Digitaliseret af | Digitised by



Forfatter(e) | Author(s):	Med Bidrag af: Svend Aggerholm, Chr. Gottschalch, Peter Jerndorff [et al.]; (Bidragene samlede af Thorvald Larsen).
Titel | Title:	Scenisk Kunst : Hvad enhver teaterinteresseret bør vide
Udgivet år og sted | Publication time and place:	København : Nyt Nordisk Forlag, 1917
Fysiske størrelse | Physical extent:	152 s.

DK

Værket kan være ophavsretligt beskyttet, og så må du kun bruge PDF-filen til personlig brug. Hvis ophavsmanden er død for mere end 70 år siden, er værket fri af ophavsret (public domain), og så kan du bruge værket frit. Hvis der er flere ophavsmænd, gælder den længstlevendes dødsår. Husk altid at kreditere ophavsmanden.

UK

The work may be copyrighted in which case the PDF file may only be used for personal use. If the author died more than 70 years ago, the work becomes public domain and can then be freely used. If there are several authors, the year of death of the longest living person applies. Always remember to credit the author

17, - 52

Det Kgl. Bibliotek
130024836321

BIBLIOTHECA REGIA HAFNIENSIS


SCENISK
KUNST

SCENISK KUNST

Bidragene samlede af THORVALD LARSEN



HAMMERICH & CO. A/S.

INDHOLD:

	Side
Om Diktion af *Peter Jerndorff*	9
Talestemmen (Stemmelægning) af *Vilhelm Rosenberg*	29
Om Sammenspil af *Poul Nielsen*	43
Det klassiske Dramas Fordring til Skuespilleren af *Karl Mantzius*	56
Om Holberg- og Oehlenschläger-Forestillinger af *P. A. Rosenberg*	66
Det moderne Skuespils Fremstilling af *Svend Aggerholm*	86
Lidt om Sceneinstruktøren af *J. C. Normann*	100
Bonden paa Scenen af *Henrik Malberg*	109
Visesang af *Chr. Gottschalch*	116
Elevinstruktion af *Henry Moritz*	125
Dramatisk Plastik af *Emilie Walbom*	134
Maske og Dragt af *Robert Neiiendam*	142

FORORD.

Hensigten med Udgivelsen af denne Bog er en dobbelt. Først at give unge Skuespillere og Skuespillerinder samt dramatisk interesserede unge Mennesker gode Raad og Anvisninger af vore første Skuespillere og sceniske Ledere. En Række Udtalelser, der fremsat af erfarne Teaterfolk, vil kunne virke vejledende og udviklende for hver enkelt.

Dernæst at skænke vort Teater-Publikum en samlet og uddybet Forstaaelse af Skuespilkunstens Maal og Betydning. Forhaabentlig vil disse Udtalelser kunne give Publikum et Indtryk af de forskelligartede Krav, der stilles til Skuespilleren, af de Vanskeligheder, han har at kæmpe imod og de Betingelser, under hvilke hans Kunst kan naa sin højeste Blomstring.

Vejledning og Vink til Forstaaelse og Udøvelse af Scenekunst — det er dette, denne Bog under mange gode Kræfters Samvirkning i al Beskedenhed vil søge at give.

OM DIKTION

af

Kgl. Skuespiller *Peter Jerndorff.*

I.

Hvad forstaar vi ved Ordet Diktion? Det kan vel nærmest oversættes som Talens Kunst. Ikke Veltalenhedskunsten, men det ganske simple at kunne tale. Er det da en Kunst? Ja, det er det. Man behøver blot at lukke sine Øren op for, hvorledes der tales rundt omkring os, for at lægge Mærke til, hvor faa der virkelig kan tale, tale deres Modersmaal rent og frit og naturligt, og derved ogsaa kønt. Frihed og Naturlighed er nemlig den første Betingelse for Skønhed: i Tale, som i Bevægelser, i Gang, i Maade at være paa. Al Ufrihed og Unatur giver Kejtethed, Klodsethed eller Skabagtighed. Hør, hvormange Stemmer, der lyder klemte, grødede, uklare, fordi de ligger ufrit, hvormegen Tale, der er utydelig, udvisket og grim, fordi der mangler Frihed i de Organer, der skal forme Vokalerne rent i deres Forskellighed, eller — hvad der er Læbernes og Tungens Opgave —

bygge Konsonanterne fast og klart op, saa de træder skarpt ud fra hinanden, det vi kalder Artikulation. Hvor man ikke af Naturen eller gennem Barneopdragelsen har faaet denne Frihed i Stemmebrug og Mundbevægelser, eller hvor man har forkvaklet eller forsømt eller forjasket den, maa den læres og opøves og bliver derved en Kunst.

Denne Del af Talekunsten, Stemmelægningen og Artikulationen vil jeg imidlertid overlade til andre at behandle. Den er hellerikke mit Felt. Men Diktion er mere endnu. Den er ogsaa den Kunst at gøre Læsning til Tale, at levendegøre Læsningen ved at bruge Talens Sprog, Talens Toner, dens naturlige Adskillelser og dens naturlige og levende Modulationer, dens vekslende Tonefald og skiftende Intervaller. Er det da en Kunst? Man behøver jo bare at læse, som man taler. Ja, naar man kan det, saa er det ingen Kunst. Men hør engang, hvordan Folk i Almindelighed læser. Ligner det Tale? lyder det levende? Nej, det lyder i Reglen dødt, aandløst og kedeligt.

Til at kunne forvandle det Skrevne til det Levende hører der nemlig de to Ting: Øre og Talent. Men det er ikke nok. Der hører ogsaa det at blive frigjort for den dødbringende Maade, de fleste Mennesker har lært at læse paa som Børn. Den gammeldags Maade at læse paa, at læse rent, som det kaldtes, bestod jo i

at læse Ordene saa nær ved Skriftsproget som muligt og at kunne gøre det nogenlunde flydende, med Adskillelser ved Tegnene, lidt ved Komma, mere ved Semikolon, mest ved Punktum, altsammen med væsentligt Hensyn til Retskrivning og Analyse, der samtidig skulde indøves, Tonefaldene ensartede med Stigning op til Komma og dyb Sænkning af Stemmen ned mod Punktum, saa Billedet af det Trykte eller Skrevne blev fuldkomment gengivet; og jo fuldkomnere det blev gjort, desto mere dødt og kedeligt lød det; men man kunde godt faa ug for en saadan Oplæsning. Nutildags undervises der jo langt friere og bedre; men der findes dog saa mange, der endnu underviser paa den gamle Maade, og saa mange Rester af denne, der endnu hænger ved hos de mere frigjorte, at jeg endnu engang vil ramme en Pæl gennem den gamle Læsemanér, skønt jeg har dyrket denne Pæleramning i over en Menneskealder. Særlig for Skuespillere er det nødvendigt, at de bliver helt frigjorte fra den for at kunne faa Livets Tale helt ind i deres Replik. Det gælder særligt at faa Bugt med Interpunktionsafhængigheden, som man endnu saa ofte hører Sporene af paa Scenen, og som jeg synes, det ogsaa gælder at faa rystet af sig.

De to Ting, hvorpaa Levendegørelsen af det skrevne Ord væsentlig beror, er Anvendelsen af Talesproget og af Talens Toner istedetfor Skriftsprog og Læsetoner.

II.

Med Hensyn til Sproget er man jo nu kommen temmelig vidt i Frigørelsen fra Bogstavdyrkelsen, ofte endog lovlig vidt, saa man sløjfer og udvisker mere end nødvendigt, fordi det skal være saa overmaade naturligt, men hvorved det ofte bliver saa overmaade utydeligt og jasket.

