

Nordisk teatertidsskrift
Teatrets teori og teknikk
Redaktør: Eugenio Barba

Utgitt av forlaget BONYTT A/S, Oslo, i samarbeid med Odin-teatret.
Kontor og redaksjon Bygdø Allé 9, Oslo 2. Tlf. 55 00 88.
Pris: n. kr. 4.—, d. kr. 4.—, s. kr. 3.— pr. nummer.
Bankgiro D 149968 B/179.

Nr. 2. 1966.
Stanislavskijs tvil
En reell livsfølelse i kunsten og rollen
Stanislavskijs system i teori og praksis
Stanislavskijs posthume tragedie
Är Stanislavskij och Brecht kommensurabla?
Særtrykk av BONYTT nr. 3/66



Det tok tid, men alle ble skråsikre, først av alle epigonene: systemet var fullkomment, alt var gjort, «skapelsen» var sikret, nå gjaldt det bare å spre evangeliet til de vantro. Stanislavskij alene tvilte, beskjedne og sta. Til skuespillerne som henrykt sa til ham – Mester, jeg har endelig forstått Deres system, pleide han å svare: – Lykkelige dere, ennå har jeg ikke fattet det helt. Og han arbeidet videre, helt til sine siste dager, da han lå syk hjemme og ledet en liten gruppe av trofaste skuespillere pr. telefon: de uendelige telefonsamtaler av Konstantin Sergievich. . . La oss nevne bare noen aspekter ved hans løpebane for å forstå hvor forvrengt den russiske regissør lever i manges fantasi.

1. Hans kjærlighet til det «teatraliske» som allerede kom til uttrykk i de forkledninger og maskeradeer han organiserte hos Alekseyev-familieteater; den teatraliteten som han dyrket sammen med sine skuespillere etter forestillingene på Kunstnerteatret i den lille cabaret «Flaggermusen» som han selv var med på å grunnlegge; et konstant behov for teatralitet som eksploderte til og med på MCHaT-scenen i 1926 med forestillingen *Gorjacee Serdce* av Ostrovskij.

2. De små studio'ene han skapte da han ville eksperimentere fritt, hvilke ga uttrykksmuligheter til de mest søkende av hans elever (Meyerhold, Vakhtangov, M. Chekov).

3. Innføringen av symbolismen i Russland lenge før Meyerhold og Kommisar-zhevski.

4. Dannelsen av scenografiske laboratorier.

Vi tror ikke vi er blasfemiske når vi hevder at Stanislavskij i dag står som en av de beste forkjempere for en virkelig teateravantgarde, den retning som opererer med selve teaterkjernen: skuespilleren. For han, lenge før Meyerhold, Tairov og Piscator, hadde vist med sin praksis at et nytt teater trenger en ny skuespiller. At transsynte teatermennsker og byråkrater forstenet ham levende til et monument, er en sak for seg. Vi henviser til illustrasjonene i vårt nummer samt til artikkelen av B. Korzeniewski for å bli kjent med hans posthume tragedie som ikke begrenser seg til de land som hedret den sosialistiske realisme. De notatene vi trykker viser hvor lite dogmatisk Stanislavskij var og hvilket dypt behov lå hos ham til å utvide systemet ved å bearbeide også resultater fra andre hold. I dette tilfelle er Meyerholds biomekanikk inspirasjonskilden til de siste eksperimenter som han utførte med «Revisoren» og «Tartuffe».

Realismens tid er forbi og med den Stanislavskijs. Slik tenker mange og smiler ved å høre hans navn: andre kometer leder deres teaterferd. Men burde vi ikke tvile på vår egen sikkerhet over hans foreldelse?

Eugenio Barba.

Stanislavskijs manuskript, som vi her trykker, stammer fra år 1936. Det hører til boken «En skuespillers arbeid over rollen» som den store russiske regissør og pedagog hadde tenkt å skrive og som dessverre aldri ble avsluttet. Døden avbrøt det konkrete forskningsarbeid som gikk ut på å stadig fornye og utvikle «systemet».

Disse notater vitner om Stanislavskijs interesse i de siste år av sitt liv for å stadfeste en arbeidsmetodikk om en organisk tilnærming til rollen. Herav navnet «de fysiske handlingers metode». Denne metodikken er ikke blitt utarbeidd helt til slutt, noe som manuskriptet også bærer preg av. Det er bare i de siste år at den «nye metoden» i Sovjet er blitt offentliggjort. Og det er første gang at disse notater blir trykt i Vest-Europa.

I de fleste teatre gjør man det første bekjentskap med et nytt stykke på følgende måte: hele ensemblet kommer sammen for å høre det nye verket. Det er bra når forfatteren selv leser, eller en person som allerede kjenner stykket. Disse mennesker kan være dårlige opplesere, men de forstår den indre kjerne i stykket, framhever og belyser den på en riktig måte. Dessverre blir et stykke ofte lest av en som ikke kjenner det. I slike tilfelle trer verket fram for sine kommende utøvere i en maltraktet form. Det er synd, for første inntrykket synker dypt i en følsom kunstnersjel. Det er ikke lett å luke bort senere det som de kommende skapere av den nye forestilling har oppfattet galt til å begynne med. Etter en første opplesning, blir det i de fleste tilfelle tilbake en nokså uklar forestilling om det nye stykket hos tilhørerne. For å kommentere teksten blir det arrangert en såkalt «diskusjon», der hele ensemblet er med, og alle de tilstedeværende legger frem sin mening om det verk som er blitt lest opp. Det er meget sjelden uttalelsene samler seg omkring noen få bestemte problemer. Som oftest sprer de seg i de forskjellige, de mest motsetningsfylte og uventede retninger. I hodet på de kommende utøvere oppstår det den rene forvirring. Til og med den som, tilsynelatende, har dannet seg sin mening om det nye verket, mister orienteringsevnen. Han kan ikke støtte seg på sin egen oppfatning.

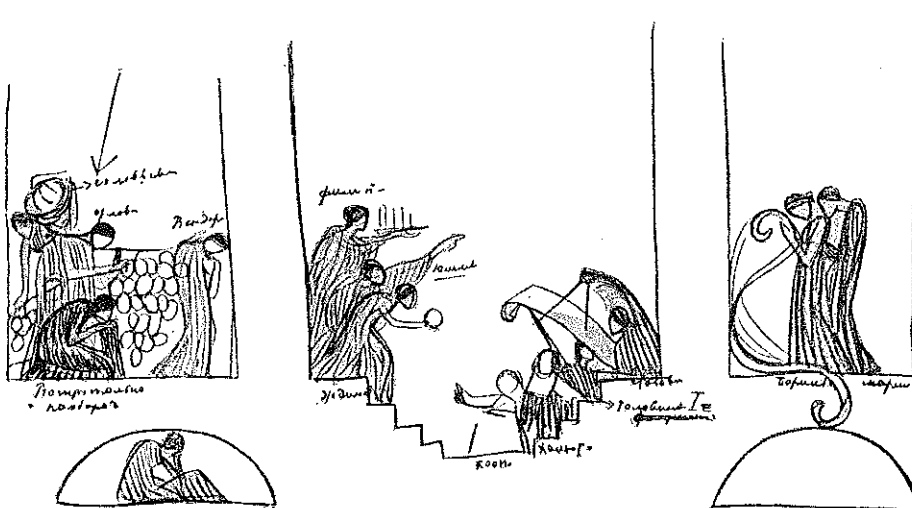
Etter slike samtaler, blir skuespillerne ofte fulle av tvil angående sine nye roller, og nærmere bestemt: stilt overfor den oppgave som de, for enhver pris, må løse så fort som mulig. Man kan både le og gråte, når man betrakter deres rådvillhet. Man blir ubehagelig til mote og skamfull, stilt overfor vår psykoteknikkens hjelpeløshet. Idet skuespillerne forsøker å trenge inn til kjernen av en rolle som de ikke forstår, kaster de seg på måfå til alle kanter. Deres eneste håp er tilfældigheten som kanskje vil hjelpe dem til å finne en utvei. Og det eneste de kan hake seg fast i, er noen ord de ikke skjønner: «intuisjon», «underbevissthet». Hvis lykken er god og tilfældigheten kommer dem til hjelp, er de tilbøyelige til å tro på et mystisk under, på sitt «fylgje», på Apollons gave.

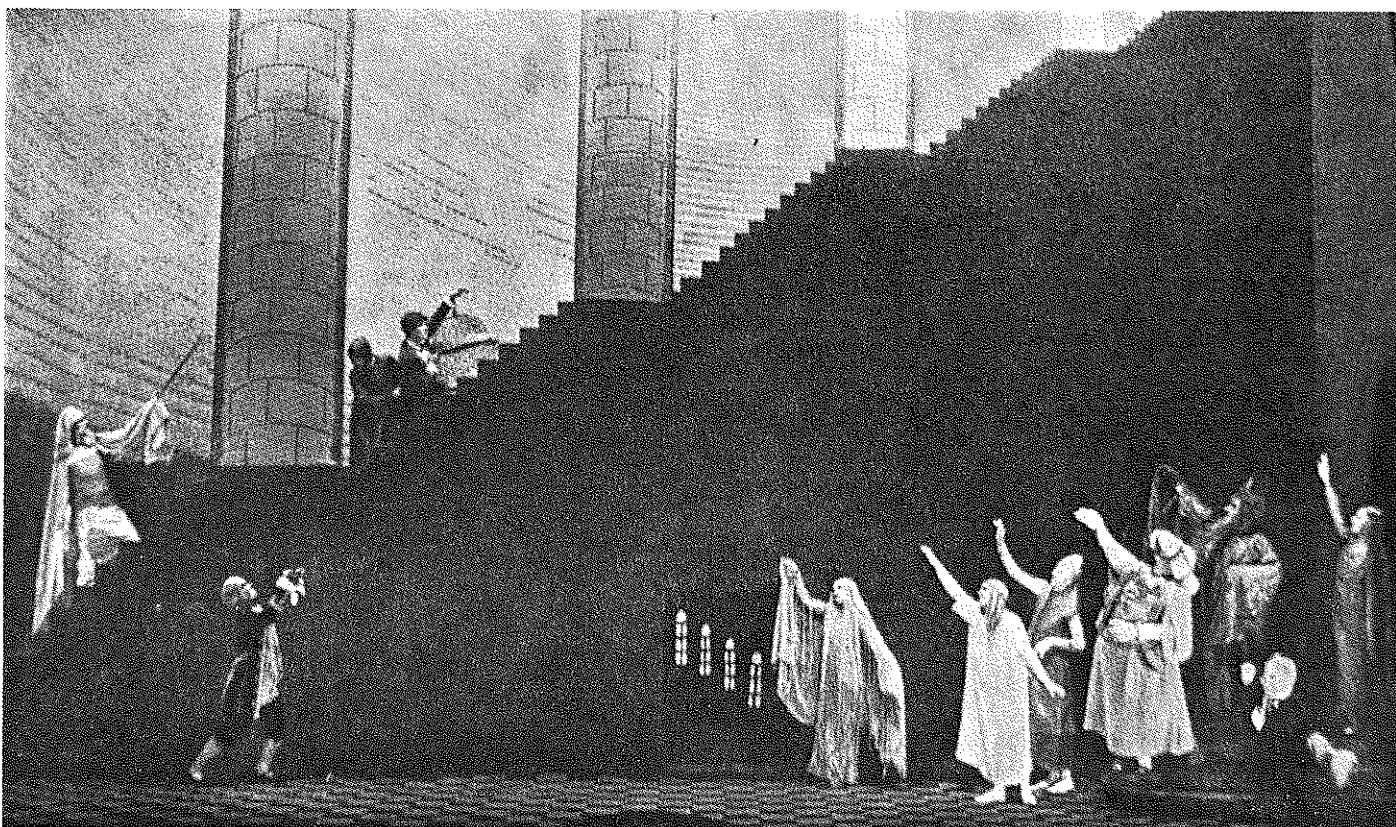
Hvis dette ikke skjer, sitter skuespillerne i timevis over et oppslått eksemplar og prøver av all makt å trenge inn i stykket, erobre det med storm, ikke bare psykisk, men også fysisk (. . .).

Det er vanskelig å gå inn i et fremmed skinn, et skinn som, for å si det slik, ikke er sydd etter mål. Hvor finne den åpningen der man kan presse seg inn? Resultatet er – forgjeves anstrengelser. Til og med de få øyeblikk da noe, etter den første lesning, livnet til innvendig og ble opplyst, da noe rørte ved sjelen, dør bort på grunn av den vold som blir øvet mot dem. Skuespilleren står overfor sin rolle som foran en sjelløs robot som han ikke kan ta bolig i.

Så skadelig denne tvang er for det skapende arbeid. For å komme ut av uføret, samler instruktøren alle deltagerne, og i noen måneder sitter han så sammen med dem rundt et bord for å studere rollene og stykket omhyggelig. På ny taler alle om verket og om sine roller og sier det som faller dem inn. Forskjellige synspunkter avleir seg, det blir en debatt av det, eksperter blir rådspurt om forskjellige problemer og det blir holdt foredrag og kåserier. Samtidig dukker det også opp utkast til, ja, endog modeller av dekorasjonene og kostumeskisser til den kommende forestilling. Etter hvert blir det klargjort inn

Stanislavskijs skisse til en av scenene til Maeterlincks *BLA FUGL*.





DEN BLÅ FUGL. Regi: K. S. Stanislavskij, scenografi: V. Egorov. Moskva, 1908.

til de minste detaljer hva hver skuespiller skal gjøre, hva han må gjennomleve fra det øyeblikk han går inn på scenen og begynner å leve sin rolle.

Til slutt er skuespillernes hoder og hjerter fylt av de mest detaljerte, nødvendige og uunnværlige opplysninger om rollen. Og da blir det sagt til skuespillerne: «Gå inn på scenen, spill den rollen og anvend det dere har lært i de forløpende måneder ved arbeidsbordet». Med oppsvulmet hode og tomt hjerte går skuespillerne inn på scenen og er ikke i stand til å spille noe som helst. Det trengs fortsatt lange måneder for å kaste av seg alt det som er overflødig, velge ut og tilegne seg det som er nødvendig for å finne seg til rette, i hvert fall til en viss grad, i sin nye rolle. Et spørsmål reiser seg: er det riktig å foreta seg de første skrittene i en ny rolle under en slik tvang, en rolle hvis friskhet det jo er om å gjøre tålmodig å arbeide seg fram til? Er det bra på en slik useremoniell måte å presse inn i den ennå uåpnede sjel hos den skapende skuespiller, de fremmede tanker, synspunkter, holdninger og følelser som gis av rollen?

Det er klart at også ved en slik arbeidsmåte vil noe av det som blir forlangt, nå inn til sjelen hos ham og bli skapende. Men først og fremst tanker og følelser, som i begynnelsesstadiet bare vil tynge hode og hjerte, vil ergre skuespilleren og hindre ham i en fri, skapende utfoldelse. Det er vanskeligere å så noe fremmed, noe upersonlig, enn det er å skape noe eget, noe som står ens sinn og sans nær.

Men verst av alt er det at alle disse fremmede kommentarer faller på et uforberedt, upløyd, tørt jordsmonn. Det er ikke tillatt å la falle noen dom over et

stykke, over dets roller, over de følelsesmessige opplevelser som skjuler seg i det, dersom en ikke finner i all fall deler av seg selv i forfatterens verk.

Når en skuespiller har forberedt alle sine indre krefter og hele apparatet av alle «ytre» uttrykksmidler for å oppta i seg fremmede tanker og følelser, når han i det minste har kjent aldri så lite fast grunn under bena, vil han kunne vite hva han må godta og hva han må forkaste av alt det som «bedte» og «ubedte» rådgivere gir ham til bruk for rollen.

Så jeg går ikke i mot selve diskusjonene og arbeidet rundt bordet. Men jeg er motstander av diskusjonene når de blir gjennomført på et uriktig tidspunkt. Alt må ha sin tid.

Etter en liten pause sa Arkadius Nikolajevitsj videre:

– Min fremgangsmåte når jeg er stilt overfor en ny rolle, er en helt annen og består i: uten å ha lest det nye skuespillet, uten en diskusjon om det, ber jeg skuespillerne straks komme til den første prøve på det nye verket.

– Hvordan er det mulig? – spør vi uforstående.

– Hvorfor ikke? Man kan jo spille et uskrevet stykke.

– ...?!

Vi fant ikke noe svar på denne uttalelse.

– Tror dere det ikke? La oss da gjøre et eksperiment. Jeg har idéen til et skuespill. Jeg forteller dere episoder fra dets fabel og dere begynner å spille det. Jeg vil bite meg merke i hva dere *ex promptu* kommer til å si og gjøre, og de mest vellykkede resultater vil jeg skrive ned. På den måten vil vi ved felles anstrengelse skrive og samtidig også spille et ennå uskrevet verk. Forfatterhonoraret kan vi så dele i like deler.

– ...?!

Vi forundret oss enda mer og skjønte ikke noe.

– Dere kjenner godt av egen erfaring den tilstand hos en skuespiller som vi kaller *indre scenisk selvfølelse*. Takket være den samler alle «elementer» seg til en helhet, øker i styrke og peker i retning av skapende arbeid.

Likevel vil jeg hevde at dette er for lite. For å studere og tilegne seg kjernen i et poetisk verk, for å danne seg en mening om det, mangler ennå den skapende impuls som vekker alle indre krefter til innsats. Uten dette vil en analyse av stykket og rollen bli mangelfull.

Vår tanke er smidig. På ethvert tidspunkt kan det bli trukket inn i arbeidet. Men bare fornuft er ikke nok. Uomgjengelig nødvendig er også en direkte, en glødende deltagelse av følelse, vilje og alle andre elementer av den *indre sceniske selvfølelse*. Ved deres hjelp må vi skape i oss en tilstand som befordrer en reell oppfattelse av rollen. Så det er ikke bare en skuespillers tanke, men hele hans organisme som foretar analysen av stykket og rollen.

– Unnskyld, et øyeblikk. For å føle rollens liv må vi kjenne dikterens verk, dvs. må vi først studere det. Men De hevder jo at det ikke er nødvendig å studere verket, hvis man ikke på forhånd har hatt en følelse for det.

– Stemmer – bekrefter Arkadius Nikolajevitsj. – Det er nødvendig å kjenne stykket, men å nærme seg det med kulde i sinnet er ikke i noe tilfelle tillatt. Man må først mobilisere den «indre sceniske selvfølelse» til en reell følelse for rollens liv, ikke bare psykisk, men også fysisk.

Liksom gjær fremkaller gjæring, skal også følelsen for rollens liv fremkalle i skuespillerens sinn den glød, den indre

fermentering som er uomgjengelig nødvendig i den prosessen som en skapende erkjennelse er. Bare når skuespilleren befinner seg i en slik skapende tilstand, kan man si at han er klar til å gå inn i verket og rollen.

– Men hvorfor skal man så ta denne reelle psykiske og fysiske følelse for rollens liv? – spurte vi forundret.

– Nettopp den oppgaven skal jeg vie dagens forelesning. Husker De Gogols «Revisoren»? – spurte Arkadius Nikolajevitsj og snudde seg uventet mot meg.

– Ja, men ikke så godt, i store trekk. – Desto bedre. Værsgodt, gå opp på scenen og spill Khlestakovs rolle for oss, fra det øyeblikk han kommer inn i annen akt.

– Men hvordan skal jeg kunne spille, når jeg ikke vet hva jeg skal gjøre? – innvendte jeg forvirret.

– De vet ikke alt, men noe vet De, da. Og nettopp dette «noe» er det De skal spille. Sagt på annen måte: jeg ber Dem utføre rollens fysiske handlinger, til og med de minste, som De er i stand til å utføre oppriktig, sannferdig, så å si på vegne av Dem selv.

– Jeg kan ikke gjøre noe, for jeg vet ikke noe.

– Tøys – sa Arkadius Nikolajevitsj og fór på meg. – I stykket heter det: «Khlestakov kommer inn». Vet De ikke hvordan man går inn i et værelse? – Jo.

– Nå, så gå inn, da. Og dernest skjeller Khlestakov på Osip: «Har du slengt deg på sengen igjen?». Vet De ikke hvordan man skjeller ut en mann? – Jo.

– Deretter vil Khlestakov få Osip til å skaffe noe mat. Vet De ikke hvordan man henvender seg til en mann med et slikt spørsmål? – Joda.

– Så skal De også spille det som De fra først av har herredømme over, det som De føler at det er sannhet i, det som De kan tro oppriktig på.

– Hva skal vi så først få herredømme over i en ny rolle? – spurte jeg for å komme til større klarhet.

– En liten åpning inn til det allmenne innhold i episodene, samt enkle fysiske handlinger.

Til å begynne med kan man bare utføre dette på en oppriktig og sannferdig måte, dvs. ut fra seg selv, og på eget ansvar. Den som vil gi mere, påtar seg en oppgave som ligger over hans evner og vil uvergelig mislykkes, han vil gi seg inn under løgnen, som så igjen tvinger ham til overspill og til å gjøre vold på naturen. Unngå altfor vanskelige oppgaver til å begynne med, dere er ennå ikke forberedt til en fordypelse i den nye rollens sjel. Hold dere derfor strengt til det påbudte lille område av fysiske handlinger, søk logikk og konsekvens i dem, ellers når dere ikke fram til sannhet og tro, dvs. fram til den tilstand som vi kaller «jeg er».

– De sier: åpne for innholdet og utfør enkle fysiske handlinger.

Men – innvendte jeg – selve innholdet vil avdekke seg under en analyse av skuespillet. Allerede forfatteren har skapt innholdet.

– Naturligvis, det har forfatteren, og ikke dere, gjort. La hans fabel være i fred. Men det som er uomgjengelig nødvendig, er at De har en holdning til det. Utfør også handlinger som er forutsett av forfatteren, men også disse må bli deres egne, og ikke forbli fremmede. Man kan ikke gjennomleve fremmede handlinger på en oppriktig måte, man må skape sine egne, som er analoge til rollen, og som svarer til ens egen bevissthet, vilje, følelse, logikk, konsekvens, sannhet og tro. Så ber jeg Dem gå inn på scenen og begynne fra det sted da Khlestakov viser seg. Pusjtsjin skal spille rollen som Osip sammen med Dem, mens Vjuntsov skal spille oppvarteren i vertshuset.

– Med glede!

– Men jeg kan ikke ordene og har ikke noe å si – innvendte jeg.

– Vel, men De husker da det allmenne innhold i samtalen?

– Selvsagt, sånn noenlunde.

– Så skal De åpne samtalen med Deres egne ord. Hovedtanken bak dialogen skal jeg fortelle Dem. For øvrig vil De selv fort tillegge Dem rekkefølge og logikk i den.

– Men jeg kjenner ikke den scenen som jeg skal åpne med.

– Men derimot kjenner De en viktig grunnsetning. Den lyder: «Samme hvilken rolle en skuespiller spiller, skal han alltid spille den på vegne av seg selv, på eget ansvar og i samsvar med sin samvittighet». Men hvis skuespilleren ikke finner seg selv, eller går vill i rollen, dreper han samtidig den skikkelse han skal framstille, berøver den dens levende følelser. Bare skuespilleren selv kan gi den framstilte skikkelse disse følelser. Spill derfor enhver rolle på vegne av Dem selv, selv om det skjer under de bestemte betingelser som forfatteren har skissert opp. På denne måten skal dere først og fremst føle dere selv i rollen. Hvis det lykkes, vil dere ikke ha vanskelig for å utforme hele rollen i dere selv. Levende, menneskelige følelser er det solide fundamentet.

Arkadius Nikolajevitsj demonstrerte hvordan rommet kunne bli omgjort til et værelse i et vertshus. Pusjtsjin la seg på en divan, og jeg gikk ut bak kulissene for å forberede meg til å spille rollen som den sultne herremannen. Langsomt gikk jeg inn på scenen og rakte Osip en imaginær stakk og skalk. Kort sagt: jeg gjentok alle bevegelser etter det klassiske skjema.

