

TTT

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK

NORDISK TEATERTIDSSKRIFT NR. 14 - 1970

Udgivet af ODIN TEATRETS FORLAG

SKUESPILLERKUNST

VILAR

ARTAUD

TEREKOV

STANISLAVSKIJ

VAKHTANGOV

PUDOVKIN

GRUPPETEATER I U.S.A.

TEATRO CAMPESINO

PERFORMANCE GROUP

BREAD & PUPPET

FIREHOUSE THEATER

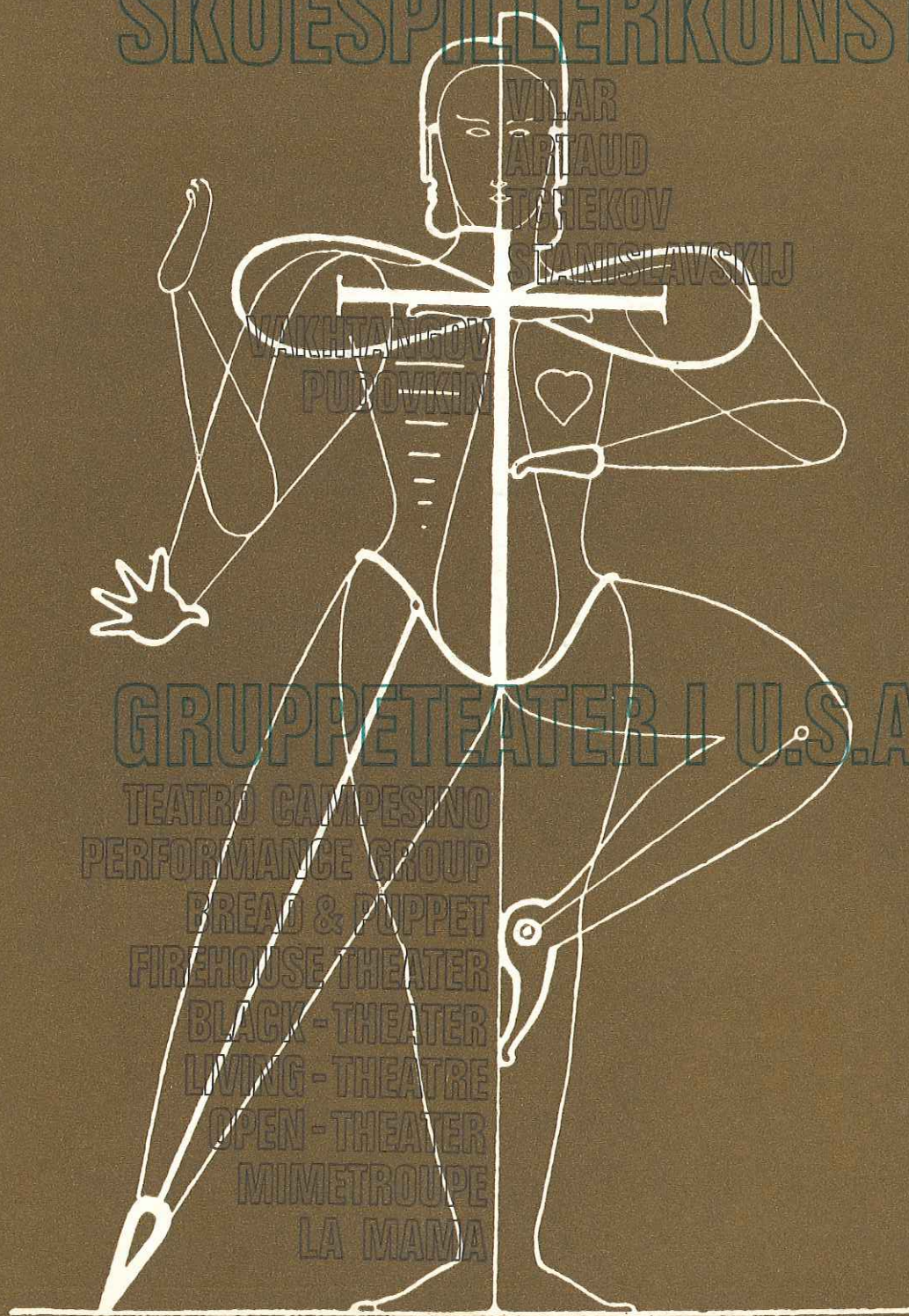
BLACK-THEATER

LIVING-THEATRE

OPEN-THEATER

MIMETROUPE

LA MAMA



ILLUSTRATIONERNE

i dette nummer af TEATRETS TEORI OG TEKNIKK er
velvilligt ydet af:

HOLSTEBRO Klicheanstalt, Holstebro

HOLSTEBRO Landmandsbank A/S, Holstebro

Morgenavisen Jyllands-Posten, Viby J.

Dir. J. Møller Kristiansen, Holstebro Garnspinderi, Holstebro

Politiken, København

Aarhus Stiftstidende, Århus

Ornitofilene Kaspariana Ferai

Materialer om Odin Teatrets arbejde og forestillinger

Artikler av

Jens Børneboe, Jens Kruuse, Ole Sarvig, Marc Fumaroli, Chr. Ludvigsen,
Eugenio Barba

86 sider, 62 illustrationer, Dkr. 10,-

Odin Teatrets Forlag – Box 118, DK-7500, Holstebro, Danmark

TTT

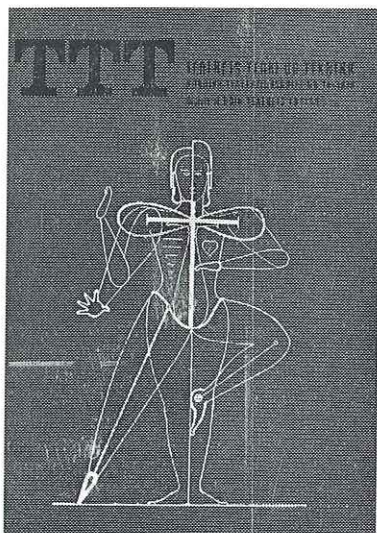
TEATRETS TEORI OG TEKNIKK

Ansv. redaktør: **Eugenio Barba**

Redaktionssekretærer: **Hanne Birgitte Jensen,**
Per Moth Iwersen

Oversættelse ved:

Marianne Ahrne
Malou Ilmoni
Else Marie Lauvik
Kirsti Lynge
Ester Nagel
Lis Plaetner



Omslag:

Af Yves Lebreton efter en tegning
af Oskar Schlemmer.

Redaktion, ekspedition og annoncer:

Odin Teatrets Forlag, box 118,
DK-7500 Holstebro, Danmark,
tlf. (07) 42 42 12,
tlg.adr. TELABOR.
Giro 150285.
Bank: Holstebro Landmandsbank,
konto nr. 130064-9.

Abonnement: Dkr. 81,-
(en bog, to hæfter)
direkte til forlaget.

Teatrets Teori og Teknikk udgives af
Odin Teatrets Forlag.
© Odin Teatret.

INDHOLD

Franco Quadri

USA 1970. Teatret mot systemet: Ironi eller taushet s. 2

Nikolaj Gorchakov

Stanislavskis arbejde med skuespilleren s. 16

Evgenij Vakhtangov

Teater er handling s. 25

Michael Tchekov

Improvisation og kollektiv arbejde s. 27

Antonin Artaud

Iscenesættelsesplan til Spøgelsessionaten af Strindberg s. 31

Charles Dullin

Brev til Roger Blin s. 36

Jean Vilar

Mordet på iscenesetteren s. 37

Vsevolod Pudovkin

Skådespelarkonst i film och teater s. 40

ANMELDELSER

Teater, polemik, teorier, manifest — Ingvar Holm s. 51

Dictionnaire du théâtre français contemporain — Alfred Simon s. 51

**Svensk Teater. Strukturförändringar och organisation
1900-1970** — Gösta M. Bergman s. 51

Travail théâtral — Denis Bablet, Emile Copfermann, Bernard Dort,
Françoise Kourilsky s. 52

USA 1970. Teatret mot systemet: Ironi eller taushet

AV FRANCO QUADRI

Franco Quadri, italiensk kritiker, er en av de største kjennere av det nye amerikanske teater. Inntil siste år var han redaktør for tidskriftet Sipario, som han forvandlet til det mest aktuelle og ajourførte debattforum. Han leder nå Nuovo Teatro, en forening som presenterer små avanserte teatergrupper, også fra utlandet, og underground filmer. Han har vært en av Beck og Malinas nærmeste venner og arrangert samtlige av deres turneer i Italia. Han har nettopp skrevet ferdig en bok om The Living Theatre, som er utkommet på Einaudi Editore i Torino.

De største amerikanske, politisk engasjerte grupper har det siste året befunnet seg i en generell krisesituasjon, og det ser ut til at denne situasjonen oppsto i januar, med oppløsningen av The Living Theatre (se TTT 13).

The Open Theater har vedtatt å la seg oppløse i juni, og Joe Chaikin vil sammen med en del av gruppen, på samme måte som The Living Theatre, gå over til direkte og anonym virksomhet, i gatene og andre steder.

The Bread and Puppet Theater, har delt seg i to grupper, hvorav den ene går inn for direkte politisk virksomhet. Firehouse Theater i Minneapolis og The Performance Group i New York er i oppløsning. Ronnie G. Davies har forlatt San Francisco Mime Troup og vil arbeide med en ny form for teater-kronikk-debatt.

Det er åpenbart at slutten på Marcuse-utopien om en verden bygget på kunstneriske strukturer ikke bare har ført til at de mest utsatte gruppene er forsvunnet, men også gitt støtet til en dyptgående kritisk nytenkning: de mest bevisste teatergruppene er blitt klar over at selv i deres mest «revolusjonære» produksjon («revolusjonær» vis a vis systemet, nedbrytende vis a vis «Kunsten»), så tilslørte de likevel alltid sitt politiske engasjement under et lag av artistisk forførelseskunst.

Parallelt med dette er det tydelig skjedd et tilbakeskritt i the underground cinema. Det svarer til, 1) at man ikke har lyktes med en revolusjon som bare var formell, 2) til den krisen som oppsto ved at holdningene ved identifiseringen av et felles kampinnhold viste seg uholdbare, 3) til erkjennelsen av hvor lite det har nyttet med nye metoder, når man ser de samme metodene utnyttet av systemet for å blåse nytt liv inn i kommersielle produkter.

Bare The Living Theatre, som er den gruppen som alltid har vært den raskeste til å oppfatte øyeblikket og fra gang til gang å svare på den best egnede måte på øyeblikkets politiske og kunstneriske krav, har nok en gang reagert på en radikal og bevisst måte. Gruppen er oppløst og spredt, for å kunne drive en kapillær virksomhet som politisk sett er mer effektiv. Denne virksomheten er anonym, okkult, direkte, ikke underlagt kodifisering eller absorbering fra systemets side, men som gjennom det uforutsette og det overraskende gir tilbake til teatret en funksjon som den tidligere avantgarde ga det: en splittende funksjon overfor samfunnet.

»The Living Theatre ønsker ikke lenger å arbeide i teaterbygninger. Man må komme ut av fellen. Strukturen er i ferd med å rase sammen. The Living Theatre vil ikke lenger være en institusjon. Det er nå helt klart at alle institusjoner er uelastiske og støtter The Establishment. Etter tyve års virksomhet er The Living Theatre's struktur blitt institusjonalisert. Alle institusjoner kommer nå til å bli oppløst. The Living Theatre måtte oppløses eller skifte form.»

(The Living Theatre - fra erklæringen i januar 1970)

»Teatret... er en lærerik situasjon... Dette er relevant bare i en by der man lever og deltar i korrupsjonen, der ufruktbart liv hopes opp sammen med papir, der sannheten kjøpes og selges til samme pris som bøker og batterier, der fortid og nåtid alltid blandes sammen og der hodene er talte. I vår tid av kvasiliv, av samfunn i oppløsning, av mangel på retning og mål, har teatret en annen misjon enn den det hadde før. Jeg tror at det de ambisiøse nye teatergruppene har til felles, er at de vil på en eller annen måte vise et eksempel på teater, ikke så meget for et nytt system, men for et nytt menneske.»

(The Open Theater - fra »Signaler« av Joe Chaikin)

»Vi vil at man skal forstå at teatret ikke på noen måte er en instituert form, det er ikke det handelsforum som mange tror, der man betaler og mottar en vare. Teater er noe annet. Det har mye mer likhet med brød, med nødvendighet. Teater er en form for religion.»

(The Bread and Puppet Theater - etter en uttalelse av Peter Schumann)

»Jeg anser vår produksjon for å være en meget nøyaktig observasjon av det amerikanske liv - i døden. Latteren, vitsingen og hånet er produkter av denne meget alvorlige viviseksjon av det amerikanske legeme. De uhyggelige karakteriseringene er ikke skapt for å få det til å gå kaldt nedover ryggen på folk; akkurat som med det nakne (som jeg benytter mye) er ikke hensikten å opphisse publikum, men å få dem til å tenke. Forøvrig er det ikke noe støtende eller obscønt i mine oppsetninger: bare den virkeligheten som de gjenspeiler korrekt, er det.»

(Playhouse of the Ridiculous - etter en erklæring av John Vaccaro)

Den generelle krisesituasjonen de største amerikanske avantgardeteatrene befinner seg i, har for noen av dem vært en impuls til å undersøke nærmere de metodene de anvender. The Open Theater (den delen av gruppen som har fortsatt å spille teater) synes å følge samme linje som før, med en institusjonalisert anvendelse av gest og tale og i et typisk lukket »laboratorie«-miljø. Det viser seg stadig mer tiltrukket av »metafysiske bekymringer« (deres siste stykker, Slutspill og spesielt Terminal, gruppearbeider med døden som tema, synes å bekrefte dette). Også den gruppen som er blitt igjen av The Bread and Puppet Theater fortsetter innenfor valget av en beregnet grovhet, selvom den i sine siste oppsetninger viser en ny anvendelse av menneskekroppen og scenematerialene. Men den er i ferd med å nå et ekspressivt raffinement og en teknisk perfektjon som lett kan føre til en mindre åpen ekspressiv styrke, idet den begrenser sin politiske virksomhet til simpel konstatering af fakta. Playhouse of the Ridiculous beveger seg på den bekvemme vei som kabaret-ironi og anstøt er, og bekrefter nok en gang hvor godt tålt og holdbare de former for protest er, som ikke skjærer dypt ned i publikums bevissthet. Disse teatrene er likevel de eneste som ennå ikke er blitt utsuget av den omseggripende konsumismen, som sveiger enhver manifestasjon, kunstnerisk eller ikke, reduserer den til kommersiell folklore og forviser den til et industrielt plan uten noen interesse når det gjelder kommunikasjon og kultur. Mot denne bakgrunn blir det erotiske teater, dette avantgardekonsumismens mesterverk, en trykkventil for et land, hvor man på steder som skulle oppfordre til selvkritikk, finner den eneste mulighet for uttrykk i seksual-metaforer.

F. Q.

I 1967 syntes ennå New York å tilhøre en annen verden, gjennomblåst av en vind av lystig galskap. Da jeg nå vendte tilbake til byen tre år etter, syntes selv det minste pust å være stilnet, når det ikke kondenserte seg i enkelte desperate glimt. Byen er opprørt og forvirret over streikene, skremt av attentatene og eksplosjonene, men ennå vantro, og den hviler sløv og dystert i Nixonadministrasjonens søvndyssende kvelertak. Med glorifiseringen av **the silent majority** er reglene blitt ubevegelighet, hykleri, det offisielles tomme formalisme, forretningskultus: en provinsiell tradisjons dovne og griske Amerika. Som konsekvens er byen splittet i **to verdener** uten innbyrdes forbindelse; man overser de mer foruroligende befolkningsgruppene, negerbyen og puertoricanerbyen, som er vokst slik at de har påtvunget New York tospråkighet. Man vet da endelig på hvilken side man står og den angsten som griper en i høybyen - fornemmelsen av klaustrofobi i gatene som er klemt sammen mellom moderne skyskraper, glass og stål, pengefabrikker for mylder av mennesker, smil uten menneskelighet og isnende effektivitet - den samme angsten tar man med seg (uten å være klar over det, kanskje tar man det for eksaltasjon) **downtown**, på den andre siden, der man ender med å akseptere skitten og elendigheten som alternativ, det lange hårets, kvistkamrenes og underground-avisenes **downtown**, med sin marijuhana-joint som symbol og ofte som løsning.

Woodstock-ånden

Her er det lett å møtes, utveksle ord og **small changes** fra første stund av, kanskje over en hamburger som stiller den verste sulten og samtidig behovet for kontakt. Selv om mange kollektiver har slått feil, selv om arbeidsgrupper og kunstgrupper er blitt oppløst, selv om splittelsen i mange små grupper med forskjellige ideologier har virket tyngende, fortsetter man å leve i illusjonen om **conspiracy**; det betegnende ritual består i å la sigaretten gå fra munn til munn i en stadig videre sirkel. **Woodstock-ånden** brer seg; minste felles nevner er forbitnelsen over Chicago-prosessen (**Conspiracy Trial**) som reaksjon på det som skjedde under Demokratenes konvent, og protesten mot fengslingen av Bobby Seale og Panthers 21, makroskopiske eksempler på en stadig mer trykkende indre forfølgelse. Og så naturligvis det grunnleggende motivet, motstand mot krigen. Forøvrig refererer jeg inntrykk fra tidlig i vår, før de store rystelsene over angrepene på Kambodsja. Det snakkes mye om revolusjon, som et sikkert og nært forestående faktum, og i mindre vage vendinger enn innen visse grupper i Europa, om så bare fordi her fortsetter de fleste med en personlig innsats, og fordi oppbyggingen av uavhengige kommunikasjonssystemer, forberedelse til geriljastrategi, systematisk boikott av establishments produkter og sivil ulydighet som prinsipp ikke lenger er utopier.

Angsten oppstår når man innser hvor avgrenset denne



Ellen Stewart sammen med forfatteren Leonard Melfi.

«La Mama Experimental Theatre Club er viet til forfatterne og alle andre aspekter ved teater. Dette skulle innebære alt. Jeg har villet skape forutsetningene for bedre å kunne tjene eksperimenteringen innenfor det skapende teater. De forfattere som interesserer meg, skriver i høy grad for det ubevisste og dette har forårsaket en ny form for teater. Kunstneren har alltid vært menneskehetens profet. De nye forfatters tekster påpeker hvordan vårt samfunn for å kunne overleve, må stimuleres mer til å anvende sin fantasi og sine forestillingsevner. Det er nettopp det de nye forfattere gjør, og det er nettopp disse stykker jeg vil presentere. Jeg er til for å tjene forfatteren, jeg stiller meg ikke i veien for ham. Og jeg føler at dette er den beste måte, enten forfatteren vet det eller ei.»

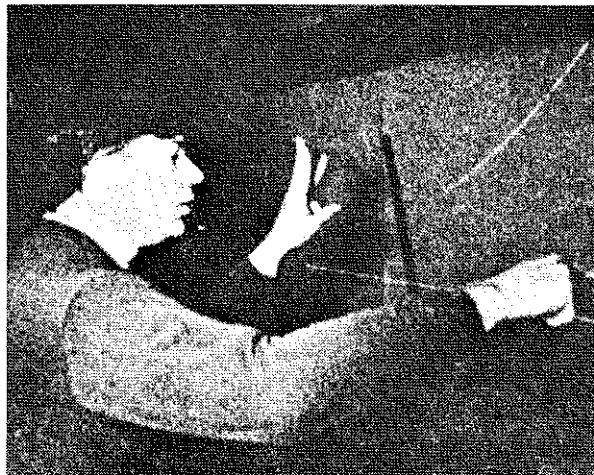
Med disse ord oppsummerer Ellen Stewart målsetningen til sitt teater, bedre kjent som Cafe La Mama, som hun har ledet i flere år i sin underjordiske, men likevel regelmessige virksomhet. Yngre skuespillere og regissører som er arbeidsløse eller vil gi seg i kast med «eksperimenter», samarbeider med ukjente forfattere som på den måten får spilt deres stykker. Resultatet vises i to uker, fra onsdag til søndag. Innstuderingen tar like lang tid. Tilskuerne sitter ved bord, de betaler ingen inngangsbillett, bare hva de spiser eller drikker. Ellen Stewart har finansiert dette utpregede underskuddsføretagende gjennom sitt arbeid som motetegner. I de siste år har et par amerikanske foundations gitt en del penger til videreføring av initiativet.

Fra den mengde av tilfeldige skuespillere og regissører som arbeider mer eller mindre regelmessig på Cafe La Mama, har en gruppe utkry-

stallisert seg rundt Tom O'Horgan. Han har regissert noen av de mest interessante forestillinger med hvilken gruppen - som Cafe La Mama - ble kjent i Europa, særlig i Danmark. Allerede i 1965 ble den introdusert av forfatterinden Elsa Gress og den har seinere hatt et fast tilholdsted på hennes Decenter i Glumsø. Her avsluttet gruppen prøvene på Paul Fosters Tom Paine som høsten 1968 ble vist på festivalen i Edinburgh. Forøvrig ble den samme tekst iscenesatt av Tom O'Horgan på det Kongelige Teater i København i 1969.

Tom O'Horgan har uten tvil bidratt til kjennskapen og spredningen av La Mamas virkning gjennom sitt arbeid som regissør og pedagog. I 1967 fikk han Obie-prisen som den beste off Broadway regissør og et par år seinere Brandeis Prize for the Creative Arts. Han satte i scene den første off Broadway versjon av Hair og seinere har han tilpasset den til Broadway. Hans meget gode iscenesettelse har bidratt til denne musicalens spredning over hele verden.

De siste år har Tom O'Horgan skilt lag med La Mama og har sammen med noen av sine eldre skuespillere dannet den selvstendige The New Group. Cafe La Mama fortsetter og har også filialer i Bogota og i Tokio. Det er fremdeles et unikt sted som gir prøvemuligheter til yngre forfattere, regissører og skuespillere. Det har også nylig frembragt et nytt regissørtalent, den rumenskfødt Andrei Sherban. Han har satt i scene Arden of Faversham som i løpet av sommeren 1970 har turnert i flere europeiske land. Peter Brook har nå knyttet Sherban til medarbeiderstaben til sitt nylig stiftede International Centre for Theatre Research i Paris.



Tom O'Horgan, hovedregissør i Cafe La Mama og nå leder av The New Group.

protesten overfor det truende systemet er. Stadig vekk ser man at konsumismen sluker revolusjonen i grådige jafs. For eksempel har man Grove Press som under en villedende underground-fasade skjuler byråkratisk ånd og svære forretningsinteresser, og det samme gjelder den falske formidlingsfriheten i **Evergreen Review**. Det virker ikke engang overraskende når man i **Uptown**, i det mest elegante kinostrøket, støter på en moteforretning med navnet »Conspiracy« og som selger skjorter i »Chicagostil«.

Forøvrig vises filmen **Woodstock** ett kvartal lenger borte, en gigantfilm i full technicolorprakt, tre timer lang, tatt opp av en trupp på 12 filmfotografer/regissører, på to lærreter og med full anvendelse av en teknikk som er utviklet av underground - innspilt under musikk-festivalen i Bethel (staten New York) i august 1969, den som inspirerte Abbie Hoffman til å skrive **Woodstock Nation**, en av de mest kjente bøkene eller manifestene over hippie-revolusjonen. Vi vet hvordan det gikk: man ventet ca. 10.000 besøkende og i stedet skjedde det utrolige at 400.000 unge mennesker i fire dager dannet sitt eget samfunn på den grønne sletta, i et klima av nytt broderskap, uten politi og uten opptøyer. Man lyttet til musikk og elsket: tilbake til naturen, med rikelig anvendelse av hasj. En fødsel ble festens høydepunkt. Mangelfull tilførsel av mat og drikke fra organisasjonens side (som var utilstrekkelig, men lykkelig) vekket ikke protester men førte derimot til tilpasning og lystighet. Da det den tredje dagen brøt ut uvær skjedde det at, i stedet for at alle flyktet sin vei, utviklet det seg til en enorm kollektiv fest. Mens **Ten Years After** spilte uavbrutt, rullet de 400.000 seg nakne i gjørmene, som lekende barn.

Mens Woodstock for Abbie Hoffman og downtown-folkene skulle bety innledningen til en ny revolusjonær æra, har mange klarttenkende som ikke har latt seg gjennomsyre av denne nye ånden, erklært slutten på den, fordi dette fantastiske massemøtet bare skapte en gledesmanifestasjon uten at det praktisk sett har munnet ut i noe. Her kommer Marcuse inn, med sine hypoteser om en kunstnerisk revolusjon. Det viser seg også at Woodstock oppfattes av deltagerne selv som et øyeblikk av identifisering og fest, ikke som handling. Men det å oppleve gang på gang at disse begivenhetene blir fortært av kommersiell film, som om det skulle dreie seg om folkløse, synes å bekrefte slutten på en Stor Illusjon.

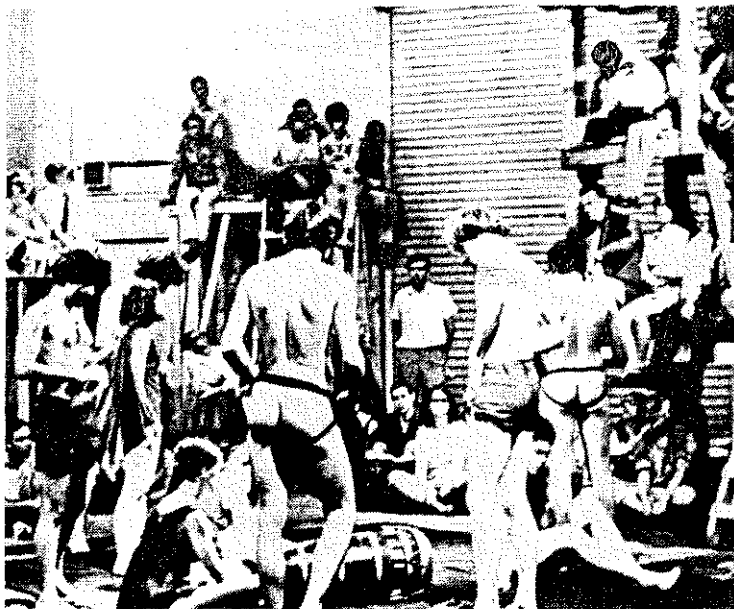
Off off nedrunder

Hvilke muligheter teatret har til påvirkning når situasjonen er slik, er det lett å tenke seg. Det er heller ikke tilfeldig at mens Broadway og Off Broadway, med oppsetninger som spilles i årevis, med lette Simon-komedier, musicals, Hollywoodstjerner og endog en og annen Brecht (man spiller nå Bentleys og Esslins oversettelse av **Baal**, og **Mahagonny**, bearbeidet av Arnold Weinstein), er forvist til et industrielt plan uten noen interesse hverken når det gjelder kultur eller kommunikasjon, så nedrunder off off. Fordums storhet manes fram igjen under en fremførelse av **Hair**, av den forhenværende off off Tom O'Horgan. Men den meget berømte stammeforestillingen, som har gått for fulle hus i to år på Broadway, har allerede en underlig retrospektiv virkning, den er passé, og man vet at i mellomtiden har O'Horgan organisert en gruppe som utnytter de gamle oppskriftene i kommersiell hensikt, mens den gamle **Café La Mama** som skapte ham, nå er redusert til et dilettant-teater for annenrangs komedieforfattere.