Sproget skal paa Scenen altid være rent, lige langt fra sirlig Pyntethed med selvnydende Smagen paa Ordene og fra plat og jasket Udvisken af Lydene, der dog skal forstaas, og altid fuldt naturligt. Intet Ord skal udtales anderledes, end det kan siges i Livet (naar ikke hos ældre Digtere Rimet og tildels ogsaa Stilen kræver en lidt afvigende Udtale, som f. Eks. *Skove* og *sove* som Rim paa *Vove* og *love*). Men selvfølgelig skal man ikke altid tale ens. Den Person, man fremstiller, kræver jo ofte en særegen Sprogbehandling. Zierlich i „Aprilsnarrene" skal naturligvis tale sirligt, selv om det ikke er nødvendigt, at han gaar saavidt, at han siger *„tilvidse, tilvidse"*, skønt det var uhyre morsomt, naar Olaf Poulsen gjorde det, og det sagtens ogsaa efter ham bliver Tradition; og Christen Madsen skal naturligvis ikke tale et ædelt Sprog, ligesom en meget moderne ung Pige i et Stykke maa have Lov til og bør tale et Sprog, der nærmer sig vore forjagede og jappede

unge Damers Østergade-Jargon. Jeg mener, at en Skuespiller egentlig stadig skal variere sit Sprog og — indenfor Smagens Grænser — have en forskellig Sprogbehandling i hver Rolle, svarende til Personens Temperament, Karakter, Livsstilling, Dannelsestrin og desuden til hans skiftende Stemninger. I forskellige Situationer og Stemninger taler vi jo alle med forskellig Skarphed eller Blødhed.

Den løftede Stil, særlig paa Vers, kræver ogsaa en særlig løftet Sprogbehandling, der dog aldrig maa blive til Unatur. Men ogsaa dér er der Forskel paa de forskellige Personers Tale. Karker taler selvfølgelig et jævnere Sprog end Hakon Jarl, Byrge end Ragnhild.

Det er jo navnlig den forskellige Grad, hvori vi sløjfer, der bevirker Forskellighederne i Talesproget.

Uagtet mange Danske lever i den Tro, at vi taler vort Sprog, som det skrives, turde det dog nu være gaaet op for de fleste, at der er et Utal af Sløjfninger deri, d. v. s. at der er en Mængde skrevne Bogstaver, der ikke udtales, men som stadig skrives, enten fordi de hører med til Ordets Stamme, eller fordi de bestemmer Udtalen af andre Bogstaver. Mange af disse er ogsaa bleven staaende fra gammel Tid, hvor man ødslede med Bogstaver (*haffuer* i Gammeldansk skrives endnu ofte hos Holberg *haver*,

nu *har*). Saadanne Overflødigheder er vi dog nu bleven saa temmelig kvit. Men endnu har vi *have, give, tage, lade*, hvor Talen siger *ha, gi, ta, la*. Den Slags Sløjfninger bruger vi naturligvis paa Scenen i al Prosa. Paa Vers mener jeg dog, man aldrig maa sløjfe en Stavelse, naar det ødelægger Rythmen.

Saa er der Smaaordene: *jeg, er, kan, skal, vil, til, med, at, og* osv. Der sløjfer vi i Reglen Endekonsonanten i Talen, naar Ordet ikke er betonet. Jeg mener dog, den ofte bør udtales, selv om Ordet er ubetonet, naar hele Talen har særlig Vægt, ligeledes paa Vers, navnlig foran Ord, der begynder med Vokal. Men overdreven Udtale af Smaaordenes Endekonsonant lyder pedantisk og affekteret. Det er frygteligt at høre Folk gaa rundt i det daglige Liv og som en Mission stadig sige a*t* og o*g*saa. Smaaordene skal ikke trænge sig frem i første Geled, det berøver Talen dens Perspektiv og forhindrer de væsentlige Ord i at gøre sig gældende. Jo, sløjfe maa vi efter Sprogbrugen, paa Scenen som i Livet; men det, vi udtaler, maa, navnlig paa Scenen, udtales ordentligt, vel artikuleret (ogsaa uden Overdrivelse) og med Vokaler, der er rene og klare i deres Forskellighed, ikke de frygtelige Bastarder, Københavnersproget, ogsaa det saakaldte dannede, i Reglen tager tiltakke med. I *havde, lagde* og *sagde* sløjfer vi *v*'et og *g*'et, altid i *havde*, hvorimod vi af og til paa Vers,

naar den løftede Stil kræver det, maa sige *sagde* og *lagde* istedetfor den daglige Udtale *sa'e* og *la'e*.

Forbindelsen af to nær beslægtede Konsonanter er i Reglen generende for Taleorganerne, hvorfor man hyppigt sløjfer den ene. Af de to Læbelyd *bm* sløjfes *b* i *Købmand, Købmagergade (Kø'mand, Kø'magergade)*. Af Tungespidslydene *ds* sløjfes *d* i *Kreds, tilfreds, spids (Kre's, tilfre's, spi's)*. Af Tungeryglydene *rl* sløjfer vi *r* i *Karl, Kærling (Ka'l, Kælling)*, paa Svensk og Norsk *l (Kar', Kærring)*.

Paa samme Maade kræver Sprogbrugen, at vi sløjfer *d* efter *r*, som i *Ord, Bord, Nord, Jord, haard, Gaard, Sværd, Færd*, ogsaa naar de bøjes: *Or'et, Bor'et, Nor'en, Jor'en, haar'e, Gaar'e, Svær'et, Fær'en*. Ligeledes i *gjorde, Gærde*, der udtales *gjor'e, Gær'e*. Kun naar Rimet kræver det, udtales *d'*et, som naar *Jorden* eller *Norden* skal rime paa *Torden*, eller *Sværdet* paa *forfærdet*.

Ogsaa efter *l* og *n* udtales *d* ikke, som i *falde, Vælde, finde, Ynde, Kald, Vind*. Nutildags behøver det vist ikke engang at nævnes, at *det* altid udtales *de'*, og at *de* hedder *di*.

De fleste af de nævnte Sløjfninger gælder altid. I de Tilfælde, hvor der er dobbelt Udtale, som i *Norden, Jorden, Sværdet, Gærdet, lagde, sagde, tager, giver, lader*, osv., maa man, naar ikke Rimet kræver en bestemt Udtale, vælge efter sit Øre og sin gode

Smag, hvad der i den givne Stil passer bedst. Ens Valg maa blot være bevidst. Det er nemlig ikke de bevidste Sløjfninger, men det ubevidste Jaskeri, som gør Sproget urent.

En dobbelt Udtale af en anden Art har vi ogsaa i Talesproget, idet vi i visse Forbindelser af Vokal og Konsonant snart udtaler dem efter Bogstaven, snart gør dem til Diftong. Det vilde være Pedanteri at slaa den bogstavelige Udtale fast som den korrekte. Sproget har begge Former som er ligeberettigede. Det hedder baade *meget* og *majet*, *bleg* og *blaj*, *Løg* og *Laaj*. Den forskellige Udtale kan endog give en forskellig Værdi eller en forskellig Karakter. Jeg har hørt sige om en Dame, at hun var *majet* smuk og *meget* begavet. Jeg siger ofte, især paa Vers, *bleg*, fordi det lyder mere blodløst end *blaj*, men *skraj*, fordi det bedre maler Skriget; dog ikke, naar de to Ord skal rime. Klipper og Ørkener synes jeg er *nøgne*, fordi Ordet lyder goldt, Sandheden er ogsaa *nøgen*, fordi Ordet lyder klart og køligt; men Poul Møllers blaatrøjede danske Knøs gaar selvfølgelig ugenert „*naajen* for Otaheitis Sol med en Krans af Koral."

Da Talesproget aldrig bruger Flertalsformen af Verberne, bør man altid, hvor man træffer den Form hos de ældre Forfattere, oversætte den til Enkelttal, ikke blot i Nutid og Datid, men ogsaa i Bydeformen: ikke „*lader* os gøre det", men „*lad* os", ikke „*føl-*

ger mig", men „*følg* mig". Men paa Vers bør dog denne Forandring kun foretages, naar den ikke forstyrrer Rytme eller Rim, og jeg kan i visse Tilfælde tilføje, naar det ikke ødelægger Stilfarven. I dramatiske Vers bør man saa meget som muligt gøre Forandringen, men i lyriske Vers af de ældre Forfattere, der har skrevet Flertalsformen, kan dens Bevarelse ofte give Versene en vis Ynde. F. Eks. i Hertz's „Posthuset i Hirschholm":

Natten er kølig og Vindene feje
Lummervarmen sagte fra Træer og Krat,
Bøgenes Blade, som gyngende neje,
skinner Maanen paa i den dæmrende Nat.

Prøv at sige fej*er* og nej*er*, og hør, hvor det lyder plumpt.

III.

Den anden Ting, det foruden Sproget kommer an paa forat levendegøre det skrevne, var altsaa at benytte Talens Toner. Jeg har allerede nævnet, at der her først er et Rydningsarbejde at gøre, at faa Bugt med den gamle, hos de fleste endnu saa indgroede Læsemaner (S. 11).