– Jeg forstår ikke. Hvem er De? – sa Arkadius Nikolajevitsj da vi hadde holdt opp å spille.

– Det var meg, meg selv.

– Usannsynlig. I dagliglivet er De annerledes, ikke slik som der på scenen. I virkeligheten går De ikke inn i et værelse slik, men på en helt annen måte.

– Og hvordan da?

– De går inn fylt av en tanke, med et mål, en hensikt. De er ikke så tom som De var nettopp på scenen. *In natura* gjennomgår De alle stadier av en organisk måte å opptre på. De ga et eksempel på hvordan en skuespiller trer inn på scenen, men jeg har bruk for

et menneske som går inn i et værelse. I det virkelige liv finnes det andre handlingsstimuli. Forsøk så å finne dem, der på scenen. Hvis De kommer inn for å gjøre noe, og ikke har noe bedre å ta Dem til enn Khlestakov, så befordrer en slik handling framveksten av den «dekkende» indre tilstand. En konvensjonell teatralisk entré hindrer tvertimot dette og fremkaller en helt annen – en utvendig, en villet, en skuespillermessig selvfølelse. De oppførte Dem teatralisk på scenen nå nettopp, De opptrådte «i sin alminnelighet». Av den grunn fantes ingen logikk, ingen konsekvens i handlingene. De overså en hel rekke nødvendige kjensgjerninger. Når De, f. eks. i det daglige liv kommer inn et sted, må De først og fremst orientere Dem om hva som foregår der og hvordan De skal oppføre Dem. Men da De kom inn nå, så De ikke en gang mot sengen der Osip lå. De sa bare straks: «Har du slengt deg ned på sengen igjen?». Og videre: De smelte med døren, slik det blir gjort i et teater med lerretsdekorasjoner. De husker ikke på gjenstandenes tyngde og viste det ikke. Dørklinken beveget seg, slik De framstilte det, som om den var berørt av en tryllestav. Alle disse småting krever en viss oppmerksomhet og en viss tid. Hvis ikke, tror ikke et menneske på sannheten, føler den ikke, erkjenner den ikke, dvs. tror ikke på den virkelige eksistens av det han gjør.

Nå da De i nesten et år først og fremst har beskjeftiget Dem med handlinger uten rekvisitter, burde De føle Dem skamfull over alle de feil som De har gjort.

– Feilene har sin årsak i at jeg ikke visste hvor jeg kom fra – forsøkte jeg å rettferdiggjøre meg.

– Det er ikke bra. Hvordan kan man være på en scene, uten å vite hvor man kommer fra og hvor man skal hen? Det må man vite nøyaktig. Å komme fra det «ukjente» vil aldri lykkes i teatret.

– Hvor kom jeg da fra?

– Vel. Hvordan skal jeg vite det. Det er Deres sak. Men forresten forteller Khlestakov hvor han har vært. Hvis De ikke husker det – desto bedre.

– Hvorfor «bedre»?

– Fordi det tillater Dem å nærme Dem rollen fra Dem selv, gjennom det virkelige liv, og ikke ut fra det forfatteren har sagt, ut fra innarbeidede konvensjoner og skjemaer. Det tillater Dem å være selvstendig i Deres synspunkt på den gitte skikkelse. Hvis De bare skal rette Dem etter boklige påbud, vil De ikke kunne gjennomføre de oppgaver jeg har stilt opp for Dem. Hvis De blindt og fullstendig underordner Dem forfatteren, hvis De har altfor stor tillit til ham, da gjentar De tekstens ord på en formell måte og skaper en fremmed skikkelse og fremmede handlinger – i stedet for å skape Deres egen skikkelse, som er analog til den forfatteren har forestilt seg.

Av den grunn gir jeg, til å begynne med, hverken noen bok eller noen rolle til skuespillerne, og ber dem innstendig om heller ikke å benytte seg av noe slikt hjemme, for det kan ødelegge hele mitt opplegg.

Jeg ber Dem nå sette Dem selv i de omstendigheter som skuespillet foreskriver og svare oppriktig: Hva ville De selv (og ingen annen, ikke Khlestakov som De ikke kjenner) ha foretatt Dem, for å komme ut av den vanskelige situasjon?

– Vel – sukket jeg. – Hvis jeg må få meg selv ut av en innfløkt situasjon, og ikke blindt følge forfatteren, må jeg tenke meg grundig om.

– Det var godt sagt. Bifalte Arkadius Nikolajevitsj.

– Det er forresten første gang jeg har etterprøvd på meg selv og følt situasjonen, dvs. de bestemte betingelser som Gogol har satt sin skikkelse inn i. For tilskuerne er situasjonen komisk, men for dem som skal utføre rollene som Khlestakov og Osip, er den håpløs. Dette har jeg idag følt for første gang, selv om jeg allerede flere ganger har lest «Revisoren» og sett stykket oppført.

– Det betyr at De har anlagt Deres eget synspunkt. De har overført situasjonen på Dem selv og følt hvordan den er for de skikkelser som handler innenfor betingelsene som Gogol har stillet opp. Dette er meget viktig. Det er utmerket. De skal aldri trenge Dem inn i en rolle med makt, De skal aldri gå til studiet av den under påtrykk. De må selv velge og utføre i den fremstilte livssituasjon bare det – om det er aldri så lite – som De fra først av kan stå inne for. Slik skal De også gjøre det idag. Resultatet er at De vil begynne å føle for rollen. Når De har begynt med dette, vil De kunne gå framover og etter hvert nærme Dem den tilstand da De føler rollen i Dem selv.

Så fortell da hva De ville ha begynt med å gjøre i det virkelige liv, nå, idag, her, hvordan De ville ha kommet Dem ut av den situasjon som Gogol har satt Dem i. Antagelig ville De ikke slått Dem til ro med å dø av sult i det skitne hullet hvor De er havnet.

Jeg tidde forvirret.

– Vær så vennlig å beskriv hvordan De

har tilbrakt dagen? – sa Arkadius Nikolajevitsj plutselig til meg.

– Jeg ville ha stått sent opp. Først og fremst ville jeg ha bedt Osip gå til vertshusholderen for å få tak i te. Deretter, den lange vaske-proseduren; børsting av klærne, påkledning, tedriking. Og etterpå ville jeg ha tatt meg en spasertur i gatene. Man kan da ikke sitte i det der fuktige rommet. Jeg går ut fra at mitt storby-utseende ville vekke oppmerksomhet hos provinsboerne.

– Og særlig hos de kvinnelige provinsboere – sa Arkadius Nikolajevitsj.

– Så meget desto bedre. Jeg ville forsøke å bli bedre kjent med noen og bli bedt til middag. Så ville jeg ha gått langs torghallene, over torget.

Etter å ha sagt det, følte jeg plutselig i meg selv en viss likhet med Khlestakov.

– Jeg ville ikke ha kunnet holde meg, og når en anledning bød seg, i torghallen, på torget, ville jeg ha forsynt meg med en av lekkerbiskene på bordene. Men det ville ikke ha døyvet min appetitt, tvertimot, det ville bare ha skjerpet den enda mer. Senere . . . ville jeg ha gått til posthuset for å forhøre meg om det ikke var kommet en pengeforsendelse til meg.

– Det finnes ikke noe. – sa Arkadius Nikolajevitsj oppgitt på forhånd.

– Men nå har jeg trettet meg ut, så meget desto mer som magen er tom. Så jeg har ikke noe annet å gjøre enn på ny å vende meg til Osip og be ham å skaffe middag i hotellet.

– Nettopp med dette forsett kommer De inn på scenen i begynnelsen av annen akt – avbrøt Arkadius Nikolajevitsj meg. Men for å komme inn på scenen på en menneskelig, og ikke på en teatralisk måte, må De bekrefte: hvem De er, hva som har skjedd med Dem, under hvilke betingelser De lever her, hvordan De tilbringer dagen, hvor De har kommet fra, og mange andre «bestemte betingelser», som ikke er skapt av Dem, men som allerede har innflytelse på Deres handlinger. Med andre ord: bare for å komme inn på scenen,

må man kjenne stykkets liv og ha sin egen holdning til det.

.....
Arkadius Nikolajevitsj fortsatte arbeidet med Khlestakov-rollen sammen med meg.

– Nå vet De – sa han – hvorfor De kommer inn på scenen. Jeg ber Dem gjennomføre på en riktig måte den organiske prosess det er å skape kontakter og å utføre handlingen, ikke for å glede publikum, men ved å følge Deres interesser. Deretter ber jeg Dem gå over til fysiske handlinger.

Spør Dem selv hva det betyr å vende tilbake til værelset i vertshuset, etter en resultatløs omflakking i byen.

Deretter skal De løse oppgaven: Hva ville De ha gjort i Khlestakovs sted her, idag, i denne stund, etter å ha vendt hjem? Hvordan ville De ha opptrådt overfor Osip, etter å ha avbrutt «Har du igjen slengt deg på sengen?» På hvilken måte ville De be ham gå og spørre vertshusholderen om middag? Hvordan ville De vente på resultatet, og hva ville De gjøre i mellomtiden? Hvordan ville De opptre, etter at maten var brakt? osv. osv.

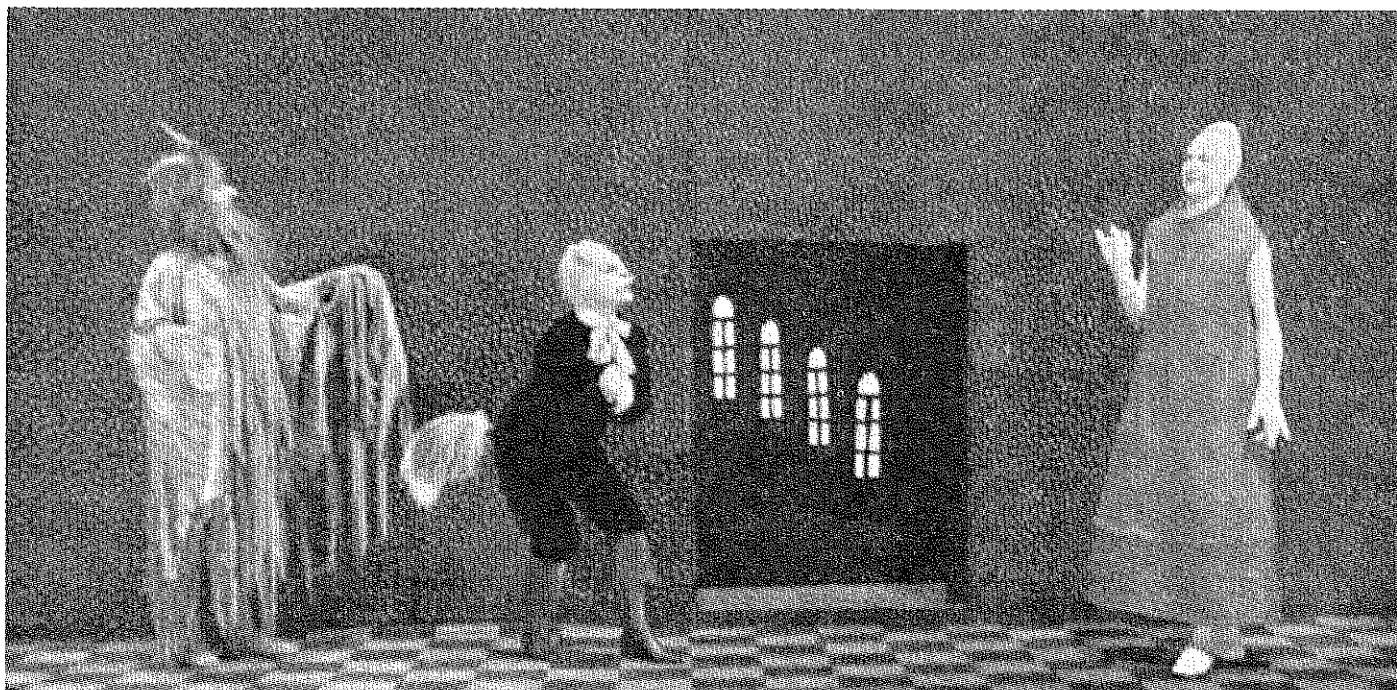
Kort sagt: husk hver episode i akten forsøk å forstå av hvilke handlinger alle disse episoder blir utformet. Jeg ber Dem utforske logikken og følge riktigheten i disse handlinger. Hvis De går gjennom hele stykket på denne måten, vil De utvilsomt åpne for fabelen i stykket gjennom de enkelte episoder og fysiske handlinger.

Begynn så å fastsette karakteren i hver fysisk handling, dens logikk og konsekvens.

Dette arbeid kjente jeg godt fra talløse øvelser i øvelsesklassen. Jeg kom forholdsvis fort og lett inn i det. Denne gang overså jeg ikke et eneste, endog lite og sekundært moment, som et bevis på at jeg forsto karakteren av hver av de forutsette fysiske handlinger.

Arkadius Nikolajevitsj minnet oss om

En scene fra DEN BLA FUGL.



vår første prøve fra år tilbake, da vi skulle utføre handlinger uten rekvisitter. Det skjedde under for meg en minnerik forelesning da han første gang beordret meg til å telle ikke eksisterende penger under en øvelse med tittelen «Brenning av penger».

– Så meget tid brukte vi den gang på den slags arbeid, sa Arkadius Nikolajevitsj, – og se hvor fort De idag klarte å mestre en lignende oppgave.

Etter en kort pause gikk han videre.

– Nå da De har forstått logikk og konsekvens, når De har følt sannheten i de fysiske handlinger og har trodd på det som foregår på scenen, vil det ikke være vanskelig for Dem å gjenta den samme handlingslinje under forskjellige bestemte betingelser som verket foreskriver, og som De selv forestiller Dem og utfyller med Deres fantasi. Hva ville De ha gjort nå, idag, her, i det imaginære vertshus-værelset hvis De hadde vendt hjem etter en resultatløs utflykt i byen?

Værsågod, sett i gang. Men spill ikke, gjør det bare i all enkelhet, avgjør oppriktig og fortell: hva De ville ha gjort. Det er først det som fremkaller i Dem det indre handlingsbehov.

– Men hvorfor er det ikke tillatt å spille? Det vil falle meg lettere.

– Naturligvis. Å spille etter et skjema er alltid lettere enn å handle på en naturlig måte.

– Jeg taler ikke om skjemaer.

– Imidlertid kan De bare tale om det. Skjemaer er alltid for hånden, men sanne virkelige og målbevisste handlinger som stiger frem innenfra, må man først arbeide frem, glem ikke det.

Pusjtsjin la seg på divanen. Vjuntsov gjorde seg klar til å gå inn i rollen som hotelltjeneren.

I det øyeblikk gikk Arkadius Nikolajevitsj opp på scenen og snakket høyt med seg selv:

– Jeg husker på rollens «bestemte betingelser», skikkelsens fortid og nåværende liv. Hva dens fremtid angår, avhenger nå av meg, som utfører av rollen, og ikke av rollen selv. Khlestakov kjenner kanskje ikke sin fremtid, men mitt kjennskap til den, forplikter. Min oppgave som skuespiller, er å forbedre det som skal skje i fremtiden, allerede fra første scene av. Desto håpløser min situasjon er i det heslige vertshushullet, desto mindre ventet, uvanlig, uforståelig vil min omkledding til ordførerboligen, kjærlighetsintrigene og beilingen virke. La meg minnes hele akten, episode for episode.

Arkadius Nikolajevitsj regnet opp alle scenene og utstyrte dem fort med sine forutsetninger, som han så for seg. Når han var ferdig med det arbeidet, trakk han seg inn i seg selv og gikk bak kulissene. Det fulgte en lengre pause, mens vi hørte den brummende bassen til Pusjtsjin. Han snakket halvhøyt og funderte på hvor det var best å leve – på landet eller i Petersburg.

Plutselig kom Arkadius Nikolajevitsj løpende inn på scenen. Jeg kvapp til, for jeg hadde ikke ventet det og hadde ikke vent meg til at Khlestakov skulle

komme inn på den måten. Arkadius Nikolajevitsj slengte døren i etter seg og kikket lenge gjennom et hull på noe ute i korridoren. Sannsynligvis forestilte han seg at han skjulte seg, at han flyktet fra vertshusholderen.

Jeg vil ikke akkurat si at jeg ble grepet av dette eksperimentet, men scenen var i hvert fall utført med en uvanlig oppriktighet.

Arkadius Nikolajevitsj begynte selv å resonnerer over det han hadde gjort.

– Jeg overspilte – innrømmet han. – Mer enkelhet må til. Men forresten – er det sannsynlig hos Khlestakov? Han anså jo seg selv, en borger av Petersburg på den tiden, som noe bedre enn alle provinsboere.

Hva drev meg til en slik opptreden? Hvilke minner? Jeg forstår ikke. Kanskje der er denne blanding av skythals og feig yngling den indre karakteristikk av Khlestakov består i? Hvor tar jeg de følelser fra som jeg føler?

Etter å ha tenkt seg om en stund, vendte Arkadius Nikolajevitsj seg til oss og sa:

– Hva gjorde jeg nå? Jeg analyserte det jeg tilfeldigvis hadde følt og som trådte frem tilfeldigvis. Jeg analyserte mine fysiske handlinger under de gitte betingelser i rollen. Men jeg gjorde det ikke bare med et kjølig intellekt. Flere faktorer kom meg til hjelp. Jeg analyserte med sjel og kropp. Det er en slik og bare en slik analyse jeg anerkjenner. Med henblikk på den, skal jeg forklare dere i en annen forelesning hva en «*reell følelse for stykkets liv*» er, en følelse det gjelder om å innarbeide i den «*indre sceniske selvfølelse*».

Jeg skal videreføre mitt arbeid og utvikle det analysen har fortalt meg og det erindringene har gitt meg.

Logikken dikterer: når Khlestakov er en skrythals og en feiging, frykter han på bunnen av sin sjel et møte med vertshusholderen og gir seg bare ut for å være modig og anstrenger seg for å skjule sin uro. Idet han føler fiendens øye bak seg, fremstiller han endog sin uro med bravur, selv om han gyser langs ryggraden.

Arkadius Nikolajevitsj gikk på ny inn bak kulissene, og etter å ha forberedt seg, utførte han på en utmerket måte det han ville ha frem. Hvordan gjorde han det? Hadde alt det en opplevelsestilstand utgjør, straks dukket opp for ham takket være hans følelse for sannheten i de fysiske bevegelser og hans tro på deres sannferdighet? Hvis det var slik, måtte man anse hans metode for å være undergjørende.

– Jeg ber Dem gjenta den samme scene under helt andre gitte betingelser – anbefalte Arkadius Nikolajevitsj meg.

Jeg gikk straks ut bak kulissene. Etter en pause som var avsatt til forberedelse, åpnet jeg døren og stivnet til – jeg kunne ikke ta noen avgjørelse. Skulle jeg gå inn i værelset, eller skulle jeg gå ned til kaféen? Jeg gikk inn likevel og lette etter noe med øynene, både i selve rommet og, gjennom en dørsprekke, bak kulissene. Etter en overlegning som passet til situasjonen, forlot jeg på ny scenen.

Etter en stund vendte jeg tilbake, irri-

tabel, utilfreds, forvirret og jeg så meg lenge nervøst omkring, mens jeg tenkte på noe, planla noe.

Vi utførte fortsatt en lang rekke variasjoner av den samme scene, da Arkadius Nikolajevitsj til slutt sa:

– Nå tror jeg at jeg vet hvordan og hvorfor jeg ville ha kommet inn, hvis jeg hadde vært i Khlestakovs sted.

Dere har sett at jeg ikke gjorde det ved hjelp av alminnelig enkel resonnering, ved en analytisk metode. Jeg studerte meg selv under de betingelser som rollens liv forutsatte, ved en direkte deltagelse av alle de indre særegenheter, som de virkelige impulser for den fysiske handling tar sitt utgangspunkt i. Jeg har ikke ført handlingene til ende, av redsel for å ende i det skjematiske. Hovedsaken er forresten ikke selve handlingen, men en reell skapelse av handlingsimpulsen.

Jeg søker oppgaver og fysiske handlinger på grunnlag av menneskelige erfaringer fra det levende liv. For å tro på deres sannferdighet må jeg sette dem opp mot de indre opplevelser og begrunne dem gjennom rollens bestemte betingelser. Når jeg finner og føler disse indre motiveringer, har mitt sinn til en viss grad tilpasset seg rollens sjel.

På en identisk måte bearbeidet Arkadius Nikolajevitsj alle andre elementer i rollen: dette å anmode Osip om å skaffe middag, monologen etter at han har gått ut, scenen med oppvarteren og under middagen.

Etter avslutningen av disse øvelser, fordypet Arkadius Nikolajevitsj seg i tanker, kontrollerte omhyggelig det arbeid som var utført og sa:

– Jeg føler hvorledes impulsene hever seg tåket opp mot de fysiske handlinger livet betinger og under de omstendigheter som rollen forutsetter. Når jeg så har nådd frem til de fysiske handlinger i den scene som nettopp er blitt spilt, må jeg overføre det på papiret...

Arkadius Nikolajevitsj begynte å minnes, og jeg skrev ned alle handlinger som han hadde funnet impulser til i seg.

Govorkov benyttet også her anledningen til å hake seg fast i en av de handlinger som ble notert ned.

– Unnskyld meg, men det er en rent psykisk og ikke en fysisk handling.

– Vi ble jo enige om at vi ikke skulle hake oss fast i ord. Og dessuten hevder vi at det i hver psykisk handling er mange elementer til en fysisk handling, og i en fysisk – elementer av en psykisk handling. Nå utforsker jeg rollen fra de ytre handlingers side, derfor interesserer jeg meg bare for dem. Hva som kommer ut av det, vil den nærmeste fremtid vise.

– Og følgelig... – Arkadius Nikolajevitsj vendte tilbake til de notater han var blitt avbrutt i...

Da vi hadde avsluttet dette arbeidet, klargjorde Arkadius Nikolajevitsj:

– Vi kan sette opp en fortegnelse over fysiske oppgaver i et skuespill. Hvis vi begge to satte opp slike fortegnelser, ville det på enkelte steder foreligge enighet (der hvor den intime forening

mellom rollen og dens utøver trer frem), men i andre tilfelle ville det være forskjeller (der hvor det er gjort en feil eller hvor skuespillerens personlighet manifesterer seg tydelig, noen ganger på en måte som «dekker» rollen, men andre ganger på en måte som fjerner seg fra den).

Det er betingelser for selve skuespillerens og instruktørens videre arbeid, å befestе de punkter der det foreligger enighet, og å gjøre uenigheten mindre. Vi skal omtale det mer detaljert senere. For øyeblikket er det viktig for meg å vite på hvilke punkter det foreligger enighet og som fra begynnelsen av nærmer skuespilleren til den skikkelse han skal fremstille. De steder som er gitt liv, trekker oss inn i stykket, og da opphører dets liv å være noe fremmed for oss, og enkelte deler av rollen kommer til å stå vår sjel nær.

Når jeg går gjennom fortegnelsen – forklarte Arkadius Nikolajevitsj, – kontrollerer jeg, for å si det slik, mine handlinger og finner en fellesnevner for dem og spør meg selv: «Med hvilket mål for øye har du utført alle disse handlinger?» Når jeg analyserer og summerer alt vi har gjort, kommer jeg til den slutning at min grunnleggende oppgave og handling var: «å spise, å stille hungeren». Derfor kom jeg hit, derfor smigret jeg for Osip, derfor gjorde jeg meg til venns med oppvarteren og kom senere i klammeri med ham. I fremtiden vil jeg vie alle mine handlinger i disse scener til bare dette grunnleggende mål: «Å spise».

Nå gjentar jeg, på grunnlag av notatene, alle fastsatte handlinger – avgjorde Arkadius Nikolajevitsj.