Den gjennomførte nakenheten i **Dionysus in 69** av Richard Schechner gjenoppstår derimot som film, i en produksjon ledet av Brian De Palma, stadig på to lærreter for å få frem samtidigheten i de to handlingene og et nært forhold mellom skuespillere og publikum. Men når man fikserer en iscenesettelse som er basert på improvisasjon, synes filmen ved dette å danne stivnete akademiske grenser. Forøvrig har **The Performance Group** etter denne best-seller'en som så sterkt avhang av en beregnet anvendelse av det nakne, spilt den neste oppsetningen bare noen få ganger, **Makbeth**, hvis mest interessante nyhet antagelig lå i k'en i tittelen. Gruppen ble oppløst. Schechner har nylig dannet en ny gruppe som vil komme med en annen innstudering til høsten, **Initiation (to the american history)**.

Sluttspill

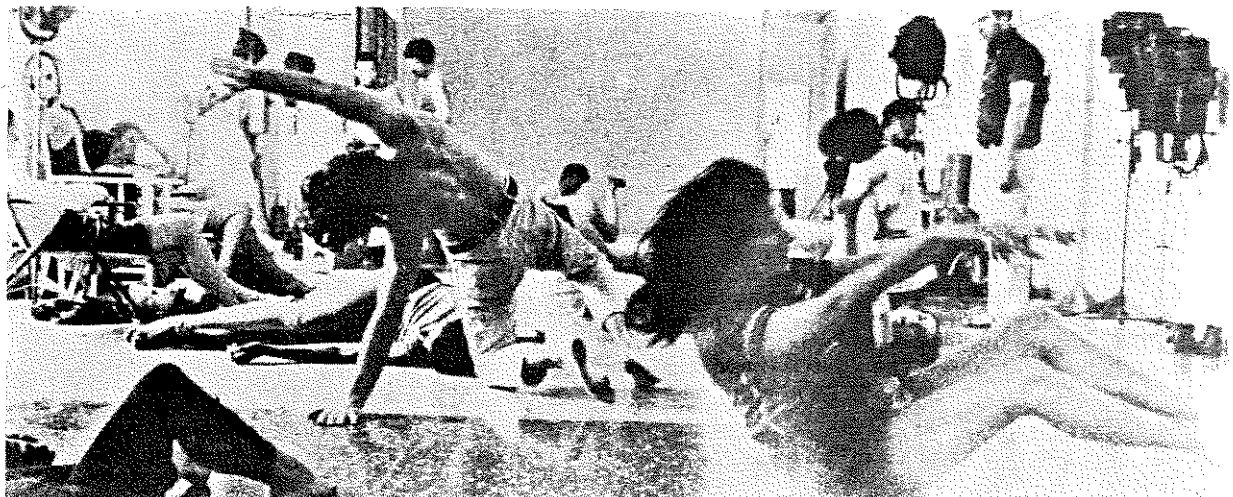
The Open Theater er nå inne i sin siste fase for oppløsningen eller restruktureringen av selskapet, som skal finne sted i juni. Også Joe Chaikin, liksom Becks, har nå større interesser utenfor teatret: »Noen av mine skuespillere kommer til å bli arrestert i morgen tidlig« - er hans hilsen straks vi møtes - »Det er en demonstrasjon mot krigen, nede ved havnen. I hvert fall håper jeg at de blir arrestert.« I denne atmosfæren er det ikke noe utopistisk håp.



The Performance Group. Skuespillerne i **Dionysus in 69** kler på seg etter ekstasens scene. Publikum, plassert på stillaser, forestiller Thebes-befolkningen.

The Performance Group ble startet i november 1967 av Richard Schechner. Han startet også TDR (The Drama Review) som han i løpet av noen år utviklet til et av de vesentligste teatertidsskrift i dag. For et år siden forlot han redaktørposten for å kunne vie seg helt til det praktiske teaterarbeide. Utgangspunktet for gruppens arbeid var felles psyko-fysiske øvelser, sansøvelser, musikk, kamp-, ritual- og improvisasjonsøvelser. For hver eneste ny forestilling bygget man et nytt scenisk miljø som innlemmet både skuespillere og publikum, et trekk som er tydelig inspirert av Grotowski. Gruppen skjuler forøvrig ikke sin gjeld til den polske teatermann. »Vi føler oss beslektet med Jerzy Grotowski og vi har anvendt noen av hans øvelser. Vi anvender klassiske tekster, men vi omstrukturerer dem radikalt, vi prøver å få fram den fornøyelige side ved tragedien.«

Deres første forestilling var **Dionysus in 69**, (juni 1968) en bearbeidelse av Euripides *Bacchae*. Den vakte stor sensasjon på grunn av nakenheten som for første gang ble direkte anvendt på scenen. Denne forestillingen åpnet slusene for en avkleddingsbølge som hurtig spredte seg over USA og Europa. Høsten 1969 kom gruppen med sin annen forestilling, **Makbeth**. Den gikk kun noen få ganger på grunn av negativ reaksjon fra kritikerne og sviktende publikum. Den opprinnelige gruppen har oppløst seg. Richard Schechner prøver å samle en ny gruppe og forberede en ny forestilling, en slags teatralisk filmisk kronike om fascismens oppståen i Chicago og i resten av USA.



Fra treningen til The Open Theater under deres turné i Italia i 1968. Stående til høyre, Joseph Chaikin.

og også forfatteren Jean-Claude van Itallie havner noen timer i fengsel.

The Open Theater unngår å spille i teatrene, de foretrekker å gi tilfeldige forestillinger av **The Serpent** for private grupper eller hemmelige foreninger, helst politiske, eller også for fanger. De har spilt Becketts **Sluttspill**, registrert av Roberta Sklar, i forskjellige fengsler. I Becketts stykke utgjøres scenerommet av noen sorte stolper og portierer; det eneste utstyret er en sort trapp; Hamm, på en nærmest barokk trone, er først dekket av et hvitt laken, liksom foreldrene i søppeldunkene eller gravkamrene. Joe Chaikin spiller Hamm, og han legger an sin rolle med en honningsøt tone av faderlig undertrykkelse, temmelig fjernt fra tradisjonens uelastiske enveiskjøring, og gir derved rollen og teksten en klarere fasettering. Clov, slaven, tolkes av Peter Maloney som en slags mekanisk dukke, et minne om det brechtianske **Clown Play** som ble satt i scene av Chaikin, et sted mellom komikken i de gamle stumfilmfarsene og sirkusklovneri; det siste aksentueres ved hvit sminking. Det navlebundne forholdet av kjærlighetshat som binder de to hovedpersonene til hverandre, blir noe svekket, men Clovs omkleddning på slutten, nesten som for å anta en ny menneskelig karakteristikk, avslører i stykket en ikke tvetydig politisk nøkkel.

Sluttspill spilles en gang i uken for ca. åtti tilskuere, på det store loftet til **The Open Theater**, et stort og nakent, rektangulært rom med noen få puterader for publikum, i sjette etasje i en gammel bygning i 14. gate. Man kommer opp med en heis som tar ti personer av gangen. I de fleste europeiske land ville det være umulig å få en offentlig forestilling på et slikt sted til å gli så lett. Bygningen ble angrepet av brann for noen få måneder siden, og inngangen og første etasje er svarte av sot. Hvis det ikke hadde vært for køen av mennesker som venter på å slippe inn, ville ingen ane at det her lå et teater. Forøvrig er de nederste etasjene skadet og fraflyttet, og laget av sot er helt i overensstemmelse både med planene om oppløsning av selskapet (i hvert fall for den gruppen som Chaikin er midtpunkt for) og med det dystre programmet. Sammen med **Sluttspill** alternerer et annet stykke med en betegnende tittel, **Terminal**, med døden som tema. Dette er et gruppearbeid over en tekst av Susan Yankowitz, regissert av Chaikin og Roberta Sklar.

Terminal

Den første versjon av denne forestilling ble spilt noen måneder tidligere i Bordeaux, Frankrike. Sammen med tout New York, fikk jeg anledning til å overvære de to generalprøvene på stykket før den offisielle premiere, da inntektene i sin helhet kom til å gå til **Black Panther Legal Defence Fund**.

Terminal har tatt opp den anvendelsen av gest og tale som **The Open Theater** allerede brukte i **The Serpent** og tidligere i **The Interview** i **America Hurrah**. Nok en gang følger de altså **The Living Theatre's** skole, slik den artet seg i **Misteries** og **Antigone**, selv om mønsteret for gestene er et annet. Man fristes til å si at bak de ikke-formelle gestene i **The Living Theatre** står Pollock og Action Painting. **The Open Theater** utnytter pop art; anvendt slik at terminologien blir korrekt når først det anvendte materialet er frosset inn i en laboratorie-konstruksjon. Gestene i **Terminal** hentes forøvrig direkte fra virkeligheten; korte rytmiske rykk følger etter hverandre, tilsvarende vekslingene ved filmklipping. Også i de korale scenene er det alltid forskjellige og personpregede karakteriseringer av enkeltbevegelsene, ofte med direkte referanse til holdninger og uttrykk slik de er fiksert i pressebildene. Lyden har den presise funksjon å understreke og ramme inne handlingens rytme; det dreier seg som oftest om en blanding av former for støy, en reproduksjon av livsmateriale, og like mye pop. Tekstene selv veksler mellom opplesning av byråkratiske bruddstykker, i en kald, forherdet, »offisiell« stil, for eksempel hentet fra fjernsynet, bruddstykker fra avisnyhetene, eller bekjennelser fremført av skuespillerne selv i første person, eller utarbeidet kollektivt. Dialogpartiene er korte og essensielle, for det meste tar de opp de omtalte bruddstykkene. Det er utviklet en fonetisk helhetsvirkning, med lyder som klikk med tungen, slag på armer og ben, tramping mot gulvet, musikalsk deltagelse eller understreking, spesielt ved Peter Maloney's trommer.

Forøvrig er de talte partiene de svakeste i stykket, for da skinner det didaktiske sterkest gjennom, med parallellismen individets død/samfundets død eller de noe lettvinde moralitetene over dødens unngåelighet eller over dettes refleks på livet. Peter Brook selv fremhever at forestillingens vitalitet ligger i følelsesformidlingen av det myste-riøse han opplever i sitt indre, i spillet mellom handlinger



The Open Theater: En scene fra Terminal, et gruppearbeide med døden som tema.

Open Theater ble grunnlagt i 1963 av Joseph Chaikin. Tenkt som laboratorium workshop, var dets oppgave mindre å produsere forestillinger og mere å eksperimentere og i fellesskap utarbeide nye sceniske muligheter. De første offentlige forestillinger (ofte i samarbeide med Cafe La Mama) besto av treningselementer, forberedende øvelser, oppvarming, korte scener eller enaktere. Gruppen ble anerkjent gjennom to »protestforestillinger« i 1966: Viet-Rock av Megan Terry, regissert av forfatterinnen og America Hurrah av Jean-Claude van Itallie, regissert av Joseph Chaikin og Jacques Levy. Van Itallies stykke, som består av nerte Open Theater i Europa i 1968, bl.a. var det i København hvor deres gjestespill ble organisert av Bertel Torne og Viktor Jevan, Kimære og Gorilla Teater.

Deretter fulgte to nye forestillinger i 1967: The Serpent: a ceremony bygget over et bibelsk tema og regissert av J. Chaikin, og Masks, som besto av sanger og melodiske innslag. Med disse to forestillinger turnerte Open Theater i Europa i 1968, bl.a. var det også i København hvor deres gjestespill ble organisert av Bertel Torne og Viktor Jevan, Kimære og Gorilla Teater.

1969 presenterte Open Theater Sluttspill av Beckett med Chaikin i rollen som Hamm. Deres siste forestilling Terminal er et kollektivt arbeide om temaet døden.

Joseph Chaikin, skaperen og lederen av Open Theater, er født i New York i 1935. Han arbeidet flere år med The Living Theatre som skuespiller. Blant annet var han hovedpersonen i The Connection av Jack Gelber og i Brechts Mann ist Mann. Har fått to Obie-priser for sine tolkninger av Brecht og Ionesco. Har regissert Interview, den første enakter av America Hurrah, The Serpent og Terminal. Var med i Peter Brooks arbeidsteam for forberedelsen av US, den kjente Vietnam-forestilling i London. Har deltatt som pedagog på Odin Teatrets sommerseminar i Holstebro 1969.

»Det finnes et teater som konsentrerer seg om hva vi allerede vet, og et som utforsker hva vi ennå ikke vet godt. Valget for en gruppe av skuespillere blir da enten å følge tolkningen av de menneskelige handlinger slik den blir gitt av historien og samfunnet, eller å følge en slags indre spekulasjon.

Jeg har en fornemmelse av at det som trekker folket til teatret, er en slags fortvilelse. Vi fortviler over livet slik det er, derfor forsøker vi å modifisere det til en eksemplarisk modellform. I vår fantasi innbiller vi oss det som er mulig, i langt større grad enn hva som egentlig er tilfelle i samfunnet. Kanskje er det ekstreme mål i skuespillerkunst (og man når til det gjennom en eksplorasjon av den menneskelige atferd), ikke det å vise et nytt samfunn, men en ny mennesketype.

En teaterpedagog underviser skuespillerne på samme måte som man underviser barn. Han søker den riktige metode for hver enkelt elev. Når eleven er like ved å gjøre en egen oppdagelse, skal læreren forsvinne. Hvis læreren søker personlig tilfredsstillelse gjennom å bringe eleven over terskelen av oppdagelsen, hindrer han eleven i å oppdage fullt.

Jeg tror at hver eneste fase av spillet krever en fullstendig bevissthet fra skuespillerens side. Likevel foregår største delen av hans skapende arbeide i dette drømmeliv som står mellom tanken og fantasien og som forlanger av og til at skuespilleren hviler og gir fritt spillerom til bildene.

Alt vi foretar oss, forandrer oss litt, selv om vi setter oss som mål å være likegyldige overfor hva vi gjør. Og vi gjør også det som vi har vært vitne til.

Atferdsmåten som et teater velger, er resultatet av et politisk valg. Naturalismen tvinger fram en måte som svarer til den repressive atferd og til de reaksjoner som vårt daglige liv bestemmer. Det er en livsstil som vår epokes politiske Gestalt forlanger. Å forbli knyttet til det, betyr å samtykke i samfunnets politiske doktriner.

Joseph Chaikin.

som er vanskelige å tyde, hvor en stadig påminnelse om døden fører oss mot det ukjente og det mest foruroligende.

„Vi kommer etter døden“

Forestillingen er delt opp i presise faser, annonsert av den upersonlige stemmen til en som samtidig er vitne og herold, ifølge skjemaets lineære utvikling. De 16 skuespillerne, i ulastelige, ettersittende drakter av hvitt lerret, vender seg først mot publikum og spiller fritt på musikkinstrumenter, mens de sitter på to rader av benker eller senger. »Vi kommer etter døden,« forkynner en av dem, og alle de andre reiser seg og gjentar de samme ordene samtidig som at de danner en rekke symmetriske grupperinger. Ropet utvikler seg til å bli formløst og besettende, og plutselig stopper det og det blir helt stille; deretter følger

rytmiske trommeslag som gang på gang stopper skuespillerne i fastlåste posisjoner. Alle svinger så med to små stokker hver, symbolske gjenstander og samtidig lyskilder, og de former i ring en lang, stilisert dans med raske, abrupte bevegelser, av en fjern afrikansk inspirasjon, som ikke holder opp før alle skuespillerne er falt til jorden og forestiller å være døde; de andres funksjon er da å skape lydcommentar, med et crescendo av stokkeslag mot gulvet og mot benkene; dernest stivner alle til på nytt og lar stokkene falle.

Men en slik beskrivelse vil i det minste være udekkende. Likevel kan det som er blitt sagt være nok til at man forstår det dramatiske hovedmotivet i en stadig veksling i forholdet mellom fire hovedelementer - **bevegelse og ubevegelighet, lyd og stillhet** - ifølge rytmisk nøyaktige skand-

ringer. De korale bevegelsene følger helst en sirkel (rundans eller prosesjon), og i dansescenene utvikles gjerne andre geometriske linjer. En stor del av scenebildene viser en enkelt (eller opp til tre) aktører helt foran på scenen, mens resten av truppen bidrar med lydakkompagnement.

Innen dette skjemaet faller det mest sammensatte scenebildet i finalen, sammen med en slags drømmefremstilling av dommedag, i stil med **The Serpent**. Foran på scenen: den avdøde. Gud sitter på en trapp og prater løs med en megafon for munnen. Han går så over til å ramse opp, gjentatte ganger, små daglige, huslige sysler; til venstre en kvinne som mimer skrivemaskinsdame; på den andre siden, i en lenestol, sitter en skuespiller som stønner (symboliserer fysisk smerte). Han knebles og føres bort. Etter hvert som tonehøyden i Guds stemme og hastigheten av gjentakelsene øker, blir også forflytningene (og reinkarnasjonene) mer og mere konvulsive; til slutt bøyer skuespillerne seg dypt og passerer under trappen; alle danner en prosesjon av spøkelsesaktige vesener som sleper seg på gulvet, driver hverandre fremover under bekkenslag, hulkende, mellom hånatter og gråt. Prosesjonen biter til slutt seg selv i halen og det ender med en stor plystrekonsert ... Beckett håndhilser på Artaud.

Dette innviklede komplekset, underlagt prinsippet om fri assosiasjon, antyder en fortolkning av **Terminal** som gjennomtrengring av rene kjensgjerninger med grotesk karikaturadresse; et stadig arbeid med rytmene som fører de reelle kadensene til besettelse. Det er helt klart at skuespillet begrensnings ligger i dets grasiøse gebrekkelighet; og det temaet man har tatt for seg, blir, på grunn av den måten det utvikles på, degradert fra sin fundamentalitet og risikerer å forekomme billig; et påskudd til sofistikert skuespilleri, men ingen egentlig nyhet. Den ytterst raffinerte og spe forestillingen demonstrerer det sterile ved et arbeid som er bundet til en formel. Aktørenes spill blir et mål i seg selv, i behag ved perfektjonismen, i stedet for et forsøk på å rive tilskuerne med. Dette skurrer med engasjementet og det pretensløse forsettet.



Ed Bullins, leder av New Lafayette Theater i Harlem.

ETT KORT UTTALANDE OM GATUTEATER AV ED BULLINS

The Black Arts Movement er en revolusjonerende rørelse som har sitt åndelige høysäte i Teatern Spirit House som ledes av dramatikeren Le Roi Jones i Newark. Denna svarta kunst har samme idealistiske målsætning som den politiske rørelsen Black Power. Den vill vækka medvetenheten hos den svarta befolkningen, og derved forbättra dess levnadsvillkor. Konsten bör gå upp i handlingen, bli ett politiskt verktyg. Man vill tillintetgöra de vitas sätt att se på tingen och skapa en ny kultur på Afro-Amerikansk bas.

Enligt The Black Arts Movement föreligger en kontradiktion mellan estetik och etik i det västerländska samhället, och detta är ett tecken på att kulturen håller på att dö ut. Teatern (i synnerhet den amerikanska) är eskapistisk; man vägrar att konfronteras med konkreta ting, man producerar musicals, happenings, underground.

Den svarta teatern vill vara ett radikalt alternativ till den sterila amerikanska teatern, en andens teater som konfronteras den vita människan mot den svarta. Den svarta teatern vill tala direkt till den svarta befolkningen. Estetik är det samma som etik. Att acceptera de vitas etik vore det samma som att acceptera ett samhällssystem som undertrycker de svarta. The Black Arts Movement är alltså en etisk rörelse lika väl som politisk.

Den svarta teatern vill spela svarta produktioner, med svarta skådespelare, för den svarta befolkningen. Författarna bör vara svarta för att de vita inte längre har något att komma med. Skådespelarna bör vara svarta för att endast de äger det värdefulla, livskraftiga afro-amerikanska arvet och är kapabla att föra det vidare. Och publiken bör vara svart för att det är dess medvetande som behöver väckas. Teatrar med en dylik rasistisk målsättning finns i Los Angeles (bl.a. Imperial Youth Theatre Workshop), i San Francisco (bl.a. Aldrige Players/ West), i New Heaven (Black Art Theatre), i Chicago (bl.a. Afro-Arts Theatre), i Detroit (bl.a. Concept East Theatre), i New Orleans (bl.a. Free Southern Theatre, Inc.), i New York (främst Negro Ensemble Company och The New Lafayette Theatre), i Newark (Spirit House, som nämnt), i Cleveland (bl.a. Karamu) och i Philadelphia (bl.a. Ed Bernard's Afro-American Theatians).

En teaterform av mindre rasistisk och mera tolerant art är Ann Halprins experiment med en svart och en vit teatergrupp som samarbetar. Det är Studio Watt's Workshop från Los Angeles och Dansers Workshop från San Francisco. Till en början var sammanhållningen i den svarta gruppen mycket större, men efter hand utvecklades samarbetet till båda gruppernas belägenhet. Gruppen US var bildad.

GATUTEATER (STREET THEATRE) kallas det skådespel eller dramatiska stycke (d.v.s. parodi, moralitet eller politiska fars eller dold negeragitation som proklamerar för svarhet) som uttryckligen är skrivet för att utföras på gatan eller är lämpat för det ändamålet.

När man betraktar dagens Amerika är man tvungen att tänka på ansikten i rörelse, ansikten som vänds uppåt, ansikten i folkhopar, ansikten i dynamiska pöbelmassor - vida fält av ansikten på gatorna.

Ansikten på gatorna och i storstäderna: Broadway, Main Street, Market Street, Broad Street, Grand Avenue, New Yorks huvudutfartsvägar, Detroit, Providence, Chicago, San Francisco, Philadelphia, Atlanta, Los Angeles - SVARTA ANSIKTEN.

GATUSKADESEL (Black Revolutionary Agit-Prop)

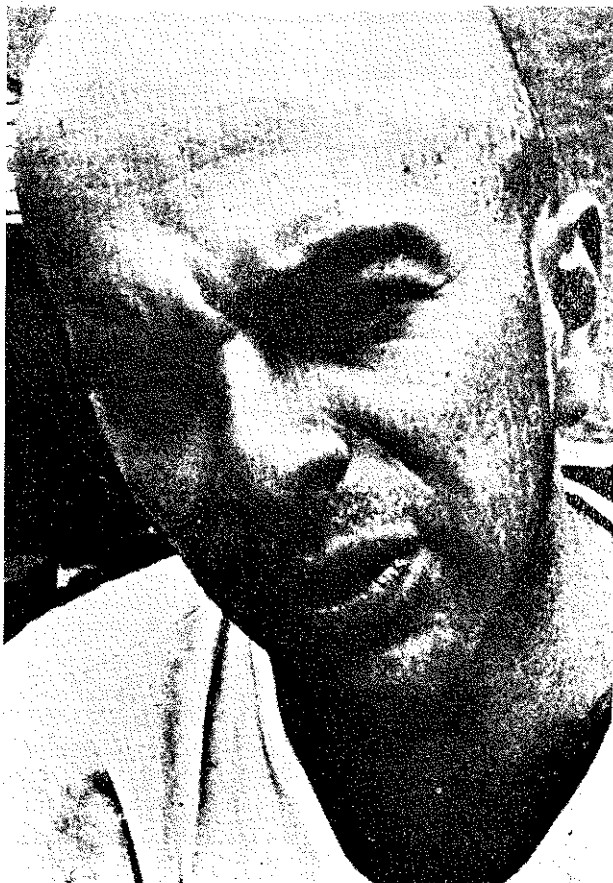
1. Ändamål: att hänvända sig till stora massor av svarta. Kontakt med negergrupper. Kommunikation med olika folkklasser, den svarta arbetarklassen, eller med särskild grupper som vanligtvis inte skulle komma till teatern eller dras till den (t.ex. alkoholister, spelare, prostituerade, sutenörer, knarkare o.s.v.).

2. Metod: för det första dra till sig en mängd människor. Det kan man göra med hjälp av trummor, musiker, bandspelningsanordningar, dansande flickor eller genom att använda en utropare. Eller med utrop som samtidigt är välkända, revolutionära och nationella (Burn Baby Burn). Eller mängden kan fås spontant, då en massa människor redan är samlade - skådespelet utfört i pöbelhopen (Mob Action - Mob Act): omedelbarhet - eller med ett minimum av fanfar, på gatan, på en plattform eller ett lastbilsflak. Lastbilen kan förses de tekniska anordningarna och brukas som ett intressant föremål om den utstyrs på ett tilldragande sätt. Flickor kan också åka överst på lastbilen och hjälpa till med att samla folk (fiskande). Uppropare kan cirkulera genom människomassan och dela ut tryckt information och kommunicera verbalt, person till person, och tjänstgöra som vakter för de uppträdande och truppen (The Black Guard).

3. Typer av skådespel: korta, kvicka och skarpsinniga pjäser är bäst. Dagsteman, satiriska pjäser om aktuella kontrarevolutionära typer eller folkets fiender, humoristiska teman, även barnpjäser med revolutionärt budskap är goda material för gatuskådespel. Även uppväckande, unikt material, någonting som ger massorna identifieringsbilder, symboler och uppförande situationer. Varje individ i mängden borde konfronteras med sin verklighetsuppfattning och få sin medvetenhet angripen.



