

STANISLAVSKIJ

F O R B E G Y N D E R E

DAVID ALLEN



ILLUSTRATIONER AF JEFF FALLOW

FORLAGET DRAMA, 2002

I. Akt - Ungdomsårene

Stanislavskij revolutionerede vores tanker om skuespillerens arbejde. Hans opdagelser er stadig grundlaget for skuespillertræningen i den vestlige verdens teater. Men hans tanker er ofte blevet mistolket og vigtige aspekter af hans arbejde er stadig meget lidt kendt.

Stanislavskij-'systemet'
udsprang af hans eget arbejde som skuespiller og instruktør. Han så det aldrig som et stift regelsæt som skuespilleren skulle følge. I virkeligheden var hans idéer og metoder under konstant forandring og udvikling. Han skrev:

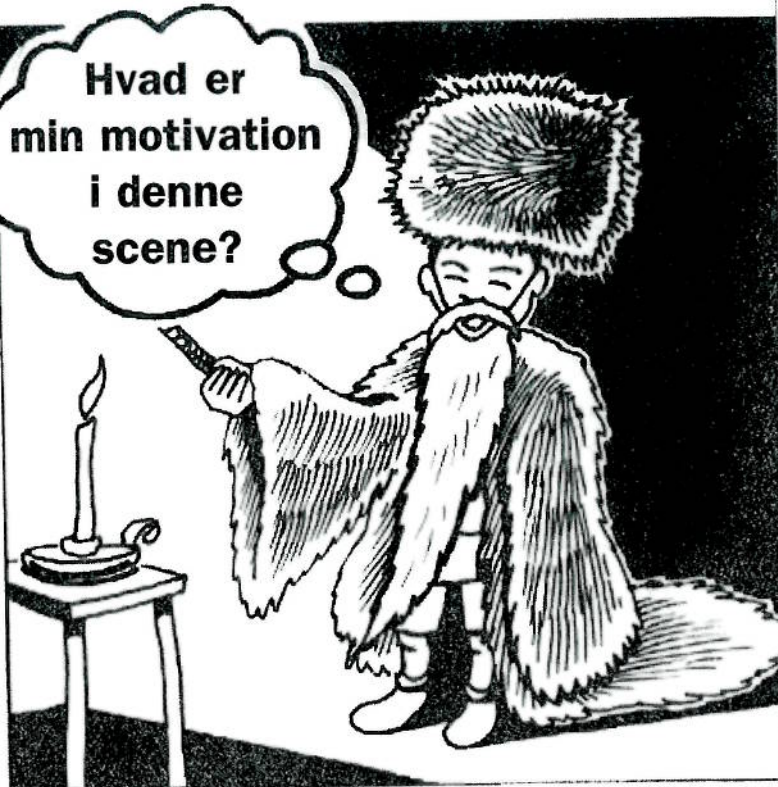
Mit system er resultatet af en livslang undersøgelse ... Jeg har prøvet at finde en arbejdsmetode til skuespillere, der gennem naturlige virkemidler gør det muligt for dem at skabe en karakter med et indre åndeligt liv, og at virkeliggøre dette på scenen i en smuk, kunstnerisk form.

Grundlaget for denne metode var mine undersøgelser af skuespillerens natur.



Stanislavskijs 'livslange undersøgelser' af skuespillets natur begyndte da han var omkring syv år gammel og han spillede rollen 'Vinter' i en familieoptræden om de fire årstider. Drengen følte sig forfærdeligt forlegen: han vidste ikke hvor han skulle kigge hen eller hvad han skulle gøre.

Hvad er
min motivation
i denne
scene?



Han var blevet udstyret med en kæp og blevet bedt om at mime, at han tændte ild til den i en stearinlysflamme. "Husk, det er kun noget du skal lade som om", sagde de andre til ham. Stanislavskij besluttede at gøre det rigtigt.

Det virkede som en
helt naturlig og logisk
handling for mig.



Men selvfølgelig startede det en ægte ildebrand ...

Senere sagde Stanislavskij at oplevelsen lærte ham vigtigheden af at have en hensigt og en mening med alle handlinger på scenen, og hvor forkert man føler sig, når disse ting mangler.

Men det er selvfølgelig kun i bagklogskabens lys at Stanislavskij kunne se så megen betydning i denne oplevelse - enten det - eller også var han en meget klog syvårig ...