– For ikke å venne meg til skjemaer (all den stund det ennå ikke er oppstått i meg sannferdige, virkelige og målbevisste handlinger), vil jeg gå over

fra den ene bestemte oppgave til den andre, idet jeg ikke utfører dem fysisk. Foreløpig vil jeg begrense meg til å vekke i meg de andre impulser til handling, og befestе dem ved gjentagelse. – Hva angår virkelige, reelle og målbevisste handlinger, fødes de av seg selv – gjentok han. – Det øyeblikket kommer da jeg, som en kylling i egget, føler at det er trangt; jeg står overfor nødvendigheten av å knuse skallet, for å nå frem til handlingens frihet.

Arkadius Nikolajevitsj samlet seg på ny og begynte å fremkalle i seg, ved hjelp av bestemte betingelser, de indre impulser til fysiske handlinger, idet han holdt fast ved den rekkefølge som de var notert ned i. Han anstrengte seg for ikke å gjøre noen bevegelser og han uttrykte det han følte bare med øynene, ved mimikk og med fingertupene. Jeg fulgte etter i notatene og minnet ham om det, når han glemte noe.

– Jeg føler – sa han, uten å avbryte sitt arbeid, – at av de enkelte, atskilte handlinger danner det seg større, sammensatte partier, og av dem igjen – uavbrutte lenker av logiske og konsekvent fremadskridende handlinger. De higer fremover, av denne higen fødes en bevegelse, og av bevegelsen, et oppriktig indre liv. I denne følelse finner vi sannhet, og sannheten avføder tro. Desto oftere jeg gjentar scenen, desto mer festner denne linje seg, desto sterkere vanen og desto mer ufeilbarlig trer livet frem, dets sannhet og tro. Husk at denne ubrutte lenke av fysiske handlinger, kaller vi på vårt sprog «livslinjen i den menneskelige kroppen».

Dette er ingen detalj, men halvdelen (la så være at det ikke er den viktigste) av hele rollens liv.

Husk bare: «menneskekroppens liv» i rollen. Det er en stor ting.

Efter en lang meditasjon, sa Arkadius Nikolajevitsj videre:

– Når «menneskekroppens liv» i rollen har trådt frem, må vi tenke over det viktigste: «menneskeåndens liv» i rollen.

Det viser seg at åndens liv allerede er født i mitt indre, trass min vilje og bevissthet. Et bevis på det, er det faktum som dere har bekreftet, nemlig at jeg ikke har utført de fysiske handlinger på en tørr, formell og død måte, teatralisk, men slik at disse handlinger ble levende og innvendig begrunnet.

Hvordan gikk det for seg?

På en helt naturlig måte: båndet mellom kropp og sjel er ubrytelig. Av kroppens liv fremstår åndens liv og omvendt. I all fysisk handling – hvis den ikke er rent mekanisk, men animert innenfra – rommes det en indre handling, en opplevelse.

På denne måte blir det skapt to plan i rollens liv: en indre og en ytre. Men begge går inn i hverandre og betinger en ubrytelig enhet. I øvelsen med f. eks. «den forrykte», er den allmenne indre higen til selvforsvar, og den ytre sannferdig forsvarshandling. De er uatskilkelige og løper parallelt med hverandre. Men forestill Dem en annen art av dette forholdet mellom de to plan. I det ene higer alt mot selvforsvar, og samtidig i det indre mot en økning av faren, dvs. å gi en truende, rasende mann adgang til værelset. Kan man forene slike indre bestrebelser og ytre handlinger som gjensidig utelukker hverandre? Er det nødvendig å bevise at det er umulig, at båndet mellom sjel og kropp er udelølig?

Jeg kontrollerer det på meg selv og gjentar scenen fra «Revisoren». Ikke

DEN BLÅ FUGL. Denne forestillingen ble spilt over 1000 ganger.



mekanisk, formelt, men på en måte som er fullstendig i samsvar med linjen for «*menneskekroppens liv*» i rollen.

Arkadius Nikolajevitsj begynte å spille og beskrive sine opplevelser:

– Når jeg spiller, lytter jeg meg inn i meg selv og føler at parallelt med en uavbrutt linje av fysiske handlinger, fødes det i meg en annen linje – en linje for det åndelige liv som begynte i det fysiske og forblir i samsvar med det. Disse følelser er til å begynne med ugripelige og lite fremtredende. Det er vanskelig med det samme å fastsette dem, interessere seg for dem. Det er ingen ulykke. Det er også bra at jeg føler i meg et innrisset spor etter «*menneskeåndens liv*» i rollen. Desto oftere jeg kommer til å oppleve «*menneskekroppens liv*» når jeg spiller Khlestakov, desto sterkere vil «*menneskeåndens liv*» i rollen manifestere seg og desto kraftigere festne seg i meg. Desto oftere jeg opplever en forening av disse to arter av liv – det fysiske og det åndelige – desto mer tror jeg på den psyko-fysiske sannhet i en slik tilstand, desto sterkere føler jeg begge plan i rollen.

«*Menneskekroppens liv*» – det er en fruktbar jord for de frø som «*menneskeåndens liv*» i rollen kan vokse ut av. Så endelig så mange som mulig av slike frø.

– Hvordan så dem? – spurte jeg uforstående.

– Skap magiske «hvis», hypotetiske omstendigheter, fantasifostre. De vil straks fylles med liv selv og forene seg med kroppens liv, idet de begrunner og fremkaller fysiske handlinger. Logikken og konsekvensen i de levende handlinger hjelper til å bevare *sannheten* i det dere utfører på scenen. De krever også at det blir fremkalt tro på det som foregår på de skrå bredder. Og i sin tur vil også troen fremkalle en opplevelse. – Jeg har prøvd å gjøre det alt sammen, men det kom ikke noe utav det for meg.

– Vær så snill og prøv nå, når De allerede forstår mer. Det vil sikkert komme noe utav det.

Arkadius Nikolajevitsj omgjorde mange ganger de fysiske handlinger, ut fra en fortegnelse som var satt opp på forhånd. Jeg behøvde ikke å rette ham eller å sufflere ham, for han husket allerede den indre konsekvens, den riktige rekkefølge i de fysiske handlinger. Etter andre og tredje repetisjon sa han endog:

– Jeg begynte å føle logikken og den indre konsekvens godt, og takket være dét: *sannheten* i de utførte handlinger. Og hvis dere visste hvor behagelig, hvor viktig dette er.

Idet han gjentok samme arbeid, la Arkadius Nikolajevitsj øyensynlig ikke merke til at handlingene – sannferdige, virkelige og målbevisste såvel fra et fysisk som fra et psykisk synspunkt – fødtes i ham av seg selv, uten deltagelse av hans vilje. De manifesterte seg utenkelig i mimikken, i øynene, i hele kroppen, i stemmens intonasjoner og i fingrenes uttrykksfulle bevegelser. For hver

gjentagelse festnet sannheten seg i ham mer og mer, og derefter også troen på det han gjorde. Takket være dette ble hans handlinger og hans spill stadig mer overbevisende.

Hans øyne forundret meg. De var de samme og likevel ikke de samme. De var på en måte dumme, kapisjose, naive, de blunket oftere enn nødvendig, og med sitt korte blikk nådde de ikke lenger enn til enden av sin egen nese. Det mest forunderlige var at han selv ikke la merke til hva han gjorde. Ved hjelp av mimikk viste han på en utmerket og forståelig måte hva som foregikk i hans sjel. Han gestikulerte ikke. Fingrene arbeidet bare, uavhengig av hans vilje, og på en meget uttrykksfull måte. Han uttalte ikke ordene, han bare slapp ut av og til noen latterlyder, som også var meget uttrykksfulle.

Desto flere ganger han gjentok lenken av de såkalte fysiske handlinger, nærmere bestemt: de indre impulser til handling, desto oftere dukket uvilkårlige bevegelser opp. Han begynte å gå, å sitte, å rette på slipset, å betrakte med velbehag sine støvler, sine hender, å rense neglene.

Da han oppdaget dette, holdt han øyeblikkelig opp, og avbrøt fullstendig de uvilkårlige handlinger, idet han øyensynlig fryktet for å bli gjennomsyret av konvensjoner.

Da han repeterte scenen for tiende gang, ga hans spill et avklart inntrykk, det var utmerket gjennomlevd og, takket være de få bevegelser, fullstendig behersket. Slik oppsto livet selv med sine sannferdige, virkelige og målbevisste handlinger. Jeg falt i staver over dette resultat, klarte ikke å holde meg og begynte å klappe i hendene. Tilhørerne ropte bravo.

Dette forundret i høy grad Arkadius Nikolajevitsj. Han holdt igjen, avbrøt spillet og spurte:

– Hva er det? Hva har hendt?

– Det som har hendt, er at De aldri har spilt Khlestakov, De har ikke prøvd på denne rollen, men da De gikk inn på scenen, begynte De både å spille rollen, og opplevde den – forklarte jeg.

– De tar feil. Jeg har aldri opplevd, jeg har aldri spilt og vil aldri komme til å spille Khlestakov, for jeg har ikke de rette forutsetninger for den rollen. Men jeg klarer å fremkalle de indre impulser til handling og skape sannferdige, virkelige og målbevisste handlinger i rollens hypotetiske omstendigheter. Det er ikke så meget, men det gir dere et inntrykk av et sannferdig liv på scenen. Det var nok for dere å føle sannheten i de logiske, konsekvente og sannferdige fysiske handlinger. Det er ikke uten grunn at jeg legger så stor vekt på at dere utarbeider en teknikk for å spille uten rekvisitter og gjennomfører den inntil virtuositet. Da vil dere kunne utføre det samme som jeg. Når dere har fått en rolle, skal dere allerede på neste prøve spille den for instruktøren etter linjen i de fysiske handlinger.

Når hele ensemblet er forberedt på denne måten, kan man på den andre eller tredje prøven gå over til den virkelige analyse av rollen, og innøvingen

av den. Men ikke til en fornuftmessig avveining av hvert ord og hver bevegelse, noe som bare tynger rollen, men til en slik analyse som gir stadig mer reell følelse for stykkets liv, ikke bare gjennom sjelen, men også gjennom kroppen.

– Hvordan oppnå det? – spurte de interesserte tilhørere.

– Ved stadige, systematiske, mest mulig presise øvelser uten rekvisitter.

Jeg f. eks. har lenge vært på scenen. Men likevel utfører jeg daglig, dagen idag inkludert, slike øvelser i ti-tyve minutter. Jeg tenker ut de forskjelligste omstendigheter og handler alltid ut fra meg selv, ut fra eget ansvar og samvittighet. Hvis det ikke var slik, hvor meget tid måtte jeg ikke da ha ofret for – i scenen med Khlestakov – å forstå karakteren av hver fysisk handling og dele den opp i sine enkelte deler.

Hvis en skuespiller stadig øver på denne måten, vil han bli kjent med nesten alle menneskelige handlinger, og vil kunne dele dem opp i sine enkelte faktorer på en konsekvent og logisk måte.

Det må være et daglig, fast arbeid for en skuespiller.

Takket være en systematisk øvelse med fysiske handlinger, kan jeg spille enhver rolle uten prøve. Av min demonstrasjon i dag skal dere trekke den slutning at dette er meget viktig for en skuespiller. Så det er ikke uten grunn at jeg insisterer på at dere skal legge særlig stor vekt på disse øvelser. Når dere når frem til en slik teknikk, en slik konsentrasjon av oppmerksomhet på alle felter, til logikk og konsekvens, til en følelse av sannhet og tro – noe jeg har skapt i meg selv gjennom et langvarig arbeid –, da vil dere kunne gjøre det samme. Da vil det indre skapende liv tre frem av seg selv, uten deltagelse av bevisstheten. Underbevisstheten vil begynne å virke i deres sjel og kropp, ved siden av intuisjon og den vane å fremstille menneskelige egenheter på scenen, og de vil skape for dere.

Da vil hvert skritt dere foretar på scenen, være friskt, alltid nytt, med et minimum av skjema i seg, men med et maksimum av oppriktighet, sannhet, tro, menneskelige følelser, ønsker og levende tanker.

Dagens forelesning var viet en analyse av de erfaringer Arkadius Nikolajevitsj hadde gjort under sitt arbeid med rollen Khlestakov.

Han forklarte:

– Mennesker som ikke forstår betydningen av «*menneskekroppens liv*» i rollen, smiler når man forklarer dem at en rekke av de enkleste, reelle fysiske handlinger kan bli en impuls til at det oppstår og blir skapt et opphøyd «*menneskeåndens liv*» i rollen. Disse mennesker blir forarget over den naturalistiske karakter denne fremgangsmåte har. Men hvis dette ord er avledet av «*natur*», finnes det ikke noe «*kompromitterende*» i det.

Dessuten innskrenker saken seg ikke, som jeg alt har sagt, til små, reelle

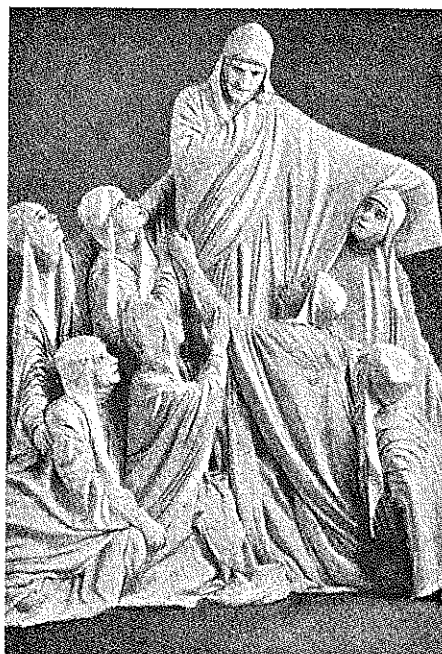
handlinger. I spillet inngår hele rekken av særegenheter ved vår organisme, og ut av dem blir det frigjort en impuls under inntrykk av fysiske handlinger. Om disse særegenheter som øker betydningen av metodisk å skape en linje for «*menneskekroppens liv*» i rollen, ønsker jeg å tale idag. Til dette formål vil jeg benytte meg av erfaringer som jeg hentet i rollen som Khlestakov under den foregående forelesning. Jeg vil begynne med de særegenheter i vår organisme som er fundamentet for min metode til å skape «*menneskekroppens liv*» i rollen. Disse særegenheter kjenner dere til, og derfor vel jeg nå bare antyde til dem her.

De fysiske handlinger behandler vi som en gjenstand, et materiale gjennom hvilket vi viser de indre følelser, ønsker, logikk, konsekvens, sans for sannhet, tro, andre «*selvfølelse-elementer*» og «*jeg er*». Alt sammen utvikler seg gjennom fysiske handlinger som linjen i «*menneskekroppens liv*» blir skapt av. Dere har sett at verken jeg eller Nazvanov ville ha kunnet gå inn på scenen på en menneskelig, ikke teatralisk måte, hvis vi ikke på forhånd hadde rettferdiggjort vår enkle fysiske handling med en hel rekke fantasiskapelser, tenkte omstendigheter og en rekke «*hvis*».

Vi har også bekreftet at enkle fysiske og andre handlinger krevde av oss, ikke bare fantasiens arbeid, men også en oppdeling av scenen i fragmenter, i enkelte oppgaver. Vi måtte ha logikk, konsekvens i handlinger og følelser, måtte søke sannheten i den, skape en tro, et «*jeg er*», osv. For å trekke dette frem av oss, satt vi ikke ved et bord med nesene dukket ned i en bok, vi rev ikke teksten i stykker med blyant i hånd, men vi stilte oss opp på scenen, og mens vi handlet, søkte vi i selve vår menneskenatur liv det som hjalp våre handlinger frem.

Med andre ord: vi analyserte ikke våre handlinger bare med tanken på en kjølig, teoretisk måte; vi gikk også til dem fra det praktiske livs, fra den menneskelige erfarings, fra vanenes, fra de kunstneriske følelsers side, ut fra intuisjon og underbevissthet. Vi søkte selv det som er uomgjengelig nødvendig for å utføre fysiske og andre handlinger. Selve vår natur kom oss til hjelp og ledet oss. Treng inn i denne prosess, og dere vil forstå at det var en ytre og en indre analyse av oss selv. Av mennesket under betingelsene for rollens liv. En slik prosess ligner ikke en kjølig, fornuftsmessig utforskning av rollen, den som vanligvis ledsager skuespillerne i begynnelsesstadiet av deres skapervirksomhet.

Den prosess jeg taler om, fullbyrder seg under et samtidig inntrykk av innflytelse av forskjellige intellektuelle, emosjonelle, åndelige og fysiske krefter i vår organisme. Det er ikke en teoretisk, men en praktisk søken som har et reelt mål, som er oppnåelig på scenen gjennom den fysiske handling. Når vi er konsentrert om vår fysiske handling, tenker vi ikke på, ja, vet endog ikke noe som helst om den kompliserte prosess som «*analysen*» er. Alt skjer i oss på en naturlig og usynlig måte.



Fra «*fremtidens rike*» i DEN BLA FUGL.

Den nye hemmelighet og det nye trekk ved min metode for å skape «*menneskekroppens liv*» i rollen, består da i at en reell utførelse på scenen av den enkleste fysiske handling, tvinger skuespilleren til å skape, ut fra sine egne impulser, de mest forskjelligartede skikkelser, tenkte omstendigheter og tvinger ham til «*hvis*».

Når en så stor innsats av fantasien er nødvendig til den enkleste fysiske handling, er det til skapelsen av en hel lenke av «*menneskekroppens liv*» nødvendig med en lang, ubrutt rekke av bilder og tenkte omstendigheter ved rollen og hele verket.

Man kan bare forstå dem og nå frem til dem gjennom en detaljanalyse, som den skapende natur utfører med alle åndelige krefter. Min metode fremkaller en slik analyse i og ved seg selv. Jeg vil henlede oppmerksomheten på dette nye trekk ved denne essensielle, uvikårlige selvanalyse.

Den neste betingelse som utgjør grunnlaget i min metode er at de fysiske oppgaver er mulige helt fra den første tilnærming til rollen.

Disse oppgaver må ikke øve vold mot eller overstige skuespillerens skapende muligheter, men tvertimot: man må utføre dem lett, på en naturlig måte og i samsvar med menneskenaturens lover. Dette er grunnen til at jeg da jeg først nærmet meg rollen Khlestakov, ikke tvang meg til øyeblikkelig å skape en ny scenisk skikkelse (hvilket er umulig). Jeg ønsket bare å løse problemet ærlig, på en menneskelig måte: hva ville jeg personlig ha gjort, hvis jeg hadde vært i en lignende situasjon som den skikkelse jeg fremstilte, dvs. Khlestakov.

Inn til den rollen skuespilleren ikke har følt med én gang, kan man finne veien, ikke fra det indre til det ytre, men fra det ytre til det indre. I begynnelsesfasen er denne vei lettere tilgjengelig for oss. På denne vei har vi å gjøre med menneskekroppen, som er synlig, som er til å berøre, og ikke med en ugripe-

lig, ustadig, kaprissøs følelse og med andre «*elementer*» av den indre sceniske selvfølelse». På grunnlag av det ubrytelige bånd som eksisterer mellom det fysiske og det åndelige liv, på bakgrunn av deres gjensidige påvirkning, gjennomfører vi linjen «*menneskekroppen*» i rollen, for på en naturlig måte å skape linjen «*menneskeånden*».

Husk bare: logisk og konsekvent å skape et enkelt, tilgjengelig «*menneskekroppens liv*» i rollen og som et resultat av det plutselig føle i seg «*menneskeåndens liv*». Å finne i seg et slikt menneskelig stoff som forfatteren har øst til rollen fra det virkelige liv, fra andre menneskers natur.

Et slikt resultat er så meget mer viktig som det i vår skapervirksomhet ikke gjelder å søke et kunstig og teatralisk stoff, men et levende, menneskelig stoff. Man kan bare finne det i sjelen hos utøveren – skuespilleren – selv.

Har dere lagt merke til at da jeg anstrengte meg på scenen for å finne mine indre impulser til å handle i rollen Khlestakov, var det ikke noe som tvang meg verken innvendig eller utvendig, ingen viste meg noe. Ikke nok med det, jeg selv anstrengte meg for å befri meg for de gamle sjabloner innenfor den tradisjonelle utførelse av en klassisk rolle, som klebet med meg. Hva mer er, for en stund avgrenset jeg meg endog fra forfatterens innflytelse, og med vilje åpnet jeg ikke boken med hans tekst. Alt dette gjorde jeg for å bevare min frihet og uavhengighet, for å nå frem til rollen langs min egen vei, den som ingen skapende natur, dens underbevissthet, intuisjon og menneskelige erfaring anviser meg.

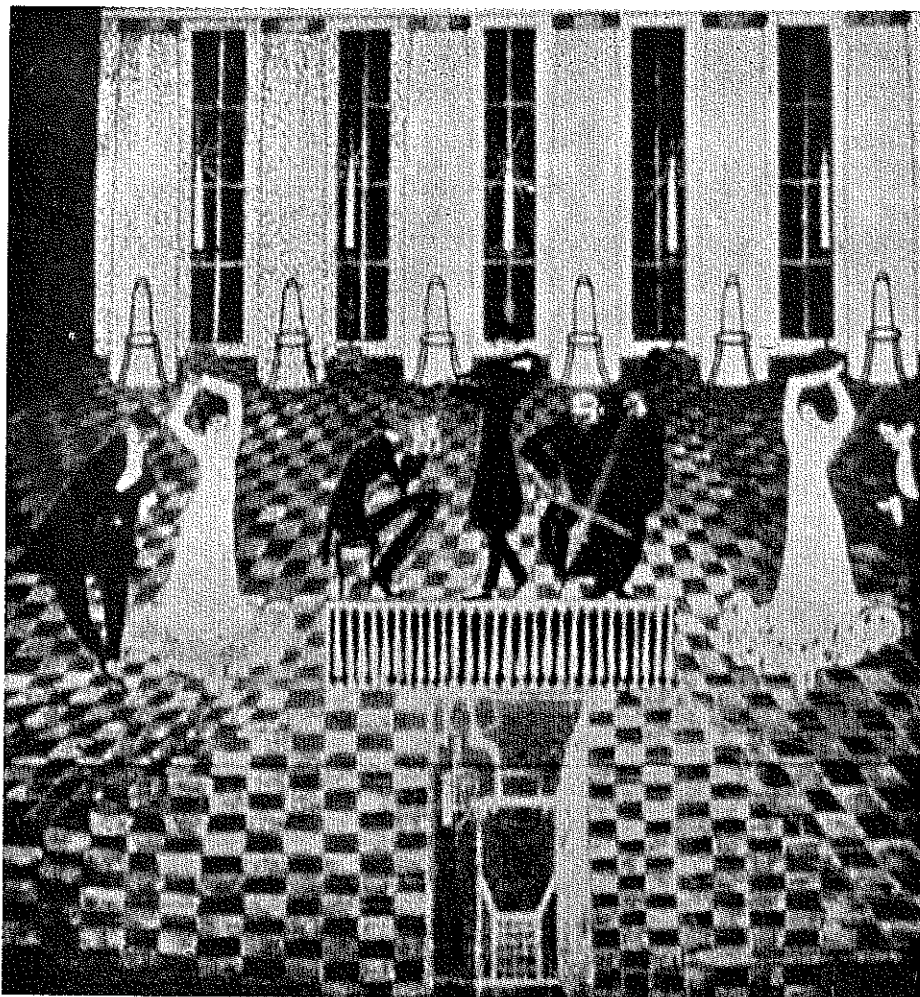
Ingen hjalp meg, men, hvis det ble nødvendig, ville jeg selv ha henvendt meg til andre, både til forfatteren og til instruktøren, hvis de hadde vært til stede på prøven.

Med takknemlighet ville jeg ha tatt i mot og straks benyttet meg av alle opplysninger og råd, som var egnet til en praktisk løsning av de oppgaver jeg hadde stilt meg og til utførelse av de fastsatte handlinger. Men hvis disse råd hadde vist seg å være min sjel fremmed, ville jeg ha forkastet dem, for ikke å gjøre vold på min natur. I begynnelsesstadiet av arbeidet med rollen unngår jeg endog felles rådslagning omkring stykket, om de kan være aldri så interessante.