San Francisco Mime Troupe: Mester Patelins farse, en friluftsforestilling fra 1968. Truppen fikk samme år Obie prisen «for å ha forenet teater, revolusjon og sabotasje».



«Å begynne med folket, ikke med skuespillerne. Finne fortolkere som viser noe unikt og spennende når de er på scenen. Anvende som materiale hva som helst, bare det kan tilpasses fortolkernes. Tillate fortolkernes å forandre materialet og tilpasse det til dem selv. Frigjøre personligheten. Dette er vårt program.»

Slik uttaler R. G. Davis i et intervju i desember 1968.

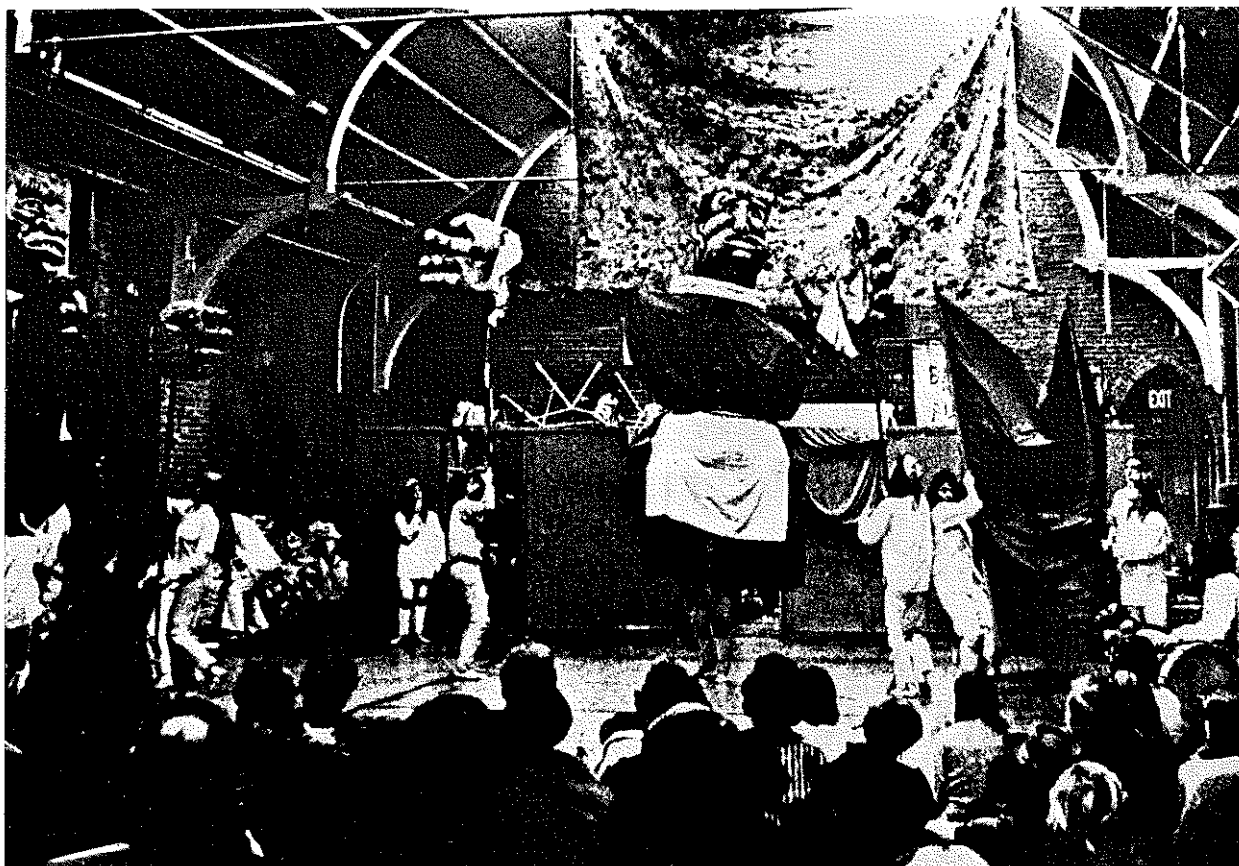
«Han er skuespiller, regissør, impressario, ideolog, businessmann, patriot, en ekte diktator», ifølge en av hans medarbeideres beskrivelse. Han startet San Francisco Mime Troupe i 1959. Allerede fra begynnelsen kom det fram to tydelige trekk:

1.) En konstant anvendelse av mime, pantomime og commedia dell'arte's lazzi, en spillestil som ifølge Davis «ikke kopierer livet. Mimen har en naturlig dimensjon, men den er større enn det naturlige».

2.) Forestillingene ble alltid spilt i friluft, i parkene og på gatene. Repertoaret har bestått av Ruzzante, Molière, Goldoni, middelalderlige anonyme farser, men også Brechts Unntagelsen og regelen, Jarrys Ubu, Sartres Fangene i Altona.

The Gorilla Marching Band, et mindre orkester og et marionette-teater, er den avdeling av gruppen som åpner spillet og prøver derved å samle publikum. Deretter begynner den egentlige forestillingen. I 1965 klarte The Mime Troupe å vinne kampen mot byråkratiet som hadde forbudt deres forestilling (Il candelajo av Giordano Bruno) i Golden Gate Park i San Francisco. De påsto at forestillingen var altfor vulgær. Det resulterte i en rettsak, og The American Civil Liberties Union erklærte at forbudet var et grunnlovstridig forsøk på sensur. Nå er det tillatt å spille på gater og parker i San Francisco, men ikke andre steder i USA. Derfor har gruppen utallige ganger blitt arrestert når den var på turné. Kritikerens Henry Popkin har sagt: «The Mime Troupe består av en rekke voldsomme og vulgære skuespillere (og de ville vedkjenne seg denne betegnelsen) som tilbringer mesteparten av sin tid på gaten, i domstolene og i fengslene.»

Enrique Vargas, leder av Gut Theater. Teatret har sin faste base i East Harlem, 104. Street. Det arbeider på gatene for å forene puertorikanerne. Målsetningen er politisk revolusjon: en ny måte å leve på. Mer litteratur om dette teater finnes i Evergreen Review, 1968.



The Bread and Puppet Theater: The cry of the people for meat. Fra Prologen: t.v. Uranos, i m. Moder Jord.



The Bread and Puppet Theater, en workshop i stadig virksomhet, beskjeftiger seg med mime, dans, malerkunst, bearbeidelse og trykning av tekster og bygging av musikkinstrumenter og marionetter. Siden det ble startet av Peter Schumann i 1961 har det hatt en fast base i New York hvor det har vist sine forestillinger på trottoarene og på gatene, under forskjellige antikrigs demonstrasjoner, på loftene, i bakgårdene, på teatrene, under militær paradene og religiøse møter. Gruppen betjener seg av marionetter og masker av forskjellige størrelser, fra små hånddukker til kjempestore, over 5 m høye. Handlingsinnholdet i forestillingene strekker seg fra avisenes dagsnyheter til de store bibelske fortellinger knyttet til påsken og julen. Når det gjelder disse siste temaer blir ofte mange roller overtatt av barna. The Bread and Puppet Theater har flere ganger besøkt Europa. Det har også vært i København i september 1968 på et gjestespill organisert av Bertel Torne og Viktor Jevan, Kimære og Gorilla Teater, og i Stockholm, gjestespill organisert av Marionetteatern.

Fire.

Denne forestillingen er viet Alice Henry, Roger LaPorte og Norman Morrison, tre amerikanere som brente seg i hjel på grunn av sitt lands forbrytelser i Vietnam.



Masker tegnet av Peter Schumann til Bread and Puppet Theater.

Bread and Puppet

Forestillingen til **The Open Theater** er fascinerende, og den kan også gripe tilskueren følelsesmessig, men kort etter har man inntrykk av at den har oppløst seg, som om den var skrevet i vann. Eller kanskje hører den for dårlig hjemme i det svært lite lekende klimaet i New York 1970. Dette gjelder for eksempel ikke for **The Bread and Puppet Theater's** nye forestilling, der mystisisme bringes til de ytterste konsekvenser, uten å gå ut over virkeligheten.

Vi befinner oss i en kirke i Brooklyn, i en sammenheng som gir **Bread and Puppet's** virksomhet en margin av troverdighet som var vanskelig å få til under deres hedonistiske forestillinger for et utenlandsk publikum under dens lange Europa-turné. Forøvrig driver ikke Schuman & Co. bare på dette området; under enhver gatedemonstrasjon er gruppen til stede med sine enorme, håndflirende dukker; en fraksjon arbeider nettopp i disse dager i sydstatene, selve redet for rasehatet, og utsetter seg således for en personlig risiko. Teatrets faste sete er flyttet fra New York til et lite teater på Coney Island, beliggende mot promenaden langs atlantehavsstranden, der **Bread and Puppet** vil skape sin **hete sommer**, for mengder av store og små, med nye dukker, mer aktuelle og aggressive, med en organisasjon av flere småteatre i den samme salen, med scener på forskjellige nivå, for slik å danne en engasjerende og simultan handling.

Under titelen **Circus (Demonstrations and Experiments)**, i Spencer Memorial Church, spilles **Onkel Fatsos vanskelige liv**. Onkel Fatso, med fæl hatt, et vulgært og vortet svært onkel Sam-fjes, det amerikanske flagget over skuldrene, befinner seg ikke egentlig på scenen, men mellom denne og publikum, sammen med de andre kjempedukkene som er hans kamerater; han ville heller ikke få plass på scenen, for teatret bak det naivistisk tegnete teppet, er meget lite. Uncle Fatso danner overgangen mellom tilskuerne og de minuttøse fablene som blir presentert ham. Han blir belyst bare i pausene, når han fortsetter å skvaldre med sine kamerater, mot en bakgrunn av lyder fra krigen, mens skuespillerne deler ut brød. Dette utgjør den nødvendige og bestemmende sammenbindingen av de forskjellige **landscapes** som blir fremført utelukkende av rollefigurer, karrikaturdukker og småfigurer, etter Peter Schumann's siste maner.

Landscapes

Fablene er det fort gjort å sammenfatte, for intrigen er enkle. I det første **landscape** veltes esker utover scenen, fulle av bittesmå dansende menn, mellom enda mindre biler som piler frem og tilbake; de små mennene fortsetter å danse, mens, som et hav av statuer, en tett blokk av små demonstrerende menn beveger seg fremover. Det danses og det demonstreres til lyden av pop-musikk, også når det kommer til en dukke med et kjempeansikt over en vid, tom, grå kappe. Den innhyller og skjuler alle i denne kappen, unntatt en, bitteliten, som fortsetter å danse.

I det andre **landscape** forestiller bakgrunnen et tre som er enormt stort i forhold til menneskene som er tegnet rundt det; på scenen er de samme små mennene; ovenfra regner det med papir; under mennene reiser det seg et fjell av stry; papir blir kastet også fra salen, fra en dame i grønt sittende overskrevet på en drage, som til slutt kommer opp på scenen, som er fullstendig begravet i papir, og sperrer den helt, mens krigslarmen setter i gang på nytt. Foran scenen kommer det nå opp en plakett med påskriften »Onkel Fatso sterkere enn noen sinne«.

I det tredje **landscape (Vermont)** er hovedpersonen en annen ung kvinne i grønt. Nederst på scenen beveger en horisontalt liggende stripe grønt stoff seg, liksom en elv i orientalsk teaterkonvensjon, og bak denne løper et skiftende landskap av hus og papprær, et landskap som litt etter litt ruller seg sammen over kvinnen og fjerner henne helt.

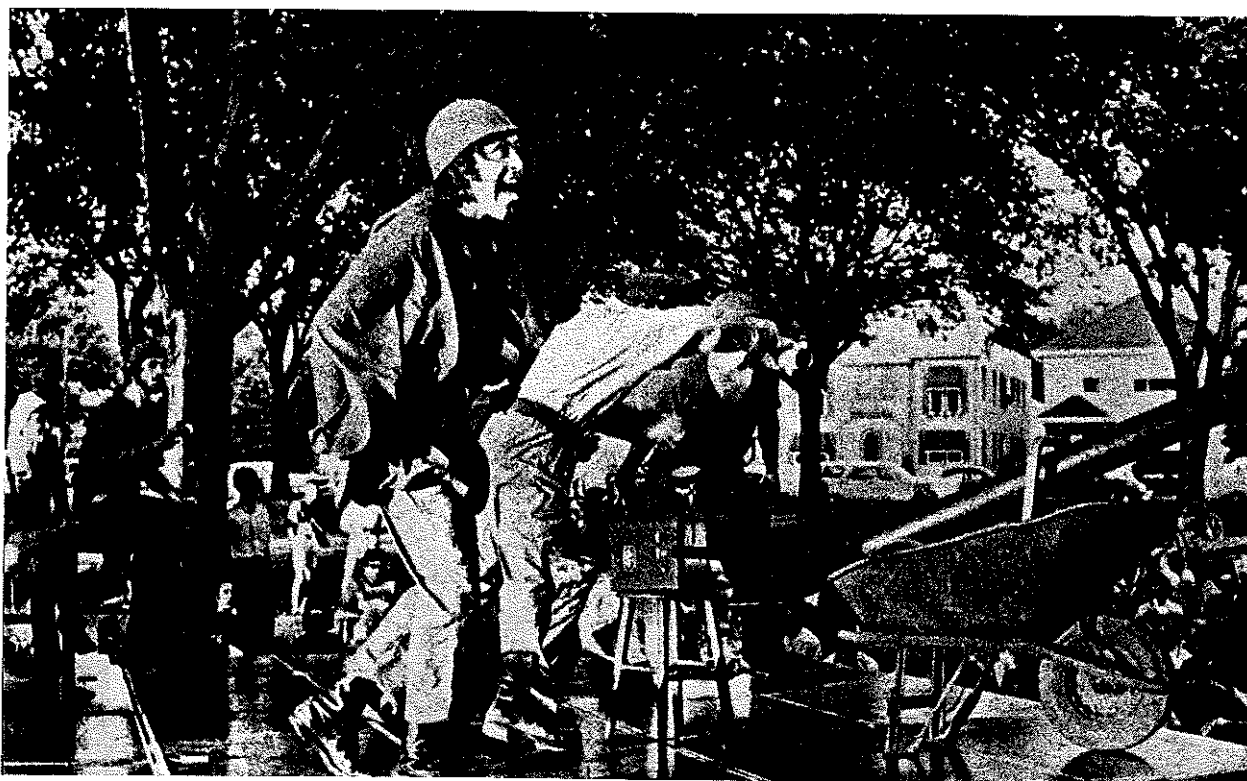
I det siste bildet er det et nøytralt og grått landskap; ovenfra daler langsomt en liten mann, så en til, så enda en, det er en mengde av dem, et helt folk, som etter hvert blander seg med og kamuflerer seg bak en flaggbærende hær som avanserer frem mot forscenen og faller mot jorden; på dette tidspunkt glir ovenfra, enda langsommere, lysekronen av farget glass, som er eneste lyskilde. Idet den når gulvet blir det helt mørkt. Nå utslynger endelig Uncle Fatso sin okey og styrter til jorden.

Forestillingens betydning ligger ikke så mye i de korte anekdotenes entydige presisjon - lineære i sin barnlige enkelhet og drømmeaktige i utførelsen - som i utviskingen av pausene, hvilket beregner å formidle til publikum deres angstfølelse. Alt kan forutses; unntatt den umiddelbarhet som dukkene får ved sin naivitet, det kolossale forholdet mellom Uncle Fatso og dem, vissheten om den undertrykkelse de er bestemt til å måtte lide, uttrykt scenisk ved langsomheten - og ved ubønnhørligheten - ved de like bestemte som ørsmå bevegelsene.

Alle uttrykksmidlene - materie, lys, farge, dimensjoner,

lyd blir brukt i en entydig parabel om destruksjon og inkorporering. De fire komposisjonene har identisk konstruksjon; de gjentar også den samme spenningen ovenfra og ned i en stor og rolig rytme; jeg vil heller si at de er resultatet av en uendelig serie av momenter av ubevegelighet; i hver av dem flyter en gjenstand, svevende mot sin naturlige ende, som alltid er fjern og uopnåelig. Og i det dårlige lyset fra en eneste manuell reflektor (eller fra lysekronen i den siste scenen) skaper Schumann's fantasi, alltid ved hjelp av en farge, ved disponeringen av det opphopete materialet, et element av avstand og fremmedgjørelse.

Man må spørre seg selv om hvor mye omgivelsene bidrar til det når forestillingen virker så radikalt forskjellig fra det som den samme truppen hadde vist noen få måneder tidligere i Europa. Da hadde jeg beundret anvendelsen av fattige midler, mens jeg avviste den stilistiske evnen som nå synes nær sin perfektion, gitt ved deres syntese av vesentlighet og ekspressiv virkningsfullhet. Men forestillingens virkning kan ikke skilles fra den ånd av naturlig lystighet det forferdelige innholdet blir meddelt med. Det er ikke nødvendig å oppfatte den stillheten dukkene spillte under, heller ikke å søke øynene til dem som fulgte denne fabelen om døden, for å forstå at man var iferd med å oppleve ett av de sjeldne og store øyeblikk da teater er kommunikasjon.



Firehouse Theater: Mann ist Mann av Brecht, i friluft. Forestillingen er blitt aktualisert og handlingen utspilles i Vietnam.

Firehouse Theater, grunnlagt i 1965, hengir seg særlig til eksperimenter med en ny form for scenisk teknikk og omarbeidelse av tekster. Det har presentert tekster av nye amerikanske forfattere som Megan Terry og Irene Fornes. Regissøren Sidney Schubert Walter, som tidligere arbeidet med The Open Theater i New York og Academy Theatre i Atlanta, leder samtidig en workshop der skuespillerne kan eksperimentere fritt og risikere å mislykkes uten at dette medfører katastrofale konsekvenser for teatret.

Anvendelsen av lys, kostymer, rekvisitter og scenografi er begrenset til det minimale. Bare i de siste forestillinger har man begynt å ta i bruk andre tekniske hjelpemidler som film, slides og båndopptaker.

Teatret vil i sine forestillinger utforske betydningen av tolkningene av rollene og ikke-rollene. «Vårt arbeid med roller bygger på det å hurtig skifte fra den ene rollen til den andre. Arbeidet med ikke-roller konsentrerer seg om spontane lyder og ikke naturalistiske, abstrakte bevegelser.»

Blant de viktigste forestillinger er Jack Jack av Megan Terry og Woyzeck av Büchner, «et koreografisk vanvidd som også innbefatter tilskuere». Mann ist Mann av Brecht i Bentleys bearbeidelse og Marlowes Faust.

Firehouse Theater er kjent i Danmark gjennom den turné som ble organisert av Bertel Torne og Viktor Jevan, Kimære og Gorilla Teater.

Latter og erotiske

Kommunikasjonsfenomenet gjentar seg også i den overfylte **Café La Mama**, der **Playhouse of the Ridiculous** spiller tre forskjellige forestillinger i uken. Dette er et legendarisk teaterselskap innen sitt miljø, på grunn av deres ytterliggående forestillinger og den sensurforfølgelse de er blitt utsatt for. Replikkene har betydning for de innvidde, selv om John Vaccaro, en raffinert regissør og grunnlegger av den stormfulle og pittoreske gruppen, hevder med styrke at alt er nonsens i hans forestillinger, og at nonsens er universell.

Den som for første gang blir dratt med i denne stormen av løssluppen galskap i livlige farger, blir virkelig revet med i øyeblikket, og han blir full av beundring. Det er en fest av fantasi og frie påfunn uten løsning i kontinuitet. Likevel fornemmer man et visst ubehag ved at det er »noe« som man ikke får tak i, det er et spill med allusjoner og medvitenhet som ofte virker ekskluderende. Alt er i New York-kode, ja egentlig reservert for et meget begrenset miljø innen byen. Hentydningene gjelder private opplevelser i dette miljøet, de forestillingene som disse happy few har sett, mennesker de kjenner eller deres emner for konversasjon, til og med deres slang. Jeg behøver ikke å snakke om et utenlandsk publikum; det er nok å flytte denne forestillingen til Chicago, og ikke et menneske vil begripe noe.

Tilhørerne er fargete liksom de tyve vanvittige primadonnaene som jumper opp og ned av scenen, og de tilhører alle den samme demimonde, litt frivole og litt voyeur, som pleier å styrte til Andy Warhol's filmer: transvestitter og berømteter, superintellektuelle og kremen av det mest sofistikerte New York, bohemer fra Greenwich Village og hippier med patent på revolusjonen. Den lave og trange

salen med omkring tyve benkerader oppover et skrågulf som bakerst når taget, er laget for at man skal oppnå en enhet mellom scenen og salen, mellom hvilke Vaccaros fantasi forøvrig ikke setter noe skille. Et av hans mest berømte stykker, **The Moke-Eather**, gikk for eksempel helt ut på aggressivitet overfor publikum.

Selv om linjen fra Artaud er et programmatisk faktum for gruppen, er de tre forestillingene jeg var til stede ved, en halsbrekkende balansegang, som har til hensikt å gjenvinne det latterliges primære verdier, ved bruk av sirkus, farse, gammel komedietradisjon, som går helt tilbake til Aristofanes. Vaccaro øser villig ut av det rent teatraliske: ikke bare i valget av musikk, men også for kostymenes del, i de mest grelle farger. Skuespillernes ansikter er hvittet som klovnefjes og tegnet og farget som i primitive forestillinger. Hvert scenebilde er den mest fantasifulle forening av lyd og bevegelse man i dag kan finne på en scene, i et individuelt anarki som synes å være inspirert av dårligste form for teater, men som flyter sammen i uventet harmoniske og organiserte bilder.

Den amerikanske kritiker Stefan Brecht har skrevet en klar og meget lang analyse av **Playhouse of the Ridiculous**. De mest avanserte amerikanske kritikere anser Vaccaro som en læremester, men regissøren - som også er fortolker av støyende kvinneskikkelser - renonserer ikke på sin tro på empirismen.

»Vi driver ikke med eksperimentalteater - sier han - ihvertfall er det hva jeg tror. Alt det vi gjør er alt blitt gjort, vi forsøker bare å gjenoppdage det. Vi søker etter kildene for det latterlige, uten å skamme oss ved det. Fra Europa når et teater oss, som jeg ikke forstår, et kjedelig teater som vil gi oss sannheten. Men hva interesserer sannheten





Det var regissøren John Vaccaro, forfatteren Ron Tavel og hans bror Harvey samt lystechnikeren Bill Walters som i 1966 tok initiativet til stiftelsen av The Playhouse of the Ridiculous i New York. Gruppen hadde allerede arbeidet sammen i en film av Andy Warhol. Etter noen oppsiktsvekkende forestillinger delte gruppen seg i 1967. Noen skuespillere fulgte Ron Tavel til Judson Church hvor han presenterte sitt stykke *Gorilla Queen*, iscenesatt av hans bror. I mens hadde John Vaccaro og de resterende medarbeidere problemer med å beholde et fast lokale. Men de spilte regelmessig på forskjellige steder med stadig økonomiske vanskeligheter og byråkratiske hindringer som konsekvens av den provokasjonskraft som deres »erotiske« forestillinger hadde i myndighetenes øyne.

Den amerikanske kritiker Stefan Brecht har skrevet flere artikler i det amerikanske tidsskrift TDR om The Playhouse of the Ridiculous. Han har betegnet det som »en radikal-sosial satire, en anarkistisk og muligvis nihilistisk protest«.

Cock Strong, iscenesatt av John Vaccaro i Playhouse of the Ridiculous. I denne forestillingen anvender Vaccaro de mest elementære teatervirkemidler; ikke bare ved valget av musikk, men også ved å bruke kostymer i de grønneste farger. Skuespillernes ansikter er hvittet som klovner. Dette fører til en teatergenre med klar referanse til sirkus, cabaret og Commedia dell'Arte.

oss? Den største europeiske åpenbaringen i disse årene har en forfatter som Brecht vært, men også han vil forkynne en sannhet. For meg synes det som om teatret er noe annet, for eksempel vil jeg si at da interesserer sirkus meg mer.

Ikke det at mitt teater ikke er politisk, tvert imot, på grunn av de problemene det innebærer synes det meg å være vesentlig politisk. *Grand Heaven in Amber Orbit* er helt politisk, det stiller opp et revolusjonært syn på verden; vårt neste arbeid, *Night Club*, har krigen som tema. Men her diskuterer vi måten å fremsette et budskap på, og jeg må si at jeg er mere interessert i et teater som er politisk uten at det kommer med budskap. Ikke sannhet, men liv. Fra Europa får vi gester som er like presise som geometri, men for meg har de ingen betydning, utenom den kjedsommeligheten de skaper; fra dette synspunkt er den tyske hær mye mer teater. Forøvrig bør man ikke stoppe opp ved det jeg gjør og forsøke å gi det en betydning. *Grand Heaven in Amber Orbit*, for eksempel, er helt ut nonsens, fra titelen av, som forøvrig er navnet på den kvinnelige hovedpersonen; vel, for meg er det fylt av personlig betydning, selv om jeg er klar over at for en tilskuer kan fortolkningene være noe helt annet. For å uttrykke det jeg vil, benytter jeg meg av alle teatrets midler, og andre uttrykksmidler som er til disposisjon. Jeg er influert av Bunraku, visse arbeider av Brueghel's og enda mer av Bosch's malerier. Sentrum for min bestrebelse er å arbeide med evnen til å se. Jeg liker svært godt å arbeide med kostymer og bruke sminke for å modellere og farge ansikter.»

Men denne visjonen av lystig galskap ville ikke være fullstendig hvis jeg ikke nevnte bruken av lys, farget, ofte i livlige rødtoner, roterende over scenen i voldsomme sug frem og tilbake, eller rettet provoserende mot tilskuerne. Stemmene gjennomløper hele skalaen i det antinaturalistiske teater, fra den herskende falsett - også fordi scenen for det meste er befolket av transvestitter - til avspennende solosang. Gestene er hentet fra det livet som er gjenstand for denne enorme lattervekkende forvirringen. Ett hovedmotiv vender stadig tilbake, til og med fire eller fem ganger i det samme scenebildet, i fullstendig uavhengighet av det som noen personer samtidig er iferd med å fortelle: det er den **naturlige gest** par excellence for to personer som parrer seg, men helst etter mønster fra dyrenes verden.