Først gælder det her at komme bort fra, at det er Interpunktionen, der bestemmer Tonefald, Adskillelser og Afslutninger, naar det Skrevne skal gøres til Tale. Interpunktionen er god nok til at klargøre

de grammatiske Forhold i det Skrevne, Sætningsforbindelserne og deres Afhængighed af hinanden, Periodernes Opbygning og Afslutning; men vi taler ikke i Perioder, vi adskiller ikke vor Tale efter Sætninger; vi udtaler Tanker, Meninger og Stemninger, og der inddeler vi Talen efter ganske andre Principer, end de grammatiske Sætningsforhold; vi samler, hvad der hører nøje sammen i Tanken, skiller og afslutter efter Tankeadskillelser og -afslutninger, der langtfra altid falder sammen med de grammatiske.

Derfor er det første, vi maa gøre, naar vi skal gøre Skrift til Tale, at frigøre os for Interpunktionen, straks gøre os klart, at den kun betyder noget for os til Forstaaelsen, men aldeles intet til Talens Udformning med Forbindelser og Adskillelser. Det er ofte ligefrem sørgeligt at høre Kommaerne — for det er nærmest dem, der ødelægger Talen — træde frem og gøre sig gældende i Skuespillerens Replik. Nej, stryg (i Tanken) alle Kommaer i Repliken, og find, naar de er borte, Talens naturlige og levende Adskillelser. Det er naturligvis ikke alle Kommaer, der gaar imod Talen; hvor de falder sammen med den, maa Adskillelsen bevares. Men f. Eks. Kommaet foran en afhængig relativ Sætning:

„Jeg talte for lidt siden med den Mand, Du havde truffet igaar."

Væk med det Komma; og skal der være en Adskillelse, saa lad den falde foran Forholdsordet *med*:

„Jeg talte for lidt siden' med den Mand Du havde truffet igaar."

Ligeledes naar et Forholdsord styrer en Sætning:

„Jeg maa gøre Dem opmærksom paa, at det er ganske forkert, at det Komma høres."

Adskillelsen bør være foran *paa*, hvis der overhovedet skal være nogen, og *paa* maa være ubetonet:

„Jeg maa gøre Dem opmærksom' paa at det er ganske forkert at det Komma høres."

Et andet Eksempel:

„Jeg tror, at Tolstoj har Ret i, at Skriften forbyder Krig —" (Den gamle Præst),

bør i Talen hedde:

„Jeg tror at Tolstoj har Ret' i at Skriften osv."

eller:

„Jeg kan ikke sige noget bestemt imod, at Du har en anden Mening,"

lyder bedre:

„Jeg kan ikke sige noget bestemt' imod at Du har en anden Mening."

Jeg nævnte ogsaa (S. 11), at den gamle Læsemanér gik op med Stemmen ved Komma og dybt ned ved Punktum. Det gør vi ikke i Talen, undtagen i en ligegyldig Opremsning. Nej, al Adskillelse i

Talen sker ganske modsat, nemlig ved Sænkning i Stemmen, en mindre Sænkning ved en delvis Afslutning, naar Tanken ikke er helt udtrykt, en fuldstændig, naar Tanken er færdig udtalt. Men ellers bæres Talen i et jævnt Plan med sine smaa Bølgebevægelser, med Stigning paa de betonede Stavelser og Sænkning paa de ubetonede, men baaren oppe til det sidste, for saa til allersidst, paa den sidste ubetonede Stavelse at sænkes ned paa en Tone, der tilfredsstiller Øret som Afslutning.

Men foruden at Talen har sine Adskillelser ved Stemmesænkning og har dem paa andre Steder, end Interpunktionen angiver, har den ogsaa sine Afbrydelser, Pauser, ogsaa ofte paa Steder, hvor intet Tegn staar, men hvor man standser, enten for at forstærke Adskillelsen, hvis væsentlige Udtryksmiddel dog Stemmesænkningen er, eller for Anskuelighedens Skyld, eller blot for Vejrtrækningens Skyld, eller af flere af disse Grunde paa engang, idet man bruger Tankens Pause til samtidig at trække Vejret i.

Anskuelighedspausen bruger vi ofte efter Subjektet, navnlig naar dette er lidt bredt og sammensat, for ligesom at samle et klart Billede af det, før vi fortæller noget om det:

„En hvidhaaret, krumbøjet Olding' kom langsomt stavrende frem." (Blicher: Marie.)

Eller efter en Tids- eller Stedsbestemmelse:

„En stille varm Septemberdag' vandrede jeg langt ud i Heden." (Blicher.)

„I den gamle Stad Padua' boede en ung Mand" —. (Goldschmidt.)

Eller foran en Præposition med sin Styrelse, navnlig naar der til denne er knyttet en relativ Sætning:

„Han blev stærkt rystet' ved det Syn, der mødte hans Øjne."

IV.

Men har vi nu faaet os frigjort fra Interpunktionsafhængigheden og lært at inddele vor Tale efter Tankens Forbindelser og Adskillelser istedetfor efter Grammatikens, og har vi faaet Øret aabent for, hvor fjernt de gamle Læsetoner er fra den levende Tales, saa gælder det da at faa rigtig fat paa disse og tage dem i Brug. Det simpleste er jo at høre ordentlig efter vor egen og andres Tale og overføre vor Erfaring paa det, vi skal sige med andres Ord. Mange kan jo gøre det rent umiddelbart, og det bør jo enhver, der vil være Skuespiller, kunne gøre, naar han har faaet de gamle indbankede Vaner fra Skolelæsningen ryddet afvejen; men det skader dog ikke at gøre sig bevidst, hvordan vi taler paa Dansk. Jeg har allerede nævnet den danske Tales smaa Bølgebevægelser, der danner vort Sprogs Melodi, om der kan tales om en saadan; for egentlig er det vort

Sprogs Særkende, at det er melodiløst; monotont kalder de fremmede det. Men ligesom vort saakaldte flade Land ved nærmere Bekendtskab viser sig at være bølgeformet, at „bugte sig i Bakke, Dal," saa hører vi ogsaa i vor Tale en melodisk Bølgebevægelse, fremkaldt ved den jævne Afveksling mellem vægtfulde og vægtløse og samtidig mellem højere og dybere Toner. I Reglen følges Tonevægt og Tonehøjde ad og faar Betegnelsen Accent; men da de ogsaa kan være uafhængige af hinanden, bør man undgaa Ordet Accent og holde sig til de førstnævnte bestemtere Betegnelser.

Ethvert Ord, der har mere end én Stavelse, har sine vægtfulde og sine vægtløse Stavelser, et Forhold, som de bevarer, naar de føjes sammen i fortløbende Tale; Enstavelsesordene mellem dem faar snart Vægt, snart ikke. Forholdet bliver da det, at alle de væsentligere Ord (de, der særlig er Bærere for Tanken) faar Vægt paa deres vægtfulde Stavelser, medens Smaaordene (Artikler, Stedord, Bindeord, Forholdsord, Hjælpeverber osv.) som Regel er vægtløse.

Men man vil snart høre, at Vægten ofte bliver forskellig fordelt paa de forskellige vægtige Stavelser. Kun naar alle de fornemste Ord har lige Betydning for Tankens Udtryk, faar de samme Vægt. Men hvor Tanken væsentlig samler sig om et enkelt Ord som Toppunkt, faar det den stærkeste Vægt,

de mindre væsentlige en svagere, i forskellig Grad, efter det nærmere eller fjernere Forhold, hvori de staar til Tanketoppen; de mindst væsentlige bliver ganske vægtløse.

Den ligelige Vægtfordeling træffer vi i den rolige Tale, i den jævne Fortælling, i det, jeg vil kalde det episke Foredrag.

„Han er et *over**maa**de be**ha**geligt *Men*neske *baa*de i *Ta*le og *Væ*sen."

„Det *va*rede *ik*ke *læn*ge, før det *go*de *For*hold i*mel*lem dem *helt* for*an*dredes."

Men bliver Talen mere bevæget, faar Forfællingen en mere subjektiv Baggrund, saa der kommer et Følelsesmoment med, bliver Vægtfordelingen ulige, idet nogle Ord faar stærkere Vægt, nogle svagere, enkelte mister deres Vægt:

„Han er *et* af de ube*ha**geligste Mennesker, jeg har *kendt*."

Det varede ikke *længe*, før Forholdet imellem dem *helt* forandredes."