En skuespiller må først og fremst øve riktig og beherske de mest elementære, tilgjengelige fysiske handlinger. Nettopp dette, rettere sagt: de indre impulser til slike handlinger, er det jeg begynner med.

I tidens løp, når rollen vokser dypere ned i meg, vil jeg forlange så mange opplysninger om stykket som mulig. Men i begynnelsesfasen av arbeidet med rollen, før det fremstår et grunnlag som jeg kan stå støtt på, frykter jeg alt som er overflødig, alt som desorienterer og kompliserer arbeidet før tiden.

Forstå viktigheten i den kjensgjerning at skuespilleren selv, til å begynne med, av eget behov, av nødvendighet og på eget initiativ, søker fremmed



V. Egorovs scenografiske skisse til en av scenene i Andrejevs *MENNESKETS LIV*. Regi: K. S. Stanislavskij, Moskva 1907.

han, i motsatt fall, taper den. Åndelige impulser som er mottatt fra en annen og ikke er gjennomlevd i eget sinn, er kjølige, villedende, ikke-organisk forbundet med skuespilleren.

Et eget initiativ faller straks i god jord og utvikler sin egen virksomhet. For en skuespiller kan ikke stå fremmed overfor det han har tatt fra sin egen organiske natur, fra sin egen livserfaring, dvs. det som har funnet gjenklang i hans sinn. Det som er ens eget, er noe nært, forbundet med slektskapsbånd og trenger ikke å bli drevet frem. Det eksisterer og formerer seg i og ved seg selv og krever en legemliggjøring i fysisk handling.

Det skulle ikke være nødvendig å gjenta at alle disse «egne» følelser må være så like som mulig de følelser som er forutsatt i rollen.

Det skulle være overflødig nok en gang å understreke at kombinasjonene av menneskelige følelser er like talløse som kombinasjonene innenfor syvtoneskalaen i musikken. Dere har ingen grunn til å være redd for at det skal mangle et levende, menneskelig stoff. På hvilken måte anspenner man seg så til arbeidet gjennom sin skapende natur? Dere vet allerede at for å oppnå dette, må man gi naturen og dens skapende bevissthet full handlingsfrihet. Når dere er opptatt av de fysiske handlinger, skal dere ikke være oppmerksomme på deres indre liv, på naturens

hjelp og rettledning som ingen pålegger ham med makt. I så fall, bevarer skuespilleren sin selvstendighet, mens underbevisste krefter. Og dermed gir dere dem handlingsfrihet og trekker dem inn i det skapende arbeid. Med andre ord: konsentrer all oppmerksomhet om å skape «*menneskekroppens liv*». På denne måte gir dere deres natur full frihet, og denne natur vil – uavhengig av deres bevissthet – hjelpe dere til å frigjøre, levendegjøre og motivere de fysiske handlinger. Naturens og dens underbevissthets handlinger er så subtile og så dypt rotfestet at endog skuespilleren selv ikke legger merke til dem.

Jeg ga heller ikke akt på det som foregikk i meg, da jeg under erfaringene med rollen Khlestakov gikk over til de fysiske handlinger for å skape «*menneskekroppens liv*» i rollen. Jeg var så naiv at jeg forestilte meg at jeg selv skapte de fysiske handlinger, at jeg selv dirigerte dem. Men i virkeligheten viste det seg at de fysiske handlinger bare er en ytre refleksdrevet gjenspeiling av dette liv, av dette skapende arbeid som, uavhengig av min bevissthet, naturens krefter utførte i meg ubevisst. En bevisst utførelse av dette skjulte arbeid står ikke i menneskelig makt, og selve naturen utfører derfor det som overgår våre krefter. Men hvem hjelper naturen i dette arbeid? Den metode jeg har stilt opp for å skape «*menneskekroppens liv*». Den tilskynder til arbeid på en normal, naturlig måte de mest subtile skapende naturkrefter som

unndrar seg kontroll. Jeg henleder oppmerksomheten på dette nye trekk ved min metode.

Tilhørerne, deriblant også jeg, forsto Arkadius Nikolajevitsj's forklaringer, men vi visste ikke på hvilken måte vi helt og holdent skulle hengi oss til de fysiske handlinger for å skape «*menneskekroppens liv*» i rollen. Vi ba ham om at han skulle gi oss konkrete tekniske metoder med dette for øye.

Til dette svarte han:

– Når dere er på scenen under utførelsen av de fysiske handlinger, når dere forbereder dere til deres oppgaver i stykket, tenk da bare på hvordan dere på en klarest, mest troverdig og plastisk måte, skal uttrykke det som dere ønsker å fremstille. Anstreng dere så meget som mulig for å tvinge medspilleren til å tenke og føle som dere, for at han skal se det dere taler om med deres øyne, høre det med deres ører. Om det lykkes dere eller ei, er en annen sak. Det viktigste er at dere selv ønsker det oppriktig, at dere higer etter det og tror på muligheten av å oppnå et slikt mål. Deres oppmerksomhet konsentrerer seg da fullstendig om de målrettede fysiske handlinger. Idet dere da er befridd for oppsyn, utfører naturen det som overgår kreftene i den bevisste skuespiller-psykoteknikk. Hold dere strengt til de fysiske handlinger. De gir frihet til den skapende natur hos en genial skuespiller, og verner følelsen mot påtrykk.

Det nye trekk i min metode består i at det hjelper til å grave frem fra sjelen til den skapende skuespiller, hans eget levende, indre materiale som tilsvarende rollens materiale. Det er det eneste materiale som gjør det mulig å skape en levende sjel i det menneske som skal bli fremstilt. Takket være våre medfødte særegenheter forløper denne prosess normalt, naturlig og fortrinnsvis underbevisst.

Et nytt trekk i min metode er det at den – gjennom «*menneskekroppens liv*» – fremkaller «*menneskeåndens liv*» i rollen og tvinger skuespilleren til å gjennomleve følelser som ligner dem som den fremstilte skikkelse føler.

Takket være dette lærer en skapende kunstner rollens psykologi å kjenne på grunnlag av egne opplevelser. Der er ikke for ingenting at i vår fag-ordbok betyr «lære å kjenne» – «å føle». Det resultat jeg har vist, kan man ikke oppnå ved hjelp av en kjølig analyse utført med forstanden, men ved å arbeide med alle indre, skapende naturkrefter.

Jeg understreker at denne betingelse også er et tilleggssærtrekk ved min metode.

La oss summere resultatene av vårt arbeid med studiet av min metode. Man må søke etter resultatet i den selvfølelse som oppstår i skuespilleren, når han skaper langs linjen: «*menneskekroppens og -åndens liv*» i rollen. Flere av dere har ofte lyktes, tilfeldig eller ved hjelp av psykoteknikk, i å fremkalle i dere nettopp denne «*indre sceniske selvfølelse*». Som jeg allerede har fortalt, er den likevel ikke nok

til å gi liv til alle elementer eller til å studere og analysere rollen og stykket. Man må helle inn i den skapte indre tilstand *en reell livsfølelse av rollen under de omstendigheter som er forutsatt i stykket.*

Slik skjer det en forunderlig forandring, en metamorfose i den skapende skuespillers sjel. Lær den å kjenne i praksis. Til så lenge gir jeg bare visse allusjoner til denne tilstand, gir bare eksempler.

Lytt til meg.

Da jeg var ung var jeg opptatt av menneskenes liv i antikken. Jeg leste om det, jeg snakket med eksperter, jeg samlet bøker, stikk, bilder, tegninger og postkort. Jeg trodde at jeg ikke bare forsto, men også følte denne epoke.

Inntil jeg engang... befant meg i Pompei og trådte henover den jord som antikkens mennesker hadde gått på. Jeg så med egne øyne de trange gatene i byen, jeg gikk inn i de husene som var bevart, satte meg på marmorbenger som heltene hadde hvilt seg på, berørte gjenstander som de hadde gitt liv til og i en hel uke følte jeg både åndelig og fysisk fortidens liv.

Takket være dette kom de på sitt rette sted, alle mine bøker og opplysninger. De livnet til på ny i ett felles liv.

Jeg forsto den gang den store forskjell som eksisterer mellom en sann verden og et postkort, mellom en følelse av livet og dets boklige og fornuftsmessige tolkning, mellom et tankemessig begrep og en fysisk følelse, mellom et kjølig,

dødt forhold til den utforskede epoke og et levende, brennende, reelt forhold. Omtrent det samme skjer på vårt felt ved den første tilnærming til rollen. Med et emosjonelt sett overflatisk kjennskap til rollen, oppnår vi et svakt resultat, ikke bedre enn det bøker, dvs. sekundær forskning av epoke, gir. Etter et første kjennskap med en dikters verk, lever inntrykkene i oss som løse spor, ofte halvt utviskede, men meget uttrykksfulle og de har en stor innflytelse på vår videre skapervirksomhet. Men enkelte momenter som bare er forbundet med fabelens ytre linje og ikke med det felles indre bånd, tillater oss ikke foreløpig å føle hele stykket slik vi bør. Og man kan ikke lære det å kjenne, før man føler dets liv helt ut – såvel åndelig som fysisk.

Når dere, ikke bare tankemessig, forestiller dere deres handlinger i samsvar med rollen og de omstendigheter som er forutsatt i stykket, men også utfører dem fysisk, først da vil dere kunne føle og forstå den levende sannhet i den fremstilte skikkelse. Forstå – ikke utelukkende fornuftsmessig, men opplev med hele organismen.

Når dere i hele rollen gjennomfører linjen: «*menneskekroppens liv*» vil dere, gjennom det, også føle linjen: «*menneskeåndens liv*». Da vil alle enkeltopplevelser befinne seg på sitt rette sted og vil få en ny, reell betydning.

En slik tilstand er en solid basis for skuespilleren under skapelsesprosessen.

Denne art arbeid kan man ikke utføre bare ved hjelp av forstand, her trengs også bevegelse i de skapende krefter, i alle «*elementer i den sceniske livsfølelse*», inkludert en reell følelse for stykkets liv.

Jeg har lært dere å skape i dere en reell følelse ikke bare av rollens åndelige, men også fysiske liv. Det er mulig å oppnå dette, som dere alt vet, med de enkleste, mest tilgjengelige midler.

Den oppnådde følelsen går spontant over i den allerede i tide skapte «*indre sceniske livsfølelse*» og forbinder seg med den, idet de sammen skaper den såkalte:

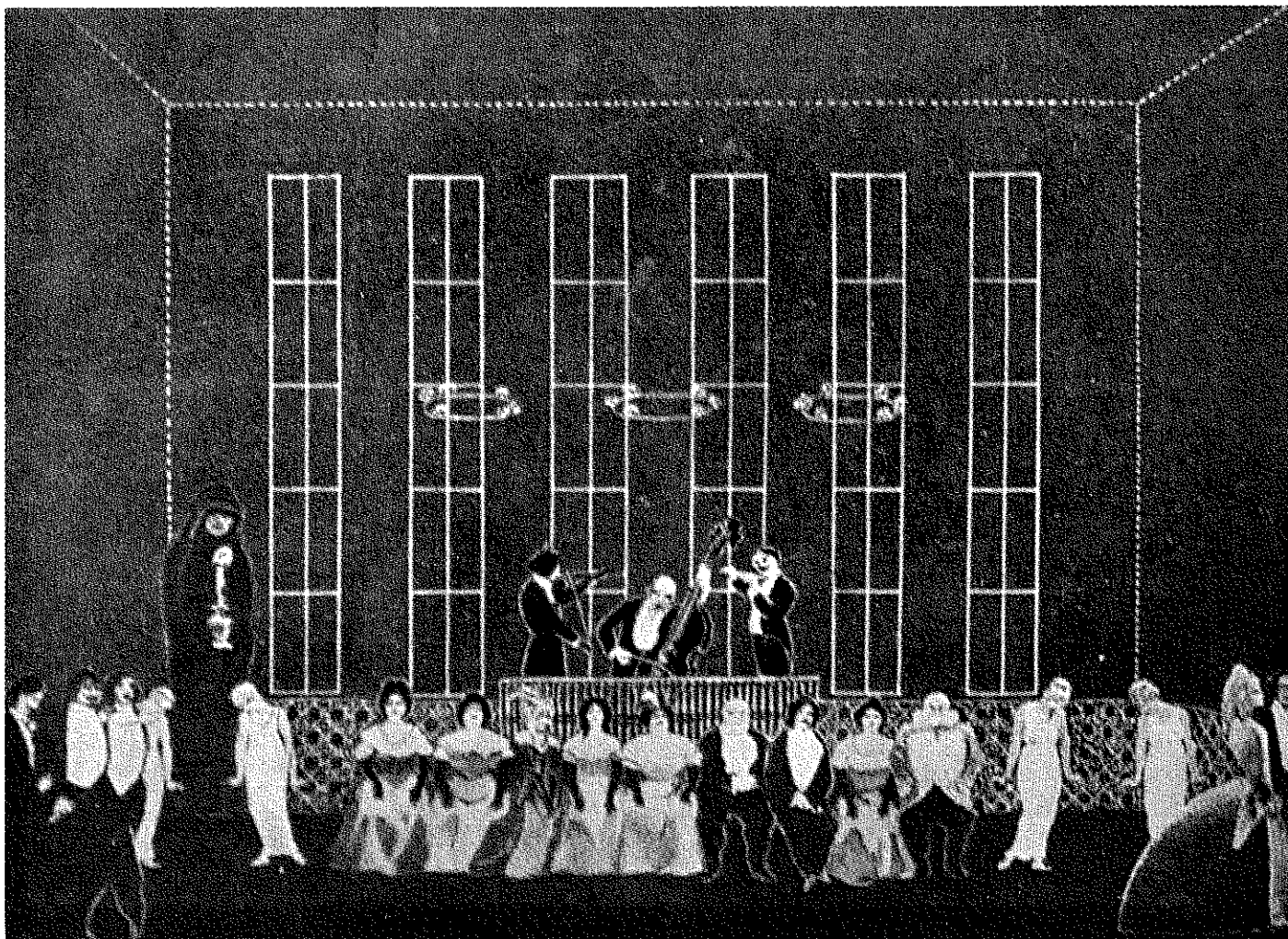
lille skapende livsfølelse (arbeidsslivfølelsen).

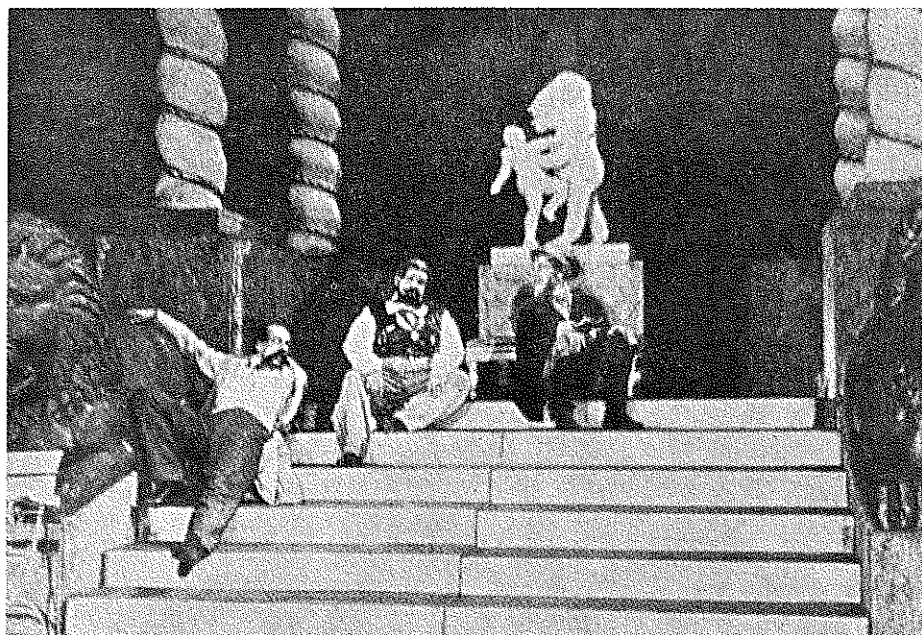
Bare i en slik tilstand kan man begynne analysen og studiet av rollen – ikke med et kjølig sinn, ikke fornuftsmessig, men med deltagelse av «*elementene i den indre sceniske livsfølelse*» og med aktiv hjelp fra alle krefter i det skapende åndelige og fysiske apparat.

Jeg legger det stor betydning helt fra begynnelsen av å gjøre seg kjent med stykket ikke bare fornuftsmessig, men også følelsesmessig, inntil ikke noe hemmer underbevisstheden og intuisjonen hos skuespilleren.

Rollens sjel består av delene i skuespillerens levende sjel, av dens menneskelige ønsker, målsetninger og lengsler.

Samme scene slik Stanislavskij omformet den i forestillingen.





Ostrovskijs GORIADCEE SERDCE (Det brennende hjerte). Regi: K. S. Stanislavskij, Moskva 1926.

Bare ut av et slikt skapende arbeid vokser det frem en scenisk skikkelse som lever på scenen med et individuelt preg. En slik tolkning av rollen er bare mulig for den utøver som selv skaper sin rolle.

Mens jeg skisserte opp for dere rollen Khlestakov, følte jeg av og til i hans sjel, min egen. Denne følelse oppsto da jeg plutselig fant en del av rollens sjel i meg. Det var da jeg plutselig følte at jeg kunne få noe å spise fra torgbua. Det var da jeg delvis forente meg med rollen. For også i meg er det jo skjult khlestakovske instinkter. Jeg fant et av dem i meg og det festet meg til rollen. Under den fortsatte forskning fant jeg nye skjæringspunkter. Det fremsto når de forutsatte omstendigheter for det ytre og det indre liv var identiske med skikkelsens situasjon. Slike momenter av berøringspunkter samlet seg mer og mer opp, inntil de til slutt dannet en ubrutt linje: «menneskeåndens og -kroppens liv» i rollen. Etter å ha gjennomlevd det innledende stadium av skapelsen, er jeg overbevist om at hvis jeg hadde befunnet meg i Khlestakovs situasjon, ville jeg i det konkrete livet ha opptrådt fullstendig på samme måte som jeg gjorde gjennom «menneskekroppens liv» skapt av meg til rollen.

Hvis dere utfører hele dette arbeid på scenen, ikke skuespillermessig formelt og ikke håndverksmessig, men menneskelig og sannferdig, hvis dere vil tilgodese logikk og konsekvens i deres forståelse og handling, hvis dere dermed vil ta hensyn til alle omstendigheter ved rollens liv, så, jeg tviler ikke et øyeblikk på det, vil dere vite hvordan dere skal opptre. Sammenlign det dere hevder med det som skjer i stykket, og dere vil føle et nært slektskap med rollen, sett ut fra mange eller bare noen få synsvinkler. I noen øyeblikk eller endog i en hel scene vil dere føle dere hjemme i rollen, i stykkets atmosfære, og visse opplevelser hos den fremstilte

skikkelse vil komme til å stå dere nær. Dere vil forstå at under de omstendigheter som er forutsatt, er dere nødt til å handle akkurat slik den fremstilte skikkelsen gjør når dere trenger inn i dens synspunkter og sosiale posisjon. En slik forening med rollen kaller vi å føle seg selv i rollen og å føle rollen i seg selv.

Utforsk på denne måte hele stykket, alle de forutsatte omstendigheter, alle dets scener, deler og de oppgaver som er tilgjengelige for dere allerede fra første stund av. La oss si at dere finner de «dekkende» handlinger, da vil dere venne dere til å utføre dem i samsvar med logikken i rollens utvikling, fra begynnelse til slutt i stykket. Da oppstår et ytre handlingenes liv – «menneskekroppens liv» i rollen.

Hvis handlinger vil det være? Deres eller den sceniske skikkelsens?

– Vår.

– Kroppen vil være deres, bevegelsene også, mens oppgavene, de indre intensjoner, logikk og konsekvens og de forutsatte omstendigheter vil være lånte. Hvor slutter da dere og hvor begynner rollen?

– Der ligger hunden begravet – sa Vjuntsev og blandet seg inn.

– Glem bare ikke at de fastsatte handlinger ikke er enkle, utvendige, men innvendig motiverte av deres følelse, forsterket gjennom deres tro og levendegjort gjennom deres indre tilstand av «jeg er». Glem heller ikke at parallelt med linjen for de fysiske handlinger, har det på en naturlig måte oppstått og begynt å tvinne seg i dere en ubrytelig lenke av emosjonelle fakta som ofte går over på underbevissthetsens område. Det er linjen for sann opplevelse.

Mellom denne linjen og handlingslinjen hos skuespilleren som utøver av rollen, eksisterer det en full overensstemmelse. For dere vet jo at man ikke kan handle oppriktig, umiddelbart, i samsvar med rollen, samtidig som dere følelsesmessig opplever noe annet.

Hvis følelser er det så: deres eller rollens?

Vjuntsev viftet bare håpløst med hånden.

– Der ser dere, det går rundt i hodet på dere. Det er bra, for det vitner om at de tallrike fakta som stiger frem i rollen og i deres sjel, har sammenblandet seg på en slik måte at det ikke er lett å forstå hvor skuespilleren begynner, og hvor den skikkelse som blir skapt av ham, slutter.

I den tilstand nærmer dere dere til rollen enda mer og føler den i dere og dere selv i den.

Hvis dere på denne måte bearbeider hele rollen, vil dere komme til å få en forestilling om dens liv, ikke formelt, konstruert, men reelt, på en måte som berører såvel den fysiske som den psykiske side. Det ene eksisterer ikke uten den andre. La så være at det til så lenge er et overflatisk liv, et ikke dypt og ikke fullstendig liv, men der er levende blod og kropp i det, og endog litt av skuespillerens flagrende sjel.

Hvis vi har et forhold til den fremstilte skikkelse, kan vi tale om skikkelsens liv på vegne av oss selv, og ikke på vegne av andre. Det er allerede meget, og det er meget viktig for det videre, detaljerte og systematiske arbeid med stykket. I dette tilfelle vil alt som kommer til å oppstå i psyken, straks få sin rette plass, få sin hylle, sin knagg, og det vil ikke velte rundt i hodet uten mening, uten et bestemt sted. Det vil heller ikke ligge henslengt i hjernevinningene og fylle dem til randen, slik det skjer hos skuespillere som sluker bøker. Kort sagt: man må nå dit hen at man ikke forholder seg abstrakt til skikkelsen i den nye rollen, ikke forholder seg til den som til en fremmed, men konkret, som til seg selv, som til sitt eget liv. Når denne følelse for seg selv i rollen og rollen i ens indre, i og for seg munner ut i en allerede utformet, reell «scenisk selvfølelse», som grenser til «underbevissthetens» område, gå da dristig i gang med å studere stykket og å søke etter dets «hovedidé».

Når dere behersker psykoteknikken virtuost, vil vår prøve forløpe uten anstrengelse, planmessig og hurtig. Vi skal avslutte med en oppgave for indre, ytre og allmenn selvfølelse. Dere vil komme til å beherske dem alle i hvert øyeblikk av deres liv.

Mitt mål er å tvinge dere alle til – ut fra dere selv – på ny å skape et levende menneske. Materialet til dets sjel må man ikke ta utenfra, men fra seg selv, fra ens egne emosjonelle og andre erindringer, fra det som dere har opplevd i virkeligheten, fra deres ønsker og fra indre «elementer» som er analoge til følelser, ønsker og «elementer» i den fremstilte skikkelse.