Playboy Philosophy

Forøvrig har Vaccaro's teater skapt en teaterfigur som er uhyre populær hos publikum. Han kalles **Cock Strong** - i slang betyr det noe sånt som »litt av en fyr«, men bokstavelig sett også noe mye mer umiddelbart fysisk - en gammel underlig fyr med en enorm rød plastikkfalløs, erektert og fullt synlig.

I disse dager spiller man **Cock Strong** og **The Son of Cock Strong**, skrevet av Tom Murrin sammen med Jackie Curtis og Kenneth Bernard. De spilles som to revyer på to atskilte scener, med store gruppeopptrinn der skuespillerne vrir seg krampaktig til rock-musikk. De uimotståelige monologene mangler heller ikke her, spesielt ikke i historien om Cock Strong, faren, hans død, hans likskue og hans forsøk på å gjenoppstå. Det skulle være overflødig å si at døden ikke er uavhengig av evnen til ereksjon, og viceversa. **Scenografien** utgjøres av en enorm falløs av rosa papir, fem meter lang. *Old One Eye* er hengt opp under taket, pekende mot tilskuerne. Forestillingens høydepunkt er finalen, idet *Old One Eye*, oppe under taket, overfalles av vitalitet, og skuespillerne (men ikke de uhel-



El Teatro Campesino. Scenen er lasteplanet til en lastebil parkert foran hovedbygningen til Di Giorgio Corporation som protestforestillingen er rettet imot.

El Teatro Campesino ble stiftet i 1965 i Delano, California. Formålet med forestillingene var å støtte de meksikanske sesongarbeidere i landbruket og samtidig gi dem «klassebevissthet». Stifteren og lederen er Luis Valdez, som har forfattet mange av de «actos» som gruppen presenterer i friluft under streikene og bøndernes politiske agitasjoner. Selv om El Teatro Campesino har sin hovedbase i Delano, flytter det øyeblikkelig til andre steder når den politiske situasjon krever det. Siden mange av de meksikanske landarbeidere ikke kan engelsk, benytter teatret seg av to språk, engelsk og spansk. Forestillingene som

varer mellom 15 og 30 minutter, blander begge språk og anvender i stor utstrekning den mixede slang som har oppstått i dette miljøet. De gjør også bruk av store transparenter på engelsk og spansk, og understreker den visuelle side ved forestillingen slik at handlingen alltid er begripelig selv om enkelte ord ikke blir forstått. Dette streike-teater har bygget ut en større kulturell organisasjon som er aktiv blant landarbeiderne. Den organiserer og veileder bl.a. flere amatør- og marionett-teatre, og gir kurser i musikk og engelsk.

dige tilskuerne foran i salen) beskytter sig under en paraply . . .

Grand Heaven in Amber Orbit har en mer artikulert struktur omkring et dusin komiske hovedpersoner, som hver går i sin retning, tilsynelatende uten noen logisk sammenheng. Slik møtes et barn, thalidomideoffer, og siamesiske trillinger; en hund med et hjerte av gull; den velkjente mannen med enorm fallos; en adelsdame som hersker over alle fra sin «trone» (en klosettskål); en sirkusklovn; alle plassert i en utrolig historie som er en blanding av science fiction og planeterobringer, holdt innen det absurde. Man står overfor en samling av alt det kitsch noe menneske kan tenke seg og samtidig er det en mønstring av fetisjer, vår tids frykt og fantasi, i takt med skuespillernes ville løping for å parre seg, som hunder i løpetiden. Det er ikke noe obscen i gjentagelsen av denne gesten, som i alle disse stykkene der sex er opptatt som et element, for å binde sammen et vanvittig bilde av verden; det er bare en ironisk kommentar til **The Playboy Philosophy** som dominerer hele det amerikanske liv, og ikke bare dets teater.

„Grand Tarot“: et spill med uni-sex

Sex, for eksempel, har fått en annen valør, mellom behag og melankolsk provokasjon ved ekshibisjonisme, hos utbryterne fra **Ridiculous Theatrical Company**. Da tenker jeg ikke så mye på den «barbariske fantasien» i **Bluebeard**, som har noe visst sofistikert ved seg, som på **Grand Tarot**, fremført av den gruppen som Charles Ludham dannet for to år siden, (etter at han og Vaccaro gikk hver sin vei) i en bar frekventert av homoseksuelle i St. Christopher's End.

Stykket består av mange parodiske scener med tragisk-legendarisk preg, fremført i ulik rekkefølge de forskjellige kveldene, med materialiseringer av de forskjellige kor-

tene i tarokkspillet. Det er åpenbart at miljøet virker med en viss tyngde; også gruppens sammensetning, som omfatter berømte **downtown**-transvestitter, som underground-stjernen Mario Montez, og Bill Vehr. Alle disse divaene veksler mellom pseudodramatiske tirader og pralende utstilling av deres ikke nettopp tvetydige nakenhet, erstattet fra tid til annen, som ren hån, med det eneste kvinnelige innslaget, en utrolig fet fellinisk kjempekvinde, kostymert som tarokkdronningen. Vittigheter, gags og strip-tease er på høyde med den mest vulgære varieté, med enkelte underholdende glimt, der de mest snobbete kritikerne kan få tilfredsstilt sitt behov for **primitivitet**.

Onani-teater

I disse seksualfantasiene mangler heller ikke det avmystifiserende element. Sex som handelsvare selges i nærheten, ikke bare på Broadways supermarked. Off (men bare hva beliggenheten angår) er blitt spilt, kun for voksne, nå i over et år **Oh, Calcutta!** under reklamen «man må se det for å tro det». Man vet hva som er skjedd: Under broderskapets tegn har **Hair** oppdaget og lansert det nakne. **Oh, Calcutta!** har tatt opp det nakne med et kommersielt motiv, økonomisk støttet av Kenneth Tynan, regissert av Levy (regissøren til **America Hurrah**) og med mange betydelige forfatteres medskyldighet. Det fins ikke noen rettferdig-gjørelse av den billige, totale avkleddningsscenen ved musical'ens begyndelse, eller av de rent ekshibisjonistiske danser, uten annen grunn enn utstillingen av **forbudt sex** overfor et opphisset publikum av voyeurs som er kommet rullende **downtown** fra New Jersey eller et av de andre dødsens triste stedene i den amerikanske provinsen, til 15 dollars billetten. Nå finns det knapt et stykke uten avkleddte skuespillere.

Men det mest utrolige pornostykke er likevel **Che**, som er iferd med å utånde off off etter mange uker, med skandale og anklage om obscenitet med følgende prosess, som endte med absolusjon. Dette er toppen av alle århundrers erotiske teater: oral coitus på scenen, larmende homoseksuell aktivitet, og til slutt en historisk scene: Presidenten for De Forente Stater i ferd med å onanere.

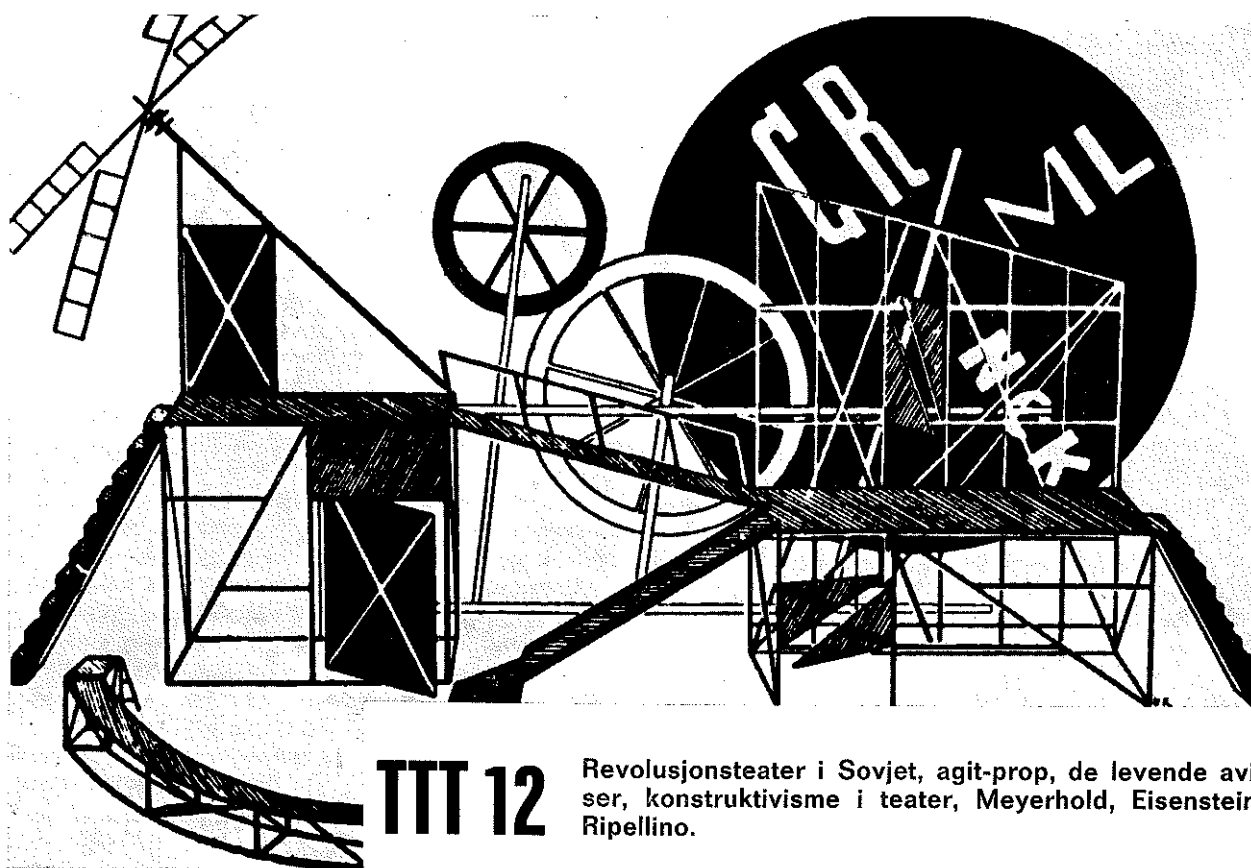
Oppdagelsen av onanien er i virkeligheten sesongens eneste store teaterbegivenhet. Det skulle gå 14 år etter offentliggjørelsen av **Kinsey's** undersøkelser, som viste at 90% av den mannlige amerikanske befolkning har denne vanen, og to år etter romansuksessen **Portnoy's klage** av Philip Roth, som benytter seg av dette symbolske temaet - for at onanien skulle komme ut fra de bakerste radene på småkinoene i 42. gate og bli bæret med en plass på scenen og på lerretet. Det siste tabu brytes overalt der det er mulighet for en forestilling, til og med i **video-tape**-salene, som reklamerer med erotiske programmer. Konsumismen har tilintetgjort dets provoserende evne, det er kommet på moten.

Den som går og ser **The End of the Road** - en ytterst selsom film av Aram Avakin, som beretter om hvordan en tidligere schizofren lærer oppdager samfunnet - gripes ikke av angst, ikke engang forbløffelse, når hovedpersonen og hans elskerinne finner hennes ektemann iferd med å fornøye seg onanistisk, mens han sitter ved skrivebordet og retter elevenes oppgaver. Man behøver ikke forundre seg over at for å blåse nytt liv i en reprise av **Forehensic and the Navigator**, av teaterforfatteren på moten, Sam Shep-

hard - samtidig representert, temmelig dårlig, også på Broadway, i **Lincoln Centre** - har man ikke nøydt seg med å ty til fetisjer inspirert av tegneseriene, å la forfatterens hustru, gravid i syvende måned, spille hovedrollen, ved stykkets slutt å begrave salen under et røkteppe. Man har også funnet det nødvendig å innføre en sketsj med en onanerende politimann.

Oppskriften har alltid visse oppmuntrende komiske effekter. Fremfor alt for de skikkelige tilskuerne som styrter til for å se **Oh Calcutta!** »man må se det for å tro det«. Forestillingen har naturligvis sine to utmerkete scener dedisert, den første kvinnelig onanering, den andre mannlig onanering. Etter den andre, der fire menn masturberer, med ryggen til publikum, mens deres fantasier konkretiserer seg på fire lerreter (til slutt viser de seg alle som en å være homoseksuelle), er det vanskelig for skuespillerne å gjenoppta spillet på grunn av den hysteriske latteren fra damene i salen, som aldri vil holde opp.

Bak det negative ved dette kommersielle exploit ligger likevel det symptomatiske faktum at i dette landet, som har bestemt seg for å se seg selv i øynene, finner man den eneste mulighet for uttrykk i seksualmetaforer. Det mest fantastiske portrettet av dette Amerika finner man i en suksessfilm i regulær sirkulasjon på B-kinoerne: det er den tragiske odysseen om en stakkars gutt som etter å ha forsøkt forgjeves å ha forhold med kvinner og med menn, leser sin ensomhet hermafroditisk, hvilket den usedvanlige størrelsen på hans attributter gjør mulig. Selv i tragedien savnes **happy end** ikke.



TTT 12

Revolusjonsteater i Sovjet, agit-prop, de levende aviser, konstruktivism i teater, Meyerhold, Eisenstein, Ripellino.

Stanislavskis arbejde med skuespilleren

AF NIKOLAJ GORCHAKOV

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

En kunstner skal arbejde, så hans værk lever i århundreder

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

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

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

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

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

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

»Hvor mange år?»

»På Kunstnerteatrets spilleplan?

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

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

»Naturligvis vil vi det, Konstantin Sergejevitich.«

»Kan De også ofre noget for det?»

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

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

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

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

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

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

Hvad er ungdom på scenen?

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

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

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

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

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

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

En ny metode til at holde forestillingen ung

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

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

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

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

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

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

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

Opførelsen har mistet sin ungdom

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

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

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

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

'Jamen hvad er der så i vejen?'

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

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

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

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

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

Med en sejt advokats ildhu vil Lushski forsvare Deres sag.

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

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

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

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

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

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

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

Hvorfor arbejder jeg i teatret som skuespiller?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Den rigtige formidling af værket

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

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

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

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

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

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

Ikke fortælle, men afsløre

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

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

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

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

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

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

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

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

Hvori består forskellen mellem disse to metoder?

Naboen skal vækkes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fra fortælling til handling

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

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

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

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

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

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

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

Menneskets fødsel

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Spil komedien som et alvorligt drama

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Skuespillerens offer

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

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

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

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

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

DEN „STUMME MONOLOG“

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

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

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

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

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

Den første prøve

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Stemmer: »Ja, udmærket.«

Med „systemet“ kommer man ikke langt

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

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

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

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

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

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

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

Den improviserede monolog

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sig alt med øjnene

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

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

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

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

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

Tjenernes monologer

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Så mange gange De vil

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

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

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

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

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

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

Teater er handling

AV EVGENIJ VAKHTANGOV

Følgende fragment er hentet fra Vakhtangovs dagbok. Om Vakhtangov, hans arbeid og forhold til Stanislavskij, se TTT 6.

Stanislavskij-metoden har som mål å utvikle de evner og kvaliteter hos skuespillereleven som kan medvirke til en frigjøring av hans skapende individualitet, en individualitet innestengt av fordommer og stereotype mønstre. Åpningen og frigjøringen av individualiteten må bli teaterskolenes hovedformål. En teaterskole må bane veien for elevens potensielle skapende krefter. Men han må gå og fortsette langs denne veien på egne ben, alene, det er ikke noe han kan bli lært. Skolen må fjerne alt det konvensjonelle avfall som hindrer den spontane manifestasjon av de dypt skjulte muligheter hos eleven.

Stanislavskij viste skuespilleren hvordan han skulle oppnå en skapende tilstand og fremkalle de vilkår som muliggjør en ekte skapende akt på scenen. Hvis alle vilkår for en skapende tilstand er tilstede og eleven fremdeles viser seg ute av stand til ekte skapende arbeid, hvis det ingenting skjer selv etter at veien er blitt åpnet for hans skapende potensielle krefter, - så er det ikke skolens feil. Det skyldes naturen som ikke har utstyrt eleven med det eneste som kunne ha gitt ham muligheten til å uttrykke seg på scenen, nemlig scenetalent.

Hvis skolen forsøker på en helt annen oppgave: hvis den for elevens vedkommende ikke stimulerer de eneste kvaliteter som er forutbestemmende for muligheten til skapende arbeide, men prøver å lære ham selve skapelsen, så kan det ødelegge et naturtalent. I stedet for å frigjøre eleven fra fordommer og stereotyper, vil det påtvinge ham et nytt sett av fordommer, karakteristisk for en spesiell skole.

Det er umulig å lære noen hvordan man skal skape fordi den skapende prosess er ubevisst, mens all undervisning er en form for bevisst aktivitet som bare kan forberede skuespilleren for skapende arbeide. Bevissthet skaper aldri hva det ubevisste kan skape, for det ubevisste har en uavhengig evne til å samle materialer uten at det bevisste er klar over det.

Derfor blir hver stykkeprøve mest effektiv når den tjener til å fremkalle materialer for den følgende prøve. Det skapende arbeide med omformningen av det nylig oppfangede materiale, foregår i tidsrommet mellom prøvene. Fra ingenting kan ingenting bli skapt. Derfor kan en rolle ikke bare utføres på inspirasjon. Inspirasjon er det øyeblikk hvor det ubevisste, uten deltagelse av det bevisste,

gir form til alle de inntrykk, erfaringer og det arbeid som går forut for det. Den glød som følger med dette øyeblikk, er en naturlig tilstand. Ingenting av det som blir skapt bevisst har dette karakteristiske trekk. Alt som blir skapt ubevisst, blir etterfulgt av en utladning av energi som har en meget smittende egenskap. Det at det ubevisste river tilskuerens ubevissthet med seg, er en egenskap som er karakteristisk for talentet. Den som oppfatter ubevisst og uttrykker det ubevisst, han er et geni.

Motstandere av Stanislavskij ignorerer ofte den erklæring som innebar førsteplassen i hans system og metode: at skuespilleren ikke skal tenke på følelser når han spiller, det er noe som kommer av seg selv. Man har etikettert som selvsuggesjon og narkotisk selvberuselse den hjelp som Stanislavskij gir sine elever, d.v.s. det å gjenkalle i erindringen personlige intime erfaringer. Men Stanislavskij hevdet det motsatte: Prøv ikke på å eksperimentere, lag ikke følelser på befaling, glem dem fullstendig! I vårt daglige liv kommer følelsene til oss av seg selv mot vår vilje. Vår vilje føder handling som sikter mot en tilfredsstillelse av ønsket. Hvis det lykkes oss å tilfredsstille det, blir en positiv følelse født spontant. Hvis det står en hindring i veien for tilfredsstillelsen, blir en negativ følelse født - »lidelsen«. En handling rettet mot tilfredsstillelsen av viljen, blir kontinuerlig etterfulgt av en serie av spontane følelser, hvis innhold er forutfølelsen av den kommende tilfredsstillelse eller frykt for fiasko.

Således er hver eneste følelse en tilfredsstilt eller en ikke-tilfredsstilt vilje. Først oppstår ønsket som blir til viljen, som så begynner å handle bevisst med sikte på tilfredsstillelse. Bare da, og fullstendig spontant, noen ganger mot vår egen vilje, kommer følelsen. Følelsen er altså et produkt av viljens bevisste handlinger rettet mot dens tilfredsstillelse. I følge Stanislavskij må derfor skuespilleren først av alt tenke på hva han i det spesielle øyeblikk ønsker å oppnå og hva han skal gjøre, ikke hva han skal komme til å føle. Følelsen, liksåvel som dens uttrykk blir frembragt ubevisst, spontant, under prosessen av handlinger rettet mot tilfredsstillelsen av et begjær. Derfor må skuespilleren ikke komme på scenen for å føle eller oppleve, men for å handle. »Man må ikke vente - men handle øyeblikkelig,« sa Stanislavskij. En skuespiller skal ikke bare rett og slett stå på scenen, han skal handle. Enhver handling skiller seg fra følelsen gjennom et element av vilje. Å overtale, trøste, spørre, bebreide, tilgi, vente, jage

bort - er verb som uttrykker vilje til handling. Disse verb betegner den oppgave som skuespilleren stiller seg når han arbeider med en rolle. Mens verbene å bli irritert, føle medlidenhet, gråte, le, bli utålmodig, hate, elske - uttrykker følelser og kan derfor ikke eller må ikke figurere som en oppgave i arbeidet med rollen. De følelser som disse verb står for, må bli født spontant og ubevisst som et resultat av de handlinger som er blitt utført av den første serie verb.

Begjær er motivet for handling. Den fundamentale ting som skuespilleren må lære, er derfor det å ønske, å ønske med hensikt, ønske hva det nå enn kan være rollen krever. En skuespiller som bare er håndverker, gjør det motsatte av hva naturen krever av ham og hva Stanislavskij-metoden hevder. Han griper med tomme hender etter følelser og prøver å gi dem en bestemt uttrykksform. Han begynner

alltid med slutten, hvilket er den endelige slutt for hans vedkommende, som Stanislavskij pleide å si.

I det virkelige liv prøver en mann som gråter å holde tårene unna, men håndverkerskuespilleren gjør presis det motsatte. Når han har lest forfatterens bemerkning (han gråter), prøver han av all makt å presse fram tårer, og når det ikke kommer noe ut av det, er han tvunget til å gripe til det tynne strå som den stereotype teatergråt representerer. Det samme gjelder for latter. Hvem har ikke hørt den ubehagelige tilgjorte latter hos skuespillere? Det er også det samme som skjer når det gjelder å uttrykke andre følelser.

Stanislavskij har ikke oppfunnet noe som helst. Han lærer oss å følge den vei som naturen selv har pekt ut.



Folkets teater

TTT 13

En historisk oversikt fra Rousseau og den franske revolusjon til våre dager. Med bidrag av Lorca, Dost, Sartre, Vilar, Strehler, Chiang Ching, Dario Fo, The Living Theatre.

Improvisation og kollektivt arbejde

AF MICHAEL TCHEKOV

Michael Tchekov (f. 1891) var nevø til den kjente forfatter av samme navn. 19 år gammel begynte han som skuespiller på Kunstnerteatret i Moskva. I løpet av kort tid åpenbarte hans ekstraordinære talent seg og han var å finne i alle de kunstneriske suksesser på teatret. Han nådde et kunstnerisk høydepunkt i rollene som Khlestakov og Hamlet. I rollen som den falske revisor i Gogols Revisoren, iscenesatt av Stanislavskij, kom det som kjennetegnet hans skapende personlighet tydelig til uttrykk: et voldsomt temperament, en lidenskapelig intensitet som nesten grenset til det patologiske, og en total og for kollegene og tilskuerne nesten ufattelig evne til selvkontroll og betraktning utenfra av hver eneste av sine handlinger og holdninger på scenen. I 1924, i egen iscenesettelse, fortolket han Hamlet, en mann som forvilt så meget over sin egen og menneskehetens skjebne at hans lidelse ble til virkelig vanvidd.

Helt fra sine første år på Kunstnerteatret var han nært knyttet til Sullerzhitskij og Vakhtangov. Gjennom samarbeidet med Vakhtangov (han spilte hovedrollen i Erik XIV, av Strindberg, iscenesatt av Vakhtangov) vokste hans interesse for pedagogikken og «teknikken». Mere dyptgående påvirkning hadde derimot Sullerzhitskij på hans anskuelser. Som tro Tolstojanarkisme-tilhenger, vel bevandret i asiatisk filosofi, særlig yoga, hadde Sullerzhitskij vandret som vagabond over hele Russland for til slutt å havne på Kunstnerteatret hvor han ble en nær venn av Stanislavskij. Det gikk ikke lenge før også Stanislavskij begynte å lytte til sin venns ideer og visjoner, særlig hva yoga angikk. En del spor etter denne interesse for yoga er å finne i en rekke øvelser i «systemet». Det var nettopp Sullerzhitskij og Tchekov som av Stanislavskij fikk oppgaven å lede det Første Studio som ble åpnet i 1914. Studioene, som etter hvert ble åtte, var fra Stanislavskijs side tenkt som fritt eksperimenterende laboratorier, helt kunstnerisk frie i deres forsøk, men økonomisk støttet av Kunstnerteatret. Resultatene ved det Første Studio ble så tilfredsstillende at det offisielt ble kalt Moskvass Andre Kunstnerteater.

Sullerzhitskij døde, Tchekov førte teatret videre alene. Det var her han presenterte sin berømte Hamlet.

Etter hvert begynte Tchekov å frigjøre seg fra «systemet». Stanislavskij hadde jo også nettopp åpnet disse studioene for å bevise at hans «system» kun var et utgangspunkt for selvstendig skapelse. Han hadde rett. På hans studier utviklet Meyerhold, Vakhtangov, Tchekov, Okhlopkov og Zavadskij seg. I følge Tchekov var naturalismen på scenen ikke noe kunstnerisk uttrykk. Den skapende tilstand var ikke et resultat av følelsesmessig ekthet (Stanislavskijs perezhivanie – innlevelse), men av en inspirasjon som stammet fra skuespillerens egen visjon av verket og hans rolle i det. Det var denne inspirasjon som bestemte alle detaljene i skuespillerens handlinger, som til slutt av seg selv falt sammen til et mønster. Påvirket av sin venn, den symbolistiske dikter Andrej Biely, av Sullerzhitskij's idealistiske filosofi og av Rudolf Steiners antroposofi, understreket Michael Tchekov dualismen mellom «Det Høye Jeg», et uttrykk for menneskets høyeste aspirasjoner, en slags super-ego, og «Det Lavere Jeg», de daglige ambisjoner og illusjoner.

Det sier seg nesten selv at hans tale eller teorier, tross hans genialitet som skaper og pedagog (eller kanskje nettopp derfor) vakte motstand hos en rekke kolleger. I 1927 forlot 16 av dem Moskvass Andre Kunstnerteater og fordømte ham åpenlyst. Offisiell kritikk fulgte like etter. Tchekov så seg nødsaget til å forlate Sovjet. Han levde som emigrant først i Frankrike, deretter i England hvor han i 1936 åpnet sin egen teaterskole. Han flyttet den til USA i 1939. Han fortsatte sine erfaringer både på sin skole og i en mindre workshop i Connecticut ledet av Beatrice Straight. Han har skrevet to bøker, En skuespillers vei (1924) og Skuespillerens teknikk, hvorfra følgende fragment er hentet.