Stanislavskij blev født i Moskva den 5. januar 1863, som søn af en rig tekstilfabrikant. Han blev døbt Konstantin Sergejevitj Aleksejev. 'Stanislavskij' var et scenenavn, han tog til sig senere. Teater, cirkus og opera fascinerede ham fra han var meget lille. Hjemme lavede han sin egen lille cirkustrup og kaldte den 'Konstanzo Aleksejvs Cirkus'. Brødre, søstre og venner optrådte som akrobater, klovne og endog heste. Stanislavskij var cirkusdirektøren og han tog selv de bedste roller. Hans ældste bror, Vladimir, der var orkesteret, tog ikke sit job særlig alvorligt. Midt i en forestilling kunne han stoppe alting og lægge sig på gulvet.



Jeg vil ikke spille mere!



Forestillingen var ødelagt; al dens 'virkelighed' var forsvundet. "Og det var det vigtigste for os", sagde Stanislavskij.

Det var nødvendigt at tro på at det var alvor og virkelighed - ellers var det ikke interessant.



Stanislavskij opgav sit cirkus og startede et dukketeater, komplet med faldlemme og scenelys. Han gendannede, så realistisk som puppeteatret tillod det, dramatiske scener og voldsomme effekter fra teaterstykker han havde set. I et stykke var ilden så ægte at scenen brændte ... det var ved at blive en vane! Kærligheden til at skabe realistiske og dramatiske sceneeffekter forlod aldrig helt Stanislavskij .



Da Stanislavskij var 14 år ombyggede hans far en del af deres landsted til et teater. Den første produktion var en aften med en-akttere. For Stanislavskijs vedkommende et stykke der hed En Kop The. Stanislavskij kopierede simpelthen en skuespiller, hvis arbejde han beundrede - genskabte hans bevægelser og gestik og endog hans stemme. Dagen for forestillingens opførelse kom.

Endelig, var jeg på scenen hvor jeg havde det vidunderligt. Noget ophidsende og inspirerende indeni mig syntes at skubbe på, og jeg fløj gennem hele stykket ... Jeg syntes at jeg var en stor kunstner, der opførte en forestilling som tilskuerskaren skulle beundre.

Uheldigvis var tilskuerne ikke enige. Stanislavskij havde talt så hurtigt, at ingen havde forstået en lyd af, hvad han sagde.

IV. Akt - De første overvejelser om 'systemet'

Den spændte politiske situation i Rusland fortsatte også gennem efteråret. Stanislavskij og Nemirovitj besluttede at tage Teaterselskabet på den første udlandsturné til byer i Europa. Det var en stor succes; men en aften på scenen fik Stanislavskij pludselig en fornemmelse af at hans optræden var mekanisk og død. Han foretog de samme gestikker og bevægelser som han plejede, men der var ingen ægte følelse, intet indre liv med i rollen.

Han mistede fuldstændig troen på sig selv som skuespiller. Den følgende sommer tog han på ferie i Finland. Hver morgen sad han på en klippe og kiggede ud over havet, mens han prøvede at lægge kursen for sit liv.

Når han begyndte arbejdet med en rolle, var han fyldt med en "en smuk, ophidsende indre sandhed". Men som tiden gik og han spillede rollen igen og igen, tabte han "følelsen af sandhed". Salvini havde sagt:

Alle store skuespillere skal have følelser, og specielt skal han føle for det han fremstiller. Jeg synes oven i købet, at han ikke kun skal have kontakt med den følelse et par gange under indstuderingen, men i mere eller mindre grad også til hver eneste opførelse, uanset om det er den første forestilling eller opførelse nr. 1000 ...



Han vendte tilbage til Moskva, uden løsning på disse problemer. Pludselig indså han at skuespillerens arbejde på scenen er fuldstændig unaturligt. Det er meget vanskeligt at opleve ægte følelser, når man står foran en flok fremmede, der har opmærksomheden rettet mod en, mens de venter på at man skal bevæge dem, få dem til at le og græde. Det kan være en kærligheds-

scene, man skal vise på scenen, men man oplever ikke selv at være 'førsteelskeren'. I stedet føler man sig selv genert og forlegen. Man ved at at publikum skal høre alle ens sætninger, så man råber kærlighedsord, som man kun ville hviske i virkeligheden. Og man tvinges til at gøre alle bevægelser så store, at de også kan ses af publikum på de billige sæder bagerst i salen.

Kan man virkelig tænke på kærlighed, eller i det hele taget føle kærlighedens rus under disse omstændigheder? Alt man kan gøre er at kæmpe og slås og overanstrenge sig selv, ud fra en følelse af egen uformåenhed og opgavens umulighed.