Tempoet er da ogsaa blevet hurtigere og hele Talen ivrigere.

Med Tonevægten følger Tonehøjden, saaledes at de ligeligt betonede Stavelser faar samme Tonehøjde op over de lavere liggende ubetonede Stavelser, og hvor Vægten er ulige fordelt, den stærkest betonede Stavelse faar den højeste Tone, de

mindre betonede en lavere, medens alle andre Stavelser bliver ubetonede.

I den bevægede Tale er der kommet noget lyrisk ind; det bevirker Uligheden baade i Vægtfordeling og i Tonehøjde. Og vel staar Tonevægten i nærmest Forhold til Tanken (den logiske Betoning), medens Tonehøjden er Bærer for Følelsesudtrykket; men da Talen, undtagen hos de tørreste og kedeligste Mennesker, i Reglen har en Følelsesbaggrund, mer eller mindre bevæget, overskygger Følelsesudtrykket ofte Tankens Betoninger, saa adskillige af dem endogsaa forsvinder eller ialfald kommer i Skygge. Derved faar vi det lyriske Foredrag. Sit stærkeste Udtryk har det i Udbruddet, hvor Følelsen ganske umiddelbart bryder frem, undertiden helt eksplosivt. Der samler Betoningen sig paa èn Top, paa èn Stavelse, mens alle de andre ligger i Skygge.

Det er et Forhold, som jeg har lagt Mærke til, at Skuespillere, især de yngre, ikke altid tager tilstrækkeligt Hensyn til. De spekulerer ofte formeget over, hvad der skal have Vægt, hvor de logiske Betoninger falder; og det bestemmer de, naar de ganske nøgtern sidder og former deres Replik. Naar da denne netop er et Udbrud, eller blot en stærk bevæget Udtalelse, kan det let hænde, at de kommer til at betone altfor mange Ord og derved svækker Virkningen af det enkelte, der egentlig, lyrisk følt, skulde

samle hele Vægten i sig. Den øvede Skuespiller, der behersker Formen, er ikke saameget udsat for denne Fejl.

Vi lægger ogsaa Mærke til, at jo stærkere Følelsen bryder frem i Talen, jo højere stiger Bølgetoppene, Intervallerne i Tonerne bliver større, og det giver Talen flere Modulationer og derved mere Liv. Det gælder dog kun, naar Sindet bevæges heftigt helt op til Overfladen, som Havet, naar Stormen rejser sig, medens Tonebølgerne, naar Følelsen lægger sig dybere i Sindet og bliver mere tilbagetrængt, bliver mindre, bliver som Dønninger under en jævnere Overflade, og det i højere Grad, jo inderligere Følelsen bliver. Den største Inderlighed er ganske monoton.

Jeg er saa *jublende* glad i Dag!

Jeg er saa *inderlig* glad i Dag!

Det første Udbrud bruger en højere Tone end det andet, der er mere stille og inderligt.

Jeg holder *forfærdelig* meget af Dig!

Jeg holder *uendelig* meget af dig!

Du *ve'd* ikke, hvor jeg holder af Dig!

Tankeindholdet er det samme, Vægtfordelingen derfor den samme, men Tonehøjden bliver mindre og mindre med den voksende Inderlighed.

Ligeledes med den modsatte Følelse:

Jeg kan blive *rasende* paa Dig!

Jeg har aldrig kunnet *lide* Dig!

Jeg *hader* Dig.

Sagt med størst mulig Inderlighed er det sidste Udtryk ganske monotont.

Det er kun et enkelt Eksempel. Men Følelsernes Verden er saa rig, at Eksempler siger saa lidt, og den er saa levende og bevægelig og fuld af Afskygninger, at den ikke lader sig skematisere. Men har man først faaet sin Tale frigjort, navnlig for Kommaer og for Læsetoner, der er absolut hindrende for alle Følelsesudtryk, melder disse sig af sig selv, naar man blot har sin Følelse levende, bevægelig og vaagen.

Men foruden de skiftende Toner og deres afvekslende Intervaller har Følelsen andre Udtryksmidler til sin Raadighed, som man i Livet benytter umiddelbart, men som Skuespilleren helst bør gøre sig bevidst.

Saaledes bruger man et forskelligt Stemmeleje i de forskellige Stemninger. De tungere, alvorligere Følelser kræver et dybere Stemmeleje end de glade, lette.

Ogsaa Klangfarven, den mørkere eller lysere skifter med Følelsens Karakter.

At ogsaa Stemmestyrken staar i Forhold til den større eller mindre Kraft og Energi i Følelsen, ligesom Tempoet i Talen, det hurtigere eller langsommere, følger med den vekslende Fart, hvormed Følelsen strømmer ud, synes at skulle give sig af sig selv.

Men Nuanceringen af disse Udtryksmidler forsømmes saare ofte af Skuespillerne, der narrer sig selv for Talens rige Afveksling ved at benytte samme Stemmeleje, samme Klangfarve, samme Styrke og Tempo i de forskelligste Stemninger. Navnlig i Deklamation paa Vers er der dem, der gennemfører en stadig Raaben, i et overdrevent langsomt Tempo, med en kunstig mørk Klangfarve og med unaturlig store Intervaller, og mener, at det hører med til den store Pathos. Den store Pathos er noget indre, det er de store løftede Følelser, der nok kan tage store ydre Former i sin Tjeneste; men de bør aldrig være ensartet stereotype, men hentes fra den levende Tales uendelige Rigdom af Nuancer, og altid indenfor Naturlighedens Grænser. Den store Pathos hører nemlig ikke blot Theatret til, den findes ogsaa i Livet.

Naar Musiken bestemmer sin Toneart, sit Tempo, sit forte og piano, sit crescendo og diminuendo, sit accellerando og rallentando og mange, mange flere Nuancer, skulde Skuespilleren saa ikke meget mere bygge sin Tales Musik, den han selv skal skabe, op med den endnu mangfoldigere Nuancerigdom, Livets Tale ejer fremfor Musiken?

Og hermed slutter jeg min Artikel om Talen og dens Love; for der er Love, Naturlove i vor Tale, saa vist, som hver en Nuance i Talens Toner er Udtryk for noget sjæleligt, der rører ved tilsvarende

Strenge i andres Øre og Sind som noget, de kende
begriber og gribes af; men konstruere sin Tal
efter Love skal Skuespilleren naturligvis ikke; ha
skal eje Lovene i sit Øre og i sit Indre; men han bø
gøre sig disse Love bevidst for at kunne kontroller
sin Tale og for at kunne holde sin Selvkritik vaagen
Og han bør tillige vide, at Talens Love ikke er stiv
Jernbaand, der binder ham til en bestemt, given Form
ikke en Prokrustesseng, hvori han skal presse sin
Tale ind efter opgivne Maal, men at de er saa bøje
lige og rummelige, at de giver Plads for den friest
og rigeste Udfoldelse af hans egen ejendommelig
Personlighed.

TALESTEMMEN (STEMMELÆGNING)

af

Komponist *Vilhelm Rosenberg.*

En ung Digterspire havde givet Goethe til Gennemlæsning et Manuskript, i hvis Margin var tilføjet orienterende Bemærkninger, saasom: „Her har jeg villet skildre den vaagnende Kærlighed", „Her har jeg villet skildre den nagende Tvivl", „Her har jeg villet o. s. v." Ved Tilbageleveringen af Værket bemærkede den store Digter tørt: „Sie haben so manches Schønes sagen *wollen*, warum haben Sie nichts davon gesagt?" —

Der er ikke Tvivl om, at den vordende Poet i sin Sjæls Inderste har følt alle disse Stemninger rigt og varmt; hvad det har skortet ham paa, var „*Organet*", hvorigennem de skulde kaldes tillive: *Ordet.* Denne pinlige Uoverensstemmelse mellem „Villen" og „Kunnen" føles ikke mindst ved Skuespilkunsten. Her er ganske vist Ordet givet, men det skal udtales og

hvor ofte er ikke de herligste Intentioner, de finest følte Stemninger afgaaet ved en blid og rolig Død ved at passere Munden. — Talestemmen, Organet er saaledes — om ikke det vigtigste — saa i hvert Fald det *første,* en Scenekunstner maa have i Orden, forinden han begynder Udøvelsen af sit vanskelige Kald og det er paa dette Punkt, at Stemmelægningen o: Talestemmens Uddannelse har sin store Betydning som Hjælpefag ved Skuespilleruddannelsen.