© Michael Tchekov og Harper and Row, 1953.

Det inderlige ønske, som enhver virkelig kunstner nærer, hvilket kunstnerisk felt han end arbejder på, det er at tilfredsstille sit behov for at uttrykke sig frit og ubegrenset.

Enhver har sine meninger, sine idealer, sin egen livsopfattelse og sin egen moralkodeks. Alle disse forestillinger, som har deres rødder i vor underbevidsthed, bidrager til at skabe vor personlighed og ligger til grund for vort ønske om at uttrykke os frit.

De store tænkere, hvis kald det er at formulere sig, skaber deres eget filosofiske system. På samme måde må den kunstner, der forsøger at give udtryk for sin dybeste overbevisning, ud fra sine særlige midler finde frem til den kunstform, der er hans særkende. Der sker det samme for skuespilleren: hans udtryksbehov kan kun tilfredsstilles i skabelsesakten, dvs. i den frie improvisation.

Den skuespiller, for hvem det er nok at fremsige forfatterens text og følge instruktørens anvisninger uden at forsøge at finde på noget selv, bliver aldrig andet end et redskab i andres hænder og fornedrer sin profession. Han begår den fejl at bilde sig ind, at forfatteren og instruktøren har foreskrevet ham alt, og at der ikke er mulighed for, at han kan udtrykke sig frit. Det er en holdning, der desværre i øjeblikket er fremherskende hos et alt for stort antal skuespillere.

Enhver rolle giver imidlertid skuespilleren lejlighed til at improvisere, at samarbejde og medvirke i det skabende arbejde sammen med forfatteren og instruktøren. Dette betyder naturligvis ikke, at han skal improvisere nye replikker eller ændre iscenesættelsen. Tværtimod, teksten og sceneanvisningerne vil give ham et solidt grundlag, hvorudfra han kan og bør give sin trang til improvisation frit løb. Denne frihed vil komme til udtryk såvel i hans måde at fremsige teksten på, som i hans virkeliggørelse af instruktørens anvisninger. Inden for dette fortolkningsområde har skuespilleren frie hænder til alle tænkelige improvisationer.

Desuden er der altid mellem replikkerne og mellem handlingsmomenterne talrige perioder, hvor skuespilleren må ty til sin kunstneriske fantasi for at udtænke psykologiske overgange, der kan give hans spil fylde og kraft. Hvis han gennemarbejder sin fortolkning af rollen indtil de mindste detaljer, vil han få utallige muligheder for improvisation. Han bør altså først af alt lige fra begyndelsen af sit arbejde afstå fra fristelsen til at »spille« sig selv eller til at tage sin tilflugt til klichéer. Hvis han blot vil holde op med at betragte alle sine roller som typer og forsøge i hver enkelt at finde frem til en særegen personlighed, vil han allerede have taget det første skridt ind i det skabende arbejde, der bygger på improvisation.

De følgende øvelser har til opgave at udvikle disse improvisationsevner. Man bør prøve at bevare den enkelhed, som vi angiver i de eksempler, vi har valgt.

Individuel øvelse

Begynd med præcist at fastlægge de handlinger, som skal angive begyndelsen og enden på Deres improvisation. Denne bør nemlig udfolde sig mellem to klart definerede

tidspunkter, to utvetydige handlinger. De kan f.eks. begynde med pludseligt at rejse Dem fra Deres stol og sige »ja« i en bestemt tone, og De kan slutte med at lægge Dem på en seng og roligt åbne en bog. Eller også kan De begynde med opstemt at tage Deres frakke på og tage Deres hat og handsker, som om De ville gå ud, og slutte med nedtrykt at sætte Dem, måske endda idet De brister i gråd. Eller også ser De forfærdet eller anspændt ud af vinduet, samtidig med at De skjuler Dem bag gardinet, derpå træder De tilbage, idet De råber: »Der er han igen!«, og De slutter med at sætte Dem ved et rigtigt eller imaginært klaver, og De spiller helt opslugt af musikken. Jo større kontrast der er mellem begyndelseshandlingen og den afsluttende handling, desto bedre vil det være.

Prøv ikke på at forestille Dem, hvad De vil foretage Dem mellem de to givne handlinger. Prøv heller ikke at retfærdiggøre eller finde en logisk begrundelse for de to foreståede handlinger. Vælg dem fuldstændigt tilfældigt ved at gribe de to første ideer, der er faldet Dem ind, vælg dem ikke fordi De synes, at de giver stof til en god improvisation. Bestræb Dem kun for at få en begyndelse og en slutning, der indebærer så stort et modsætningsforhold som muligt.

Forsøg ikke at bestemme et tema eller fastlægge en intrige. Det er kun begyndelsen og slutningen der er betydningfulde. Når disse to holdepunkter er givet, så lad Dem da rive med af alle de tilskyndelser, der intuitivt kommer til Dem. Når De således har rejst Dem og sagt »ja« (hvis det er den begyndelse, De har valgt), så skal De give Dem til at »spille« spontant og med overbevisning, idet De lader Dem lede af Deres følelser, indtryk og sindstemning.

Hver del af ens improvisation skal have en psykologisk begrundelse (og ikke nødvendigvis en logisk) i det foregående. Således vil man uden besvær kunne bevæge sig fra den første handling til den sidste gennem en uafbrudt improvisation, uden at noget tema er blevet bestemt på forhånd. Man vil have oplevet en hel skala af fornemmelser, følelser, indtryk, ønsker og hensigter, som spontant har trængt sig på og har bestemt ens handlemåde. For eksempel kan man begynde med at være vred, så drømmende og dernæst irriteret; eller også kan man skiftevis være ligeglad, dystert og munter; eller man kan ophidset skrive et brev eller styrte sig over telefonen osv., osv.

Alle muligheder står én åbne, kun afhængige af ens øjeblikkelige sindstilstand eller de forskellige omstændigheder, der kan gøre sig gældende i løbet af improvisationen. Alt, hvad man har at gøre, er at lytte til den »indre stemme«, som tilhvisker en alle ens psykiske svingninger og alle ens handlinger. Hvis man indvilliger i frit og helt at hengive sig til inspirationen, vil ens underbevidsthed indgive én tanker og handlinger som ingen, ikke engang én selv, havde kunnet forudse. Hvis man konstant er sig den afsluttende handling bevidst, risikerer man ikke at komme på afveje eller at køre i ring. Det vil være som et fyr, mod hvilket man uimodståelig vil blive draget.

Fortsæt med den slags øvelser og find hver gang nye forslag til begyndelse og slutning, indtil De føler, at De er fuldstændig herre over Dem selv, og at De ikke mere behøver at afbryde Dem selv eller tænke Dem om i løbet af improvisationen.

Måske vil De spørge Dem selv, hvorfor begyndelses- og slutningsmomenterne må være så fuldstændigt fastlagte, også selv om de er ubetydelige; hvorfor det er nødvendigt præcist at bestemme disse to øjeblikkes fysiske udtryk og sjælelige tilstande, mens på den anden side friheden er

total inden for den periode, der ligger imellem dem, og som er grundlaget for selve improvisationen. Det er, fordi den virkelige frihed inden for improvisationen kun kan udfolde sig i forbindelse med en forpligtelse, et krav. Uden denne forpligtelse risikerede improvisationen enten at blive vilkårlig eller slap og usikker. Uden det udgangspunkt, som sætter handlingen i gang, og det bestemmelsessted, der giver handlingen et mål, ville man famle tåbeligt rundt i blinde. Friheden har kun mening, hvis den tillader én at vælge eller at udtænke den vej, som fører én fra et sted til et andet.

Når man prøver på en rolle, har man naturligvis et stort antal »forpligtelser« at opfylde, imellem hvilke man må bevæge sig med megen lethed og beherskelse i improvisationen. Intrigen, teksten, rytmen, forfatterens og instruktørens anvisninger, ens partnerses spil vil således opstille en række støttepiller, mellem hvilke man kun bør regne med sig selv til at gennemføre spillet. Denne øvelse har altså til hensigt at forberede Dem på de betingelser, som De vil møde i Deres professionelle liv, ved at lære Dem at tilpasse Dem tilstedeværelsen af visse »forpligtelser«. Vi vil fortsætte denne træning.

Improvisationen beriges

Efter at have bestemt udgangspunktet og bestemmelsesstedet begynder man at tilføje en ny »forpligtelse« til øvelsen ved at fastsætte dens omtrentlige varighed. Til en individuel øvelse er fem minutter tilstrækkeligt til hver improvisation.

Gentag dernæst en af improvisationerne og tilføj henimod midten en ny mærkepæl. Denne må ligesom begyndelsen og slutningen bestå i en præcis handling i forening med en veldefineret sindstilstand og følelse.

Så går man fra begyndelsen til midten og fra midten til slutningen nøjagtigt som man ville gøre for at komme direkte fra begyndelsen til slutningen, alt imens man forsøger at gøre det inden for samme tidsrum.

Så tilføjer man endnu et nyt krav, hvor man ønsker det, og man gentager sin improvisation, idet man også denne gang forsøger at lade den være af nogenlunde samme varighed.

Fortsæt med at tilføje nye »forpligtelser«. Vælg dem tilfældigt, uden at forsøge på forhånd at give dem en logisk sammenhæng. Deres improvisationsevner skal nok sørge for at forbinde dem. Bevar stadig samme udgangspunkt og endemål ved hver af disse nye improvisationer.

Når det på den måde er lykkedes at komme behændigt fra et punkt til et andet, dernæst til det næste og så fremdeles, kan man begynde at pålægge sig selv en anden slags »forpligtelse« i løbet af øvelsen. Alt imens man bevarer de samme udgangspunkter, kan man bestemme, at man vil spille første del i en langsom rytme og anden del i et hurtigt tempo. Prøv også at skabe en vis atmosfære og at fastholde den, enten inden for en præcist afgrænset periode eller under hele øvelsen.

Man kan yderligere tilføje nye »krav« til sin improvisation ved at understrege en vis egenskab ved bevægelserne: give indtryk af bøgen, svæven, rumlighed, udstråling osv. Man kan enten fastholde den samme bevægelseskvalitet under hele øvelsen, eller man kan skifte fra den ene til den anden i overensstemmelse med de sammenhænge, man vælger. Man kan også gentage den samme improvisation og hver gang forestille sig en forskellig personlighed.

Senere kan man forsøge at improvisere over en tænkt scene, som man på samme måde har fastlagt nøjagtigt. Man placerer publikum og dekoration, dernæst afgør man med sig selv, om det drejer sig om en tragedie, et drama, en komedie eller en farce. Tidsfæst stykket og spil, idet De forestiller Dem, at De bærer et kostume fra den pågældende periode. Alle disse elementer vil træde til som lige så mange nye »forpligtelser«, de vil hjælpe Dem til frit at udvikle Deres improvisationsevner.

Til trods for alle disse nye elementer, der efterhånden indføres i øvelsen, vil det uundgåeligt ske, at Deres improvisation vil få tendens til at stivne og få Dem til at falde tilbage til de samme bevægelser og de samme tempi. For at undgå denne ulempe kan man efter en vis tid bytte om på begyndelsen og slutningen. Senere kan man på lignende vis ændre rækkefølgen af de faste mellemliggende støttepunkter.

Når De har udtømt alle tænkelige kombinationsmuligheder, gentag da øvelsen med helt nye elementer; vælg en ny begyndelse og en ny slutning, men husk, at handlingsgangen ikke må være forudfastlagt.

Denne øvelse har til formål at udvikle og styrke improvisationsevnen ud fra visse givne forudsætninger. Når man senere skal arbejde med en rolle og spille den på scenen, vil de »krav«, som teksten, handlingen, iscenesættelsen osv. vil stille til én, virke ansporende på samme måde som de forskellige krav, der strukturerede ens øvelser. Man vil ikke mærke nogen væsensforskel mellem disse øvelser og det professionelle arbejde. Man vil til sidst føle sig overbevist om, at den dramatiske kunst er intet mindre end en permanent improvisation, og at skuespilleren ikke på noget tidspunkt kan berøves sin ret til at være medskabende på scenen. Han må være i stand til strengt at respektere de retningslinier, som er givet ham, og samtidig uophørligt at kunne åbenbare sin skabende evne. Dette arbejde vil give Dem en vidunderlig følelse af selvtillid, som vil føje sig til Deres fornemmelse af frihed og indre rigdom.

★

De øvelser, der har til opgave at udvikle improvisationsevnen, kan og bør også praktiseres i fællesskab med andre. De principper, som gælder for disse kollektive øvelser, er de samme, som gjaldt for de individuelle øvelser, men anvendelsen af disse principper vil naturligvis være en anden.

Den dramatiske kunst er en kollektiv kunst, og uanset af hvilken art skuespillerens talent er, vil han ikke kunne udfolde sin skabende evne fuldt ud, hvis han isolerer sig fra sine medspillere.

Talrige faktorer, såsom stykkets ånd, ensembles stil, kvaliteten af iscenesættelsen og hver enkelt skuespillers medvirken, bidrager til at sikre en forestillings sammenhæng. Alt dette er dog ikke nok til at sikre en fuldkommen helsthed. Dertil fordres yderligere, at hver af skuespillerne i sig selv udvikler en særlig følsomhed, der gør ham modtagelig for de andres kunstneriske skaben.

Den kollektive improvisation er en uafbrudt vevselvirkning mellem aktørerne, hvor hver enkelt samtidig giver og modtager. Den fineste antydning fra en af dem (et øjekast, en pause, et uventet tonefald, en bevægelse, et suk eller endog et næppe mærkbart temposkifte) må være nok til at opfordre den anden til at give improvisationen en ny retning.

Inden vi går over til kollektive improvisationsøvelser, er det altså ønskeligt, at vi begynder med en forberedende øvelse for at udvikle det, som vi vil kalde den kollektive følelse, i hver enkelt.

Gruppeøvelse

Hver enkelt koncentrerer sig først om sig selv og prøver at åbne sig mod de andre med størst mulig oprigtighed. Han må samtidig være sig hver enkelts individuelle tilstedeværelse bevidst. Han må anstrenge sig for gavmildt at ofre sig for de andre og akceptere alle medlemmer i gruppen, som var de hans bedste venner.

Ved øvelsens begyndelse bør hver enkelt sige til sig selv: »En skabende gruppe består af enkeltindivider, og jeg må aldrig betragte dem som et upersonligt hele. Jeg tager hensyn til enhver af de tilstedeværendes personlige eksistens, og jeg værner om deres identitet. Derfor giver jeg afkald på at bruge generaliserende udtryk som »de« og »vi« for kun at sige »han og hun, hun og jeg, osv.« Jeg er parat til at modtage enhver påvirkning, selv den fineste, som måtte komme til mig fra hver af dem, der deltager i denne øvelse sammen med mig, og til at bringe mig selv i overensstemmelse med disse påvirkninger.«

Deres arbejde vil blive umådelig meget lettere, hvis De uden betænkning glemmer de usympatiske sider eller skavanker ved Deres partnere for kun at fæstne Dem ved deres gode egenskaber og de sympatiske sider af deres karakter. Spild dog ikke Deres tid med at overøse dem med ydre venskabs tegn, smil, indtrængende blikke og andet pjank.

Det er naturligt nok, at De kommer til at føle en virkelig sympati for Deres medspillere, men denne må ikke forlede Dem til at sprede Dem i gruppens indre liv eller til at fortabe Dem i svævende fornemmelser. Denne øvelse er tværtimod beregnet på at give Dem de psykologiske midler til at skabe en solid kontakt på det professionelle plan med Deres medspillere.

Når den indre kontakt mellem gruppens medlemmer er grundigt etableret, gå da over til anden fase af øvelsen. Alle vælger i fællesskab et vist antal enkle handlinger, der dernæst skal udføres kollektivt. F.ex.: gå langsomt rundt i værelset, løb, bliv stående ubevægelige, skift pladser, læn Dem op ad væggene i forskellige stillinger, gruppér Dem midt i rummet, osv. Tre eller fire af disse handlinger er tilstrækkeligt.

Ingen bør på forhånd vide, med hvilken bevægelse øvelsen skal begynde. Hver enkelt må ved at forholde sig så åben som overhovedet muligt gætte, mod hvilken af de udvalgte handlinger det kollektive ønske drager gruppen. Flere vil måske starte galt, men til sidst må hele gruppen kunne nå frem til at udføre hver bevægelse i fællesskab.

Denne anstrengelse for at gætte kræver en konstant gensidig iagttagelse. Jo mere konsekvent denne iagttagelse bliver, des bedre bliver modtageligheden. Målet er at nå så vidt, at alle sammen og samtidigt vælger og udfører den samme handling uden forudgående aftale, og uden at tegn er blevet givet. Resultatet har ingen betydning. Det, der virkelig betyder noget, er den måde, hvorpå denne øvelse træner hver enkelt i at åbne sig for de andre og udvikler skuespillerens evne til at iagttage sine medspillere og stadig gætte deres tanker, sådan at hans modtagelighed for gruppens følsomhed vokser.

Når alle medlemmerne af gruppen endelig har fået følelsen af at være nært knyttet til hinanden gennem denne øvelse, kan de gå over til den kollektive improvisation. Denne øvelse vil være forskellig fra den tilsvarende øvelse i individuel improvisation. Motivet må her være fastlagt, men kun i store træk. Gruppen kan f.ex. beslutte at ville fremstille et fabriksværksted, et stort mondænt bal, en reception, en banegårdsperron, en lufthavnshal, en restau-

rant, et værtshus eller en karnevalsscene. Dernæst må gruppen fastlægge rammen meget nøjagtigt, bestemme placeringen af døre, borde, orkester, etc. i overensstemmelse med det sted, der er valgt som tema.

Så skal rollerne deles ud. Der skal ikke være nogen forudbestemt handlingsgang. Ligesom i den individuelle øvelse skal kun begyndelse og slutning ligge fast (det fysiske udtryk og den sjælelige tilstand). Gruppens medlemmer må også blive enige om improvisationens varighed.

Misbrug ikke dialogen. Og sørg især for at ingen får eneret på ordet. Tal kun, når det er nødvendigt. Skuespillerens funktion er normalt ikke at »lave text«, vend derfor ikke Deres opmærksomhed bort fra improvisationen i forsøg på at skabe replikker til Deres rolle. Øvelsen skal ikke mislykkes på grund af ordenes middelmådighed eller deres klodsethed.

Efter al sandsynlighed vil det første forsøg på kollektiv improvisation blive rodet, til trods for at hvert medlem af gruppen nylig har fået skærpet sin følsomhed, sin modtagelighed over for gruppen og sin sans for sammenhæng. Men hver enkelt vil have modtaget et vist antal indtryk fra sine partnere. Han vil have følt, at alle i gruppen har stræbt efter at udvikle den foreslåede situation, og han vil have anet, hvordan de andre forestiller sig den tænkte scene. Han vil også være blevet klar over sin klodsethed, sit besvær med at respektere det foreslåede tema og med at følge sine medspillere, osv. Alligevel må alt dette ikke give anledning til diskussion, og gruppen bør øjeblikkeligt gentage den samme improvisation, idet enhver på ny lader sig lede af sin sans for sammenhængen og den kontakt, som han vil have fået med sine partnere.

Det andet forsøg

Ved det andet forsøg vil improvisationen sikkert have fået en mere sammenhængende form, og mange forsætter, der i første omgang ikke blev realiseret, vil nu blive ført ud i livet. Gruppen gentager endnu engang den samme improvisation, indtil den ender med at ligne en lille velindstuderet sketch. Men trods de uundgåelige gentagelser af de samme ord, de samme bevægelser, de samme hensigter, bør man ved hver gentagelse fastholde bevidstheden om improvisationsånden.

Hver gang det er muligt, skal man undgå gentagelsen og søge en anden udvej til at udtrykke den samme situation. Bekæmp Deres naturlige trang til at gentage og fastlægge de bedste øjeblikke fra Deres tidligere improvisationer. Tøv ikke med at modificere dem eller endog opgive dem, så snart en indskydelse tilskynder Dem til at forsøge en anden fremgangsmåde, der måske er mere udtryksfuld, eller til at fremstille den samme handling i en mere kunstnerisk form, eller også til at indtage en ny holdning over for Deres partnere. Stol på Deres intuition. Deres instinkt vil fortælle Dem, hvad der skal ændres, og hvad der skal bevares for at man kan fastholde sammenspillets enhed. De vil hurtigt lære at tage hensyn til de andre, samtidig med at De bevarer Deres frihed og Deres kunstneriske krav.

Gruppen kan gentage den samme improvisation, så mange gange den vil, på den betingelse, at begyndelsesaktionen og slutaktionen stadig er meget nøjagtigt og klart definerede.

Lad os tilføje, at i den kollektive improvisation er det ikke nødvendigt at indskyde holdepunkter i løbet af øvelsen. De vil af sig selv skyde sig ind og blive mere og

mere præcise, i takt med at improvisationen tager form, og motivet udvikles og fastlægges.

Når improvisationen først er fuldt færdig, kan deltagerne bestemme at give den fornyet interesse ved at tilføje nogle »krav« (stemning, personer, forskellige rytmer), som én efter én kan indføres.

Når et motiv er udtømt, vælger gruppen et nyt og arbejder med det ved at gentage øvelsen lige fra begyndelsen, idet man starter med at etablere kontakt mellem deltagerne og skabe gruppens fællesskabsfølelse.

★

Nu er gruppen moden til at foretage følgende experiment: vælg en scene fra et stykke, som ingen af deltagerne har set opført, og fordel rollerne. En af dem skal være »iscenesætter« og skal meget nøjagtigt fastlægge scenens begyndelse og slutning. Uden at kende andet end hovedtræk af handlingen begynder De nu at improvisere hele resten. Fjern Dem ikke for meget fra karaktertegningen af de personer, De fremstiller. Prøv ikke at lære replikkerne udenad, undtagen måske i begyndelsen og slutningen. Lad scenegangen udfolde sig af sig selv gennem Deres improvisationer, ligesom i de foregående øvelser. De kan udmærket anvende replikker her og der, der nærmer sig forfatterens text, og hvis De tilfældigvis husker nøjagtige vendinger, så søg ikke bevidst at ændre dem for at virke mere »improviseret«.

Prøv ikke igen at udvide persontegningen. Det kan vende Deres opmærksomhed bort fra den »indre stemme«, som fører Dem i Deres improvisation. Hvis imidlertid visse særlige træk i Deres rolles psykologi virkelig bliver nødvendige for Dem, så tøv ikke med at indarbejde dem i Deres spil.

Når De således har improviseret hele scenen en første gang, bed da Deres »instruktør« om præcist at fastlægge en anden passage inden for den samme scenes rammer. Gentag så improvisationen ved at gå fra begyndelsen til denne ny passage, og så derfra til slutningen. Ved således efterhånden at udfylde alle de improviserede mellemrum ender De med at spille hele scenen med den oprindelige text, samtidig med at De fra begyndelsen til enden bevarer gruppens improvisationsånd. De vil blive mere og mere overbevist om, at De, selv når De skal arbejde professionelt med en rolle, hvor De skal tage hensyn til forfatterens og instruktørens krav, stadig har en stor margin af frihed til at improvisere, det vil sige skabe, og denne overbevisning vil fremkalde en anden natur i Dem.

Derefter vil gruppen kunne begynde at arbejde på opbygningen af personerne.

Som De sikkert allerede har forstået, havde denne øvelse til hensigt at vænne Dem til rigdommen i Deres skabende instinkt.

Som en afslutning vil vi give en sidste oplysning. Hvis De i løbet af Deres improvisation pludselig oplever fornemmelsen af ikke mere at være naturlig eller »rigtig«, kan De være sikker på, at det skyldes enten at Deres »logiske sans« bryder ind, eller at De misbruger talen og bruger overflødige ord. De bør have mod til helt at stole på Deres improvisationssans. Følg roligt i Deres indre udviklingen af Deres fornemmelser, følelser, ønsker og drifter. Den handling, som disse påbyder Dem, er fremkaldt af Deres skabende personlighed, og De vil hurtigt blive overbevist om, at Deres »indre stemme« aldrig lyver.

Det må absolut anbefales at fortsætte de individuelle øvelser parallelt med de kollektive øvelser, da de ikke kan erstatte, men tværtimod fuldstændiggøre hinanden.

Iscenesættelsesplan til Spøgelsessonaten af Strindberg

AF ANTONIN ARTAUD

Etter noen års erfaringer som skuespiller hos Gémier, Dullin og Lugné-Poe, ga Antonin Artaud seg i kast med selvstendig teaterarbeid. Det var i 1927, samme år som han brøt med den surrealistiske gruppe som han var knyttet til, at han, sammen med forfatteren Roger Vitrac, stiftet Théâtre Alfred Jarry. I løpet av to år ga det følgende forestillinger: *Ventre brûlé ou la mère folle* av Artaud, *Les Mystères de l'amour* av Vitrac, *Gigogne* av Max Rebur, en enkelt akt fra Claudels *Le partage de midi*, Et drømmespill av Strindberg og *Victor ou les enfants au pouvoir* av Vitrac. Samtlige forestillinger ble i alt spilt åtte ganger. Initiativet viste seg å være lite levedyktig. Sviktende økonomi, mangel på faste, interesserte skuespillere, publikums fravær, kritikernes reaksjon var blant årsakene til den endelige lukning av Théâtre Alfred Jarry.

I 1930 utga Artaud og Vitrac et skrift, *Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique*, som oppsummerte de to års erfaringer og kamp, bl.a. den harde polemikk med resten av den surrealistiske gruppe, med Breton i spissen, som betraktet dem som renegater.

Isenesættelsesplanen til Strindbergs Spøgelsessonaten stammer fra denne tiden, og Artaud må antagelig ha tenkt å sette dette stykke på sitt teaters repertoire. Originalmanuskriptet til planen ble oppbevart av Madame Colette Aliendy, en nær og trofast venn av Artaud. Det er blitt trykt for første gang i 1961 i Artauds *Oeuvres Complètes*, bind 2, © Gallimard, Paris.

Angående A. Artauds biografi og teatervirke se TTT 3/4. Hans viktigste tekster om teater – *Le théâtre et son double* – er blitt utgitt i Danmark av Arena Forlaget i 1967 under tittlen *Det dobbelte teater*.