Så er det ikke så underligt at skuespilleren ofte vender tilbage til tomme klicheer for at udtrykke de 'ufølte' følelser. Og det er, konkluderede Stanislavskij, skuespillerens normale tilstand. Der er en smertefuld og svækkende spaltning mellem det indre og det ydre, mellem krop og sjæl. Efter

at have erkendt dette, begyndte Stanislavskij at søge en anden fysisk og åndelig tilstand på scenen, der virkede befordrende for og ikke kvalte skuespillerens kreativitet.

Han kaldte denne kreative tilstand for 'Jeg er tilstede' ...

Hvad er 'Jeg er tilstede'? Stanislavskij er selv lidt uklar i definitionen. Han siger at en skuespiller på scenen der 'er tilstede' føler:

"Jeg er i godt humør i dag! Jeg er på toppen!"

"Jeg spiller med glæde!"

Måske vigtigst af alt er følelsen:

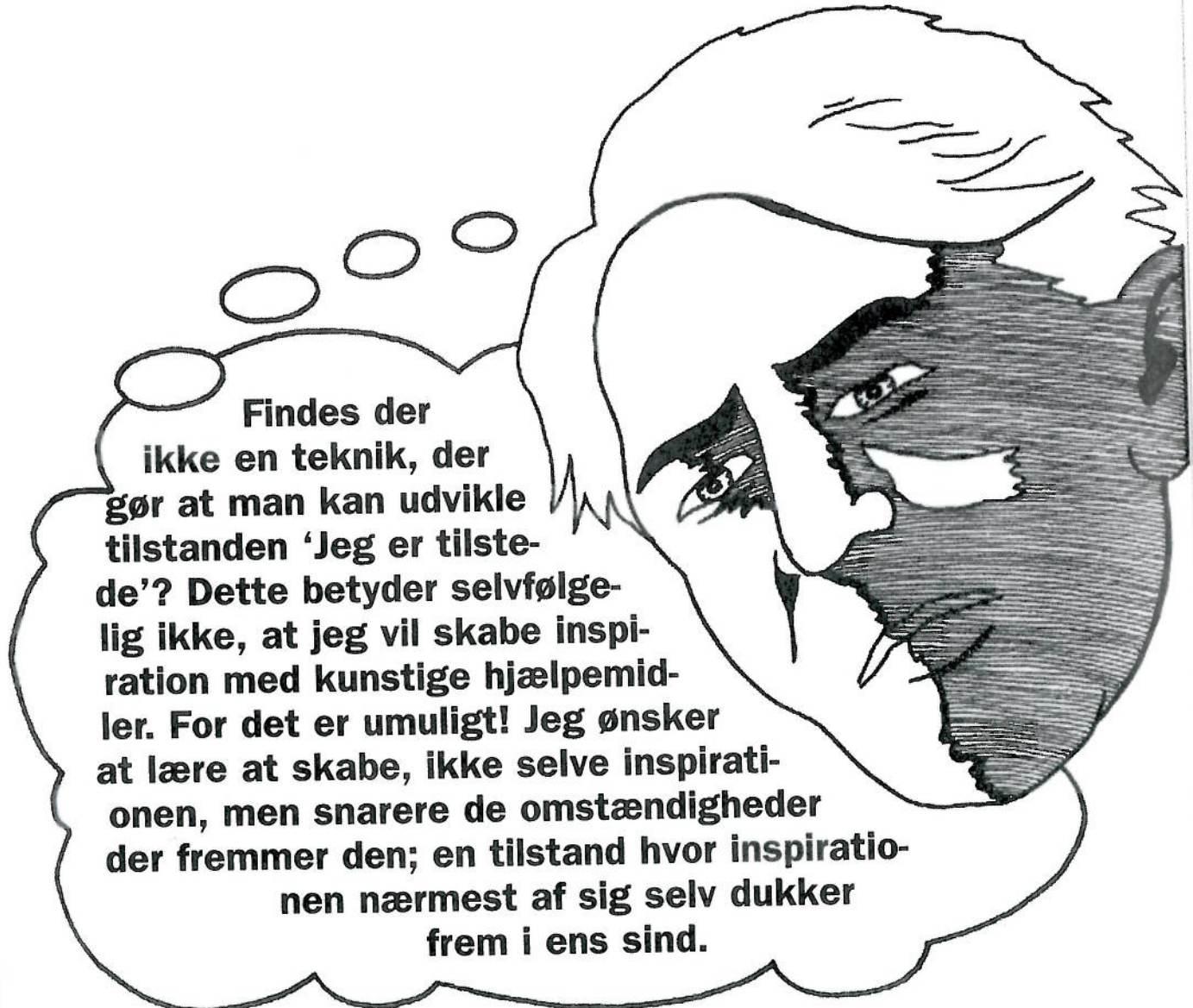
"I dag lever jeg i min rolle".