Talen — akustisk set — bestaar af en Række artikulerede Lyde og ved *Lyd* forstaar vi Alt, hvad der gennem Øret kommer til vor Bevidsthed, nærmere bestemt: Luftsvingningernes Indvirkning paa Høreorganet. Det constituerende for al Lyddannelse er altsaa at Luften bringes ud af sin normale Ligevægt, forsættes i Svingninger; dette frembringes ved, at en Kraft — vi kunne kalde den *Drivkraften* — sætter et elastisk Legeme: *Svingningsgiveren* i regelmæssige Svingninger, der enten umiddelbart eller — hvad der er det hyppigste — med den omgivende Luft som Medium naar til Øret. Afgørende for Lydens klanglige Udformning er endelig det Rum, hvori Svingningerne gaar for sig: *Resonansrummet* (Ansatsrøret). — Lyden kan komme til os i Form af *Støj* (Larm) eller i

Form af *Tone* (Klang). Vi skal ikke komme nærmere ind paa disse to Begreber, men kun anføre, at Forskellen beror paa Svingningerne. Hvis disse følge uregelmæssigt ovenpaa hinanden, føles Lyden som Støj, medens Tonen skyldes regelmæssige (periodiske) og hurtige Svingninger. Tonens forskellige Egenskaber er: Styrke, Højde og Klangfarve. *Styrken* beror paa Svingningernes Størrelse (Amplituden) og denne er atter afhængig af den større eller mindre Energi, hvormed Drivkraften paavirker det svingende Legeme: Svingningsgiveren; *Højden* er bestemt ved Svingningernes Hastighed, d. v. s. det Antal Svingninger, Svingningsgiveren udfører i en vis Tidsenhed (Svingningstallet) og dette er atter bestemt ved Svingningsgiverens Beskaffenhed, dens Længde og Tykkelse, Udspændthedsgrad og Stof; *Klangfarven* beror paa Svingningernes Form og denne staar atter i nøje Sammenhæng med det Rum, hvori Tonen udfolder sig: Resonansrummet. Ogsaa hos Støjlydene kan disse Egenskaber paavises omend med mindre videnskabelig Stringens.

Vi skulle nu se, hvorledes det menneskelige Taleorgan er bygget og hvorledes det fungerer. De tre for Lyddannelsen nødvendige Faktorer finder vi ogsaa her. Drivkraften har vi i *Lungerne* eller rettere

den fra Lungerne kommende Luftstrøm (Udaandingsluften); Svingningsgiveren er de to tværsover Strubehovedet udspændte Hinder eller Membraner: *Stemmebaandene,* der ved en særlig Muskulatur kan nærme sig eller fjærne sig fra hinanden og derved gøre den derimellem beliggende Aabning: Stemmeridsen (Glottis) større eller mindre eller ganske tillukke denne; Resonansrummet finder vi i de *Hulrum,* hvis Luft ved Stemmebaandsvibreringerne bringes til Medsvingen og derved virker klangmodificerende paa Tonen. Disse Hulrum er: Mundhulen, Næsehulrummet, Pande- og Tindingebenets Hulrum, Næsesvælgrummet, Svælget og Brysthulen. Lad os nu undersøge, hvad der foregaar fra det Øjeblik, Tanken om at tale er opstaaet. Det første, der gøres, er at forsyne sig med Drivkraft (Luft). Saafremt det blot drejer sig om ganske korte Udtalelser som „Ja", „Nej", „Goddag" o. l., vil den i Lungerne til Stadighed staaende Luft (den stationære Luft) være tilstrækkelig, hvorimod ved længere Replikker en speciel — mere eller mindre bevidst — Indaanding er nødvendig. Ved Udaandingsluftens Passage gennem Strubehovedet møder denne en Hindring, idet Stemmebaandene slutter sig tæt sammen og spærrer for Luftens Undvigen. (Ved almindeligt Aandedræt er Glottis aaben og Luften passerer frit.) Overvindelse af denne Modstand bringer Stemmebaandene i Svingning og *Tonen* sætter ind. Denne Proces kal-

des *Fonation* og det derved opstaaede Lydprodukt udgør Raamaterialet af Talens Vokaler. Medens saaledes Taletonens Opstaaen foregaar i Strubehovedet, faar denne sin egentlige klanglige Udformning gennem Resonansapparatet. Dette bestod, som vi saa, af forskellige Hulrum. Af disse er ubetinget Mundhulen den vigtigste; denne ejer nemlig en Egenskab, der er en Hovedbetingelse for al Tale, idet den (i Modsætning til de fleste andre Hulrum) er „indstillelig", d. v. s. den kan indtage forskellige Former og bliver derved istand til at iklæde den fra Strubehovedet kommende Tone forskellige Klangfarver. Disse Klangfarver er det, vi benævner: *Vokaler,* (f. Eks. a, e, i). — Ved Konsonanternes Dannelse passerer (i Alm.) Udaandingsluften uhindret Stemmeridsen og først oppe i Mundhulen møder den en Modstand; Brydningen mod denne fremkalder en *Støj* af forskellig Beskaffenhed: *Konsonanten* (f. Eks. f, s, p.). Nogle Konsonanter er dog ledsaget af Fonation, de saakaldte „stemte" (f. Eks. l, v, n). — Denne Proces kaldes *Articulation* og er Udslaget af en intellectuel Viljesakt, d. v. s. den gaar for sig efter mit Ønske og min Bestemmelse. Ved disse to Virksomheder: Fonation og Articulation opstaar den menneskelige Tale. (Hyppigst gaar de begge samtidig for sig, men undertiden udelukkes Fonation og Talen bliver da klangløs: *Hvidsken* (afonisk Tale), medens Fonation uden Articulation giver os den uar-

tikulerede Tale, som vi hører den hos spæde Børn, Vilde og Idioter.) Den første har vi tilfælles med Dyrene, hvorimod den sidste er en speciel menneskelig Evne. Ved en overfladisk Undersøgelse af de forskellige Dyrs Stemmer kunde man maaske fristes til at antage et Sprog i Lighed med det menneskelige. Saaledes frembringes Hestens Vrinsken ved en Række stødvise Udaandingsbevægelser, der fremkalder Følelsen af et h, Klangfarven er nærmest i; Æslets Stemme begynder allerede i Indaandingsmomentet paa en høj Tone med tydelig i-Resonnans og danner paa Udaandingen en dyb Tone paa Vokalen a; Koens Stemme bestaar af et dybttonende Brøl paa Vokalen ø eller u foran hvilket undertiden høres et m efterfulgt af et stemt b; Lammets og Gedens Konsonanter er de samme som Koens, men Vokalen er æ og ligger en Oktav højere, Fonationen er intermitterende (rystende); Kattens Stemme spænder over en hel Skala, som den gennemløber glissando fra oven nedefter, Vokalen er et lyst nasalt a. Disse lyddannende Bevægelser er dog væsentlig forskellig fra den menneskelige Artikulation, idet de opstaar instinctivt og uden maalbevidst Indgriben af Viljen.

Forinden vi begynder Undervisningen og lader Eleven aabne Munden til den første Øvelse, maa man sikre sig, at Elevens Øre er skarpt og præcistvirkende, saaledes at han i dette har en stadig og vagtsom Kontrol. At begynde Uddannelse af Talen, forinden man har forvisset sig om, at Sagerne for dette Omraade er i Orden, kan berede saavel Lærer som Elev bitre Skuffelser og Tidsspilde. Det første, man har at gøre, er derfor at presentere Eleven for sit Modersmaal, vel at mærke saaledes, som det *lyder;* med Skriftsproget har han intet at skaffe. — Det vil nemlig ved en flygtig Undersøgelse vise sig, at dette er en meget upaalidelig Vejleder. Dels bruges i Skriftsproget en Mængde stumme Bogstaver (f. Eks. H i „Hjælp", d i „Landet"), dels er adskillige Bogstaver flerlydige i Henseende til Udtale (f. Eks. i Ordene Vise, Birk, binde); endelig vil det hurtigt vise sig, at vort Alfabet, om vi vilde forsøge at hjælpe os dermed, ikke er tilstrækkeligt, idet der i det danske Sprog anvendes betydelig flere Lyde end vort Alfabet har Bogstaver. I Stedet for fra Bogstaverne at slutte sig til Lydene maa vi gaa den modsatte Vej: undersøge Lydene og til Betegnelse heraf vælge grafiske Tegn: *Lydtegn.* Hertil kan anvendes Bogstaverne (hvert enkelt bundet til en bestemt Lyd) suppleret med manglende Skrifttegn. —