.....
Sett opp en fortegnelse over de fysiske handlinger som dere selv har utført, når dere befant dere i den fremstilte skikkelsens situasjon. Disse ytre handlinger vil inngi dere deres egne, menneskelige følelser. Utfør det samme arbeid med rollen også, i samsvar med forfatterens tekst, dvs. skriv opp en fortegnelse over handlinger som

ifølge stykket, den skikkelse dere fremstiller, utfører. Sammenlign deretter begge fortegnelser, men, for å si det slik, legg den ene fortegnelse over den andre slik et kalkeringspapir blir lagt over en tegning, for å se om de dekker hverandre.

Hvis forfatterens verk er skrevet med talent og støtter seg på menneskenaturens sannhet, på menneskelige følelser og opplevelser, og hvis deres fortegnelse over handlinger også er diktert av deres menneskelige natur, av deres levende kjensler, så vil det vise seg at det eksisterer en fullstendig overensstemmelse på tallrike punkter, og særlig på de viktigste, de grunnleggende og epokeskapende punkter. Dette er faser i deres tilnærming til rollen, det er aspekter som følelsesmessig står dere nær. Å finne seg selv – til og med delvis – i rollen og finne rollen i sitt indre – er ikke det et stort resultat. Det er jo begynnelsen til en forening med rollen, begynnelsen til en opplevelse av den. Også i de øvrige aspekter av rollen, når skuespilleren ikke lenger føler seg selv, dukker uventet et levende menneske opp, fordi en rolle som er skrevet med talent, er menneskelig og vi mennesker føler mennesker.

For å oppnå en bedre vurdering av det jeg anbefaler dere, skal dere sammenligne min metode å tre inn i en ny rolle på, med det flertallet av skuespillere ved alle teatre i verden gjør. Der studerer instruktørene de nye verkene i sine arbeidsværelser og kommer til den første prøve med en ferdig plan. Sant å si, mange av dem studerer ikke noe som helst, men stoler på sin erfaring.

Vi vet utmerket godt at disse «erfarne» instruktører straks, dristig, på en formell måte og av gammel vane, fastlegger linjen i rollen.

Andre, de mest alvorlige arbeidende instruktører av litterær legning, fastlegger den logiske linje i rollen etter et langvarig og anstrengende arbeid i det stille i sitt arbeidsværelse. Det er en riktig linje, men lite medrykkende og derfor uegnet for ham som skal spille rollen.

Endelig finnes det instruktører med et ualminnelig talent som viser skuespillerne hvordan de skal spille rollen. Desto genialere deres demonstrasjon er, desto større inntrykk gjør de på dem som ser på, som desto lettere blir utsatt for påvirkning fra instruktøren. Etter å ha gjort seg kjent med en genial oppfatning av rollen, ønsker skuespilleren naturligvis å spille den nettopp slik som det er blitt vist ham. Ingen vil kunne frigjøre seg fra det inntrykk de har fått, og de er tvunget til hjelpeløst å følge modellen, som det likevel ikke lykkes dem å gjenskape identisk. Det er en oppgave som overstiger deres naturlige muligheter. Etter en slik demonstrasjon mister skuespilleren friheten og sitt eget syn på rollen. La ikke geniale instruktører stille dem på prøve som ikke kan sammenlignes med dem i talent, la dem stige ned til skuespillerne og tilpasse seg til dem.

I alle de nevnte tilfelle er et påtrykk

fra instruktørens side uunngåelig, fordi skuespillerne av nødvendighet mot sin vilje betjener seg av en rettledning som er deres sjel fremmed og som overstiger deres muligheter.

Sant nok, det lykkes undertiden for talentfulle skuespillere å overvinne også disse vanskeligheter, men jeg tar ikke om dem, for det er ikke unnagelsene som danner regelen.

La derfor alle som skaper, gi det de kan og ikke ta på seg det som overstiger deres skapende muligheter. En dårlig kopiering av et godt bilde er dårligere enn en gjennomsnittlig original. Hva så instruktører angår, kan man råde dem til at de ikke pålegger skuespillerne noe og at de ikke påtvinger dem det som overstiger deres evner. Derimot er de forpliktet til å stimulere skuespillerne og få dem til å spørre instruktørene om de saker som er uomgjengelig nødvendige for å utføre enkle fysiske handlinger. Man må kunne få skuespilleren til å bli glad i rollen.

For å unngå alle de ovenfor nevnte farene, råder jeg skuespillerne til hårdnakket å holde til den forløsende linje: «menneskekroppens liv» i rollen. Denne varige linje verner mot vanhell og fører uvilkårlig frem til «menneskeåndens liv» i rollen.

Slik har jeg da forklart dere for det første hva som skjer i de fleste teatre, og for det andre hva som utgjør essensen, hemmeligheten i min metode som sikrer skuespilleren frihet til å skape. Sammenlign og velg.

.....

Arkadius Nikolajevitsj talte på ny til oss om den psykotekniske metode til å skape «menneskeåndens liv» i rollen gjennom «menneskekroppens liv» i den. Sine tanker klargjorde han, som vanlig, ved hjelp av plastiske eksempler.

– Har dere hatt anledning til å foreta lange reiser? Om så er, kjenner dere sikkert de forandringer som oppstår under reisen, både i selve den reisendes sinn og utenfor ham, Har dere lagt merke til at endog toget forandrer seg under farten, både inn- og utvendig, avhengig av de omgivelser det farer gjennom?

Når toget kjører i frostvær, ser vognene nye og friske ut, de blinker. Taket er dekket med hvit snø, som med en ren duk. Men i det indre hersker den vinterlige belysnings mørke, fordi lyset knapt trenger gjennom de tilfrosne ruter. Det å ta avskjed innvirker på sjelen. Sørgmodige tanker kryper inn i hodet. Vi tenker på dem som vi har latt bli tilbake.

Dunkingen fra hjulene dysser i søvn. Mørket faller på. Vi ønsker å sove. Dagene går. Vi reiser mot sør. Utvendig forandrer alt seg. Snøen har allerede tint. Utenfor vinduet er det nå andre vyer. Det regner. Og inne i vognen er det hett, for man fyrer ennå som ved vinterstid. Passasjerbelegget har skiftet: en annen dialekt, andre samtaler og andre klær.

Bare jernbaneskinne er de samme. De er og blir de samme og strekker seg inn i uendeligheten. På samme måte farer også telefonstolpene forbi, den ene etter den andre.

Etter noen dager kommer det en ny forandring. Toget drar gjennom en sandet egn. Tak, vegger og vinduer blir dekket med et hvitt støv, og rundt omkring skinner alt i solen som varmer som om det var vår. Knoppene svulmer, markene dufter og sinnet er muntert.

I det fjerne, i horisonten, stiger silhuetene av åser og fjell frem. Skummende elver strømmer forbi og de forandrer seg under vårfloppen. En storm raser forbi. Støvet faller. Naturen har livnet til. Vidunderlig, aromatisk luft. Sommeren ligger foran oss, hete, hav, hvile.

Men skinnene fortsetter stadig. Og la dem være så. Som om det var dem det dreide seg om? De er nødvendige i den grad man kan kjøre på dem.

Den reisende er ikke interessert i skinnene, men i hva som er omkring dem eller inne i vognen. Mens vi reiser, møter vi stadig nye omgivelser, vi får stadig nye inntrykk. Vi gjennomlever dem, de begeistrer oss eller gjør oss sørgmodige, rører oss og forandrer hvert øyeblikk den reisendes stemning og omformer ham selv.

Slik skjer det på scenen også. Hva representerer «skinnene» der? Hva lager man dem av? Hvordan kjøre på dem gjennom hele stykket?

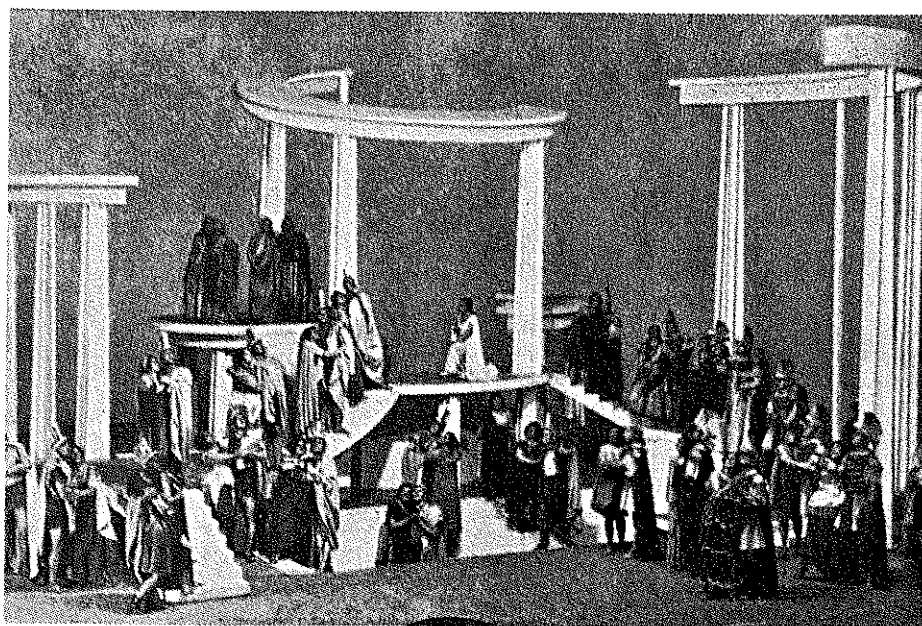
Ved første øyekast kan det se ut som om det til det øyemed var best å betjene seg av sannferdige, levende følelser. La dem lede oss. Men det psykiske materiale er ikke noe statisk, det holder seg dårlig. Man kan ikke lage kraftige «skinner» av det. Det trengs et stoff som er mer «materielt». Mest «dekkende» til dette formål er «de fysiske oppgaver». De utføres med kroppen, som uten sammenligning er noe mer fast enn våre følelser.

Når jernbaneskinne er ferdige, sett dere så inn i vognen og legg i vei med å utforske nye land, dvs. stykkets liv. Dere skal være i bevegelse, ikke stå på stedet marsj og bare overveie alt i hodet. Dere skal handle. Bare på denne måte vil dere kunne danne dere en sannferdig dom om stykkets liv og forstå det til bunns.

Linjen i de fysiske handlinger strekker seg uavbrutt, som jernbaneskinne, idet de er stivet opp, gjennom sviller og underlag, med bestemte, klart oppstilte oppgaver. Linjen er nødvendig for oss, som jernbaneskinne er det for den reisende. Og på samme måte som den reisende drar gjennom forskjellige land på jernbanesporet, drar skuespilleren ved hjelp av de fysiske handlinger gjennom hele stykket, gjennom dets forutsatte omstendigheter, gjennom dets «hvis», og gjennom andre fantasiskapninger. Lik den reisende, møter vi på vår vei de forskjelligste ytre vilkår, som fremkaller i oss ulike stemninger.

I stykkets liv og på scenen møter skuespilleren nye mennesker, skuespillets personer og medspillerne i stykket. Han deler livet med dem, og det fremkaller bestemte opplevelser.

Men det lykkes ikke å holde på opplevelsen. Av den grunn gjelder det å ha en klar linje for de fysiske handlinger i første fase av skapelsesprosessen, da det er så lett å gå vill i kuns-



Aristofanes *LYSISTRATA*. Kunstnereteatrets musikalske studio. Konstruktivistisk scenografi: I. Rabinovitch, regi: V. Nemirovitch-Dantchenko. Moskva 1923.

tens bratte sidegater. Denne linje er uunnværlig for oss, ikke bare i og for seg, men utelukkende som en varig skinnegang som vi kan dra fremover på, i stykkets liv.

Den reisende interesserer seg ikke for skinnene som toget kjører på, men for land og omgivelser som jernbanelinjen går gjennom. Det er på lignende måte med vår skapende målsetning. Ikke bare selve de fysiske handlinger interesserer skuespilleren, men også de indre vilkår og de omstendigheter som motiverer det ytre liv i rollen. Vi har bruk for vakre fantasiskapninger som kan vekke til live den skikkelse som skal fremstilles og vekke følelser som oppstår i sjelen hos den skapende skuespiller. Det er nødvendig å få stimulerende oppgaver som må oppstå for oss ved studiet av stykket.

På hvilken måte finner vi den eneste riktige vei blant tallrike andre? Foran skuespilleren forgrener det seg en mengde forskjellige spor, på samme måte som på en stor jernbanestasjon (opplevelser, fremstillinger, håndverksmessig spill, skuespillerknep, referering, overspill osv.). Målet når dere bare hvis dere går deres egen vei. Men dere vil finne dere igjen i en myr av skuespillermessig overdrivelse og fiasko, hvis dere begir dere ut på den uriktige vei. Det er det samme som skjer hvis dere på et jernbaneknutepunkt setter dere inn i en uriktig vogn og finner dere igjen i Tsarevo-Koksjausk i stedet for Moskva. Det er ikke lett å orientere seg blant linjene på jernbaneknutepunktet, men det er enda vanskeligere å finne ut i sitt eget indre hvilken vei er den riktige for hver rolle, dvs., den vei som fører til den sanne, skapende kunst. Disse veier, også etter mønster fra jernbaneknutepunktet, strekker seg parallelt fremover, fjerner seg fra hverandre, nærmer seg igjen og krysser hverandre. Hvis dere ikke passer på, vil dere gå fra den ene, riktige, vei over til den andre, den uriktige.

For at dette ikke skal skje, skal dere gå de fysiske oppgavers tydelige vei. Glem ikke at det på knutepunkter kan finnes en erfaren, verdig, veldisiplinert «veiviser».

I vårt tilfelle må vi overlevere denne viktige rollen til *følelsen for sannhet*. La den stadig lede en skuespillers arbeid inn på den rette vei.

Arkadius Nikolajevitsj tidde. Det oppsto en pause.

Plutselig midt i tausheten hørte vi en brumming fra Govorkov:

– Gratulerer, eller skjønner dere ikke at vi har snakket oss frem til det. For det eksisterer kommunikasjonslinjer i kunsten – mumlet han såvidt hørlig.

– Hva sa De? – spurte Arkadius Nikolajevitsj.

– Jeg sier at det må være meg tillatt å hevde at virkelige skuespillere ikke reiser i jernbanevogn langs jorden, men – om De tillater det – drar avgårde i fly høyt over skyene – resiterte Govorkov med glød og pathos.

Jeg liker Deres sammenligning – sa Arkadius Nikolajevitsj og smilte. La oss snakke mer om det i neste forelesning.

.....

Altså trenger en tragiker et fly som suser over skyene – ikke en jernbanevogn som siger frem langs jorden – sa Arkadius Nikolajevitsj til Govorkov, da han idag kom inn i klassen.

– Det er rett, et fly – bekreftet vår «tragiker».

– Men dessverre, før vi hever oss i været, må vi en viss tid fare langs fast grunn over flyplassen – innvendte Arkadius Nikolajevitsj. – Derfor kan vi ikke, som De vil vite, for noen pris klare oss uten jorden, selv om vi ønsker å suse over himmelen. En flyger trenger jorden akkurat på samme måte som skuespilleren trenger de fysiske handlinger, ved den usynlige overgang til en svevende tilstand.

Eller er De i stand til ganske enkelt å heve Dem opp til skyene langs en loddrett linje, uten å ha tatt farten på jorden? Man sier at teknikken allerede har nådd dithen, men vår kunstneriske teknikk kjenner ennå ikke til midler for en direkte inntrengen i underbevisst-

hetens område. Når inspirasjonens stormvirvel kommer, er den i stand til å løfte «vårt skapende fly» loddrett til himmelen og uten at vi tar fart på jorden. Dessverre avhenger ikke disse oppstigninger av oss og man kan ikke danne noen regel på grunnlag av dem. Vi kan bare forberede grunnen og legge skinnene, dvs. skape de fysiske handlinger som er gjennomsyret av sannhet og tro.

Som dere altså ser, kan vi heller ikke på vårt område klare oss uten «jorden», hvis vi vil heve oss til værs.

I et fly begynner flukten i det øyeblikk det river seg løs fra underlaget, hos oss derimot begynner oppstigningen der det reelle eller endog det ultra-naturlige, slutter.

– Unnskyld, hva sa De? – spurte jeg, idet jeg ønsket å notere det ned.

– Hva jeg ønsker å si – forklarte Arkadius Nikolajevitsj – er: med ordet «ultra-naturlig» betegner jeg den psykiske og fysiske tilstand som vi anser for å være *fullstendig naturlig, normal og som vi tror oppriktig på*. Bare i en slik tilstand åpnes de dypeste hemmeligheter i vår sjel på vidt gap. Da stiger ut av dem, enkelte nesten usynlige antydninger og nyanser av sanne, organiske, skapende følelser, ømfintlige og uvanlig subtile.

– Det betyr at disse følelser bare oppstår når skuespilleren oppriktig tror på at hans handlinger av fysisk og åndelig natur er normale og sanne?

– Ja. De dype hemmeligheter i vår sjel åpner seg bare på vidt gap, når de indre og ytre opplevelser hos skuespilleren forløper i samsvar med de lover som dirigerer dem, når de ikke er utsatt for noen tvang, ingen avvik fra normen og når det ikke finnes konvensjoner og skjemaer osv. Kort sagt, når alt er sannhet, helt til grensen for ultra-naturlighet. Men det er nok, endog i den aller minste grad, at man hindrer det normale liv i sin natur for at man tilintetgjør alle usynlige subtiliteter i den underbevisste opplevelse.

De erfarne skuespillere som behersker godt den psykiske teknikk, frykter derfor ikke bare den minste skurring og falskhet i følelsene på scenen, men også den ytre usannhet i de fysiske handlinger. For ikke å forplumre følelsene, retter de oppmerksomheten fra de indre opplevelser og konsentrerer seg om «livet i sin menneskelige kropp». Takket være det oppstår det av seg selv, på en naturlig måte, et bevisst og ubevisst «menneskeåndens liv».

Av det som jeg har sagt, vil det klart fremgå at sannheten i de fysiske handlinger og troen på dem, har vi bruk for, ikke til realisme eller for den saks skyld het og renhet og for å gjenskape på scenen det levende, menneskelige, åndelige, men for på en naturlig måte spontant å vekke i oss rollens åndelige opplevelse. Vi har også bruk for den sannhet og tro for ikke å forplumre og ødelegge følelsene, for å bevare deres jomfruelighet, umiddelbarlige innhold i den fremstilte skikkelse. Samtidig råder jeg Dem til ikke å klage over jorden foran en høy flukt, eller

klage over de fysiske handlinger på ferden til underbevissthetens område – sa Arkadius Nikolajevitsj henvendt til Govorkov, og avsluttet polemikken med ham.

– Men det er ikke nok å heve seg til værs. Det trengs også evne til å orientere seg der – fortsatte han. – Forresten i underbevissthetens område finnes det – som heller ikke i de høyere luftlag – verken veier eller skinner eller veiviser. Man kan lett gå vill og slå inn på feil kurs. Hvordan skal vi orientere oss på det ukjente område? Hvordan skal vi dirigere våre følelser, hvis ikke bevisstheten trenger inn der? I et fly sender man ut usynlige radiobølger og ved hjelp av dem styrer man fra marken et fly som suser der oppe uten pilot. I vår kunst gjør vi noe lignende. Når følelsen flyr inn i underbevissthetens område, innvirker vi indirekte på den ved hjelp av vekkende stimuli. De skjuler i seg en slags «radiobølger», som innvirker på intuisjonen og fremkaller følelsesreaksjoner. Vi vil si mer om det på et passende sted.

Jeg nedskrev ikke slutten på forelesningen, for den ble tyngt av overflødig polemikk fra Govorkovs side.

I teaterfoajen fant det i dag sted en interessant samtale med de andre skuespillerne om Arkadius Nikolajevitsj's metode. Det dreide seg om innledningen til arbeidet med rollen fra og med de fysiske handlinger.

Det viste seg at ikke alle i ensemblet godtar denne nyhet på kunstens område, akkurat som de for øvrig forkaster forskjellige andre. Mange konservative holder hårdnakket fast ved det som er gammelt og slipper ikke noe nytt inn på seg.

– Det er lettere for meg å snakke med dere, modne skuespillere, som begynner bakfra – sa Arkadius Nikolajevitsj. – Dere kjenner godt følelsen som griper skuespilleren i en utformet, avsluttet rolle. Denne følelse kjenner ikke personer som begynner å studere. Tenk altså dypt, lev og føl dere inn og husk én av de mange spilte roller som har rotfestet seg i dere, og fortell: hva dere er opptatt av, hva dere har til hensikt, hva som ligger foran dere og hvilke oppgaver og handlinger som hviler på deres skuldre, når dere går fra garderoben inn på scenen, for å spille en godt kjent rolle.

Jeg taler ikke om de skuespillere som bygger partituret i sin rolle på enkle, håndverksmessige «trick» og «kunstgrep». Jeg taler om alvorlig skapende kunstnere.

– Når jeg går inn på scenen, tenker jeg på den første, nærmeste oppgave – svarte en av skuespillerne. – Når jeg har utført den oppgaven, fødes den neste gjennom den, og etter denne igjen, tenker jeg på den tredje og den fjerde osv.

– Og jeg begynner fra den innerste kjerne. Den strekker seg ut foran meg, som en endeløs vei, og for enden av den blinker den sentrale idés kuppel – sa en annen, en gammel skuespiller.

– Men hvordan tar De sikte på å nå sluttmålet, hvordan nærmer De Dem

det? – spurte Arkadius Nikolajevitsj videre.

– Ved logisk å utføre den ene oppgave etter den andre.

– De handler, og denne handling nærmer Dem stadig til sluttmålet? – spurte Arkadius Nikolajevitsj.

– Naturligvis, slik som i ethvert partitur. – Og hvordan forestiller De Dem disse handlinger i en godt gjennomlevd rolle? Er de vanskelige, kompliserte, ikke til å gripe? – spurte Arkadius Nikolajevitsj.

– En gang var disse handlinger slik, men i det siste har jeg nådd frem til meget klare, reelle, forståelige og tilgjengelige handlinger, som De kaller et skjema, eller også seilleden i stykket og rollen.

– Er det subtile psykiske handlinger?

– Ja, naturligvis. Men på grunn av den stadige gjennomlevelse, på grunn av det ubrytelige bånd mellom hele rollen og livet, har psyken i stor utstrekning vokst over kroppen og gjennom den går veien til følelsens indre kjerne.

– Vær så snill og fortell meg hvorfor det foregår slik?

– Det synes meg å være naturlig. Kroppen er mer gripbar, tilgjengelig. Det er nok å utføre noe på en logisk og konsekvent måte, og følelsen selv manifesterer seg i kjølvannet på handlingen.

– Det betyr da – fortsatte Arkadius Nikolajevitsj hans ord – at sluttresultatet i Deres arbeid er en enkel fysisk handling, som vi begynte med. De sier selv at en utvendig handling, at kroppens liv er mer tilgjengelig. Er det da ikke bedre å begynne å utforme rollen ut fra det som er mest tilgjengelig, dvs. fra de fysiske handlinger, idet man forbinder dem til én ubrytelig linje, til hele «menneskekroppens liv»? De sier at følelsen kommer i kjølvannet på handlingen i en endelig utformet, velkomponert rolle. Men i begynnelsen, i en ennå uskapt rolle fremtrer følelsen også langs de logiske handlingers linje. La dem så straks bli lokket til Dem, fra første skritt av. Hvorfor plage dem og maltraktere dem? Hvorfor sitte i månedvis ved bordet og presse ut av seg en slumrende følelse? Hvorfor med makt kalle dem frem til liv uten handling? Det er bedre å gå inn på scenen og handle straks, dvs. utføre det som i det gitte øyeblikk er tilgjengelig. I kjølvannet på handlingen vil så, takket være et ubrytelig bånd med kroppen, dukke opp av seg selv, på en naturlig måte, også det som i det gitte øyeblikk er tilgjengelig for følelsen.

Deretter begynte Arkadius Nikolajevitsj å utdype den teori som hans metode er grunnlagt på. Nå kjente vi allerede hans teori godt, vi forsto den fullt ut: handling uten rekvisitter, etter å ha behersket logikken og konsekvensen i handlingene og i teknikken.