Det var den oplevelse og sindstilstand han selv havde oplevet, da han spillede

Rostanev i Foma eller som da han første gang spillede Doktor Stockman. Når man bliver grebet af stykket og lever rollen, kan man "pludselig og uventet nå kunstneriske højder og begejstre publikum. I sådanne øjeblikke lever og skaber kunstneren af ren inspiration".

Stanislavskij indså, at det virkede som om store skuespillere kunne finde tilstanden 'Jeg er tilstede', hver gang de spillede en rolle. For de fleste skuespillere sker det kun periodisk eller tilfældigt.

Han indså at følelsen ikke kunne tvinges frem ved viljens kraft, men spurgte sig selv:



Findes der ikke en teknik, der gør at man kan udvikle tilstanden 'Jeg er tilstede'? Dette betyder selvfølgelig ikke, at jeg vil skabe inspiration med kunstige hjælpemidler. For det er umuligt! Jeg ønsker at lære at skabe, ikke selve inspirationen, men snarere de omstændigheder fremmer den; en tilstand hvor inspirationen nærmest af sig selv dukker frem i ens sind.

Dette var begyndelsen til Stanislavskijs 'system'. Han begyndte at lede efter værktøjerne, øvelserne, der kunne hjælpe med til at opnå tilstanden 'Jeg er tilstede'. Han analyserede store skuespilleres arbejdsmetoder og oplevede hos dem en fysisk frihed og afslappethed på scenen.

Som for eksempel da Salvini som Othello er ved at kvæle Desdemona, og 'hans fingre, uden den mindste anspændthed, rørte hendes hals, og publikum alligevel blev skrækslagne'.



Stanislavskij prøvede nu at opnå denne **afspænding**.

Mens han betragtede en stjerne-skuespiller, der var på besøg, oplevede han tydeligt, at skuespillerens fulde opmærksomhed var på scenen. Han havde ikke fokus på publikum, han blev ikke distraheret af de tusinder af øjne der var fæstnet på ham. I stedet var han fuld-

stændig optaget af hvad han selv foretog sig på scenen.

Stanislavskij indså, at dette forøgede hans egen interesse i hvad der skete på scenen. Han konkluderede, at kreativitet på scenen kræver skuespillerens fuldstændige **koncentration** - mentalt, fysisk og følelsesmæssigt.

Frem for alt indså Stanislavskij måske, at skuespilleren skal tro på alt hvad der sker på scenen.



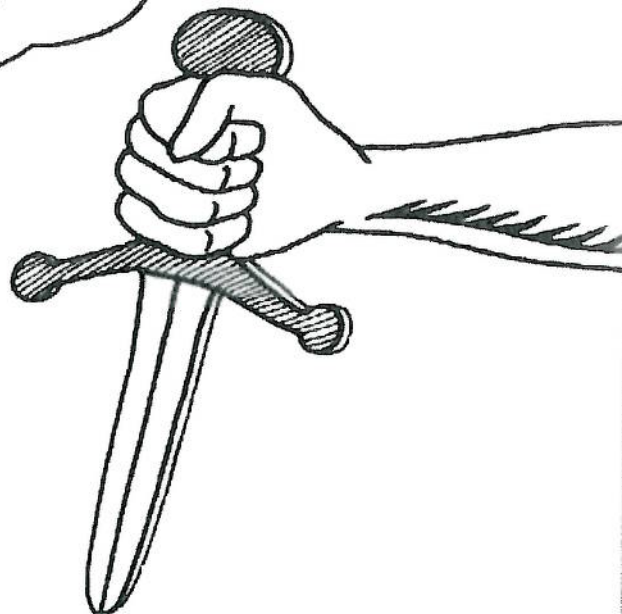
Hvert eneste øjeblik på scenen skal være fyldt med troen på ægtheden af de følelser der vises og de handlinger der finder sted.

Hvis det ikke er tilfældet vil forestillingen virke mekanisk og tom. Uden tro er det umuligt at leve sin rolle "eller at skabe noget ...".

Men det er ikke nemt for skuespilleren at tro, når alt på scenen er snyd: dekorationer, pap, maling, sminke og rekvisitter. Hvordan er det muligt? Stanislavskij foreslog at skuespilleren skulle sige til sig selv:

Hvis dette var virkelighed, hvordan ville jeg så reagere? Hvad ville jeg gøre?