Dette stykke indbyder til alle slags opfattelser.

Det fremkalder følelsen af et eller andet, der, uden at ligge på det overnaturlige, ikke-menneskelige plan, er beslægtet med en udefineret indre virkelighed. Det er det, der gør det tiltrækkende. Det åbenbarer kun noget allerede kendt, der blot er fortrængt og tilsløret. Virkeligt og uvirkeligt blandes deri som i hjernen hos et menneske, der er ved at falde i søvn, eller som pludselig vågner, fordi han har ligget galt.

Alt hvad stykket åbenbarer har vi allerede oplevet og drømt, men glemt.

Isenesættelse

Isenesættelsen bør bygge på vevselvirkningen mellem en tænkt virkelighed og det som i et givet øjeblik har været i berøring med livet for dernæst omtrent øjeblikkeligt at lade det i stikken.

Denne forskydning af virkeligheden, denne stadige fordrejning af det ydre skin tilskynder til den mest fuldkomne frihed:

Stemmernes vilkårlighed, når de skifter tonefald og griber ind over hinanden; stillingernes og bevægelsernes pludselige stivnen; lysets skiften og nedbrydning; den unormale betydning man pludselig tillægger en mimisk detalje; personer, der sjæleligt går i opløsning og lader støj og musik dominere, erstattes af deres kraftsløse dobbeltgængere, f.ex. i form af voksdukker, der pludselig kommer og tager deres plads.

Emnet

1. akt

En plagsom oldingeskikkelse dominerer dette drømmespil. Der er ikke mange stykker, der som dette fremkalder tanken om sprogets forbindelser med den usynlige virkelighed, som det skal give udtryk for. Denne gamling viser sig som et symbol på alle slags bevidste og ubevidste tanker om hævn, had, fortvivelse, kærlighed og anger; og han lever samtidig i en meget konkret virkelighed. Denne olding, der er anbragt der i en eller anden mystisk hævnstjeneste inddrager ting og mennesker i alle slags præcise beregninger, men til sidst inddrager skæbnen ham selv. Hele stykket er iøvrigt styret af denne skæbnebestemthed, der viser sig i alt. Personerne synes hele tiden at være lige ved at forsvinde og overlade pladsen til deres egne symboler.

Et gennemsigtigt hus er stykkets dragende centrum. Dette åbne hus afslører alle sine hemmeligheder. En slags rund salon, der ligger på 1. sal får en magisk betydning.

Flere personer kredser omkring dette hus som døde, der drages mod deres jordiske hylster. Denne følelse af uovervindelig tiltrækning, af forhekselse og trolddom er knugende, tilintetgørende.

Nogle bipersoner kommer forbi:

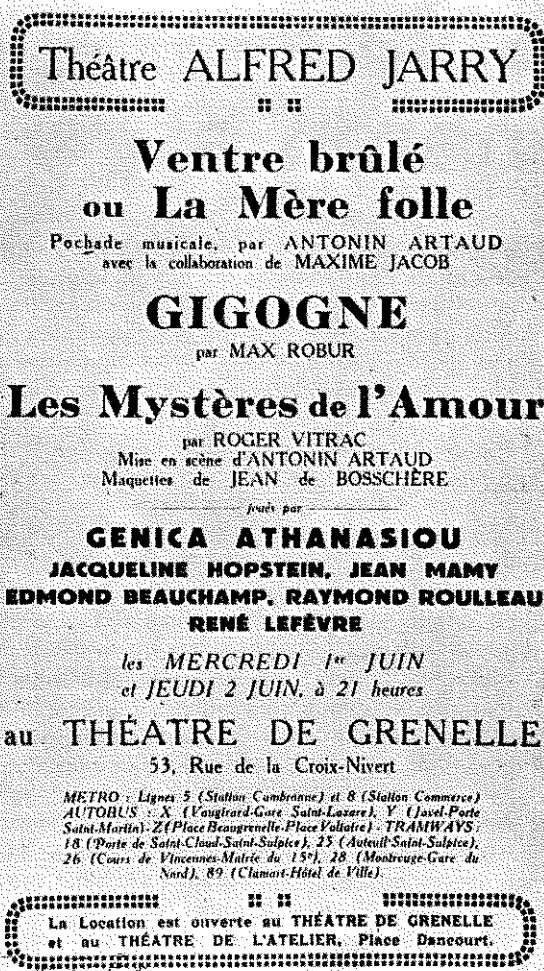
malkepigen,
den fornemme herre,
den fornemme dame.

De legemliggør stemningen af længsel og sorg, giver en flagrende fornemmelse fast form eller udtrykker klart en tanke. De er som dybe, svævende toner i en akkord.

Huset er skildret med dets skikke, dets beboere og deres særheder. Man fornemmer, at alle personernes livstråde krydser hinanden, er knyttet sammen, ligesom skibbrudnes på et forlist skib. Hele stykket er som en lukket verden, omkring hvilket livets kredsløb er standset af et skarpt brud.

Personerne taler til åndesynerne, og disse svarer dem. Men hver person synes at have sit spøgelse. Og sommetider synes en person, der aner det usynlige omkring sig, at være stærkt opsat på ikke at stå tilbage for de andre i usynlighed, og i rette øjeblik strømmer hans egne spøgelse til, kommer til syne, udtaler ord af kød og blod, der er mærkeligt forbundne med alle dramaets konkrete træk.

1. akt slutter med en pludselig koncentration af rædsler, der lader ane det drama, der vil nå sin kulmination i den følgende akt.



Plakaten til åpningsforestillingen på Théâtre Alfred Jarry.

2. akt

I anden akt er vi i den mystiske runde salon. Det er der, husets frue holder sine møder i skikkelse af en mumie, der tilbringer sin tid i et skab.

Det anes, at hun har været den gamles elskerinde engang i fordums dage, men det har ikke mere nogen som helst betydning.

Hun minder om disse gamle eventyr, hvor den mest utilregnelige og gale person i virkeligheden også er den mest klarsynede og den, der ligesom skæbnen selv, har magt til at løse alle knuder.

Gennem mumiens indgriben går den gamle i opløsning og skrumper ind til en pibende skal, en slags automat uden hjerne. Vi bliver i løbet af denne akt vidne til en magisk metamorfose, der ændrer alt: ting, sjæle og mennesker.

Studenten, der ville trænge ind i huset, den unge pige, der ventede ham uden at sige det, og som endog skubbede ham fra sig, vil blive forenede.

3. akt

Studenten og den unge pige står over for hinanden. Men alle livets besværligheder, alle de små huslige bekymringer, og især mad og drikke, kort sagt det kødelige skrog, tingenes vægt, stødet fra det der er hårdt, tyngdekraften, materiens almindelige træghed skiller dem igen. Der er i virkeligheden kun befrielse i døden.

Stykket slutter med denne buddhistiske tanke, der iøvrigt er en af dets svagheder. Men det er også den, der kan gøre det forståeligt for den del af publikum, som den rene utilregnelighed ville gøre bange.

Forøvrigt kan iscenesættelsen tilsløre konklusionens religiøse mening ved at lægge vægt på intensiteten og plasticiteten i resten af dramaet.

1. akt

Dekoration

Til venstre i diagonal den åbne facade af et hus, hvis højde fortaber sig i soffitterne.

Alle de detaljer som Strindberg har givet anvisning på, skal fremstilles omhyggeligt, med særlig vægt på nogle af dem, især gadespejlet, der lige fra begyndelsen vil tiltrække sig opmærksomheden ved en kraftig glorie.

Det meste skal være i overnaturlig størrelse. Til højre et fremspringende kildevæld, måske med rigtigt strømmende vand. Gadens brosten skal stige op imod baggrunden, også de plastiske, ligesom en filmisk dekoration, indtil en pludselig fremspringende bjergvæg afbryder dem. Man skal kunne se nogle husfacader højt oppe ad den stejle gade. Under bjergvæggen skal man have fornemmelsen af, at der strømmer noget vand. Dekorationens baggrund skal åbne sig mod himlen. Den skal være søgrøn og give indtryk af hav og uendelighed.

Lyde

Man hører en stadig støj af vand, undertiden stigende indtil det ulidelige. Lyden af havet, hvis bølger brydes. Lyden af kilden, der rister.

Orgel- og klokkeklang, der er anvist af Strindberg, skal understrege tilsynkomsten af visse syner og udfylde pauserne.

Man skal desuden høre lyden af en vind, der tuder i stød, dog uden at larme, meget højt oppe, og som skal fremkalde en særlig følelse af højtidelighed, som om atmosfæren var helt opfyldt af den.

Den gamles tilsynkomst sammen med tiggerne skal ske under stor rabalder.

Den gamle begynder sine anræbelser meget langt borte fra, og tiggerne svarer ham fra flere etager. Ved hvert råb hører man krykker slå rytmisk snart mod gulvet, snart mod væggene i en meget markeret takt. Deres stemmers kalden og lyden af deres krykker skal understreges mod slutningen af ordene med en mærkelig lyd, som om en kæmpe-mæssig tunge slog voldsomt mod tænderne.

Denne støj må hverken være umotiveret eller tilfældig, den skal eftersøges, indtil den ønskede lyd er fundet.

I slutningen, hvor stilheden er vendt tilbage, griber to tiggere den gamles lille vogn og styrer den med et voldsomt skub hen på forscenen.

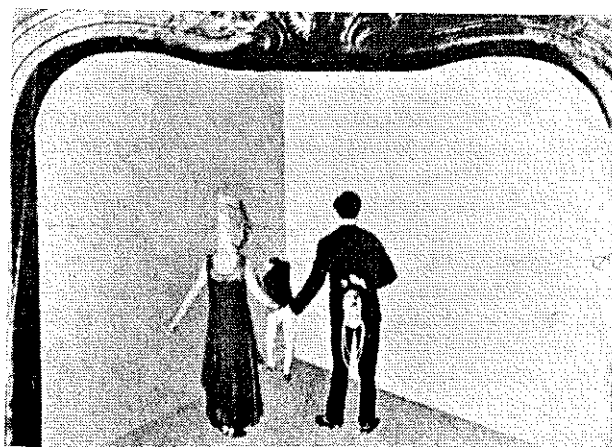
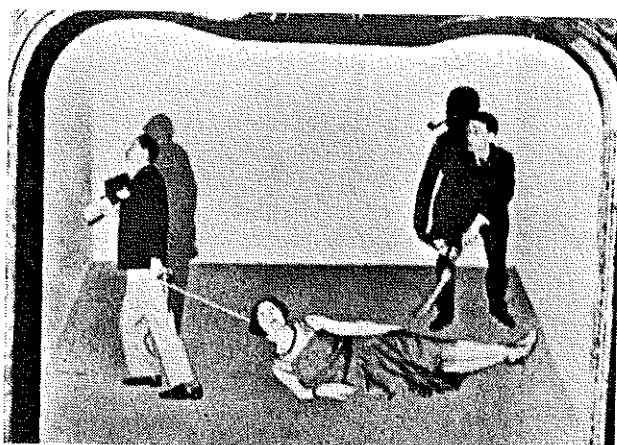
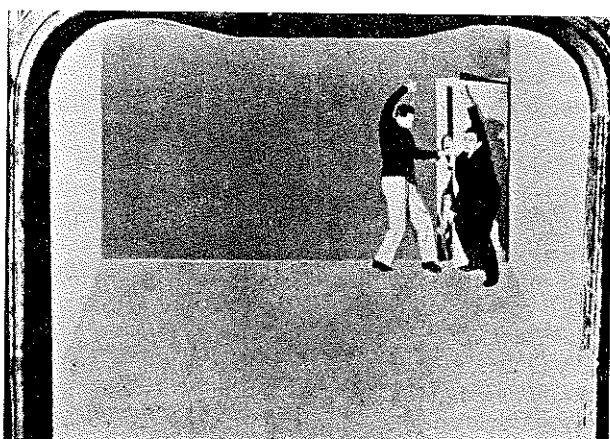
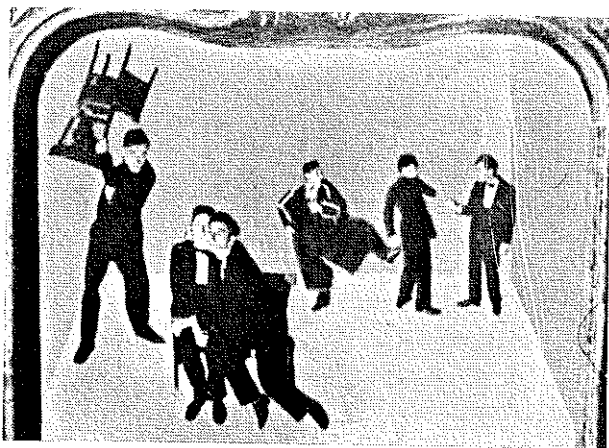
Belysning

Voldsom, blændende belysning, koncentreret om et hjørne af facaden, en del af kilden og brostenene midt på scenen. En dæmpet belysning synes at udstråle fra værelserne. Baggrundslyset er grågrønt, let og gennemsigtigt.

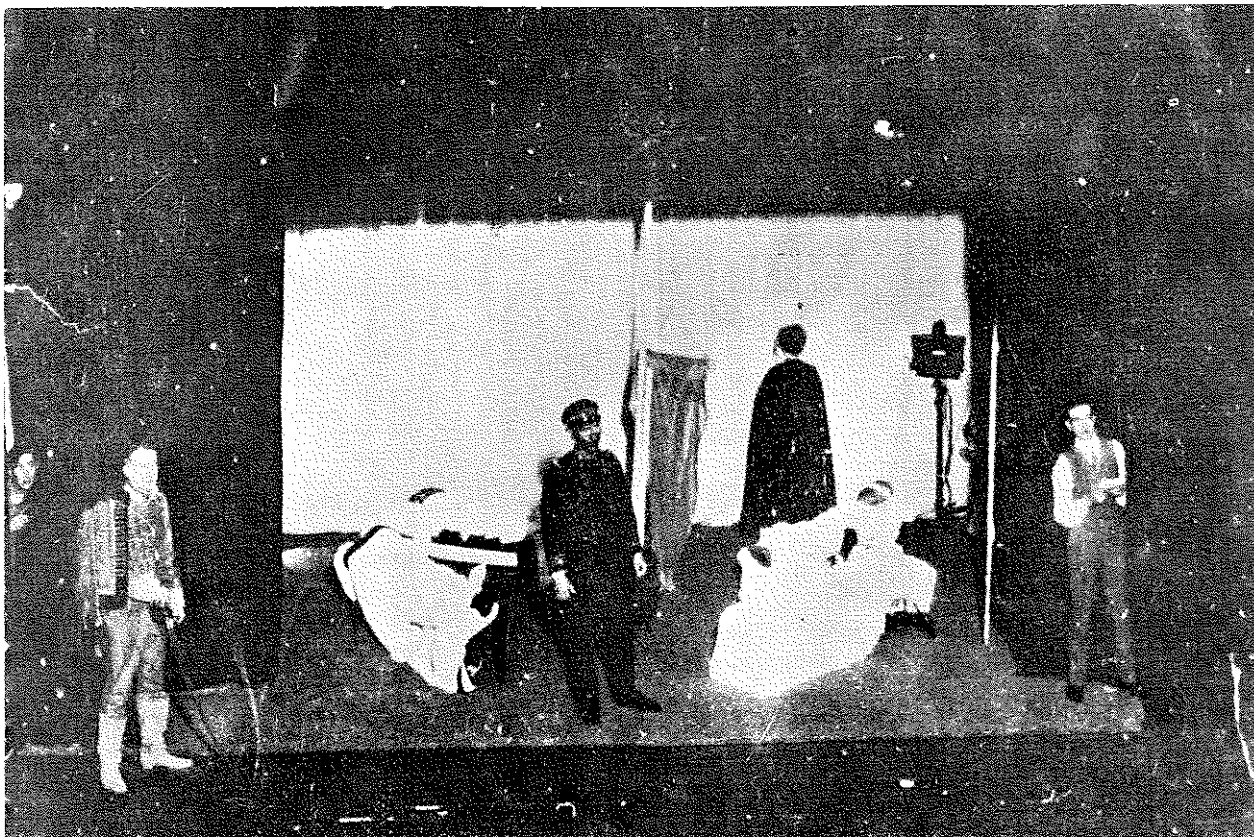
2. akt

Dekorationer

Dekorationen, som den er beskrevet af Strindberg, det er 1. akts hus-set indefra.



Illustrasjoner fra pamfletten *Le théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique*, utgitt i 1930 av Antonin Artaud og Roger Vitrac.



Et Drømmespill av Strindberg iscenesatt av Antonin Artaud. Forestillingen ble spilt bare to ganger på Théâtre Alfred Jarry. Bildet er tatt ved en avbrytelse under den andre forestillingen. På scenen befinner seg Tania Balachova, Raymond Rouleau (offiseren) og Etienne Decroux.

Murene er åbne, aftegnet som gennemsigtige silhuetter. De lader en se himlen, luften og lyset udefra, som dog ikke blander sig med atmosfæren inde i huset.

Visse genstande, som er anvist af forfatteren: tæppet, vindskærmen, får en uforholdsmæssig stor betydning. De er helt overdimensionerede. De indre vægge er kun angivet med deres skeletter, ved ufuldstændige skitser.

Lyde

Lyden af skridt, når folk kommer ind, skal forstærkes med deres eget ekko.

Vinden udenfor skal undertiden blande sig med ordene som en mærkelig, uforklarlig lyd.

Støjen af den gamles krykker, der slår imod bordet, kastes tilbage alle steder fra.

Alle disse lyde skal udvælges, sådan at de fremhæves, udløser det spøgelsesagtige og efterlader på det banale og daglige plan alt hvad der hører til dér, og indirekte lader resten komme til sin ret.

Visse stive bevægelser og stillinger skal ledsages af mekaniske lyde, knirkelyde som ender i melodier, især i forvandlingsøjeblikket, når mumien omskaber den gamle, og når malkepigen, der er usynlig for alle andre end for ham, viser sig for ham. I dette øjeblik udfoldes iøvrigt andre underfundigheder i iscenesættelsen, som vil blive omtalt under afsnittet om belysning og spillemåde.

Belysning

Ens overalt i det forreste værelse omend af en lidt unatur-

lig farve, lidt tungere end den normale, og uden at nogen lampe kan forklare denne farve.

Det grønne værelse bagved oplyses af et lys, der kommer ovenfra ligesom i visse opstillinger på Musée Grévin, men det må ikke kaste et jævnt lys over hele rummet. Dette lys skal være meget lyst grønt, næsten hvidt.

Det rammer venstre halvdel af vindskærmen, der står til højre, og lader værelsets venstre halvdel og baggrund ligge i skygge.

Lyset udenfor rammer en del af et tårn, et tag eller klokketårn langt borte.

Når forvandlingen sker, trænger lyset udenfor, der bliver så stærkt, at det næsten blænder, ind gennem vinduerne og de gennemsigtige mure og synes at udviske de to rums eget lys.

Dette lys kommer ind ledsaget af en frygtelig rungende lyd, der stiger til det uudholdelige, øresynderrivende. Den lyd skal kun vare nogle sekunder, og man må med alle tænkelige midler søge at finde nøjagtig den klang og det register, man vil have.

Fra begyndelsen af akten skal gadespejlet udsende en lidt større lysende ring end i den foregående akt og fange alle de mørke farver i solspektret.

Lyden og lyset, der pludselig går ud, skal aftegne en slags dobbeltgænger ved siden af hver person. Alle disse dobbeltgængere, der udstråler en foruroligende ubevægelighed, er, i det mindste for nogles vedkommende, fremstillet som voksdukker. De forsvinder langsomt og haltende, mens alle personerne ryster sig, som var de vågnet op af en dyb søvn. Dette skal vare ca. et minut.

3. akt

Dekoration

Hele dekorationen skal i virkeligheden baseres på belysningen, som skal være uvirkelig uden på nogen måde at være konventionelt eventyragtigt.

På forscenen skal der være en slags indisk lysthus med gennemsigtige søjler af glas eller et andet materiale der er gennemskinneligt.

Rigtige eller kunstige, men ikke malede planter fylder alle kroge. Skjulte lyskilder er spredt i løvværket, de fleste lyser nedefra og op.

Dekorationen skal være vendt fra højre mod venstre lige fra forscenen til bagscenen. I baggrunden til venstre står den lille runde salon, som er skilt fra forscenen af et stort spejlglas, ligesom stormagasinerne vinduesspejl, sådan at alt hvad der sker bag det bliver fladt og ligesom deformet af vand, og fremfor alt må ingen lyd komme fra denne del af scenen. Baggrunden til højre er fri. Forøvrigt må hele denne dekoration kun have samme dybde som første scene.

Belysning

Belysningen i den runde salon skal være jævn, gullig, udbredt overalt. I første plan og lige fra begyndelsen af akten skal lyset fordeles sådan, at der dannes en cirkel i hvis omkreds alt bliver fortegnet som gennem et prisme, og i midten skal der være en åbning, sådan at billedet af den runde salon kan ses derigennem.

Denne cirkel skal fylde hele scenen oppefra og ned og fra venstre til højre.

Ved aktens slutning skal alle disse lyskilder forsvinde og give plads for belysningen på baggrundsplanet hvorover genskæret af De Dødes Ø viser sig.

Tilsynekomsten af De Dødes Ø sker på følgende måde: En relief skitse af De Dødes Ø af Böcklin der er kraftigt belyst stilles foran et spejl på bagscenen, der på dette sted må være forsænket i forhold til resten af scenegulvet.

Og ifølge en fremgangsmåde, der tidligere var meget anvendt i teatret, skal billedet af skitsen projiceres op i luften som en genspejling nogle meter over den virkelige skitse, sådan at den kan ses fra scenen og tydeligt opfattes af publikum

Så skal elevatoren stige, sådan at den meget langsomt projicerer tilsynekomsten af De Dødes Ø ovenover publikum.

Man kan tilføje spejlbilledet af en voksfigur af en kvinde, der ligger udstrakt på en stor rød seng under en slags glasklokke,

eller en model af en olding med krykker der flytter sig i mørket, - men kun hvis denne fremtoning kan styres med fuldstændig præcision og taktfølelse.

I dette øjeblik skal der udover genspejlingen af øen i det sorte mørke ikke være andet lys end et spotlight, der følger voksdukkens bevægelser.

Man hører ingen støj. Skridtene skal være listende. Stemmerne skal synes at løfte sig i en tåge.

Der skal ikke være anden lyd end slutningens musik, der skal spilles på specielle instrumenter: bratsch etc.

Spillemåde

Skuespillerens spillemåde skal følge stykkets svingninger, den altid tydelige og præcise diktion må aldrig havne i messen, hvad der dog ikke betyder, at den skal afsværge enhver lyrisk begejstring, det være sig langt fra.

Forskydningen mellem det virkelige og det uvirkelige kan antydes enten ved langsomme glidninger eller ved bratte spring. Personerne kan pludselig skifte tone, register, undertiden også stemme.

Studenten skal spille stykket fra ende til anden som et menneske, der ikke rigtigt er vågnet, og som handler som efter bemyndigelse over for et virkeligt indtryk eller en ægte følelse.

Den gamle må ikke blive den sædvanlige teatergamling, der ryster, bræger og taler med en lille knirkende halsstemme.

Han skal tværtimod have en meget tydelig stemme, omend en smule højere end det normale, hvad der er et tegn på hans store sikkerhed og på, at han ved at han taler i sin beåndelses navn.

Mumiens toneskifter skal være overordentlig bratte. Men nogle øjeblikke før forvandlingen får hendes stemme mærkelige mindelser om sødme og ungdom.

Den unge pige taler hele tiden med en umådelig blidhed, en slags resignation. Hendes stemme, der aldrig mæsser, men udtrykker sig klart, bliver undertiden en anelse usikker. Hun lytter mere til sig selv end til de andre.

Spillet skal stort set være temmelig langsomt, men sammenhængende og bevæget, for at monotonien kan undgås.

Ensformigheden brydes af plasticiteten, mangelen på spil mellem replikkerne, undtagen når det er absolut nødvendigt, men så skal mellemrummet også være kraftigt markeret. Spillet skal undertiden ligne filmens slow motion, især når det gælder visse personer, der flytter sig i små, næsten umærkelige sæt, og dog når frem til deres pladser, uden at nogen har lagt mærke til det. Man skal tilstræbe stor harmoni i bevægelserne og i bevægelseskæderne, der skal ligge fast og tilpassede som i en velsmurt mekanisme.

Kokkepogens rolle skal fremstilles af en voksdukke, og hendes replikker udstødes med enorm og ensformig stemme gennem flere højttalere, sådan at man ikke nøjagtigt kan skelne dens udspring.

Under forvandlingen stivner alle personerne nogle øjeblikke i en fuldstændig ubevægelighed.

I sidste akt bevæger skuespillerne sig næsten ikke. Deres bevægelser er famlende, de leder efter deres ord og ser ud, som om de talte deres skridt, ligesom folk der har mistet hukommelsen.

Først i slutningen genfinder skuespilleren sin kraft, sin fasthed og en rigtig menneskestemme for at kunne udslynge sin påkaldelse af døden.

TTT 6

Myten om Commedia dell'Arte. Cecchini, Barbieri, Perrucci, Gherardi, Riccoboni, Goldoni, Gozzi, Meyerhold, Ievreinov, Vakhtangov, Strehler, Fo.

Et meget begrænset antal eksemplarer er tilgængelig.

Brev til Roger Blin

AV CHARLES DULLIN

Pour en finir avec le jugement de Dieu (For å slutte med Guds dom) var et radioprogram som Antonin Artaud hadde forberedt sammen med Roger Blin i 1947, og hvor han også selv medvirket. Utsendelsen ble forbudt p.g.a. de sterke uttrykk som ble betegnet som blasfemi, samt dens, mildt sagt, meget eksentriske form som skremte radiostyret. Flere betydningsfulle personligheter protesterte overfor fransk radio, men forgjeves. Det er denne utsendelsen Dullin hentyder til i det følgende brev. Det var et svar på Roger Blins forespørsel om en artikkel om Artaud som nettopp var død. Brevet er hentet fra Dullins bok, Ce sont les Dieux qu'il nous faut. © Gallimard, Paris.

Paris, 12 april, 1948.