Hvad *Konsonanterne* angaar, da sker, som oven-

for omtalt, deres Dannelse derved, at Udaandingsluften brydes mod en Hindring. Denne kan være lufttæt *(lukkede Konsonanter,* f. Eks. p, b, t, k); og Bortsprængningen af Hindringen faar da Karakteren af en Explosion. Lyden bliver en Øjebliksly d undertiden efterfulgt af et Pust (aspireret, stærk). Ved enkelte Konsonanter foregaar ingen Bortsprængning af Hindringen og Luften søger Vej gennem Næsehulrummet, de saakaldte *Nasaler* (f. Eks. m, n). Eller Lufthindringen kan være ufuldstændig, saaledes at Luften kan undvige; de saaledes dannede Lyde kan modtage en Udstrækning i Tid og kaldes *aabne Konsonanter* eller Hæmmelyde (f. Eks. f, s, l). — Hindringen kan dannes paa forskellige Steder i Resonansrummet. Fremkaldes den ved at Underlæben slutter sig lufttæt til Overlæben, opstaar de *rene Læbelyde* (f. Eks. p, b, m), Underlæbe mod Overtænderne giver os *Læbetandlydene* (f. Eks. f, v); dannes Hindringen ved, at Tungespidsen (Fortungen) nærmer sig, event. berører den haarde Gane, faar vi den store Gruppe: *Tungespidslydene* (Fortungelydene), f. Eks. n, l, s, t, d, j); Tungeryggens (Bagtungens) Nærmen sig til den bløde Gane giver os *Bagtungekonsonanterne* (f, Eks. k, g); ved Tilnærmelse af Tungeroden til den bageste Del af Svælget opstaar *Tungerodslyden* r; sluttelig dannes *Strubelyden* h ved Luftens Gnidning mod Stemmebaandsrandene. —

Som ovenfor bemærket falder Adskillelsen mellem Konsonanter og Vokaler ikke sammen med den akustiske Forskel mellem Støj og Tone, idet vi i Talen anvender ustemte (afoniske) Vokaler (Hvidsken), ligesom de fleste Konsonanter kunne være ledsagede af Fonation; disse benævnes *stemte* (f. Eks. m, v, l, n, r).

Vokalernes Forskel hidrørte, som paavist, fra Resonansrummets forskellige Indstillinger, d. v. s. Mundhulens Form. Her spiller Tungen en væsentlig Rolle og vi inddeler Vokalerne i *Fortunge-*, *Midttunge-* og *Bagtungevokaler*, alt efter som Tungens Leje er mere eller mindre fremskudt; efter Tungens større eller mindre Afstand fra Loftet i Mundhulen („Mundtaget") taler vi om *høj*, *mellemhøj* eller *lav* Vokal; denne Tungens Bevægelse op og ned følger saa temmelig med Underkæbens tilsvarende Bevægelse og de forskellige Stillinger kan udefra nogenlunde kontroleres ved de to Tandrækkers indbyrdes Afstand („Kæbevinkel"); eftersom den mellem Tunge og Gane passerende Luftstrøm er forholdsvis tynd eller bred inddeles Vokalerne i *tynde* og *brede*. Endelig spiller Læberne en ikke uvæsentlig Rolle, navnlig i Klangfarveteknikken; eftersom den mellem dem værende Aabning er rund eller spalteformet taler vi om *rundede* og *urundede* Vokaler. — Saaledes er i (som i Ordet „Is") en høj, tynd, urundet Fortungelyd, aa („maatte") en lav, bred, rundet Bagtungelyd. —

Ved *Diftong* (Tvelyd) forstaas to Vokallyde udtalte i en Stavelse; den første af disse benævnes selvlydende, den sidste medlydende Vokal og Diftongerne inddeles i *U-Diftonger* og *I-Diftonger* eftersom den medlydende Vokal er en rundet (mellem o og u beliggende) eller en urundet (mellem i og e beliggende) Lyd. Eksempler paa Diftonger er Avl, Høj, Ovn — Maj, Døgn, Egn.

Uafhængig af de ved den enkelte Sproglydsdannelse foretagne artikulatoriske Bevægelser er Lydens *Længde* (Kvantitet), hvoraf gives forskellige Grader. Prof. Otto Jespersen benytter i sin „Fonetik" Benævnelserne: extrakort, kort, halvlang, lang, extralang. Karakteristisk for det danske Sprog er det saakaldte „*Stød*", hvorved forstaas den pludselige Afbrydelse af Stemmen ved at Stemmebaandene klapper sammen: f. Eks. Sol, Tro, Møller (Navn) i Modsætning til Sole, Troskab, en Møller (der maler Mel).

Ved *Tryk* (Akcent) betegner vi den dynamiske Fremhæven af en enkelt Sproglyd i Forhold til sine Omgivelser; ved *Tone* den enkelte Sproglyds (Vokal eller stemt Konsonant) musikalske Højde; (høj, mellemhøj, lav, stigende, faldende Tone); endelig kan hver enkelt Sproglyd dannes i forskellige *Klangfarver.*

Efter at Eleven gennem Lydskriftøvelser er bleven klar over Talens Lydindhold og saaledes i sit Øre har erhvervet sig en sikkert virkende Kontrol, kan den egentlige Uddannelse tage sin Begyndelse. Dennes Maal er Dannelsen af de enkelte Sproglyde i nøje Overensstemmelse med den korrekte Rigsmaalsudtale samt Udviklingen af Stemmens Styrke (Fylde), Skønhed (Klangfarve) og Omfang. — Der er to Veje, ad hvilke Eleven kan modtage Paavirkning. Den første gaar gennem Efterligning af det af Læreren givne Eksempel, men hvor dette ikke strækker til, træder (efter foregaaende Analyse) den syntetiske Metode til. Derved forstaas en direkte Ordre til de i Articulationsarbejdet deltagende af vor Vilje styrede Organer. I den pædagogiske Praksis indskrænker disse sig til Læberne, Underkæben (Kæbevinklen) og Tungen.

Læberne kan danne enten et fuldstændigt (lufttæt) Lukke og betinger herved Dannelsen af Lukkelydene p, b og Nasalen m eller de kunde danne en Aabning, spalteformet (Vokalerne i, e, æ) eller rundet (Vokalerne u, o, aa, y, ø); endvidere er de Talens Farveapparat og fremkalder ved deres forskellige Stillinger de forskellige Klangfarver. —

Ogsaa *Kæbevinklen* (maalt ved Afstanden mellem Tandrækkerne) er af Betydning for en tydelig Articulation af Vokalerne, idet enhver af disse i deres ideelle Dannelse har sin bestemte Afstand mellem Tæn-

derne (efter G. Forchhammer er denne ved i, y, u af en Negls Tykkelse, ved e, ø, o $^3/_4$ Centimeter, ved æ, aa, a $1^1/_2$ Centimeter). En stor Del af den Utydelighed i Udtalen, som Begyndere lider under, stammer fra deres Tilbøjelighed til at udtale samtlige Vokaler med stereotyp Kæbevinkel, d. v. s. med ubevægelig Underkæbe. Iøvrigt falder dette Forhold for en Del sammen med Tungens Bevægelse op og ned. —

I *Tungen* har vi vort vigtigste Articulationsorgan. Som ovenfor paavist er dennes horizontale Forskydning frem og tilbage og dens større eller mindre Tilnærmelse til Ganen afgørende for Vokalernes nøjagtige Dannelse, men det er dog navnlig for Konsonanternes Vedkommende, at et sjusket og sløjt Tungearbejde er skæbnesvangert og da navnlig for Tungespidslydene. Et Eksempel herpaa er det saa sørgeligt bekendte „københavnske" t (ts), der opstaar ved, at Tungespidsen sættet mod Bagsiden af Tænderne (postdentalt) istedet for mod Tandkødet, mellem Tænderne og Gummeranden (supradentalt), ligesom ogsaa de forskellige Vanskabninger af s-Lyden (læspende, tykt [sch], skarpt s) er en Følge af uprecist Tungearbejde. Men ikke alene de enkelte Sproglyde men Talens hele Klangpræg kan kendelig paavirkes af fejlagtig Tungefunktion; herhen hører de snerrende af „Ganelyd" prægede og de guturale (smørrede) Stemmer. — Den med Næselyd forsynede Stemme skyldes Doven-

skab i Ganesejlets Funktion og er af alle Talefejl den, det er vanskeligst at fjærne. —

