

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 Kliestakov 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 utefra av hver eneste av sine handlinger og holdninger på scenen. I 1924, i egen iscenesettelse, fortolket han Hamlet, en mann som fortvilte 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 asiattisk 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 Moskvas 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 studioer utviklet Meyerhold, Vakhtangov, Tchekov, Okhlopov 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 Andriej 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 Moskvas 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 skuespillerens 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 arbeider på, det er at tilfredsstille sit behov for at uttrykke sig frit og ubegrænset.

Enhver har sine meninger, sine idealer, sin egen livsopfattelse og sin egen moralkodex. 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 uttrykke 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 foreslåede 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 intrigue. Det er kun begyndelsen og slutningen der er betydningsfulde. 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 tilhviser 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 partners 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 bølgen, 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 selvtilid, 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 helstøbthed. 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 venskabstegn, 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 øjeblikkelig 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.