Meg – en elev – forekom det forunderlig at gamle skuespillere ikke kunne forstå og at de anstrengte seg slik for å tilegne seg en så enkel, normal, naturlig sannhet som Arkadius Nikolajevitsj hadde proklamert.

– Hvordan kunne det skje – tenkte jeg – at først nå har denne sannhet nådd frem til ensemblene og til de store skuespillerne, skjønt vi elever allerede

har annammet den for tre år siden?

– Arbeidstempo, stykkets forberedelsestid og premieredatoen, repertoaret, prøver, forestillinger, dublering, overtagelser, konserter, tilleggsoppgaver, – alt dette fyller en skuespillers liv. Gjennom dette, som gjennom et røkteppe, er det umulig å se hva som skjer i den kunsten der dere, lykkelige, nå trenger dere inn i på skolen. – Dette sa en ung pessimist til meg, idet han stadig var opptatt av teatrets repertoar. Og vi elever misunner ham.

Oversatt av Martin Nag.

K. S. Stanislavskijs system i teori og praksis

Ved utgivelsen av 2. del av K. S. Stanislavskijs: «Skuespillerens arbeid med seg selv», Moskva, forlaget «Iskrestvo» 1949.

Jeg skulle gjerne ville stanse ved siste etappe av K. S. Stanislavskijs virksomhet, den som er forbundet med utarbeidelsen av de fysiske handlingers metode og de forskjellige problem om rytme, ytre karakterskildring, omgang mellom mennesker og annet som følger av dette. Som kjent handler 2. del av «Skuespillerens arbeid med seg selv»¹⁾ i det vesentlige om disse problemene. Boken ble delvis forberedt til trykning av Konstantin Sergejevic selv. Etter hans død ble arbeidet fullført på grunnlag av forskjellige utkast og notater av K. Aleksejeva, T. Dorokhina og G. Kristi.

Mest fullstendig i kunstnerisk praksis ble de fysiske handlingers metode for første gang brukt av K. S. Stanislavskij ved iscenesettelsen av «Tartuffe» og dessuten i en rekke av M. N. Kedrovs skuespiller- og regissørarbeider. Jeg fikk den lykke å ta aktiv del i K. S. Stanislavskijs siste geniale eksperimenter både som skuespiller og regissør. Vi måtte løse bokens teoretiske grunnteser konkret, kunstnerisk mens vi skapte stykket. Under prøvene tilføyet og kommenterte Konstantin Sergejevic mye av det som siden kom inn i boken i form av redegjørelser. Jeg ville gjerne gjøre leseren kjent med noen av hans anmerkninger og tilføyelser.

K. S. Stanislavskij gikk ut fra det at Kunsterteatrets kunst krever en stadig fornyelse, et stadig iherdig arbeid med seg selv; det bygger på tilegnelse av gjengivelse og gjenskapelse av det levende liv, tåler ikke dødsliknende følelsesløshet, stivnet utkrystallisert

form og tradisjon selv om den er aldri så vakker. Kunsten er levende og som alt eksisterende befinner den seg i uavbrutt utvikling og bevegelse. Det som var godt i går, kan være uakseptabelt i dag. Et og samme skuespill lyder slett ikke slik i morgen som i dag. En slik kunst krever en helt spesiell teknikk, termetoder, men også den teknikk at man behersker menneskets kunstneriske natur, kunsten å spille på denne naturen, beherske den, kunsten å gi tilskueren hele sin skaperevne, all kraften i sin kunstneriske intuisjon.

– ikke bare studium av bestemte teater-Denne artistiske teknikk er psykoteknikken. De kvaliteter som denne teknikken frembringer, må ligge til grunn for vårt teaters kunst. Dette krever et stadig og iherdig arbeid med seg selv helt til sine dagers ende av skuespilleren, ellers vil kunsten utarte, omskapes til intet, og vårt teater vil synke ned under et vanlig yrkestaters nivå.

«Vår kunst er kollektiv. Enkelte strålende utøvere passer ikke i våre skuespill», sa K. S. Stanislavskij. «Vi ser dets elementer, som et helt kunstnerisk verk. Husk at enhver stor, utsøkt skuespiller må med jevne mellomrom fornye sin teknikk. Han må regulere stemmen – den kommer ut av gjenge med tiden – rense sin kunstneriske selvhedelse for skitt som klistrer seg på, koketteri, selvpoptatthet o.l. Hver dag må han passe på å høyne sin skuespillerkultur og utrettelig beskjeftige seg med å fullkommengjøre sitt yrke». Konstantin Sergejevic søkte etter den skarpeste, helt gjennom organiske, sceniske gjenskapelse for sine alltid dyprealistiske planer. Til dette trengte han først og fremst å frigjøre skuespilleren fra hele assortimentet av håndverksmessige teatermetoder, klisjeer

som gjemmer det levende menneskesinnet for tilskueren. «I arbeidet gjelder det for det første alltid å gå ut fra seg selv», sa K. S. Stanislavskij. «Ut fra seg selv – det vil si ut fra sine naturlige egenskaper. For det andre å gå etter kunstens lover. For det tredje å underordne seg et annet menneskes logikk – det vil si skikkelsen, rollen. Jeg kan ikke spille en eneste rolle uten grundig rengjøring av Augias stall i mitt kunstnersinn, av de gamle klisjeene».

Kunsten blir uttrykksfull når det ikke eksisterer rolle, men et jeg i forutsatte omstendigheter. Hvis det ikke er slik, så fremstiller skuespilleren bare, spiller, men på scenen må han leve.

«Når dere arbeider etter «systemet», lærte vi av Konstantin Sergejevic, «kommer dere til å handle sannferdig og godt, eller sannferdig og dårlig, men dere kommer ikke til å spille sannferdig, slik som f. eks. Koklen gjorde, Koklens kunst slår en, slår en mens man ser den. Men Jermolovas kunst går rett inn i livet, inn i sjelen».

K. S. Stanislavskij lærte skuespilleren det å kunne oppfatte det som foregikk på scenen umiddelbart, hver gang på en ny måte.

«Min metode», sa han, «består i å kunne lokke seg til å fornemme det som ligger i dagen. Dere ble rost for en del av rollen, for en bevegelse, for intonasjon. Det er ikke noe å være glad for. Pass ikke på slike ting, bytt dem med noe mer interessant. For å unngå klisjeer må man ta en svamp og vaske bort alt laget».

Man kan ikke si at Stanislavskij i sine siste studier med oss brakte inn noe fullstendig nytt, diametralt avvikende

Rytmiske øvelser i et av MCHaT-studioer.



fra alle forutgående teser i hans system. Men i dag har Stanislavskij's metode blitt mer fullkommen, mer konkret og dette kommer til uttrykk med hans sprog gjennom de fysiske handlingers metode.

De fysiske handlingers metode.

Vi vet at under hele sin virksomhet søkte Stanislavskij etter forskjellige holdepunkt i sitt system – snart i en av dens egenskaper, snart i en annen: dette var enten rytme eller transkripsjon osv. osv. Siste etappe av letingen etter kunstnerisk teknikk var den fysiske handling. Han la vinn på å kaste bort alt som kunne formørke, søle til dette begrepet, og når noen av oss minnet ham om noe tidligere i hans metoder, lot han enkelt og naivt som om han ikke forsto hva det var snakk om.

Den mest overbevisende, vitale egenskap er oppriktighet. Det som blir sagt eller gjort med oppriktighet fremkaller aldri tvil. En oppriktig latter er alltid smittende, en falsk eller kunstig er motbydelig. Man blir alltid rørt av oppriktige følelser, og man tror aldri på tilgjort sorg, falske tårer. Oppriktighet er fortrylling av mennesket. En skuespiller som kan være oppriktig på scenen, kan ikke unngå å være fascinerende. Nettopp derfor kan ikke skuespillerens sjarm skilles fra hans kunst. Den samme skuespiller som i en vellykket rolle – hvor han har oppnådd oppriktighet, er fascinerende, og tvertimot fullstendig utålelig i en rolle der han ikke har klart å få frem denne egenskapen. Scenisk talent er det å kunne være oppriktig på scenen.

Hvilken egenskap er felles for alle våre store skuespillere? Oppriktigheten i deres holdning på scenen. På hvilken måte var Varlamov stor? Hva besto hans uforlignelige humor i? I magen? I de tykke bena? I hele hans groteske skikkelse? I stemmen? Slett ikke. Det har vært skuespillere som ikke sto tilbake for ham hva det ytre angår, men Varlamov er imidlertid noe enestående i hele teaterhistorien. Varlamov er Varlamov fordi han er et uovertruffent talent, og den viktigste egenskap i hans talent er evnen til fullt og helt å tro, til fullstendig å gi seg over til de sceniske påfunn og å leve organisk under bestemte forhold. Slike egenskaper hadde V. P. Strelskaja, og når disse to store skuespillere møttes på scenen, skapte de et under, rev bort grensen mellom scenen og livet. De underla seg tilskueren til siste slutt.

Følelse for sannhet, kunsten å kunne hengi seg lett, med tro og full oppriktighet til stykkets handling, uavbrutt holde den logiske linje i sine handlinger fordi man oppriktig tror på et annet menneskes logikk – på rollens logikk som på sin egen – det er de krav som Stanislavskij stiller skuespillerne. Disse egenskaper kommer lett frem gjennom intuisjon, men K. S. Stanislavskij trodde fast på at slike egenskaper til en viss grad også kan oppnås ved iherdig arbeid.

Spørsmålet om hva nettopp man skal arbeide med for å nå dette målet, er

meget komplisert. For å studere det tilkalte Stanislavskij oss mens han arbeidet med «Tartuffe».

Stanislavskij ignorerte aldri skuespillerens fysiske holdning mens han skapte en skikkelse. Jeg husker hvor ofte mens vi arbeidet med «Underslagerne» han henledet skuespillernes oppmerksomhet på den grunnleggende viktighet av kontrollen med renheten og avsluttheten i enhver, selv den mest ubetydelige fysiske handling. I arbeidet med «Døde sjeler» kom dette enda tydeligere frem. Men bare i den aller siste etappe av sin virksomhet – det vil si nettopp før arbeidet med «Tartuffe» – skjøv Konstantin Sergejevich problemet om de fysiske handlinger frem som et element av aller største viktighet.

Man må imidlertid ikke tro at de fysiske handlinger og andre tekniske regissørmeter var et mål i seg selv for Stanislavskij, slik de er hos noen av hans ubegavete etterfølgere. Hver av Stanislavskij's tekniske, regissørpedagogiske metoder spilte bare en hjelpende rolle for å oppnå hovedmålet: *En mer fullstendig gjenskapsel av den sceniske skikkelser idémessige innhold.* Og selve utvalget av fysiske handlinger, foreslåtte omstendigheter osv. er alltid fremtvunget av disse hans endelige hensikter.

Det ville også være en feil å se på den fysiske handling bare som en plastisk bevegelse som gir uttrykk for handling. Nei, det er en organisk, målbevisst handling rettet mot det å oppnå et mål og i det øyeblikk den utføres, forandrer den seg til en psykofysisk handling.

K. S. Stanislavskij's krav betyr at man må overføre enhver scene i stykket til de fysiske handlingers sprog, jo enklere, jo bedre. La oss ta den aller viktigste, annen akt for rollen Ilja Golovin i S. Mikhalkov's skuespill som eksempel. Golovin tror at han er et ferdig menneske: symfonien hans fremkalte skarpt risende kritikk, og han vil ikke kunne skape noe mer. Alt i ham koker, han er dypt rystet over den urettferdige – ut fra hans synspunkt – dommen, han er fortørnet og derfor oppfatter han enhver bemerkning om seg selv særlig skarpt, han lytter intenst etter hver intonasjon hos sine nære venner som kommer til ham på landstedet hans på fødselsdagen. Alt som foregår med ham på denne bemerkelsesverdige dagen, har en avgjørende betydning for hans videre liv.

Og likevel har Golovin bare fem-seks korte, ikke særlig megetsigende replikker i denne akten. Golovins rolle er nesten taus i denne akten. I det hovedsakelige tier Golovin gjennom hele akten. I det jeg brukte Stanislavskij's metode, la jeg alle mine anstrengelser i det at Ilja Golovin levde et anspendt liv selv om han slett ikke hadde monologer, nei ikke lange replikker en gang. Min hovedoppgave i denne akten er å gjette hva de menneskene som omgir meg tenker om meg og om katastrofen som har rammet meg. Jeg prøver å trenge inn i deres hjerter, å forstå hva som gjemmer seg bak deres ord.

Og så kom da general Roslyj. Han forteller om en jakttur. I det ytre prøver

jeg, som den høflige vert, å vise meg interessert, men hele tiden ønsker jeg bare å få se i dypet av hans øyne hvorfor han er kommet, hva for en ny ubehagelighet han har med seg. Så sier Roslyj i forbifarten at han hadde hatt lyst til å skrive et brev til meg. Hendelsene går sin gang – jeg drikker champagne, skåler, men tenker bare på en eneste ting – hva var det vel du ville skrive, noe godt eller noe dårlig? Det er en eneste anspendt handling – samme hva det koster må jeg finne det ut. Men jeg er redd for å spørre. Til slutt holder jeg ikke ut mer, spør. Generalen begynner langt tilbake, men jeg er bare opptatt av en handling – finne ut; er han venn eller fiende? Endelig fikk jeg vite det. Jeg reiser bust, sitter taus uten noen brå bevegelse. Men Roslyj skal ikke vinne over meg. Hverken med ord eller argumenter.

I løpet av hele akten har jeg bare en rekke fysiske handlinger som avslører hverandre å spille på, og hele den dype avsløringen av skikkelsen avhenger helt og holdent av graden av aktivitet i mitt samkvem med medskuespillerne, av kraften i min iakttagelse.

I denne akten var jeg satt overfor den oppgave å skape en uavbrutt logisk linje i min oppførsel bare bygget på fysisk handling fordi jeg omtrent ikke hadde tekst til min rådighet. Dramaturgisk er en slik løsning av annen akt helt lovmessig: under disse omstendighetene er ikke Ilja Golovin opplagt til å prate.

«I første rekke må dere fastsette logikken», sa K. S. Stanislavskij, «deres fysiske handlingers logiske konsekvens, og bare på denne måten må dere innøve rollen. Før en maler kan fremstille de fineste og mest kompliserte psykologiske momenter i sitt bilde, må han «sette», «stille», eller «legge» – alt etter tanken bak bildet – sitt subjett i tegning på lerretet, for at man skal tro at det virkelig «sitter», «står» eller «ligger». Dette er mønsteret for et vordende bilde. Samme hva slags detaljer kunstneren førte inn i sitt bilde, så hjelper de ikke hvis fysikkens lover blir overtrådt i selve stillingen og den ikke virker sannferdig, hvis den person som er fremstilt sittende, ikke «sitter». Akkurat samme betydning har de fysiske handlingers linje for skuespillerens kunst. Skuespilleren, som maleren, må «sette», «stille», «legge» sitt subjett, men for oss blir dette vanskeliggjort av det at vi er selv både kunstner og subjett, og vi må ikke finne en statisk holdning, men et organisk handlende menneske i en uavbrutt rekke stillinger. Men så lenge denne planen ikke er funnet, tegnet opp, så lenge skuespilleren ikke har begynt å tro på sannheten av sin fysiske handling etter denne planen, kan han ikke tenke på noen som helst psykologiske finesser, de vil slett ikke «spille», ikke gå inn i rollens marg, og vil sveve for seg selv midt i løse luften. Nettopp dette arbeidet med å skape en plan for rollens fysiske handlinger tilla Stanislavskij avgjørende betydning i siste periode av sin søken. «Arbeidet med rollen», sa han, «må for det første fastsette en linje av fysiske handlinger,

det er til og med nyttig å skrive dem ned; for det andre må man gjennomprøve deres natur; for det tredje, begynne å handle dristig uten ettertanke, og dere vil straks føle nødvendigheten av en indre rettferdiggjørelse av deres handlinger».

Dette er den veien som skuespilleren må følge for å komme riktigere og nærmere den utførelse som Stanislavskij kalte innlevelsens kunst i motsetning til fremstillingens kunst. Den ekte, organiske handling, oppriktigheten i all innlevelse den oppriktige tro på handlingen – det vil si på egenskaper som er det eneste virkelig overbevisende virkemiddel for teatret, som underlegger seg tilskueren og virker på hans sinn – dette er egenskaper som i høyeste grad er typiske for dem som tjener som forbilder for oss: M. H. Jermolova, V. N. Davydov, A. P. Lenskij, K. S. Stanislavskij og russiske scenes andre koryfeer.

«Det er umulig å beherske en rolle med en gang. Det er alltid mye uklart, uforståelig, vanskelig å overskride i den. Begynn med det som er klarest, mest tilgjengelig, lett å fastsette», lærte K. S. Stanislavskij oss. «Søk etter de enkleste fysiske handlingers sannhet, de som er synlige for dere i rollen. De fysiske handlingers sannhet vil føre dere til tro, alt videre går over til et «jeg er» og videre flyter handling over i skapervirksomhet. Jeg gir dere adkomstvei til skapervirksomhet.»

De fysiske handlingers metode er en metode som får skuespilleren til å finne tro, trenge inn i de ekte følelser og dype gjennomlevelsens område om han følger den, og som får ham til å gå den korteste vei for å skape sin sceniske skikkelse. På samme tid er det en metode som hjelper til å bevare videre eksistens og utvikling av en allerede skapt scenisk skikkelse.

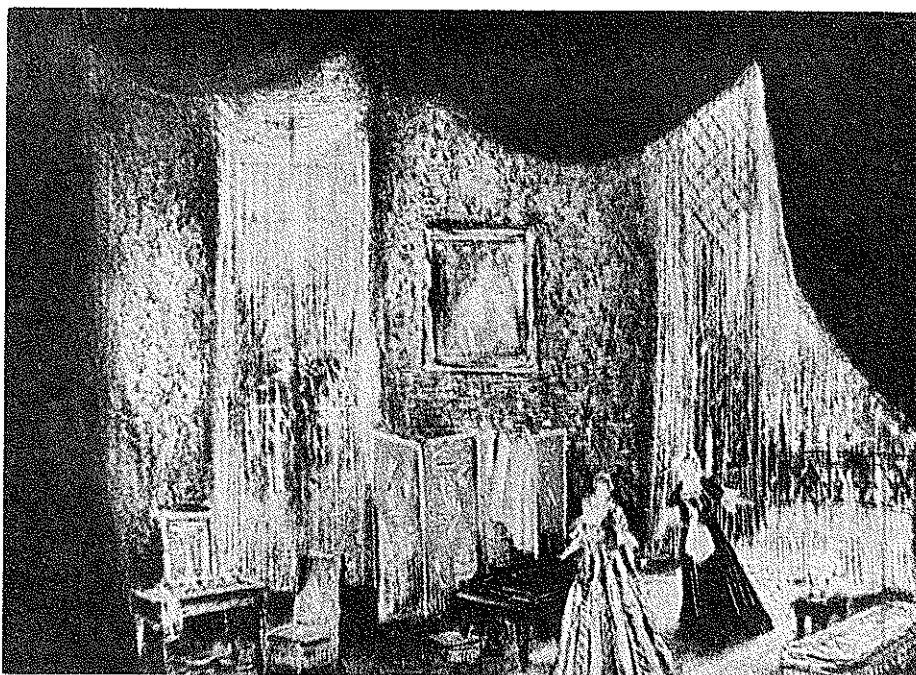
«Hvis de fysiske handlingers linje er godt tilpasset deres personlige, levende, foreslåtte omstendigheter, hvis dere har fått grep på den, da er det ikke så farlig om følelsene forsvinner. Vend dere til de fysiske handlinger, som bygger på deres personlige foreslåtte omstendigheter, og nettopp disse fysiske handlinger vil skaffe dere tilbake deres tapte følelser.»

De fysiske handlinger sender ikke bare skuespilleren den rette vei under hans arbeid med rollen, men er også en av skuespillerens aller viktigste midler til uttrykk. Det er ikke uten grunn at Stanislavskij definerer skuespilleren som de fysiske handlingers mester.

Ingenting gjengir et menneskes åndelige tilstand så klart, så overbevisende som hans fysiske holdning, det vil si hele rekken av fysiske handlinger, og det er ikke uten grunn at scenens store mestere så ofte har tydd til dette middel. Når vi tenker på Jermolovas, Savinas, Davydovs, Dalenatovs enkelte mesterlige prestasjoner, sier vi i det overveiende antall tilfelle:

«Husker dere hvordan hun, når man sier henne det og det, nervøst tar av hanskene, kaster dem på divanen, går bort til bordet osv. osv.

Eller: Husker dere hvordan hun hurtig



Stanislavskijs siste iscenesettelse var Molières TARTUFFE. Moskva 1938—39, scenografi av P. V. Williams.

satte frem et annet askebeger da mannen hennes ville legge det som var igjen av sigaren sin i det askebegeret der hennes elskedes sigar lå. Husker dere spillet med speilet hos Duze i siste akt av «Kameliadamen»?»

Man kunne regne opp et uendelig antall eksempler. Ordets store mester V. N. Davydov som behersket dialogens og monologens kunst som en sann virtuos, kronet likevel høydepunktet av hver av sine roller med en stor «gjestespill»-pause, som besto av et meget lite antall ord eller i det hele tatt uten ord, bare av en rekke fint gjennomtenkte og utvalgte fysiske handlinger som særlig klart ga uttrykk for skikkelsens mest hemmelige følelser, og nettopp i dette øyeblikk åpenbart han fullt og helt skikkelsens essens for tilskueren. Jeg vil ikke bli galt forstått. Den fysiske handling på scenen tar ikke bort ordets problem – det er en organisk enhet med teksten, utfyller og åpenbarer dens grunntanke. Selv om Stanislavskij anerkjente den fysiske handling som det grunnleggende element i scenisk uttrykksfullhet, var han i høyeste grad kravstor også når det gjaldt ordet. K. S. Stanislavskij krevde glans, indre fullkommenhet i utførelsen av alt. Hvis man kan uttrykke seg slik, så nådde han frem til de fysiske handlingers gode diksjon, og derfor anbefalte han så sterkt å legge spesiell vekt på oppøvelse av de fysiske handlinger med innbildte gjenstander – dette var skuespillerens «hverdagsantrekk». Øvelse i å handle med innbildte gjenstander utvikler skuespillerens konsentrasjonsevne – hans aller viktigste egenskap. Mens skuespilleren holder på med disse øvelsene, gjør han dem vanskeligere og vanskeligere for hver gang, hugger dem opp i bittesmå, adskilte ledd, og på denne måten utvikler han sine fysiske handlingers diksjon. Man kunne f. eks. tro at å underskrive et papir ikke var noe mer enn en enkelt handling. Selve det å underskrive et papir har av og til overhodet ingen be-

tydning, unødvendige detaljer i denne enkle handling vil bare fremkalle ergelse. Men av og til kan denne handling være rollens avgjørende øyeblikk for skuespilleren, og da vil han alt avhengig av forskjellige omstendigheter, kunne trenge hundre eller flere nyanseer for å utføre denne egentlig så enkle handling.

Den ytre karakteristikk.

Fordi om K. S. Stanislavskij regnet handlingens kunst som skuespillerkunstens avgjørende element, ignorerte han ikke alle andre elementer i vår teknikk som angår gjenskapelsesproblemet og da slett ikke de spørsmål som angår den ytre karakteristikk.

Han oppfattet ikke scenekunsten som noe annet enn innlevelsens, gjenskapelsens kunst, og samtidig skar Konstantin Sergejevich kategorisk av et hvert forsøk på å spille en følelse eller spille en skikkelse.