Min kjære Blin,

De har bedt meg om å fremkalle noen minner fra Antonin Artauds første erfaringer på teatret. Av samme grunn som jeg avsto å delta i komiteen som skulle uttrykke seg om det hensiktsmessige ved å presentere radiolyttere hans utsendelse som jeg også tror De har deltatt i, av samme grunn har jeg følt meg plaget ved tanken på å «skrive» om Antonin Artaud. Hvorfor? I bunn og grunn er det ikke noe helt presist, hvis det da ikke er en form for bluferdighet som jeg er helt sikker på at De forstår uten nærmere forklaring eller tolkning.

Nå, mer enn noensinne, tror jeg at de virkelige kunstnere er viet til martyriet, og la dem få ha dette privilegium for tross alt er det et privilegium som er reservert noen få utvalgte. La oss ikke på det litterære plan utnytte de ulykker som nettopp er sprunget ut fra bedrageriets hat, hykleriet og de falske verdier.

Når man har hatt fornøyelsen av å kjenne den unge sjarmerende Artaud på et tidspunkt hvor utfoldelsen av geniet manifesterte seg like meget i de dekorasjonsskisser som han ga meg, som i den unge skuespillers skapende uttrykk og i de sjarmerende privatsamtaler som desverre den daglige kamp sjeldent ga oss anledning til, - så forstår De nok, min kjære Blin, at man har lyst til å beholde for seg selv, for seg selv alene, minnet om det vakre ansiktet til et menneske som nu er svunnet hen.

Til og med før grunnleggelsen av l'Atelier førte Artaud det samme liv som oss i rue Honoré-Chevalier, hvor jeg hadde installert skolen. Hans personlighet ga seg av og til utslag i at han led under å måtte bøye seg inn under det gruppearbeid som var pålagt oss for å kunne overleve. Til tross for hans skjortekrave som alltid manglet en knapp og ble holdt sammen av et løst knyttet halstørkle og hans temmelig slurvete påklædning forøvrig, var det noe dandyaktig ved ham som f.eks. forbød ham sammen med oss å dra karjolen med våre dekorasjoner og kostymer fra rue Honoré-Chevalier til rue des Ursulines. Han fulgte oss på avstand, en smule skamfull.

Bortsett fra dette viste han i arbeidet en innsats og lærevillighet som var eksemplarisk, unntatt når det gjaldt de mekaniske diksjonsøvelser som han energisk strittet imot. Han tilba vårt arbeide med improvisasjon og tilførte det en ekte dikterisk fantasi. I likhet med meg var han tiltrukket av det orientalske teaters teknikk, men han gikk i denne henseende mye lenger enn jeg.

Ut fra et praktisk synspunkt kunne dette undertiden bli farlig; f.eks. i *Ærens vellyst* av Pirandello, kom han som forretningsmann på scenen med en sminke inspirert av de små masker som de kinesiske skuespillere anvender som modeller. Det var symbolsk sminke som uhyre lett virket malplasert i et moderne stykke. Likeledes i *Huon de Bordeaux*; i rollen som Karl den Store begynte han å feie scenetrappene med sitt krøllete skjegg som ga ham utseende av en rasende puddel, for så plutselig å rette seg opp i en stilling som overrasket alle. Han spillte på en forbausende måte den gamle konge i Calderons *Livet er en drøm*, som han også hadde laget dekorasjoner og kostymer til. En meget stor personlig suksess hadde han i et stykke av J. Grau hvor han var en slags inkarnasjon av en ond ånd som het »Urdemala«. Jeg kan fremdeles høre ham si dette navn samtidig med at han svinger svepen.

Selv etter at han hadde forlatt l'Atelier, kom han ofte tilbake for å besøke meg. Han ventet på meg på den lille Cancourt-plassen, og vi gikk for å spise lunch sammen på La Langouste. En av de siste gangene jeg så ham var etter en forestilling av en ung forfatter, en fiasko som hadde rørt ham like meget som det hadde rørt meg. På det tidspunkt snakket han til meg med sin overbevisende eksalterthet om åndene som fra det indre av Asia våket over oss og som ikke kunne forlate oss helt og holdent.

Siden kom det mørke kapittel. Den 13. november 1940 mottok jeg et hjerteskjærende brev skrevet fra Ville-Evrard (Asylet hvor Artaud var innesperret. O.A.). Han skrev:

»Min kjære venn, Jeg klarer ikke lenger uten hjelp og støtte å fortsette kampen imot det onde som finnes overalt og som venter på en mer eller mindre tilfeldig anledning til å kvele alt. De vet godt, i og med at De har bekjempet dem under mange omstendigheter hvorav atskillige, Charles Dullin, var ærefulle, OG MAN HAR FJERNET DEM FRA DEM, - at der er uhyggelige horder dag og natt rundt Ville-Evrard, fra alle hjørner av Paris og fra jorden, at de er av kjøtt og blod og at de gnager min mage og innvoller med deres vampyrer og larver. Vannet og jorden er fulle av dem, og der er tusenvis, milliarder - men det er på meg de kommer. I et og et halvt år, Charles Dullin, har jeg kjempet mot det onde, og nå orker jeg det absolutt ikke lenger; og ingen inntil nå har kunne bringe meg hjelp for Satan stenger alle veier. Le Théâtre de Paris er et forbannet sted, Charles Dullin. (Jeg hadde nettopp flyttet l'Atelier til Théâtre de Paris.)

Min lidelse, Charles Dullin, er ussel og gudløs, det har De både sagt og skreket. Jeg venter en siste gestus fra Dem og jeg ber Dem komme og besøke meg her i morgen.»

Og han avsluttet sitt brev med meget kjærlige ord. Jeg dro til Ville-Evrard. Jeg kunne ikke få treffe ham.

Deretter forsvant han på nytt. Jeg så ham aldri igjen, men i mitt hjerte har jeg beholdt en plass for ham, en meget uangripelig og varm plass, og De forstår vel nok mine skrupler når det gjelder å si mer om dette. Med hjertelige hengivne følelser, kjære Blin.

Mordet på iscenesetteren

AV JEAN VILAR

Denne teksten ble utgitt første gang i 1945, deretter i artikkelsamlingen *De la tradition théâtrale*.
© L'arche, Paris 1955. Om Jean Vilar, se TTT 13.

Noen håndverksmessige argumenter/Leseprøver/Skuespilleren/Iscenesettelsen/En ydmyk bruk av dekorasjoner, musikk og lysvirkninger/Kunsten å resymere verket/Kunsten å frigjøre seg fra det/Kjennskap til hver eneste skuespiller/Suggestere, ikke påtvinge.

Følgende anmerkninger knytter seg bare til en viss teknikk ved teaterkunsten, den som består i å overføre et skriftlig verk fra lesningens imaginære område til scenens konkrete plan. Ut fra disse notater som jeg med vilje har formulert tørt, ville det være forgjeves å søke etter noe annet enn »midler til fortolkning«. Metafysiske og poetiske kunstarter har vært veldig generøse når det gjelder å formulere teorier angående denne kunst. Som en innledning kunne det kanskje derfor være nødvendig å kaste fram noen håndverksmessige argumenter.

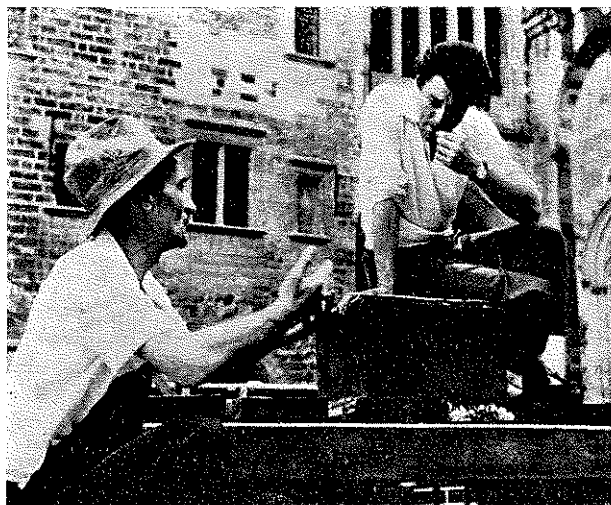
II

Nødvendigheten av mange leseprøver

Verket blir aldri lest tilstrekkelig. Skuespilleren leser det aldri tilstrekkelig. Han tror han har forstått verket fordi han mer eller mindre klart har fattet intrigen. Det er en fundamental feil.

Når det gjelder de vanlige iscenesettelsene. Er det å engasjere seg for meget å understreke hvor lite vesen man gjør av skuespillerens faglige intelligens? Man krever av ham at han skal være en kropp, bare en nervøs bonde på sjakkbrettet hvor instruktøren leder spillet.

Etter at instruktøren har lest stykket en gang, og det er blitt lest for annen gang ved leseprøve, kaster man skuespilleren opp på podiet. Hva resulterer det i? Stilt altfor tidlig overfor plastikkens krav, hengir skuespilleren seg til sine vanlige konformistiske reaksjoner og skaper rollen vil-



Jean Vilar og Gérard Philippe i Avignon under en prøve på *Le Cid*.

kårlig og konvensjonelt uten at hans faglige intelligens og følsomhet har kunnet gjette i hvilken retning det hele skulle gå. Derfra stammer alle de mange banaliteter i spillet.

For det finnes banaliteter hos selv den mest følsomme skuespiller, på samme måte som det finnes retoriske banaliteter hos forfatteren når man øver press på ham eller når han skal skynde seg. Vi har nok av skuespillere - og til og med gode, som mumler med den samme stemme, benytter de samme reaksjoner og atferd og fremstiller de mest forskjellige rolleskikkelser idet de lar dem skjelve med den samme slags følsomhet. Derfor er det nødvendig med mange leseprøver. Minst en tredjedel av det samlede antall prøver. Med manuskript i hånden, baken på stolen, kroppen i hvile. Den dype følsomhet stiger litt etter litt til den ønskede tonehøyde når skuespilleren endelig har forstått (eller følt) denne nye skikkelsen som en dag skal bli ham.

III

Det finnes ingen rolleskikkelser som ikke trenger å bli komponert. Den gode skuespiller er en komposisjonsskuespiller. Ingen rolle uten komposisjon.

IV

Komponeringen av rollen er den skapelsesakt som alene gjør at skuespillerens fag er beslektet med kunstnerens. Å komponere en rolle innebærer valg, betraktning, søken, inspirasjon og kontroll.



Jean Vilar og Roger Planchon, de to sentrale skikkelser innenfor Théâtre Populaire-bevegelsen i Frankrike.

V

Om valget

Skuespilleren velger ut fra sitt indre og fra sine ytre omgivelser. Fra de ytre omgivelser fordi naturen som ligger for hans øyne, forærer hans oppmerksomhet, eller hans dype ettertanke, de mest forskjelligartede og de mest markante typer.

Fra sitt indre fordi hvis skuespilleren aldri betrakter tilstrekkelig det liv som myldrer rundt ham, vil han heller ikke ved dets kontakt tilstrekkelig ofte utlevere sin følsomhet.

Kort sagt, bør skuespilleren i sin visuelle hukommelse kunne bevare en mennesketype som har slått hans oppmerksomhet, liksom vel som han i sin følelses-hukommelse bør kunne bevare de sår og moralske lidelser som han har gjennomgått. Han bør kunne utnytte denne hukommelse, og enda bedre, holde den ved like.

VI

Om iscenesettelsen

Her gjelder det å forenkle og avdekke. I motsetning til mange iscenesettelser er det ikke påkrevet å utnytte rommet, men heller forakte eller fullstendig overse rommet.

For at en oppførelse skal ha den fulle suggesjonskraft, er det ikke nødvendigvis slik at en såkalt livlig scene absolutt må være full av bevegelser (med dansetrinn, bokning, oppstyr, utført mer eller mindre realistisk eller symbolsk). Det er nok med en eller to gester og tekst. Men teksten og gesten må være riktige.

VII

Utarbeidelsen av rollen og dens uttrykksmønster bør kunne gjøres ganske hurtig av en god profesjonell skuespiller. Omtrent femten prøver av førte.

VIII

Om å uttrykke følelser

Skuespillerens og instruktørens talent består nødvendigvis ikke i virkemidlenes kraft og deres mangfoldighet (en nok-så foraktelig himmelsk gave), men fremfor alt i en naken kraft, et strengt valg, en frivillig fattigdom.

IX

Teater/Music-Hall

En stor skuespiller, et praktfullt kostyme, ekstraordinære dekorasjoner, en musikk hvor det geniale overgår seg selv, en mangefarget belysning.

X

Skuespilleren, verdig denne benevnelse, gjør ikke vold mot teksten. Han tjener den. Som en slave. Og la elektrikerer, komponisten og dekoratøren være enda mer ydmyke enn denne skuespiller.

XI

Skuespilleren og rolleskikkelsen

Etter at teksten er blitt gjennomarbeidet og rollene forut-følt til de ytterste konsekvenser i løpet av de femten eller tyve »leseprøver«, gir instruktøren seg i kast med iscenesettelsen. Han blir øyeblikkelig stillt overfor disse glidende udyr som rollene er. Dette er noe som også alle skuespillerne vet. Skuespilleren og rollen er to forskjellige ting. Dag etter dag unnslipper den annen den første med en djevelsk letthet. Det verste er det å ville kjempe med dette spøkelse, å tvinge det til å bli ett med dere selv. Hvis dere vil at den skal bli følgelig integrert i deres kropp og sjel, så glem den. Instruktøren er vitne til denne forfølgelse som foregår ved osmose. Han skal gi skuespilleren tillit, få ham til å tro at han, som man så treffende sier, har funnet eller gjenfunnet sin rolle. Det er ikke naivt under fortolkningsprosessen å fastslå at det hele er et spørsmål om tro. Det er gjennom ikke-kampen, gjennom tiltroen til seier over det flyktende udyr at skuespilleren til slutt vil seire.

XII

Sceneteknikeren bør realisere dekoratørens sceneutkast. Eller det trenges en tekniker-konstruktør, iscenesetterens høyre hånd, som har alle rettigheter på sceneplatået. En mann med god smak og kultur, som går inn for oppgaven. Et hardt arbeide.

XIII

Om kostymet

Av og til skaper klærne folk på teatret.

XIV

Hva handler det om?

Programmet krever en analyse av forestillingen. Instruktøren bør redigere det og ikke forakte dette utakknemmelige arbeid. Redigeringen av denne analyse tvinger ham til et klart og omhyggelig kjennskap til verket som han arbeider med.

XV

Følgende spørsmål: Kan man oversette det man ikke forstår?

En liten fortsettelse av „Hva handler det om?“

Og, forresten, det er nok av forfattere som ville være ute av stand til å forelegge en presis analyse av deres eget stykke! av intrigen!

XVII

En instruktør som ikke kan løsrive seg fra arbeidet under de siste prøver, nettopp i den tiden da det skulle se ut som om han skulle være mest mulig knyttet til det, er bare en trengende håndverker. Han blir blind og begår derved den største feil. Denne toskten glemmer at teater er en lek hvor inspirasjonen og den barnlige beruselse har større eksistensiell berettigelse enn svette og sinte grimaser.

Det er forøvrig så vanskelig å løsrive seg at man ikke blir særlig overrasket når man hører at få instruktører ønsker det og lykkes med det.

XVIII

I like høy grad som følsomhet og instinkt, trenger skuespilleren evnen til å utøve sin kunst, d.v.s. sansen for finesser. (Definisjon: se hos Pascal, hvor han sammenlikner den med geometri-sansen). Uten denne er verket bare en anarkistisk orgie av uttrykk.

XIX

Skuespilleren er ingen maskin. Det er noe som alle vet at det er bra å skrike av full hals. Skuespilleren er ingen sjakkbonde, ingen robot. Instruktøren bør a priori innrømme ham alt det talent som han bør ha.

XX

Mellomakt

Kunstnerens lediggang er arbeid, og arbeidet hvile. (Balzac).

XXI

Av og til gjør instruktøren den feil at han glemmer at en rolle veldig ofte bare blir funnet av skuespilleren dagen før premieren.

XXII

Det eksisterer ingen fortolkningsteknikk, bare teknikker. Alt er personlig erfaring. Alt er personlig empirisme.

XXIII

For instruktøren er hver skuespiller et nytt tilfelle. Dette gjør at han må kjenne veldig godt hver eneste av sine fortolkere, kjenne hans type selvsagt, men enda mer hans personlighet, helt til terskelen hvor hans intime liv begynner. Kanskje kan det til og med være nødvendig å overskride denne terskel.

Om instruktøren og skuespilleren

Vis-à-vis skuespilleren er instruktørens kunst en suggesjonskunst. Han påtvinger ikke, han suggererer. Fremfor alt må han ikke være brutal. Skuespillerens sjel er ikke bare et tomt ord. Man mishandler ikke et menneske for å få dets sjel. Enda mer enn hans følsomhet er det skuespillerens sjel verket har behov for.

XXV

Om avdekking

Tre henvisninger:

1. Shakespeare - **Hamlet**: »Si nå denne replikk slik jeg nettopp har lest den for dere, lett og naturlig. For hvis dere skriker den ut, slik som noen av dere gjør, så kunne jeg like godt få byens utroper til å komme hit og si den . . . Men dere skal på den andre siden heller ikke være for tamme. Prøv å lytte til instinktet . . . osv.« og hele resten av den berømte passasje.

2. Moliere: **Impromptu de Versailles**.

3. Talma-Lekain: »Lekain forsvarte seg mot denne forkjærlighet for applauser som plager størstedelen av skuespillerne og som bevirker at de ofte blir villedet. Han ville bare behage den sunne del av publikum. Han forkastet alt det sjarlataneri som knyttet seg til faget, og for å skape en virkelig effekt strebet han i det hele tatt ikke etter effekter . . .

Han kunne økonomisere sine bevegelser og gester helt nøyaktig. Han betraktet denne del av kunsten som en essensiell ting. For mangfoldigheten fjerner det edle i utførelsen.« (Talma).

XXVI

Redusere forestillingen til det enkleste og vanskeligste uttrykk som er det sceniske spill, eller mer presist, skuespillernes spill. Unngå å gjøre sceneplataet til en møteplass for alle større og mindre kunstarter (maleri, arkitektur, elektromani, musikkmani, maskinerimani osv.).

Sette dekoratøren tilbake til hans egentlige plass, som består i å finne løsninger til sceneproblemer, lage friser og de sceniske elementer (møbler, rekvisitter) som er strengt uunnværlige for skuespillernes spill. Overlat til music-hallen og sirkuset den umåteholdne bruk av projektører, kasseroller og kvikksølv.

La musikken innskrenkes til ouverturen eller et bindeledd mellom to scenebilder. Ellers bør den bare brukes på steder hvor teksten uttrykkelig angir fjern eller nær musikk, en sang eller et musikalsk mellomspill.

Kort sagt, eliminer alle virkemidler som er av utvendig karakter i forhold til de rene og spartanske scenelover, og reduser forestillingen til skuespillerens kroppslige og sjelelige uttrykk.

Erwin Piscator

TTT 11

DET POLITISKE TEATER

med efterskrift af Sam Besekow
- skaberen af det episke teater opsummerer i dette klassiske værk sine 10 års kamperfaringer for at give liv til et ansvarligt teater -
320 sider, 32 plancher, 29 stregtegninger, kr. 49,-

Skådespelarkonst i film och teater

AV VSEVOLOD PUDOVKIN

Teater och film

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Den grundläggande motsättningen inom skådespelarens arbete

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

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



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



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



Moren, Streikebryter (Savitskij, ikke profesjonell skuespiller).

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

ser det haft på ifrågavarande persons karaktär och fortsatta utveckling.

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

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

Stanislavski säger:

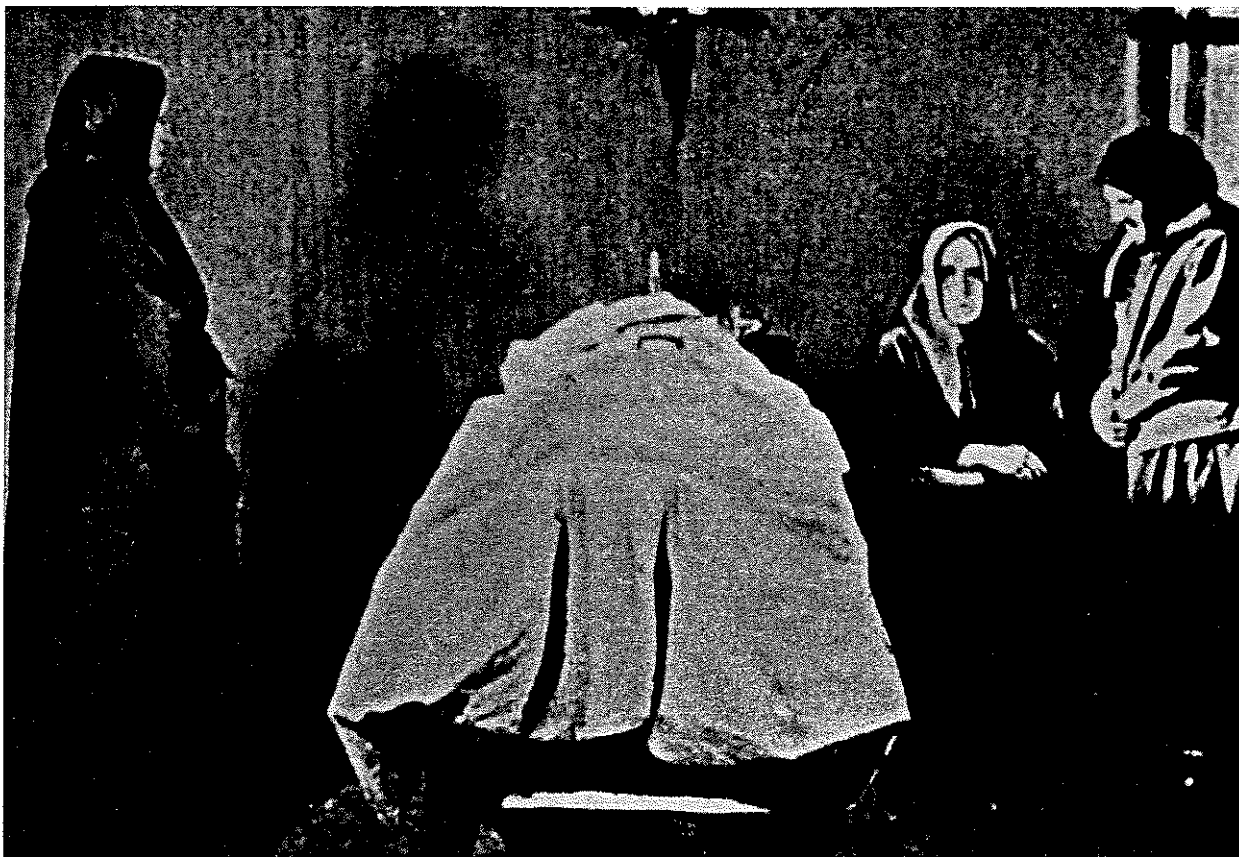
»Medan konsten att leva inom bilden strävar efter att känna rollens anda varje gång och vid varje skaparprocess, så strävar konsten att presentera en bild bara efter att leva rollen en gång, privat, att visa den en gång och sedan ersätta den med en yttre form som uttrycker dess andliga essens: rutinskådespelaren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

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

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

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

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



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

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

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

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

Diskontinuiteten i skådespelarens arbete inom filmen

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

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

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

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

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

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

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

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

tillåter skådespelaren att komma i närheten av eller observera processen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Teoretiska postulat om diskontinuiteten

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Repetitionensarbete

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

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

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

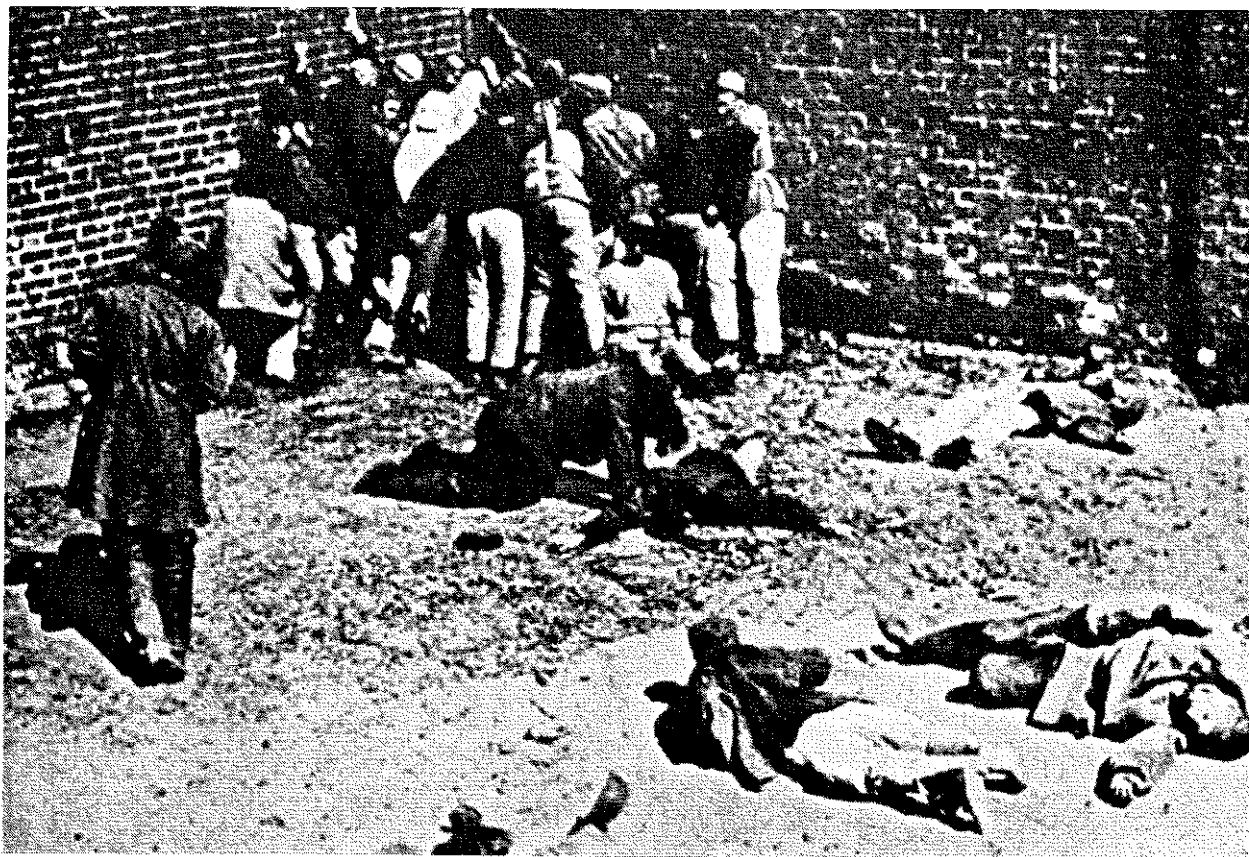
Vad gör vi inom filmen för att förse skådespelaren med teknisk hjälp i hans svåra skapande arbete? Det måste medges att denna hjälp, när den överhuvudtaget ges, i de flesta produktionskollektiv är av ytterst yttlig karaktär. Ibland försöker regissörerna helt preliminärt gå igenom manuskriptet med skådespelarna.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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Moren, Opprør og flukt: fangevokterne skyter på fangene.

ska händelseförloppet i vilket skådespelaren är inkorporerad.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



TTT 7

Jerzy Grotowski

Towards A Poor Theatre

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

Irwing Wardle, The Times.