Dette spørgsmål kan bruges som en nøgle, der kan åbne døren ind til stykkets imaginære verden. Så gør det ikke så meget, hvis den skuespiller der har Othellos rolle, får en papdolk til at begå selvmord med. Det der betyder noget er skuespillerens indre følelse og oplevelse - at han kan forestille sig hvordan en person i Othellos situation ville have reageret, hvis det var virkelighed og hvis dolken var af metal.



I sin bog *En skuespillers arbejde med sig selv*, fortæller Stanislavskij (i den fiktive instruktør Tortsovs skikkelse) en historie om hvordan en flok af hans venner til et selskab besluttede at

foretage en fingeret operation på ham. 'Kirurgerne' tog hvide kitler på, og han blev lagt på et 'operationsbord' og fik bind for øjnene. Pludselig fik han tanken:



Da en af 'kirurgerne' hviskede "Lad os gå igang" begynde han ufrivilligt at ryste af frygt.

Spørgsmålet var: Var de følelser, jeg havde ægte, var min tro på dem rigtig, eller ville det være mere rigtigt at sige, at det var "sandsynlighedens følelse?".

Stanislavskij konkluderede: at selvfølgelig vidste han, at det ikke var en ægte operation; og på den anden side fik oplevelsen ægte følelser frem i ham - som om det var virkelighed ...

Nu søgte Stanislavskij ikke efter 'naturalistisk' sandhed på scenen, hverdagslivets sandhed. Han ledte efter en indre sandhed. Stjepkin sagde, at man kunne spille godt eller dårligt: men "man skulle altid spille sandfærdigt". Og at spille sandfærdigt i Stanislavskijs definition, betød at tænke, føle og optræde i overensstemmelse med rollens karakter; at leve gennem rollen. Tidligere skuespilteoretikere som Diderot og Coquelin, påstod at en skuespiller ikke 'lever gennem rollen'. At spille teater var et spørgsmål om at finde de rigtige gestikker for at påvirke publikum, de 'udvendige tegn på følelser'.

Diderot (1713-1784) hævdede at skuespilleren "hverken føler besvær, tristhed, depression eller åndelig træthed. Alle disse følelser har han givet dig". Skuespilleren er træt, du er ked af det; du føler uden anstrengelse. Dette var hans berømte 'skuespillerens paradoks'.



På samme måde hævdede den franske skuespiller Constant Coquelin (1841-1909) at:

Skuespilleren lever ikke, han 'spiller'. Han skal være følelseskold overfor indholdet i sin rolle, mens hans kunst skal være perfekt.

Stanislavskij indvendte, at det at optræde uden følelser måske kunne virke elegant og effektivt, men det ville altid være tomt, og ...

Intet kan vække et større menneskeligt gensvar hos tilskueren end skuespillerens menneskelige og følelsesmæssige indleven i rollen.



Stanislavskij fastholdt at der er tre slags skuespilkunst:

1. "Håndværkeren"

'Håndværker-skuespilleren' er ikke interesseret i at 'leve i rollen', han bruger kun gammelkendte metoder og færdiglavede klicheer til at udtrykke forskellige følelser. Resultatet bliver "en karikatur på menneskelige følelser, som kun fortjener en hånlatter".

2. Kunsten at fremvise en rolle

I dette tilfælde prøver skuespilleren at gennemleve rollen - men kun hjemme, alene eller under prøverne. Så arbejder han eller hun på at finde en ydre fysisk form, som så bliver fastlagt. Skuespillere af denne slags lever ikke gennem rollen på teatret. Der er ingen ægte sandhed og tro og ingen ægte følelse i forestillingen. Der er "en spaltning mellem krop og sjæl".

3. Kunsten at 'opleve' eller 'gennemleve' (perezhivanie)

At udøve skuespilkunst er for Stanislavskij ikke et spørgsmål om at 'fremvise' en rolle. Figuren skal leve på scenen, ikke bare virke som om den er i live.



Målet med kunsten perezhivanie (at 'gennemleve') er at skabe et åndeligt liv og vise dette på scenen i en kunstnerisk form.

Skuespilleren skal skabe, ikke bare det bevidste, men også det ubevidste liv i en rolle.

Alle følelser, fornemmelser og tanker i figuren skal blive til levende, sitrende følelser, fornemmelser og tanker hos skuespilleren.

Stanislavskij erkendte, at dette ikke var nemt, og i de fleste opførelser er de tendenser eller holdninger han taler om blandet sammen: det ene øjeblik 'lever' skuespilleren rollen, det næste 'fremviser' han den blot.