande brodern som tar emot den hemska nyheten.

Bör man under repetitionerna sträva efter att separat utarbeta de två avsnitten? För skådespelarens arbete skulle det inte bara vara onödigt, utan även skadligt och felaktigt. Det enda korrekta tillvägagångssättet vore att repetera båda avsnitten i sitt rätta sammanhang och sålunda göra det möjligt för skådespelaren att uppleva sin roll utan avbrott, och att ersätta kraschmomentet med en telefonsignal.

Föreställ er en skådespelare som blir förföljd och simmar över en flod. På motsatta sidan möter han en man som han sökt efter och som skall ge honom ett budskap. Det skulle naturligtvis vara gagnslöst och dumt att förlora tid och energi på att iscensätta en verklig simtur över floden under repetitionerna. Det som är viktigt för skådespelaren under repetitionen är att han har en förnimmelse av ett allvarligt hinder som han måste övervinna, också under samtalet med den person han möter på andra sidan floden. Vilket fysiskt hinder som helst kan representera floden, t.ex. ett fönster att klättra ut igenom eller en dörr att slå in.

Jag väljer dylika självklara exempel för att klargöra att skilda avsnitt (eller klippscener) i scenariot, som är inde-

lat i småepisoder som inte kan överföras till scenen eller hundra procent, däremot bör överföras till någon annan form för att underlätta skådespelarens koncentration under repetitionen. Denna nya form av manuskript kunde kallas »skådespelarmanuskript«. I detta skulle alla de scener som berör skådespelaren stå tillsammans så att han skulle ha en förnimmelse av en större tidsrymd och så att han kunde spela utan avbrott. Hela materialet i regissörens klipp- och inspelningsmanuskript skulle bibehållas. Det skulle bara ställas i en ny ordningsföljd som underlättade skådespelarens arbete.

Naturligtvis skulle ett dylikt sammanbindande av de skilda avsnitten i en roll i några fall medföra att vissa avsnitt ersätts av andra likvärdiga, som i det nyss anförda exemplet med telefonsignalen som representerade flygkraschen.

Själva uppgiften att översätta ett inspelningsmanuskript till ett skådespelarmanuskript är förvisso något som fordrar åtskillig praktisk erfarenhet för att kunna utföras riktigt. Men dess syfte är klart och enkelt.

Det speciella repetitionssystem som tillämpades vid Stanislavskis skola, där man använde sig av »intervall«- och »hiatus«-stycken, kan som vi tidigare nämnt vara särskilt fruktbar under filmrepetitionerna. Då Kozintsev repeterade med skådespelarna i sin sista film **Maxims ungdom**, koncentrerade han sig uteslutande på de delar av rollen som låg utanför filmens verkliga handling.

Låt mig än en gång betona den stora faran av att under filmrepetitionerna introducera specifikt teatrala konventioner som inte har något att göra med de verkliga problemen vid en inspelning.

Jag upprepar än en gång, också med emfas, att ett

skådespelarmanuskript kräver en noggrann uppställning för att kunna ersätta de skeenden som finns givna i klippmanuskriptet med likvärdiga, reella skeenden som går att praktisera på repetitionsscenen.

Vi kommer aldrig ifrån det gamla systemet att behandla skådespelaren som rekvisita, som en typ, om vi inte löser frågan om det skapande växelinflytandet mellan skådespelaren och regissören alldeles i början av arbetet, redan före inspelningen. Hittills har skådespelaren, som bara stiftat bekantskap med regissörens inspelningsmanuskript och endast kunnat se fram emot sitt arbete på ett abstrakt sätt, varit berövad möjligheten att klart och konkret se på vilket sätt hans rolltolkning skiljer sig från regissörens. Jag framkastar att ett skådespelarmanuskript med efterföljande

repetitionsarbete skulle skänka den grund som hittills saknats för ett skapande samarbete mellan skådespelaren och regissören. Detta manuskript skulle inte bara representera lösningen på de förekommande inspelningsproblemen, utan också uppfylla de krav som ställs genom skådespelarens behov av hjälp att fasthålla enheten och intensiteten i sin bild. Ur detta manuskript skulle sedan under repetitionens gång nya data utan tvivel fås fram. Därigenom skulle man få ett annat inspelningsmanuskript som till skapandets fördel skulle ersätta det första. Detta manuskript skulle användas vid den slutliga inspelningen.

Detta tycks mig vara ett medel varigenom skådespelaren kunde uppnå en verklig förbindelse med enheten i arbetet hos hela inspelningskollektivet.



TTT 7

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,-