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

Martin Esslin, Plays and Players.

263 pages, 97 illustrations, Dkr. 51,-

TANKER OM TEATER I 2.300 ÅR

»Teater, polemik, teorier, manifest« - En antologi av Ingvar Holm. Ca. 30 sv. kr. - 260 s. Forlaget Studenterlitteratur. Malmö 1970.

»Fra Aristoteles til Arnold Wesker« kunne prof. Ingvar Holms udvalg af dramateoretiske kilde-skrifter godt have haft som undertitel. I mod-sætning til lignende antologier som f.eks. amer-ikaneren B. H. Clarks »European Theories of the Drama« o.lign., der stopper mere eller min-dre op omkring det naturalistiske gennembrud på teatret ved århundredskiftet, lægger Ingvar Holms bog hovedvægten på de sidste hundrede år. Ja, selvom man godt nok også her er be-gyndt med Aristoteles, er man allerede nået til Meyerhold midtvejs i denne antologi.

Fra redaktørens side er meningen klar nok: »... tanker som haft aktualitet i vår egen tid (har) medvetet favoriserats framför teorier som varit av blott historisk interesse...« Hvilket naturligvis ikke forhindrer at visse af Aristote-les', Molières eller Lessings tanker har inter-esse i dagens teaterdebat.

Dette giver bogen en næsten dagsaktuel in-teresse, samtidig med at den er et udmærket supplement til antologier af ovennævnte art. I sit instruktive forord kommer Ingvar Holm ind på forskellige nøgleproblemstillinger som f.eks. påstanden om at alt teater er politisk, i bogen især repræsenteret af den franske kritiker Bern-hard Dort om at »all stor teater äger politisk dimension« - hvilket ifølge Ingvar Holm natu-r ligt involverer, at alt teater er politisk - »... för övrigt varför blott teater: alle de tankar och bilder, som lämnas till en publik för tolkning, upplevelse och påverkan är politi-ska. De er det inte minst genom det de i given situation underlåter att säga.«

Kort sagt, er Racine mindre (politisk) end Beaumarchais? Han er jo både en større digter og dramatiker. Omtrent her står denne polemik i øjeblikket efter 1960ernes heftige debat for engageret, agitatorisk politisk teater i sam-fundsomvæltende retning. Eller er Brecht, Wes-ker og Weiss mere interessante end Beckett, Genet og Gombrowicz, bare fordi de sidst-nævnte tre ikke er så entydigt politisk engage-rede som de tre første? (Weiss og Gombrowicz burde iøvrigt have været med her i antologien for at føre debatten helt a-jour).

Det er modstillinger af denne art Ingvar Holm i sit udvalg vil lade komme til orde så repræ-sentativt som muligt, men han glemmer natu-r ligvis ikke de tekniske betingelser dramatikere, dramateoretikere og teaterfolk arbejder under og har arbejdet under, især i løbet af dette år-hundrede i deres forskelligartede forsøg på at nå publikum. Hvad undlader f.eks. en Beckett eller en Genet at pege direkte på i deres for-søg på at skildre en absurd verden uden andre syndebugke end menneskene selv? Og hvilke andre syndebugke kan egentligt politisk enga-gerede forfattere i dag pege på, end menneske-skabte systemer, der nok kan og bør laves om (og også notorisk bliver det, bl.a. takket være fremsynede forfatters indsats)?

En Sartre - der også er repræsenteret her med et indlæg fra 1946 - tog sig som bekendt en inspirerende tur fra en individualistisk eks-istentialisme (hvor individet havde et direkte ansvar for sin egen skæbne) over regulær par-titro kommunisme i 1950'erne til en mere liberal protest-marxisme i dag. (Bogen savner noter af denne art til nærmere belysning af de ud-valgte talsmænds mere personlige udvikling; jeg er overbevist om, at Sartre i dag ikke helt er den samme som i 1946, selvom citatet her er meget velvalgt og klart dateret).

Selvom udvalget for tiden efter anden ver-denskrig - ca. 1/3 - nok lader ane, at Ingvar Holms sympatier hælder imod det politisk en-gagerede teater, er han dog dialektisk histori-ker nok til også at lade f.eks. Ionesco og Bec-kett (sidstnævnte via Jan Kott og Robbe-Grillet) få ordet så at sige på menneskets vegne imod de alt for tværsikre Ideologier. Ingvar Holm er nemlig ingenlunde dogmatiker, men derimod en afslappet iagttagelse af væsentlige strømninger i tiden.

I virkeligheden følger han nok Taines 100 år gamle definition på et kunstværk: »Kunstværket er bestemt ved en Totalitet, nemlig Aandens og Sædernes almene Tilstand hos Omgivelser-ne«, som det pudsigt hedder i en oversættelse af »Kunstens Filosofi« fra 1873. Hans udtalte interesse for teatersociologi og dermed publi-kums sædelige og åndelige modtagelighed ty-der på det og Taines ord kunne have været motto for hele udvalget, der hermed anbefales alle interesserede.

Chr. L.

*

FRA COPEAU TIL YACINE

Alfred Simon: »Dictionnaire du théâtre français contemporain« - 255 s./m. tatr. illstr. - ca. 14 F. Larousse. Paris 1970.

Bogen er simpelthen fundet for de penge. Op-lysninger om væsentlige strømninger, begiven-heder og personer i moderne fransk teater, som man hidtil har måttet stykke sammen fra diverse mere eller mindre fuldkomne leksikon, bøger, specialafhandlinger etc., står stort set i denne lille og klart disponerede bog.

Vel at mærke væsentlige oplysninger om hov-edstrømninger. Som det anmærkes i forordet er her ikke tale om at lave en 'mondæen tele-fonbog' med alle navne, celebre premierer og personligt gossip omkring teaterfolks privatliv. Det er kvalitet med henblik på en større om-verden end det specielle parisiske, der tæller her. Kriteriet er en vis slagkraft udover pre-mieredatoen og den første boulevardsucces med et kassestykke; også med henblik på ud-landet og eftertiden.

Herved begrænses udvalget naturligt, sikkert til græmmelse for mange, mange teatersnobber og masser af habile franske teaterfolk med personalet ved den højst subventionerede fran-ske statsscene - Comédie-Française i spidsen (7,5 mill. af ialt 50,5 mill. F i samlede statstil-skud; altså dog kun ca. 15 pct. af de samlede tilskud i 1965. Herhjemme får Det kgl. jo som bekendt 50-60 pct. af statstilskuddene, endda med en sum der numerisk svarer til de samlede franske statstilskud).

Naturligvis nævnes Comédie-Française i dette leksikon. Det er jo 'Molières hus' og dermed det ældste stadigt eksisterende 'gruppeteater' i verden; endda med en forbilliget mulighed for medbestemmelsesret for skuespillerne, der blev bekræftet af Napoleon i Moskva 15. okto-ber 1812. Men det nævnes sandelig med stor polemisk skepsis, bl.a. fordi det er så ufolke-ligt, så traditionelt og så lident nyskabende i dag - altså som skueplads og scene for væ-sentlig samtidig dramatik.

Som karakteristisk eksempel på redaktørens sondring imellem væsentligt og uvæsentligt, kort sagt, hans kvalitetssans - skal her citeres den lille artikel om det traditionsrige teater Gymnase (der for godt 100 år siden lå helt i spidsen med en forbilliget realistisk instruk-tionskunst). Der står kort og godt:

»Gymnase, boulevardteater, ledet af Marie Bell. I dag helliget vaudeville; noteres fordi man her havde premiere på Genets »Balkonen«.

(Det bør bemærkes, at Marie Bell formentlig er en af de største nulevende franske skue-spillerinder; hun har også sin selvstændige ar-tikel i leksikonnet og at Gymnase er et af de få parisiske teatre, der overhovedet nævnes af iøvrigt 40-50 fungerende. Det er også inter-essant, at »Balkonen« havde premiere i en en-gelsk instruktørs iscenesættelse i 1960, nemlig Peter Brook, der også får sin selvstændige artikel).

Den sunde moral, der kan udledes af dette glimrende leksikon, er at spildprocenten i tea-terverdenen er meget, meget stor på bare lidt længere sigt. Formentlig er højst 1 pct. af de faktiske begivenheder i de sidste 60 års fran-ske teaterliv blevet registreret her. Til gengæld er det denne ene procent, der tæller, hvis man da betragter teater som lidt mere end ren kom-merciel underholdning (med eller uden tilskud) eller prestige for konventionelle kultursnobber.

Alene denne ene registrerede procent, viser hvilken indflydelse fransk teater har haft og stadig har på udviklingen i vest-europæisk teater. Endda er redaktøren ikke mere francofil end at han tager de mest betydningsfulde uden-landske fænomener og teaterfolk med, trods titlen og trods franskmænds traditionelle fore-stilling om at alt godt teater er fransk. (I et tilsvarende engelsk leksikon som Russel Tay-lors: »The Penguin Dictionary of the Theatre« er fordelingen mere international; alene titlen antyder udvalgsriterierne fra engelsk syns-punkt).

Leksikonnet er systematisk opbygget med en kort og koncis introduktion, suppleret med en tidstavle over de vigtigste begivenheder - set fra et fransk synspunkt - fra Copeaus »Vieux Colombar« i 1913 til Roger Planchons respekt-løse »Mise en pièces du Cid« (1969) der pry-der forsiden. Selve det alfabetiske leksikon omfatter udvalgte forfattere, teaterfolk og tea-terfænomener indenfor de sidste 50 år. Alene udvalget er polemisk og kvalitetsbetonet; det er meget lidt man savner i denne kategori af før-steklasses fransk teaterliv. Derfor bliver bogen også indirekte et hårdtslående argument i en debat om hvad man overhovedet vil med teater: Teater er måske nok øjeblikkets kunst, men kan i visse tilfælde også have betydning for efter-tiden. Det er ikke bare et økonomisk spørgs-mål - de højestsuventionerede teatre i dag betyder øjensynlig mindst. Det er et spørgsmål om skabende teaterfolk, der vil noget med deres kunst ud over dagen og vejen.

Chr. L.

*

FRA PUBLIKUMSFØRENING TIL GRUPPETEATER

Gösta M. Bergman (red. og medforfatter) m.fl.: »Svensk Teater. Strukturförändringar och orga-nisation 1900-1970«. 125 s. - 22,25 sv. Kr. Alm-qvist & Wiksell. Stockholm 1970.

Der findes stadig folk som tror, at teaterhistorie bare er en slags æstetik, en art smagshistorie - indtil fornylig kaldtes lærestolen ved Køben-havns universitet således et professorat i »Tea-trets historie og æstetik«. Ja, der findes endnu nogle som mener, at teaterhistorie er skuespil-ler-anekdoter med rappe, ofte onde pointer.

Men professoren i teaterhistorie ved Stock-holms Universitet, Gösta M. Bergman, ved, hvad han gør, når han kalder denne bog »Svensk teater«. Bogen handler nemlig om, hvordan svensk teater overhovedet har kunnet fungere og udvikle sig rent praktisk, organisatorisk og tilskudsmæssigt i løbet af dette århundrede. Som grundlægger og leder af det svenske Riks-teatern fra 1933 til han i 1958 fik sit professorat fik han sjældne praktiske erfaringer for en vi-denskabsmand i en spændende brydningstid: ikke alene læste han teaterhistorie og lavede en ypperlig disputats (om en kollega som tea-terdirektor godt 100 år tidligere). Han skabte selv teaterhistorie. (»Don't read American Hi-story; make it!« som der stod på de amerikan-ske hverveplakater i 1917).

Nærværende bog består af fire afsnit, hvoraf Gösta M. Bergmans om »Strukturförändringar i svenskt teaterliv 1900-1970« er langt det fyldigste (ca. halvdelen af bogen) og vigtigste for folk, der bare interesserer sig lidt for hvordan et teaterliv fungerer og blomstrer både kunstnerisk, administrativt og kvantitativt. Uden at sige det direkte, er pointen bl.a. - ifølge Bergman - at uden en effektiv organisation (publikumsorganisation, teateradministration etc.) har man intet teater. Og naturligvis heller ikke uden en passende økonomisk opbakning fra stat og kommuner - som f.eks. i Sverige, hvor den socialdemokratiske regering fra første færd - efter Kreuger-skandalen i 1932 - kørte løs med en aktiv kulturpolitik. På teaterområdet især med »1933-års teaterutredning« (se nærmere herom i »Teatrets Teori og Teknikk« nr. 13).

Sossarna sidder endnu ved magten i Sverige og teaterlivet blomstrer. Hermed er en sammenhæng selvfølgelig ikke bevist, men det kunne være en »tankeställare« som man siger i Gustav Vasas eget land.

Bogen er fuld af 'kedelige' tabeller, oversigter og anden instruktiv saglighed med oplysninger om organisationsformer, publikumsfrekvenser, teateruddannelse, teaterpædagogik i skoler og mere professionelt, ja, lønproblemer og fagforeningsditto skænes man ikke for. Så hermed advares enhver, der kun interesserer sig for teater som underholdning og adspredelse i 'ledige stunder': kritikere og teaterdebattører, der mener, at det 'kun' er det 'færdige' resultat, som tæller . . . samt alle, for hvem tal er mystik i en abstrakt og dem uvedkommende verden.

Derimod kan bogen anbefales på det varmeste til dem, der bare interesserer sig så småt for teater som en aktiv virksomhed i et samfund, som f.eks. det svenske. Det kan være meget lærerigt i et land, hvor vi først har fået tilløb til en teaterpolitik i det sidste ti-år. Men selv i Sverige er det først i dette år man over-

hovedet er begyndt at uddanne noget så elementært som teateradministratorer mere systematisk; noget som er en selvfølge i andre lande som f.eks. Tyskland, ja, selv i Jugoslavien.

Som Gösta M. Bergman understreger i sit forord:

» . . . Det är en självklarhet att »teatervetenskaparen« skall ha kännedom också om de organisatoriska och ekonomiskt-sociala aspekterna av svensk teater, även om naturligtvis de konstnärliga och idémässiga sidorna kommer att stå i centrum för intresset . . . »

Chr. L.

*

FRANSK TEATERTIDSSKRIFT I EKSIL

»Travail théâtral« nr. 1 automne 1970 - under redaktion af bl.a. Denis Bablet, Emile Copfermann, Bernard Dort og Françoise Kourilsky. pr. nr. 12 F. (svejtiske), årsabonnement 40 F. - La Cité Editeur, 10 Métropole, 1003 LAUSANNE Schweiz.

Det er sket før at franske intellektuelle har søgt over grænsen til Schweiz for at være i større sikkerhed med deres tryksager. Man kan jo bare mindes Voltaire. I forordet klager redaktionen over manglen på uafhængige fransksprogede teatertidsskrifter, der frit kan beskæf-

tige sig med alle sider af »teaterarbejdet« og i hvert fald har man i Lausanne fundet et spændende forlag, der iøvrigt har ansvaret for en række gode bøger om nyere teaterfænomener som f.eks. Roger Planchon, The Living Theatre og Grotowski.

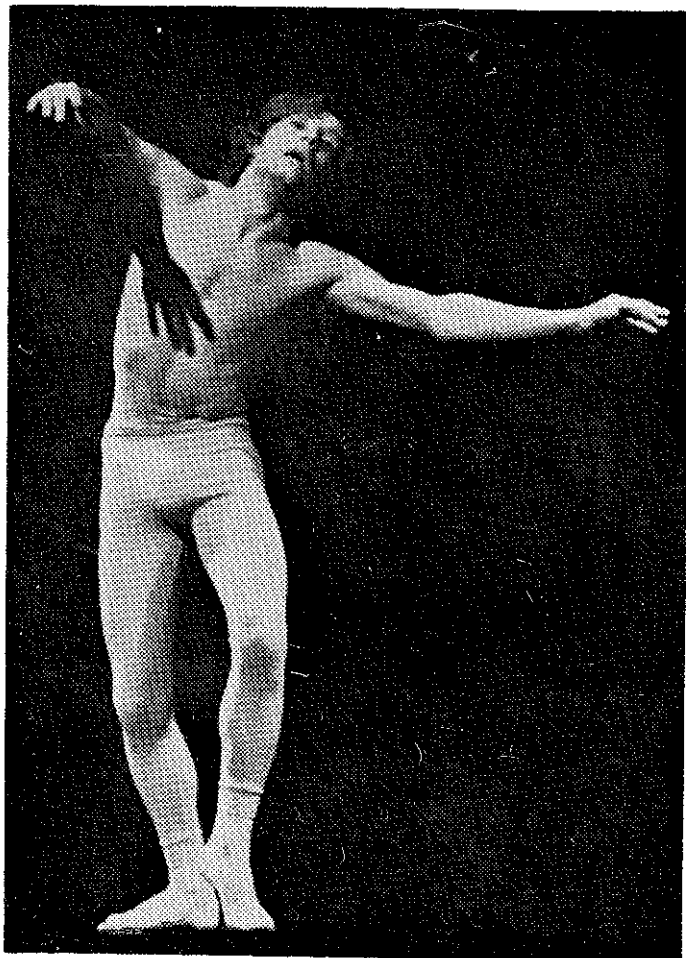
Iøvrigt var flere af redaktionskomiteens medlemmer medarbejdere ved det epokegørende teatertidsskrift »Théâtre Populaire«, der måtte gå ind i 1964. Linien i retning af interesse for de mere venstreorienterede folkelige teaterformer er således klar fra begyndelsen og i lighed med »T.P.« agter »T.T.« øjensynlig at optrykke et stykke i hvert nummer: Man lægger ud med Roger Planchons manuskript til »L'In-fame«, et krast halvdokumentarisk stykke om en præst, der dræber sin højgravide elskerinde og hvad deraf følger.

Iøvrigt ligner tidsskriftet både i format og indhold det amerikanske »TDR - The Drama Review« med blandede artikler om forskellige temaer og emnekredse. I første nummer er første emne således Otomar Krejca og hans berømte Za Branu-teater i Prag, med hele seks artikler. Vi finder artikler om gadeteater fra de første år efter den russiske revolution i 1917 og om gadeteater i USA i dag.

Denis Bablet og Gunilla Palmstierna-Weiss (g.m. Peter Weiss) udfolder sig om scenografiske problemer. Desuden en række mindre artikler om diverse emner + en bogliste over vigtigere teaterbøger på fransk. Et par udvalgte forestillinger »Orlando furioso«, og »Den hellige Johanna . . .« iscenesat af Strehler bliver analyseret og diskuteret.

Chr. L.

PS. Et nyt engelsksproget teatertidsskrift »Theater Quarterly« er på trapperne, under redaktion af bl.a. Ian Kott og Edvard Bond. Adressen er: THEATER QUARTERLY Associated Book Publisher, North Way Andover, Hampshire, England.



Nordisk Teaterlaboratorium
for Skuespillerkunst

Studio II

Kunstnerisk leder: Yves Lebreton

Forestillinger,
pædagogisk virksomhed,
kurser.

For nærmere oplysninger:
STUDIO II
Postbox 118
7500 Holstebro . Danmark

METODE AF FYSISKE HANDLINGER **TTT 2**

Stanislavskijs sidste erfaringer, som han selv nedskrev dem i en ufuldstændig bog om improvisationen og dens udtryk.

TOWARDS A POOR THEATRE **TTT 7**

Den polske teatermand Jerzy Grotowskis første bog. En indgående redegørelse for hans metode, træning og æstetik.

DET SCENISKE SPRÅK **TTT 9**

Skuespillerens kropslige tale, som teatervisionærerne drømte om og realiserede gennem Übermarionetten og mimen.

TEATERPSYKOLOGI **TTT 10**

Den demaskerede skuespiller, socialpsykologisk træning, fagneuroser, rampefeber, besættelse og selvdisiplin.

DET POLITISKE TEATER **TTT 11**

Erwin Piscators udfordrende bog. Hvordan teatret kan træde ind i samfundet med en kritisk og skabende funktion.

TEATRETS OKTOBER **TTT 12**

Revolutionsteatrets og teaterrevolutionens første 10 år i Sovjet, montage-teknik, agit-prop og bio-mekanik.

FOLKETS TEATER **TTT 13**

En historisk oversigt over utopierne, forsøgene og resultaterne i kampen for at skabe et teater for og ved folket.

SKUESPILLERKUNST **TTT 14**

Indre monolog, improvisation, gruppearbejde ud fra erfaringerne hos de betydeligste reformatører i vort århundrede.

TTT, Teatrets Teori og Teknikk er en nordisk publikation, som præsenterer og analyserer materialer om skuespillerteknik, pædagogisk uddannelse, æstetiske og tekniske retningslinier inden for regi og scenografi, det sceniske rum, sociologi og psykologi. Artiklerne er på norsk, svensk og dansk.

TTT udkommer 3 gange om året i tidsskrift- eller bogform. Det kan fås hos boghandlere eller bestilles direkte hos **Odin Teatrets Forlag, Box 118, DK-7500 Holstebro, Danmark. Bank: Holstebro Landmandsbank, konto nr. 130064-9 (giro 150285).**

Abonnement Dkr. 81,- direkte til forlaget, eller gennem Deres boghandler.

AFTONBLADET, Stockholm, Lars Kleeberg:

Att Odin Teatret är en institution med betydligt bredare syften än att bara producera föreställningar framgår bl.a. av att man i Holstebro ordnat flera internationella seminarier om praktiska och teoretiska teaterfrågor. Dessutom har man sedan starten utgivit tidsskriften Teatrets Teori og Teknikk. En viktig publikation från Odin Teatret är boken »Towards a Poor Theatre«, den fylligaste presentationen av polacken Grotowskis teatersyn och arbetsmetoder som finns på något språk.

I tidsskriften TTT är mångsidigheten påfallande. Källtexter till en lång rad av de viktigaste experimenten inom skådespelarkonsten under 1900-talet har där presenterats för första gången på nordiskt språk: Meyerhold, den sene Stanislavskij, Dario Fo, The Open Theatre osv.

DAGBLADET, Oslo, Erik Pierstorff:

TTT er vårt eneste seriøse teatertidsskrift i Norden. Det lar seg imidlertid ikke erstatte av noen av de store utenlandske kvalitets-tidsskriftene om teater, som »Theater Heute« eller »The Drama Review«. TTT har utviklet en helt egen profil som ville gjort det påaktet i internasjonal sammenheng - dersom det var kommet på et av verdensspråkene. Det er karakterisert ved en viss akademisk-historisk distanse koblet sammen med et sterkt engasjement i fremtidens teater.

INFORMATION, København, Jørn Langsted:

»Teatrets teori og teknik« er et enormt udfordrende tidsskrift for dansk teater. Det stiller nogle krav op, som de største indenfor faget har formuleret. Den dag, nogle i dansk teater begynder at læse tidsskriftet og konfronterer det med deres praksis samt tager kravene alvorligt, vil der ske ting og sager, der får jorden til at bævne omkring dem.

- TTT 1 Jerzy Grotowski, Jacques Poliéri (udsolgt).
- TTT 2 Stanislavskijs metode af fysiske handlinger. Stanislavskij, Torporkov, Korzeniewski, Bentley. Dkr. 11,25.
- TTT 3/4 Antonin Artaud, S. I. Witkacy (udsolgt).
- TTT 5 Dramatikeren som iscenesætter af sin egen tekst. Chr. Ludvigsen, Blin, Beckett, Genet (udsolgt).
- TTT 6 Myten om Commedia dell'Arte. Cecchini, Barbieri, Perrucci, Gherardi, Riccoboni, Goldoni, Gozzi, Meyerhold, Ievreinov, Vaktangov, Strehler, Fo. Dkr. 12,-.
- TTT 7 Towards a Poor Theatre. Jerzy Grotowski (i bogform på engelsk). 262 sider, 97 illustrationer, Dkr. 51,-.
- TTT 8 Pædagogikk. Brook, Marowitz, Chaikin, Dullin, Jouvett (udsolgt).
- TTT 9 Det sceniske språk. Kleist, Barrault, Lecoq, Decroux, Craig, Fo, Nono. Dkr. 15,-.
- TTT 10 Teaterpsykologi. Fumaroli, Bergler, Glücksman, Belo. Dkr. 18,50.
- TTT 11 Det politiske Teater. Erwin Piscator (i bogform). 320 sider, 32 plancher, Dkr. 49,-.
- TTT 12 Teatrets Oktober. Revolusjonsteater i Sovjet, agit-prop, konstruktivisme i teater, Meyerhold, Eisenstein, Ripellino. Dkr. 17,-.
- TTT 13 Folkets teater. Lorca, Vilar, Dort, Sartre, Strehler, Chiang Ching, Dario Fo, Living Theatre. Dkr. 17,-.
- TTT 14 Skuespillerkunst. Stanislavskij, Gortchakov, Vakhtangov, Pudovkin, Artaud, Vilar. Gruppeteater i U.S.A. Dkr. 17,-.

Under udgivelse:

Skuespillerkunst i Japan og Kina. Kabuki, Peking Opera, Mei Lan-fan, Eisenstein, Dullin, Claudel.

Den hemmelige tradition i No-teatret. Zeami (i bogform).

Uvalgte skrifter. Sergej Eisenstein (i bogform).

Priserne er eksklusive porto (enkelt-numre pr. opkrav).

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK

TTT