Søkingen etter den ytre karakteristikkens elementer må først og fremst bunne i en dyp inntrengen i skikkelsens indre verden. De spesielle ytre karakteristiske trekk kan skuespilleren lett finne når han har tilegnet seg, levet seg inn i hele den logiske linje i skikkelsens holdning. En godt funnet indre «spire» vil absolutt gi seg uttrykk i ytre «skudd». Den ytre karakteristikk er en tilføyelse som fullkommengjør skuespillerens arbeid. Tenker han for tidlig på den, fører det skuespilleren til kopiering og kan virke som en bremse på tilegnelsen av handlingens levende organiske stoff.

«I arbeidet med skikkelsen må man først og fremst gå ut fra seg selv, ut fra sine medfødte egenskaper,» advarer Stanislavskij.

Betyr dette at han foreslår oss å gjenta oss selv, våre kjæreste metoder i hver rolle, underlegge rollen oss selv og

våre muligheter? Absolutt ikke. Når skuespilleren løser problemet om gjenskapelsen av en skikkelses handlingslinje, tar han først og fremst utgangspunkt i seg selv, i sine naturlige egenskaper, men gradvis mens han utvikler dem kunstnerisk under arbeidsprosessen, må han forsøke å utvide dem og heve dem til de målestokker som stykket krever eller som stykkets skapere – skuespilleren og regissøren – har fastsatt. Konstantin Sergejevich forsøkte på alle måter å få oss bort fra de vulgære metoder for ytre karakteristikker i skuespillerarbeidet som man fremdeles treffer i teateret – ønsket om å skjule sitt levende ansikt under en eller annen maske helt fra de første skritt og til dette bruker man et stort og velkjent utvalg av «karakteristiske» trekk. Lesping, stamming, fordreiling av sin naturlige stemme, forskyvning av briller på nesen (doktor), stryking av bærter (oberst) osv., kort sagt alt som gir skuespilleren mulighet til å gripe fast i det mest oppnåelige og vanligste, i den ytre fremstilling av en skikkelse, det vil si til spill av karakteristikken, til spill av en skikkelse. Alt dette anså Konstantin Sergejevich som galt, som hinder for en organisk utvikling av den levende sceniske skikkelsen og som egnet til å døde den.

Mens skuespilleren holder på å tilegne seg og forbereder den logiske linjen i en skikkelses holdning, dens handlinger, finner han selvfølgelig uvilkårlig og kanskje helt umerkelig for seg selv, samtidig en del av dens ytre karaktertrekk. Dette er uunngåelig. Hvordan han enn strever i begynnelsen for å holde den fremtidige skikkelsens utseende borte fra seg, så vil likevel den ytre skikkelsen lyse et eller annet sted i hans fantasi, og fra tid til annen vil den komme til syne i en eller annen form og minne om seg selv, og dette er ikke noe å være redd for. Alt som er naturlig, hoper seg opp uten anstrengelse mens man holder på med arbeidet, og dette bør skuespilleren ta imot med takk og tilegne seg.

I den periode man arbeider med å fullkommengjøre rollen, får spørsmålet om rollens ytre opptegning førsterangs betydning, men løsningen av dette spørsmålet bør ikke bli noe annet enn en logisk fullbyrdelse av alt som tidligere er blitt samlet opp og alt bør utgå fra dette.

En gang hadde jeg en samtale med Konstantin Sergejevich etter generalprøven på Dickens «Pickwick» i V. Stanislavskys regi. I dette stykke spilte jeg Pickwicks tjener Sam Weller. Samtalen var pr. telefon, og jeg gjentar den slik jeg husker den:

«Alt det ytre hos Dem er meget bra: De ser ung ut, meget smart, beveger Dem flott, men ennå vet De ikke riktig hvorfor De gjør alt dette. Smartheit for smartheitens skyld. Da er dette sirkus. Deres handlinger er ubestemte, de er ikke forenet av et samlet mål, ofte er de motstridende, en del er helt overflødige. «Spiren» i det indre av skikkelsen er ikke modnet hos Dem ennå. Den skulle ha forenet alle deres impulser og handlinger, skulle ha gitt Dem

sikkerhet i alle Deres handlinger.» «Men hvilken «spire» kunne det vel være, Konstantin Sergejevich?» «Dø får tenke Dem om. Det er vanskelig å si. Kan hende er det omsorgen for Pickwick. Prøv å underordne hele Deres oppførsel under dette ene målet: sørge for, oppdra Pickwick. Velg ut det i Deres spill som trengs for å oppnå dette ene målet; det andre kan De bare droppe uten å sørge over det, hvor godt det enn er i seg selv, og da vil skikkelsen bli aktiv, målbevisst.»

En av det russiske teaters største skuespillere, V. N. Davydov, forsikret stadig sine elever i samtaler med dem om følgende:

«Først og fremst må man finne rollens stamme, derefter dens hovedforgreninger, derefter de mindre grenene, så smågrenene og bladene og til slutt årene på bladene.»

Konstantin Sergejevich så også fremgangsmåten for å skape en skikkelse i en helt bestemt rekkefølge: først og fremst gjaldt det å tilegne seg og fastsette skikkelsens hovedlinje, og så kommer alt det andre, heri inkludert også dens ytre tegning. Hver av rollens utarbeidede elementer utfylles av alle de andre. Oppbygging av et skjema for de fysiske handlinger er den aller første arbeidsetappen. Når skuespilleren velger ut de fysiske handlinger til skjemaet, holder han til en viss grad nettopp med dette på å lete etter skikkelsens karakteristikker – det ene er umulig uten det andre.

Når Konstantin Sergejevich skulle inngi en skuespiller noen bestemte forandringer i skikkelsens karakter, fulgte han nøye sin berømte gradvisitet og forsiktighet. For det første forsøkte han ikke å overlesse skuespilleren med uoverkommelige oppgaver, for det andre å hjelpe ham å orientere seg logisk i hver adskilt detalj.

«Hva er et tykt menneske? Hvordan adskiller hans oppførsel seg fra et magert menneske? Et tykt menneskes legeme er alltid litt tilbakebøyet, benene står fra hverandre. Hvorfor er det slik? Et tykt menneskes tyngdesenter ligger i magen, og dette får ham til å bøye seg litt bakover for å bevare likevekten. Fete, tykke lær gir ikke anledning til å bevege bena i den stillingen de har hos et normalt menneske, og heri ligger grunnen til at hans gange blir annerledes.»

Når Stanislavskij ga slike anvisninger, foreslo han samtidig skuespilleren å gå omkring i rommet med benene holdt ut til siden og videre med en innbildt tyngde på magen. Den karakteristikken man oppnår på denne måten, må man så prøve snart på ett sted, snart på et annet i rollen helt til skuespilleren har tilegnet seg, blitt skråsikker i denne nye egenskap i sin oppførsel at den blir noe vandt, levende organisk for ham. Først da kan tilskueren tro på hans tykkelse uten at han er utstoppet med vatt. «Hva er et gammelt menneske? Det er først og fremst ledd som har vanskelig for å bøye seg. Han kan hverken sette seg eller reise seg uten å støtte seg mot et eller annet med hendene. Tilegn dere alt dette. Det

karakteristiske ved et fullt menneske ligger ikke i det at han sjangler, men at han forsøker ikke å sjangle. Prøv så hvordan man skal gjøre dette.» Når Konstantin Sergejevich analyserte hver detalj i den ytre karakteristikker på lignende måte, viste han samtidig skuespilleren måten å tilegne seg den i det han henviste til de øvelser som passet til dette.

Men er virkelig en slik rekkefølge i arbeidet med en skikkelse en indiskutabel lov, og kan det ikke være andre fremgangsmåter her? Kan ikke skuespilleren i virkeligheten ved gjennomlesning av rollen på en gang få se hele dens ytre omriss eller enkelte karakteristiske detaljer ved den og ved å begynne nettopp med disse komme frem til de samme resultater, det vil si til full beherskelse av hele komplekset av egenskaper hos skikkelsen? En slik mulighet er selvfølgelig ikke utelukket. Om dette taler uttalelsene til en del skuespillere, og slike uttalelser finner man også i selveste Stanislavskijs sceniske biografi.

Men hele Konstantin Sergejevichs mangeårige erfaring som regissør og skuespiller, en erfaring som man ikke kan komme utenom, viste ham likevel at veien fra det indre til det ytre er langt mer pålitelig, mer organisk, mye nærmere vår kunst, den kunst som skal avspeile menneskeskikkelsens åndelige side, ikke kopiere og overdrive dens ytre egenskaper. Og tviler man på hensiktsmessigheten av denne siden av Stanislavskijs metode, vil det si at man overhodet tviler på hans metode. Man må heller ikke glemme at Stanislavskij fremsetter sin metode som et hjelpemiddel «når man ikke får til rollen». Hvis den lykkes ved hjelp av den motsatte metoden eller i det hele tatt uten den, så kan slike mestre trygt arbeide slik de selv synes er mest interessant og produktivt. Når jeg tenker på min egen 40-årige skuespillerbane og samvittighetsfullt gjennomgår alle mine hell og uhell på denne vei, fastholder jeg at for meg har den veien som Stanislavskij henviste til, selv før jeg møtte ham, da jeg bare fulgte den fæmlende, «snublende», alltid vært nær og beslektet med hele min skuespillerlegning, mitt individuelle jeg. Avvikelser fra denne veien har ufravikelig ført til uhell og skuffelser.

Temporytmen.

Begrep om scenisk rytme har jeg ikke fått hverken på teaterskolen eller av regissører i mitt lange praktiske arbeid, skjønt jeg nok hørte disse ordene et par ganger av noen teaterfolk de siste årene før jeg begynte ved Kunstnerteateret.

I gamle dager hadde man i teaterterminologien «tone» som nærmest var et universaldord. Man hadde en «tone» for rollen, en «felles tone» for skuespillet, og skuespilleren kunne falle inn i eller ikke falle inn i «tonen». Skuespillet kunne følge en «senket tone», og det hendte at man ba en skuespiller som kom ut på scenen midt i en akt, å «heve tonen». Men det var ingen av skuespillerne som nøyaktig visste hvor-

dan dette skulle gjøres, og derfor begynte han ganske enkelt å snakke høyere enn de andre. Hvis dette lød falsk, regnet man at skuespilleren ikke «hadde funnet tonen», og akten fortsatte så likevel i den samme «senkede tone» helt til det hendte som uavhengig av deltagerne reddet situasjonen, og stykets «tone» ble hevet til det klangnivå man ønsket, og hver av skuespillerne tilskrev seg selv æren for å ha hevet «skuespillers tone», og det var ikke sjelden at dette ble årsak til hardnakket strid skuespillerne imellom. Den striden kunne aldri løses, eftersom ingen i virkeligheten forsto akkurat hva som hadde hendt og i det hele tatt hva «skuespillers tone» som alle snakket så mye om, var.

Jeg tror at nettopp dette var leting etter det som Stanislavskij senere definerte som begrepet rytme. På prøvene fikk jeg ofte anledning til å betrakte hvordan Konstantin Sergejevich satte sine kunnskaper på dette området ut i praksis. Jeg så hvordan som et under en viss, sammenflettet, langdradd scene forvandlet seg til en fullblodig, klingende, gjennom en aktiv akt av anspenning kamp, og dette var en følge av bevisst regissørmesterskap, en følge av det å kunne anvende de helt bestemte begreper om rytme man har kommet frem til i praksis.

K. S. Stanislavskij forsøkte med forskjellige midler å lede meg inn på den sanne vei, og han demonstrerte forbausende klart sin egen evne til å beherske forskjellige rytmer: han tok en eller annen gjennom enkel livsepisode – f. eks. innkjøp av avis i en kiosk på jernbanestasjonen – og spilte ut de mest forskjellige rytmer i den: han kjøper avisen når det er igjen en time til toget skal gå og han ikke vet hvordan han skal slå tiden i hjel, når det er blåst en eller to ganger og så når toget alt er i bevegelse – det er den samme handlingen, men rytmen er fullstendig forskjellig. Konstantin Sergejevich kunne gå gjennom disse øvelsene i hvilken som helst rekkefølge, etter en linje av intensifiserende rytme, etter en linje av utslukking og utsettelse; akkurat som det passet. Dette var meget overbevisende. Jeg fikk se og forsto at alt dette behersket han takket være iherdig arbeid med seg selv. Jeg fikk se en mesters arbeid, teknikk, vår kunsts ekte følsomme teknikk.

Når alt kommer til alt var det absolutt mulig å beherske denne teknikken, dette mesterskapet fordi jeg her så noe som lignet på fiolin – ja i det hele tatt musikalske, tekniske øvelser – etyder. En og samme etyde kan spilles i forskjellig rytme, med forskjellig anslag for å oppnå forskjellig mål.

En av de mest spilte scener i det klassiske russiske repertoire er møtet mellom Den lykkelige og Den ulykkelige. Som en av iscenesetterne av «Skogen» og samtidig utøver av Arkaskas rolle er jeg meget forbunden V. Orlov som var regissør for mine scener. Vi prøvet å komme bort fra det klisjeaktige, og sammen med V. Jersov som spilte Den ulykkelige lette vi lenge og iherdig etter nye løsninger på denne scenen, på

handlingslogikken ved møtet mellom disse to mennesker. Og hvor mange varianter har vi ikke prøvet.

Efter en av variantene regner Den lykkelige seg slett ikke som mindre betydelig enn Gennadij Demjanovic. Han er dessuten ikke det minste glad over møtet. Han leter etter et teater, han trenger arbeid og derfor går han til Kerc, men Den ulykkelige er en ubehagelig, ikke velmenende kompanjong. Arkaska kjenner godt hans skandaløse karakter, og Arkaska vil ta avskjed med Den ulykkelige så fort som mulig. Han kommer inn i en langvarig samtale med ham og får bare vite at det er ingen grunn til å skynde seg til Kerc. Det er ingen trupp der, og bare det lille glimt av håp om at det er lettere å finne et teater når man er to får ham til å holde seg sammen med Den ulykkelige. Det var andre varianter også. Vi spilte gjennom dem og, gikk fra dem. Hos enhver stor dramaturg er det i hver episode en spire til riktig løsning av den og bare når man finner den, kan man leve seg riktig inn i de av A. N. Ostrovskij foreslåtte omstendigheter og finne den rytme som passer til scenen. Ikke i noen av alle de varianter vi spilte gjennom med forskjellige oppgaver for øye fant vi denne scenens rytme – teksten passet ikke inn i vårt skjema. Dette hendte fordi vi gikk bort fra Ostrovskij når vi gjorde våre helter – til tross for deres uendelige tretthet – så livlige og pratsomme. Og bare da vi virkelig hadde forstått scenen at vi fant denne scenens «blå fugl» – dens riktige rytme.

To utmattede, trette mennesker har gått en enorm strekning til fots i håpløs leting etter en brødbit. Men dette er ikke det verste. De har sultet også da det var bedre tider. Det aller verste er at de er uten teater. Og så møtes de. For dem er dette møtet som en tilbakevenden til det for dem aller kjæreste – teateret. Igjen kjenner de den uefterlignelige lukten av kulisser; alle teaterlivets store og små sorger og glæder. Og begge er de stille glad for dette og møtes med ekte glede. Så snart vi forsøkte å løse scenen ut fra en slik nøkkel, kom alt på sin plass. Slik ble den voldsomme rytmen i møtet mellom to vanvittig trette menn oppdaget og rettfærdiggjort. Man kunne kanskje vente at de skulle slenge seg ned helt utmattet, men de beveger seg stadig, handler – det er jo teateret som har blåst inn i dem alt dette liv, energi, trettheten blir helt borte. Denne scenens finale har en helt annen rytme: hvor vanskelig er det ikke å reise seg opp, benene begynner å svikte med en gang, ryggen verker, de beveger seg så langsomt. Trettheten krever sin rett. Møteepisodens aktive rytme går over den opprinnelige, langsomme rytme. Dette lille blaff nyanser og understreker den ekte forfatning til de to gjennemtrette og i virkeligheten dypt ulykkelige mennesker som er fratatt sin kjæreste ting.

Omgang.

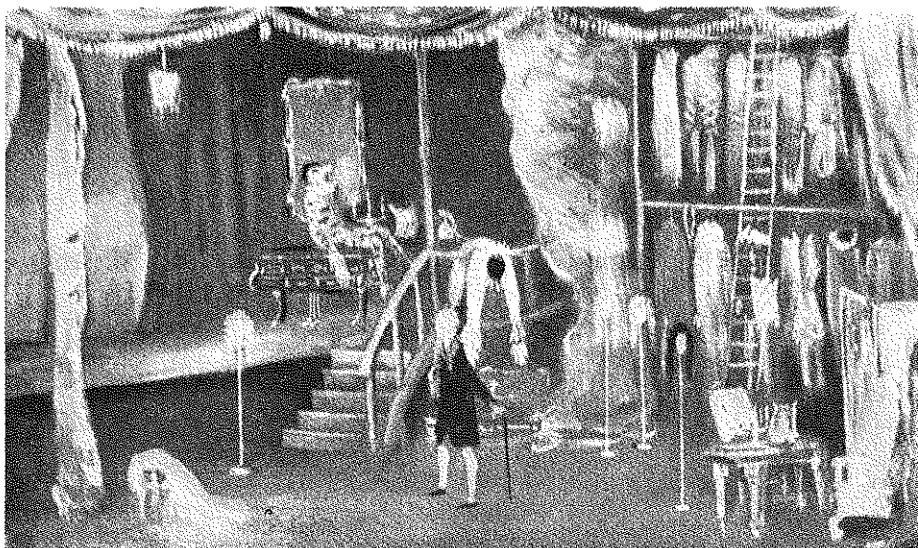
K. S. Stanislavskij beklaget seg ofte over at skuespillerne absolutt ignorerte

en første orientering i livsprosessen, den som går forut for handlingen, studerer den ikke, har ikke anelse om alle dens bittesmå ledd.

Skuespilleren kommer frem i rampen midt i et ferdig oppsatt bilde, han går dit han skal, blander seg med en gang inn i samtalen uten å bry seg om man er innstilt på å høre ham eller ikke. Om det sto en mann i stedet for en kvinne der, ville han ikke merke det og ville erklære ham sin kjærlighet. Bare ved å iakttatte alle finesser i sin holdning kan man fornemme sannheten på scenen. Omgangen er en kontroll. Omgang vil si at en tar imot, den andre handler. «Her har dere nøkkelen til omgang,» sa Stanislavskij, «orientering, konsentrasjon om objektet, oppmerksomhet på seg selv, innføling, visjon. Man må bare tenke på visjonen, det vil si hvordan dere best skal gjengi deres visjon for ham dere samtaler med, få ham til å se hendelsen med deres øyne. Nå har dere nettopp spilt en scene med forbitret trette mellom to mennesker, og dere begynte med tretten med en gang, hoppet over den meget viktige del som går forut for den: orienteringen, føling av hverandre på pulsen, en oppbygging mot hverandre, innstilling av de «radiobølger» som det ville passe dere best å begynne samtalen på.

Disse finesser, små fysiske handlinger foregår delvis før samtalen begynner, delvis under de første 5–10 replikkene og er begynnelsesleddet til hele den videre utviklingslinjen i den gitte scenen. Dere hopper over dette og ødelegger sannheten. Et menneske går bort til et annet, ber ham gjøre seg en tjeneste, og før de kommer frem til sakens kjerne, selv før de uttaler de første ordene, avgjør den ene av dem allerede hvorvidt han har noen sjans til å oppnå det han ber om, og den andre gjetter tilnærmedesvis hvorfor han kommer mot ham. Dette er resultatet av deres forte innfølelse, orientering, oppmerksomme iakttagere av hverandres handlinger og oppførsel, og først etter noen fraser, felles utveksling av elskverdigheter som holdes på den bestemte avstand som passer best for anledningen, heri også medregnet sinnstemningen til den man snakker med, går de til det skritt å legge ut om bønnens eller sakens kjerne. Dette er alt psykologiske finesser som alltid omgir et menneske i hans omgang med andre. Man kan slett ikke overse dem, og de er helt avgjørende for oss i vår kunst. De overbeviser skuespilleren og tilskueren om ektheten, om sannheten av alt som foregår på scenen. Disse finesser er en meget viktig del av vår teknikk, av innlevelseskunstens artistiske teknikk.

Efter K. S. Stanislavskijs død fortsatte hans nærmeste hjelper og efterfølger M. Kedrov vår lærers gjerning. F. eks. arbeidet vi på følgende måte under hans veiledning med «Den dype efterforskning» for å løse omgangsproblemet og i første rekke oppbyggingsprosessen, det som går forut for handlingen. Hva begynte M. Kedrov prøven på den sentrale scene i min rolle som geologen Moris med? Under handlingen



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

affærer. Han har en flaske vin og en delikat sasyk i hendene.

M. N. Kedrov begynte arbeidet med denne scenen udelukkende efter den fysiske handlings linje. Mekhti må gå inn i rommet. Moris vil absolutt ikke slippe ham inn. Vi skulle kjempe denne kampen uten å komme i berøring med hverandre. K. S. Stanislavskij sa at det er ikke slagsmålet som er interessant på scenen – men forberedelsene til det. Alle de første frasene i scenen er bare forberedelser til slagsmålet mellom Moris og Mekhti som kommer etterpå. Min oppgave besto i å gjøre Mekhti fast overbevist om at hvis han tar bare et skritt til, går jeg ut. Jeg skulle gjøre det umulig for ham å gå inn i værelset. M. Prudkin på sin side må på alle mulige måter forsøke å komme inn, overvinne meg. For å oppnå dette forsøker han å avlede min oppmerksomhet, lure

meg for å benytte seg av dette til å ta nok et skritt fra døren inn i rommet. Dette var en lidenskapelig, anspendt kamp, skjønt den i det ytre ikke ga seg uttrykk i noen skarpe bevegelser. Ingen av oss flyttet blikket fra motspilleren, med anspenst oppmerksomhet fulgte vi hver gest, hver nesten umerkelige bevegelse i det vi forsøkte å forutse motstanderens planer for å paralisere dem. Uten den aller fineste omgang er det umulig å spille denne scenen, og M. N. Kedrov og vi forsøkte hele tiden efter de sanneste, mest realistiske metoder for scenisk tolkning av denne skarpe kamp mellom to fiender. Den ene vil inn, den andre hindre det: denne helt gjennom enkle fysiske handling var hele scenens grunnskjelett.

Ser man på klokken, tar denne episoden et bestemt antall minutter i skuespillet, men bare der hvor det er handling, kamp og den fysiske handlings logikk er det teater og sannhet. Vi leg-

ger ikke vinn på å spille enkelte deler, men hele rollen i slik omgang med motspilleren, i slik uavbrutt aktiv handling. «Det er umulig å spille sitt nærvær på scenen, dere må arbeide med kunsten å snakke og handle, det vil si forandre motspillerens holdning til hendelsene slik at den faller sammen med deres syn,» sa K. S. Stanislavskij. «Hva trenger dere på scenen? Oppmerksomhet og følsomhet, konsentrering om de foreslåtte omstendigheter.»

Alle vi skuespillere av den eldre generasjon husker navnene til mange av de største scenekunstnere som ikke så noe annet enn seg selv i et skuespill. De var likegyldige overfor alt som omga dem på scenen og i skuespillet. For dem var alt dette bare en bakgrunn, og det eneste de brød seg om var at bakgrunnen ikke måtte hindre dem i å komme tilsyne klarest mulig. De utfoldet sine følelser for tilskueren fullstendig isolert, nød dem og beundret dem. K. S. Stanislavskijs store fortjeneste er det at han fastslo at skuespilleren er en del av det hele, et kollektiv som forsøker å åpenbare en forfatters idé helest og dypest mulig, skape et skuespill, men ikke å gi en gjesterolle i en scene eller et stykke.

Omgang er menneskets innvirkning på de mennesker som omgir ham og så i sin tur en fornemmelse av deres tanker, følelser og handlinger. Uten miljø, uten kollektiv blir det ikke liv i noe samfunn, blir det heller ikke livets sannhet på scenen. Det å kunne omgås folk vil si å kunne leve, uten dette forvandles kunsten til formelle tricks. gens gang kommer den halvfulle ingeniøren Mekhti som spilles av M. Prudkin, til Moris. Mekhti må forsone seg med Moris samme hva det koster, gjøre ham til medarbeider i sine skumle

Oversatt av Ingvild Broch.