Efter at eventuelle Fejl i Udtalen af de enkelte Sproglyde er fjernet, sættes disse sammen til Stavelser, Ord og Sætninger og her kan atter dukke Fejl frem. Af disse kan nævnes *Assimilation*, den gensidige Paavirkning af Nabolyd f. Eks. Haandklæde (udt. Haangklæde), undgaa (unggaa) o. l., endvidere *Lydudstødning* f. Eks. tilfreds (tefres), Fødsel (føsl), vent lidt (væn let), rigtignok (regnok, renok) af hvilke Tilfælde moderne Sprogbrug dog har legitimeret en Del. En særlig og hævdvunden Form for Lydudstødning er *Haplologi*, d. v. s. Udstødning af den ene af to efter hinanden følgende Lyde af samme Slags; f. Eks. Melle(m)mad, e(n) Nat, sæ(t) Dem, Fes(t)dag. Endelig bør nævnes *Hiat*, Sammensmeltning af to efter hinanden følgende Vokaler, f. Eks. paa aaben Mark, i Edens Have og *Liaison*, fejlagtig Stavelsesdannelse ved Sammensmeltning af et Ords (Stavelses) Slutningslyd med det følgende Ords Begyndelseslyd; f. Eks. Nordens Guder (Nordens Skuder). Af Talens forskellige Elementer: Modulation, Akcent, Klangfarve og Tempo hører det førstnævnte under Stemmelægningsomraadet. Ved *Modulation* forstaas Taletonens (Vokal og stemt Konsonant) musikalske Stigen og Falden (høj, dyb, stigende, faldende Tone); Sproget har heri en en sjæleløs Kommentar til Talens logiske Indhold af høj Værdi og en svigtende Evne paa dette Punkt forlener

tidt Replikken med en pinlig Monotoni. Herpaa kan dog undertiden Øvelser af ren musikalsk Beskaffenhed bøde. — Til Slutning skal blot bemærkes, at *Aandedrætsvirksomheden* som Talens egentlige factor movendi selvfølgelig indgaar i de daglige Øvelser. Sunde og veltrænede Lunger er en Hovedbetingelse ikke alene for Talens Fylde og Kraft, men ogsaa og ikke mindst for Fonationsprocessens rigtige Forløb og derigennem for Taletonens Kontinuitet og Egalitet.

OM SAMMENSPIL

af

Sceneinstruktør *Poul Nielsen.*

Hvad er Sammenspil?

Læg en Gang rigtig Mærke til f. Eks. et Par Herrer, der staar og snakker sammen paa Gaden.

Læg Mærke til, hvorledes den ene lytter, mens den anden taler, nikker bifaldende eller ryster misbilligende paa Hovedet, smiler lidt — den talende ler og bliver ivrigere, hilser, lidt kort, uden at afbryde sin Ordstrøm, paa en bekendt, som gaar forbi — den lyttende faar Øje paa en Dame ovre paa det andet Fortov, bliver distrait og en Smule nervøs, til han har hilst og faaet en Genhilsen — den talende griber ham i Frakkeopslaget for atter at fange hans Opmærksomhed og afslutter omsider sit Indlæg i Debatten med en udtryksfuld Gestus, hvorpaa den anden tager fat, mindre ivrig og aabenbart med Ønsket om hurtigst muligt at komme afsted, hvilket ogsaa lykkes — der smiles og lés endnu en Gang — man trykker hinandens Hænder, letter paa Hattene og gaar hver til sin

Side, den ene stadig ivrig og selvoptaget, den anden mere maalbevidst, søgende med Blikket efter Damen i Haabet om, at hun ikke er kommet længere bort, end at han endnu kan naa hende.

Og flyt saa disse to Herrer op paa en Scene; tænk Dem, at en Forfatter har skrevet de Ord, der siges, at de to Herrer er Skuespillere, der har lært Ordene udenad og omhyggelig har indstuderet hver en Betoning i Spørgsmaal og Svar, hver en Pavse, hvert et Smil og hver en Latter, hvert et Udtryk i Ansigterne, hver en nok saa lille Bevægelse af Legemet, saaledes at intet bliver tilfældigt — at Indstuderingen er foretaget med saa megen Omhu, at intet vil forandres ved nok saa mange Gentagelser, men alt vil forblive ved det en Gang fastslaaede, kun med det Plus af smaa Forskydninger og Nuancer, som afhænger af Skuespillernes øjeblikkelige Inspiration og Stemning — saa vil De have en Forestilling om, hvad Sammenspil vil sige i sin enkleste Form.

Lad mig straks tilføje, at det skal være meget fremragende Kunstnere, der i Naturlighed kan komme paa Højde med de to Herrer paa Gaden, som i deres lille Scene, uden at vide af det, har præsteret et absolut fejlfrit Sammenspil, men som sikkert ikke for en hel Tønde Guld vilde kunne præstere det om igen — bevidst.

Hvad talte de Herrer om?

Det siger sig selv, at en Samtale, som føres paa Teatret, maa frembyde en vis Interesse, da det ellers aldrig kunde falde Publikum ind at komme hen for høre paa den, og man vil indse, at der ved Indstuderingen maa tages Hensyn til en Masse Faktorer, af hvilke hver enkelt er af den allerstørste Betydning for Helhedsvirkningen.

Først og fremmest er det selve Situationen, som maa klargøres. Hvor kommer de Mennesker fra? Er det tilfældigt, at de træffer hinanden, eller er det et aftalt Møde? Hvad drejer Samtalen sig om, og hvad resulterer den i? Hvor gaar de Herrer hen, naar de skilles? Svarene paa hvert enkelt af disse Spørgsmaal vil influere paa Fremstillingen; et dramatisk Arbejde er en organisk Helhed — hver enkelt Scene er motiveret af noget foregaaende og forbereder noget følgende, hver enkelt lille Omstændighed har Betydning, og alt overflødigt er af det onde.

Situationen er naturligvis atter afhængig af Stykkets Handling, af de optrædende Personers Karakter og indbyrdes Forhold; Stykkets Art præger jo ogsaa Situationerne — en Dialog hos Shakespeare har en anden Tone over sig end Replikerne i et moderne Drama eller Lystspil, og det er selvfølgelig altid en af de vigtigste, men tillige en af de vanskeligste Forpligtelser for Kunstnerne at gengive et dramatisk Arbejde i dets Forfatters Aand og Stil.

En Opgave af lignende Natur bestaar i at skabe en Stemningsbaggrund for den Scene, der spilles — med andre Ord, at give Replikerne en Værdi udover deres bogstavelige Betydning, en Værdi, som Sætning for Sætning og Pavse for Pavse bidrager til at opbygge den Stemning, der skal hvile over Scenen og meddeles Tilskuerne.

Fremdeles — vi ved jo alle saa uhyre godt, hvor sjældent der i det daglige Liv tales frit og aabent; alene Hensynet til Konveniens og almindelig Høflighed kræver en vis Form, som lægger Baand paa den frie Udtalelse — hvor ofte maa et Menneske ikke lade ligegyldig eller endog munter, selv om Sindet er nedtrykt, eller omvendt, synes deltagende, naar det i Virkeligheden er ligeglad eller maaske oven i Købet skadefro! Hvor ofte siger Folk ikke noget helt andet end det, de mener? Hvor tidt har en Samtale ikke en helt anden Betydning for den indviede end for den naive Tilhører — hvor ofte gaas der ikke ligefrem paa Rævekløer, hvor megen falsk Tale føres der ikke i Tilværelsens store Skuespil, hvor „de mere kloge narrer de mindre kloge"? At finde Udtryk paa Scenen for denne Forstillelse og Dobbeltbundethed hører ogsaa til de Vanskeligheder — men interessante Vanskeligheder —, som Sammenspillet har at overvinde.