Bohdan Korzeniewski

Bohdan Korzeniewski er en av de fremste polske regissører, dekan ved regi-linjen i Warszawas Teaterskole og redaktør til tidskriftet *Pamiętnik Teatralny* hvorav denne artikkel er hentet.

Berømte verker overlever deres skapere. Store verker overlever sin epoke. Denne sannhet kan vi utenat og gjentar den ved forskjellige, høytidelige anledninger. Men idet vi så gjerne henviser til denne påstand, glemmer vi som oftest alle dens konsekvenser. Vi er Vi er tilbøyelige til å plassere verket og dets døde skaper i de regioner av erindringen, der ikke noe forandrer seg lenger, og der de store mennesker og de store verker fra fortiden, i berømmelsens døde lys, står støpt i en og samme holdning, som statuene i Pantheon. Og nettopp her begår vi en feil som bereder oss smertefulle overraskelser. For hvis det er sant at store verker lever etter deres skapers død, er det også sant at de er underlagt livets jernharde lov. Det betyr ganske enkelt at de har sin tid for berømmelse og sin tid for glemsel, at de snart vekker begeistring, snart ulyst. Som levende verker deltar de fortsatt i historien, og historien er ikke, som vi utmerket vet det av egen erfaring, et eneste triumftog selv for de skjønneste idéer, eller et begeistringsrop for selv de mest fremragende mennesker. Historien komponerer ofte, bedre enn de mest gjennomsnittlige forfattere, flate melodramaer av små mennesker og små idéer, og rystende tragedier av store mennesker og store idéer. Hvis den ikke ved et tilfelle tar feil og ganske enkelt gjør alt

omvendt.

Det forekommer meg at Stanislavskijs verk idag gjennomlever en slik tragedie. Det gjelder å se den verste sannhet like i øynene. For øyeblikket er Stanislavskijs vakre og rene berømmelse nesten fullstendig utvisket. Hans navn, som våre største skuespillere for tyve år siden uttalte med ærefrykt og bevegelse, et navn som den gang alle i teatret, fra instruktøren til kassedamen, skanderte i kor under prøver og møter: «Sta-ni-sla-vskij. Stan-ni-sla-vskij. — er idag glemt.

Det går til og med å være kunstnerisk taktløs å nevne dette navn. Den som våger det, får straks ord på seg for å være tilbakeleggende. Han blir anklaget for hemmelig beundring for opphengte døde blad, for fuglekvidder fra et treinstrument, for pompøse søyler i pappmasjé, for en scene stappfull av heslige møbler, og særlig for beundring for skuespillere som legger så meget anstrengelse og talent i en feilfri, historisk begrunnet, trofast i hver miljødetalj, etteraping av mennesker som stort sett ikke lenger angår oss.

Det vil også kunne falle hardere dommer. Det naive eller modige menneske som har røpet sin tiltrekning til Stanislavskij, vil få en skammelig mistanke rettet mot seg. Han vil bli fordømt fordi han fortsatt er en kjenner av dette fryktelige teater, hvor det for en årrekke siden, i samsvar med byråkratiske forskrifter og rundskriv, ble foretatt en handverksmessig imitasjon av mønstrene, for å dekke over fullstendig tomhet, livløshet, løgn og angst for livets sannhet.

Vi vet at det er dypt, ja, skrikende urettferdig å legge ansvaret for dette på Stanislavskij.

Stanislavskijs posthume tragedie

Men hvem vil fortelle at historien, som er opp-tatt med å reise sine enorme byggverk, er menneskelig rettferdig mot mennesker og folkeslag? Etter som jeg kan bedømme det og uten å ha lyst til å spøke, kan Stanislavskijs posthume tragedie sammenlignes med *Ødipus'* tragedie.

Kong *Ødipus* ønsket sikkert ikke å drepe sin egen far og gifte seg med sin egen mor. Stanislavskij ønsket sikkert heller ikke å begå vold mot alle teatre, i land som var rystet av revolusjon, eller å pålegge dem en ensartet, død form, eller et skjema. For i kunsten er jo det å ligne med forbrytelsen fadermord og forbrytelsen blodskam. Men likevel drepte *Ødipus* sin far og giftet seg med sin mor. Og likevel bidro Stanislavskij, gjennom sitt posthume verk, på en effektiv måte å kvele enhver original tanke i teatret, og til å rotfeste kjedsomhet i det, en kjedsomhet så å si likeverdig med døden.

Det er sant at han forandret seg til den ugjenkjennelige, i den tid da han foretok disse handlinger mot seg selv. Han som i levende live var en evig sannhetssøker, full av smertefulle tvil og skrupler, forandret seg etter sin død til en transsynt dogmatiker. Han som i levende live var en drømmer som stadig strebet etter en visjon av det fullkomne teater, ble etter sin død en selvfornøyd doktriner. Han som i levende live var en glødende tilhenger av eksperimenter i kunsten, sto etter sin død som en uforsonlig fiende mot enhver form for nye artistiske forsøk. Han som i levende live var den mest tolerante av alle skuespillere — Meyerholds og Vaktangovs lærer — førte etter sin død en forbitret kamp

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

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

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

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

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

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

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

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

For å bli helt utklar over dens omfang, er det

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

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

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

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

Oversatt av Martin Nag.

Eric Bentley

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

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

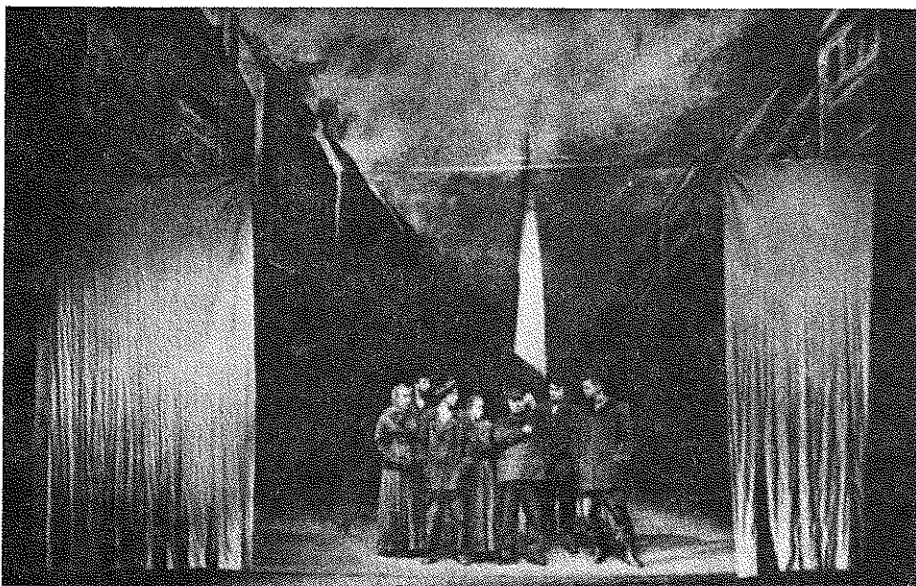
Ätminstone till en del stannar skilj-aktigheterna mellan det de två männen uttalade från det förhållandet att de be-handlade olika ämnen — att de hade olika åsikt om samma ämne återstår att

Är Stanislavskij och Brecht kommensurabla?

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

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

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

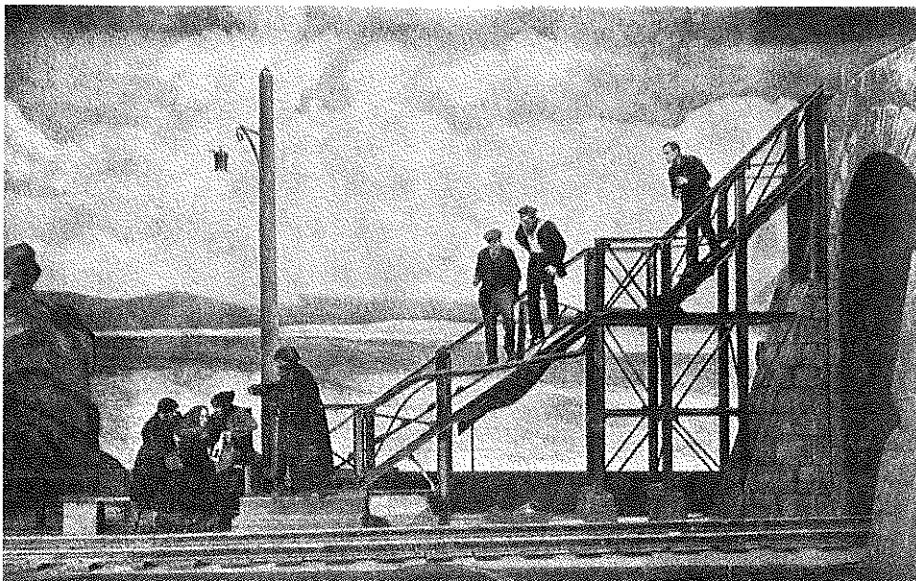


«Die Mutter». Ifølge M. Gorkij. Berliner Ensemble. Sosialistisk realisme ifølge Brecht.

vad författaren önskar, och att han bör klara att göra detta raskt så att han inte uppehåller författaren – detta är vad skådespelaren har betalt för. För Stanislavskij, å andra sidan, var det pjäsen som var ett färdigt accomplice. Vi läser aldrig något om att han omarbetade sina manuskript vare sig på Brechts vis eller så som regissörerna på Broadway gör det. Han var alltför upptagen av att omarbeta skådespelarna. Jag antar att varje regissör spanar efter lera som han kan forma. För Stanislavskij var det skådespelarna som var leran, för Brecht hans egna samlade verk.

Jag vet att de antiteser jag här kommer med innebär en förenkling. Det gör alla antiteser. Under sina sista år började Brecht forma skådespelare, han började i själva verket lära sig att forma skådespelare. Han började också tala om teaterskolor och den yngre generation. Och på motsvarande sätt kunde man kanske finna exemplar på att Stanislavskij redigerade och tillrättalade skådespel. Sådana förhållanden har emellertid ingen väsentlig inverkan på mitt huvudpåstående. Och följaktligen

«Pansertoget 1964» av Ivanov — (1927). Sosialistisk realisme ifølge Stanislavskij.



gen talar Brecht i sina teoretiska utredningar om vad skådespelare i sista hand kan och bör utföra, medan Stanislavskij talar om hur skådespelare skall kunna utbildas därhän at de förmår utföra detta eller något överhuvudtaget. Brecht talar om det slutliga resultatet, Stanislavskij om utbildning, om skådespelarens träning. Att hävda detta innebär inte svaret på allt. Det ger oss tvärtom nya frågeställningar.

Man kan till exempel undra, om Brecht förutsatte att skådespelaren av idag kan ge honom just de resultat han önskar. Det är väl känt att Stanislavskij utgår ifrån en rakt motsatt uppfattning. Enligt hans åsikt är Metoden nödvändig emedan skådespelarna inte kan åstadkomma de riktiga resultaten, och detta rättfärdiggör det starka betonandet av utbildning och träning. När Brechtianerna hävdar att regissören inte får förfalla till att bli en instruktör för skådespelarnas agerande, så genmäler Stanislavskij-anhängarna: «Jovisst, han måste ägna sig åt detta, så länge skådespelarna inte är färdigt utformade professionister utan fortfarande behöver instruktion.» Och det är ju förhållandet att våra «professionella» skådespelare besöker teaterskolor och dylikt ännu som medelålders, det är ju sanningen

att säga inte så mycket ett bevis för deras ödmjukhet som för att vi intet har någon verklig yrkesskicklighet mera. Förhåll det sig annorlunda i Brechts Tyskland? Ännu en svår och mångtydig fråga. Jag skulle vilja påstå att det verkligen var annorlunda i det Tyskland som existerade i Brechts ungdom, vilket betyder att han hade skäl att förlita sig på en fullkomlig yrkesskicklighet. Att han efter det andra världskriget började intressera sig för att träna upp unga människor betyder inte någon åsiktsförändring hos honom men en förändring av förhållandena i hans land. Han återvände inte till ett land av vältränade skådespelare sådana som Weigel, Homolka och Granach hade varit, och därav följde att han på sina äldre dagar fick intresse för det som Stanislavskij hela livet hade gått in för: att utveckla unga människor till skådespelare.

Om vi förutsätter att vår generalisering är accepterad – att Brecht först och främst tänker på att iscenesätta ett skådespel, och Stanislavskij på att träna skådespelaren till att uppträda i det – skulle det så vara en nödvändig konsekvens att en skådespelare tränad av Stanislavskij skulle vara en dålig skådespelare för Brechts pjäser? Om Stanislavskij levde idag skulle han med största sannolikhet besvara frågan nekande, för det var hans mål att skapa ett instrument som kunde användas för alla hedervärda teaterändamål. Och det är klart att han ansåg detta mål som uppnåeligt.

Brechtianerna har sina tvivel, eller bör åtminstone ha det, om de önskar följa i mästarens marxistiska fotspår. De bör ge Stanislavskijs idé om en allmän giltig träning och om en yrkesskicklighet, som klarar alla scenens krav, epitetet småborgerlig. De bör efterlysa en mera historisk uppfattning av utvecklingen, en uppfattning som placerar Stanislavskij i en samhällsklass och en epok, och Brechts teater till en annan samhällsklass och en annan epok.

Inte desto mindre är det ett faktum att Brechts strävanden gick i en enda riktning, medan Stanislavskij på samma sätt som Reinhardt iscenesatte alla slags skådespel och kunde träna upp skådespelare till att nå ypperliga resultat i dem alla. Enligt min åsikt är detta bara att på nytt understryka att han var en regissör (en regissör måste kunna arbeta med hela repertoaren) medan Brecht var en författare som var upptagen av författarskap (huvudsakligen sitt eget). Berliner-ensemblen har visat en tendens att tillämpa Brecht-stilen på andra författares arbeten, men resultatet är misslyckade utom i de fall författarna redan i sig själva tillhör Brecht-skolan. Stanislavskij å andra sidan tjänade ingalunda bara en enda stil eller skola, och lät sig ännu mindre binda av någon sådan. Det är sant att han skapade den sceniska naturalismen i Ryssland. Men man kan lika väl säga att han har skapat den sceniska symbolismen där, genom sina uppsättningar av Maeterlinck och Andrejev. Skulle han ha skapat en Brecht-teater, om han hade fått leva några år längre? Det är farligt

att uppställa historiska «om» och «ifall». Och ingen önskar väl se bort från det faktum att Stanislavskij och Brecht var så ytterligt olika, olika som personer, lika väl som till nationalitet. Och fastän de både härstammade från det högre borgarskapet, vilket är roande, så är deras förhållande till denna klass olikartat på ett mycket ironiskt sätt. Stanislavskij förblev förfinad till det sista, trots att han levde länge nog att bli ett utställningsföremål i Stalins Ryssland. Han anpassade sig till det nya samhället men allt han var bragte han med sig från gamla dagar. Han tyckte inte om de nya kommunistiska pjäserna, och hans teater blev ett museum för det bästa i det «borgerliga» dramat. Medan Stanislavskij alltså inte ens revolterade mot sin egen familjebakgrund, var det just detta som Brecht gjorde, och hans kärlek till «folket» förbleknar fullständigt jämförd med hans raseri mot sin egen klass. Om det är ironiskt nog att Stanislavskij blev en terrorregimens favorit, så är det dubbelt ironiskt att anhängare av denna regim framhåller honom på bekostnad av en konstnär som har gjort sitt bästa för att prisa Stalins terrorvälde.

Denna del av historien skulle inte ha något med sitt resonemang för övrigt att göra om inte kommunisterna hade haft sina egna skäl att ge kraftiga bidrag till den förvirring som råder beträffande förhållandet Stanislavskij-Brecht. 1953 uttalade en talesman för det tyska kommunistpartiet att Brechts teorier «ovedersägligen står i opposition till allt som namnet Stanislavskij står för. De två ledarna av Ensemblen borde sannerligen vara de sista att gömma huvudet i sanden när de konfronteras med dessa fakta». Vid denna tid var de «två ledarna» av Berlinerensemblen Brecht själv och hans hustru, Helene Weigel. Fru Weigel deltog i Stanislavskij-konferensen 1953 i den lovvärda avsikten att visa, att Brecht och Stanislavskij inte är så förenliga som påstått. Men om hon, som jag har förstått, inte hade annat att erbjuda än ett uppkok på de Nio Punkter som hennes man året förut hade tryckt i Theaterarbeit, kan hon bara ha bidragit till att göra förvirringen värre. Paret Brecht identifierade nämligen ordet «Stanislavskij» med ordet «Sovjet», på samma sätt som partiledarna gjorde det. Och man märkar sig att det Nya Samhället är lika begivet på oratoriska platitider som någonsin en amerikansk vältalare på Commencement Day. Stanislavskij trodde på Människan, Brecht trodde på Människan – Stanislavskij betraktade Naturtrohet som en plikt, Brecht betraktade Naturtrohet som en plikt – Stanislavskij kände förpliktelse gentemot samhället, Brecht . . . Eftersom man tror bara det man ser, skall jag till slut i denna artikel återge Brechts Nio Punkter.

När inte Brecht – i likhet med sin Unga Soldat – var sysselsatt med att utplåna sig själv för att kunna ingå i Stalins organisation, hade han en benägenhet för att visa fientlighet gentemot Stanislavskij. Detta gör han till exempel i ett par uttalanden som Mr. Willett med rätta

citerar i Brecht on Theater tillsammans med de Nio Punkterna. I det första uttalandet angriper han Naturalismen: «Det han (Stanislavskij) gick in för var naturlighet, och resultatet blev att allt i hans teater föreföll så genomnaturligt att ingen brydde sig om att hejda sig och se närmare på det. Man studerar ju inte vanligtvis sitt eget hem eller sina egna matvanor, eller hur?»

I det andra uttalandet är målet för angreppet inte bara den i egentlig mening naturalistiska teatern utan varje teaterform som i alltför hög grad förlitar sig på Einfühlung. Brecht anser att den hypnotiska teaterform har en sövande intention som grundar sig på rädsla för publikens intelligens: «Publikens skarpa öga skrämmer honom (Stanislavskij). Han tillsluter det.» Sådana uttalanden minner oss om att Brecht visste mycket litet om Stanislavskij och att han, liksom världen i övrigt, betraktade denne som bunden till en enda teaterform. Om ordet «Sovjet» inte täcker Stanislavskijs allmänna livshållning, så täcker inte heller ord som «naturalistisk» och «innlevelsesbetonad» hans teater i dess helhet. Låt oss återvända till frågan huruvida Stanislavskij, ifall han hade haft en bättre hälsa och fått leva längre, möjligen skulle ha utvecklats till att skapa en teater i Brechts anda eller i varje fall att göra ett par iscenesättningar av autentisk Brecht-karaktär. Denna fråga är det säkert klokast att besvara med ett: Nej, han tillhörde på ett alltför oavvisligt sätt världen före 1914. Han skulle inte ha känt mera samhörighet med Brecht än han kände med de kommunistiska dramatiska författarna – eller med sina egna upproriska söner, t.ex. Neyerhold. Skillnaden mellan två generationer är en skillnad i lynne och livsåskådning. Men detta betyder inte att Stanislavskijs uppfattning om skådespelarens konst måste underkännas för att Brechts skådespel skall bli väl framförda. En man kan först bli skådespelare – med Metodens hjälp. Därefter kan han lära sig att anpassa sig efter olika slag av dramatik – inklusive Brechts. Är verkligen skillnaden mellan Brecht och alla andra dramatiska författare större än andre skillnader som skådespelare redan har lärt sig att bemästra – till exempel de mellan Shaw och Shakespeare, Wilde och Arthur Miller? Brechts angrepp på Einfühlung-stilen och hans plädering för Verfremdungsprincipen låter mera hotfulla i sin abstrakta teoretiska storslagenhet än de visar sig vara i praktiken. Verfremdungs-effekten är inte okänd för traditionen inom komisk teater sådan som Stanislavskij och alla andra känner den. Det Brecht verkligen angriper är den tragiska traditionen i den speciella form av vardagligt, psykologisk drama som baserar sig på patos och spänning. Men konstnärer som Charlie Chaplin och Zero Mostel praktiserar Verfremdungsprincipen som Monsieur Jordain skriver prosa. Kanske behövs det en tysk intellektuell för att det skall göras sådant väsen av saken.

Det bör bemärkas att Brecht aldrig ansåg att vare sig Berliner Ensemblen eller någon annan verkligen hade upp

nått «episk» skådespelarkonst. Man kan alltså med stöd av hans egen auktoritet påstå att det inte finns några verkliga Brecht-skådespelare. Tydligt hade han en vision av vad skådespelarkonsten kunde utveckla sig till, om man förutsatte inte endast förändringar uppe på scenen, men också hos auditoriet. Om den visionen någonsin blir förverkligad, är det möjligt att Stanislavskij kommer att visa sig vara en av dem som har bidragit till detta.

Något av DRT kan man lära sig av Stanislavskij (från boken Theaterabliet, Dresden 1952, side 413).

1. Känslan för poesin i en pjäs. Också när S:s teater måste framföra naturalistiska stycken som en eftergift för tidens smak, gav iscenesättningen dem poetiska drag – de nersjönk aldrig till rent reportage. I motsättning till detta ges inte ens klassiska stycken här i Tyskland den minsta storslagenhet.
2. Medvetandet om ansvar gentemot samhället. S. visade skådespelarna vilken social mening deras konst hade. Konsten var inte något självändamål för honom, men han visste att man inom teatern inte når något mål utan konst.
3. Stjärnan och ensemblen. S:s teater bestod endast av stjärnor, stora och små. Han bevisade att individuell skådespelarkonst når full effekt först genom ensemblespel.
4. Betydelsen av totaluppfattning och detaljer. Vid Konstnärliga teatern i Moskva gavs varje pjäs en genomtänkt helhetsform och en mängd subtilt utpenslade detaljer. Det ena är bortkastat utan det andra.
5. Naturtrohet som en plikt. S. lärda att skådespelaren måste ha exakta kunskaper både om sig själv och om de människor som han vill framställa. Bara det som skådespelaren själv har iakttagit, eller som kan bestyrkas genom iakttagelse, är värdigt att iakttagas av publiken.
6. Enhet av naturlighet och stilisering. I S:s teater gick en storartad naturlighet hand i hand med djup väsentlighet. Som realist tvekade han aldrig att framställa det fula, men han gjorde det med grace.
7. Verkligheten framställd som full av motsättningar. S. fattade hur varierat och komplicerat samhällslivet är och förstod hur han skulle visa detta utan att det uppstod förvirring. Alla hans iscenesättningar har mening.
8. Människans betydelse. S. var en övertygad humanist, och ledde i denna egenskap sin teater framåt längs vägen mot socialismen.
9. Betydelsen av konstens vidare utveckling. Konstnärliga teatern i Moskva vilade aldrig på sina lagrar. S. uttänkte nya artistiska metoder för varje iscenesättelse. Från hans teater kom sådana betydelsefulla konstnärer som Vakhtangov, som i sin tur vidareutvecklade sin lärares konst i full frihet.

Oversatt av Harriet Clayhills.
Tryckt i Tulane Drama Review nr. 3/64.

ANNONSE

HARLEKIN

Tidsskrift om Teater
Redigeret af
Jens Kistrup, Klaus Ribbjerg,
Erik Ulrichsen

Pris i abonnement:

d. kr. 30 pr. aargang à 5 hefter
Pris i løssalg: kr. 6,75 pr. hefte
Utgitt av Gyldendal, København

DIALOG

Teatertidsskrift
Redaksjon:

Jonas Cornell, Lars Kleberg, Leif Zern
Utgitt av Bonnier, Stockholm
Pris i løssalg s. kr. 4,15