Og Milieuet! Hvert Hjem har sin Tone — man taler anderledes i et Proletarhjem end i en Salon; man

taler anderledes paa Gaden ved højlys Dag end om Aftenen, i Mørkningen, i en Stue — tænk paa den Forandring i Stemningen, der pludselig indtræder, naar der tændes Lys! Hvor klinger Stemmerne ikke i Luften paa en frisk Vinterdag? Hvor anderledes lyder de ikke en lummer Maaneskinsaften i August, og hvor hviskes der ikke i de lyse Sommernætter —

Og der er Tempoet, der er Hensynet til Stykkets Økonomi, som kræver, at hver Scene kommer til at virke i det rette Plan og i det rette Forhold til de andre Scener, o. s. v. — jeg kunde fortsætte i det uendelige, saa vist som Sammenspillet paa Teatret kun er en Reproduktion af de uendelig mange Nuancer, i hvilket Menneskenes Sammenspil brydes ude i Livet.

Hvorledes tilvejebringes nu et saadant Sammenspil?

Ja, det er let sagt. Det tilvejebringes ved et omhyggeligt Samarbejde mellem Skuespillerne indbyrdes og Sceneinstruktøren.

Det lyder jo saa simpelt, men lad os se lidt nærmere paa det. Og da navnlig paa Skuespillernes Forhold til Samarbejdet.

For at kunne, eller rettere sagt, for at *ville* bidrage til et virkeligt Sammenspil, maa Skuespillerne ikke blot have Forstaaelsen af Sammenspillets Betyd-

ning men ogsaa Resignation til at underordne sig dets Love.

De fleste af os har sikkert været med til i Teatret at le af en eller anden Replik, der i Øjeblikket forekom os komisk. Men straks efter har vi haft en Fornemmelse af, at der var noget galt ved den og saa smaat flovet os over vor Latter. Jeg ser bort fra, at en saadan Replik kan have været dum, frivol el. l. — det vedkommer os ikke i denne Sammenhæng —, men vor Følelse af Ubehag vil i mangfoldige Tilfælde fremkomme ved, at Repliken har været paa tvers af Situationen; den har virket som en *Taktløshed.* Vedkommende Skuespiller har for at opnaa en øjeblikkelig komisk Virkning givet Pokker i Hensynet til Helheden. Nu er der naturligvis den Skuespiller, som bagefter med et Smil vil vedkende sig Forsyndelsen, men der er ogsaa den, som slet ikke vil forstaa, at der er begaaet nogen Forsyndelse. „Hvad er det for noget Snak", vil han sige, „den Replik virkede jo storartet! Hørte De ikke, hvor Folk lo?" Og det vil ikke være muligt at overbevise ham; han vil triumferende Aften efter Aften faa Folk til at le og ikke tro paa, at de ærgrer sig bagefter. Men Nemesis vil ikke udeblive; Publikum vil efterhaanden uvilkaarlig faa en Følelse af, at vedkommende er en mindre fin Kunstner.

Mangel paa Sans for Sammenspillets Værdi hæn-

ger som oftest sammen med en mangelfuld kunstnerisk Opdragelse. Den dramatiske Kunst kræver som enhver anden Virken en teknisk Uddannelse, og det kan jo ikke skjules, at den i saa Henseende kommer til at halte lidt ved Siden af de andre Kunstarter — i hvert Fald her i Landet. Man kan absolut ikke blive Musiker uden at have lært at traktere sit Instrument, ikke Maler uden at have lært at tegne og behandle Farverne, men her findes mange Skuespillere, baade smaa og store Talenter, som ikke har faaet nogen anden Uddannelse i deres Fag end den rent empiriske, som de har erhvervet sig ved at spille Komedie — ofte under slet ingen eller kun under en meget tvivlsom Vejledning, og den udvendige Rutine, de har tilegnet sig, er kun et tarveligt Surrogat for en virkelig kunstnerisk Teknik.

Der er Skuespillere, som rent instinktivt nærer Uvilje overfor Kravet om at indordne sig under et Ensemble; de føler det som et fjendtlig Forsøg paa at hindre dem i frit at udfolde deres Kunst.

Jeg selv personlig forstaar dem ikke; det forekommer mig, at den Fryd, der altid følger med ved at øve Kunst, for Skuespilkunstens Vedkommende netop bestaar i dette, at man *lever* den Situation, man bidrager til at fremstille, at man med anspændt vaagen Intelligens og Følelse smidig formaar at paavirke og selv blive paavirket af sine Medspillende.

Men der findes virkelig Skuespillere, som nærer en suveræn Foragt for al den Slags — „Hvad kommer de andres Repliker mig ved!“ —, som kun interesserer sig for det, de selv skal sige, som ikke engang hører efter, naar deres Medspillende taler, men falder hen i Dvale eller beskæftiger sig med allehaande besynderlige Sysler, indtil de pludselig vaagner ved at høre deres Stikord og saa afleverer deres Replik for derpaa atter at hengive sig til Privatlivets stille Glæder.

Der findes ogsaa dem, som ved Sammenspil forstaar, at alt skal koncentreres paa udelukkende at stille dem selv i Relief, at de Medspillende og Instruktøren har at opbyde al deres Energi og anstrænge deres Kræfter til det yderste med dette Formaal for Øje. Den Slags Kunstnere — og Kunstnerinder — er meget vanskelige at have med at gøre. Der er en anden Slags, som heller ikke er rare. Det er dem, som hylder — og opfordrer deres Kunstfæller til ogsaa at hylde — det Princip at svare Ja til alt, hvad Instruktøren siger paa Prøverne, og saa til Forestillingen gøre, hvad de selv vil. Dette Princip vilde jo kunne føre til højst fornøjelige Resultater, dersom det kunde praktiseres; det kan det selvfølgelig ikke, for naar en Scene er blevet prøvet et halvthundrede Gange, saa vil den altid have faaet en Form, som man ikke saadan ganske vilkaarlig kan ryste af sig. Men den smukke Tanke i Princippet bør dog fremhæves.

Saa er der Dovenskab — rent ud sagt. Den kan jo ogsaa gøre sin Virkning. Af det foregaaende vil det være indlysende, at man ikke kommer sovende til et godt Sammenspil; megen Flid, megen Udholdenhed og Taalmodighed er Betingelsen. Parolen er: om igen — om igen — og om igen, til det gaar' som det skal.

„Sammenspil! Skal jeg maaske spille daarligt," sagde en Dame en Gang til mig, „fordi jeg spiller sammen med en daarlig Skuespiller?"

Nej, det er jo ikke Meningen. Daarlige Skuespillere skal overhovedet ikke spille Komedie. Selv om vedkommende Dame spillede som en Engel — sammen med den daarlige Skuespiller vilde det hele alligevel blive til noget Miskmask. Andet er der ikke at sige om den Ting.

Til den Slags Miskmask hører ogsaa den saakaldte Stjernekomedie. De af os, som var til Stede, glemmer aldrig mærkelige Teateraftener, hvor Verdens største Kunstnere viste sig for os under de ugunstigst mulige Forhold. Sarah Bernhardt, Coquelin den ældre — sekunderet af Kræfter, som i Følge Omstændighederne maatte være af den beskedneste Art — hvor var det vemodigt paa saadanne Aftener at mindes de samme Kunstnere omgivet af hele det fornemme Ensemble paa Theâtre-Français! For Ristoris og Duses Vedkommende stillede Forholdet sig

noget anderledes, idet disse to Kunstnerinder paa hele deres Løbebane var henvist til Stjernekomedie som Følge af de løse Teaterforhold i deres Hjemland.

Og Rossi! Han havde slet ingen Trup med sig. Han kom ganske alene — med en Sekretær. Og han spillede Shakespeare paa Folketeatret sammen med dette Teaters danske Skuespillere, som — med al Respekt for deres øvrige Egenskaber — hverken kunde spille Shakespeare eller forstaa Italiensk. Hans Sekretær mødte til en enkelt Prøve og indøvede et Slags Arrangement. Først om Aftenen mødte Rossi personlig, og saa gik man løs paa Shakespeare. Naar Rossi holdt op, klemte Folketeatrets Personale paa, og naar Rossi syntes, det havde varet længe nok, begyndte han igen. Hvilken Nydelse!

Efter denne lille Digression vil vi endnu et Øjeblik beskæftige os med virkeligt Sammenspil.

Man vil kunne forstaa, at det kan have sine Vanskeligheder at tilvejebringe et saadant. Vi har set, hvorledes Mangel paa Forstaaelse, Uvilje, kunstnerisk Egoisme kan besværliggøre Samarbejdet. Og dog kommer man selvfølgelig altid til et Resultat; i de sidste tre—fire Decennier i væsentlig Grad ved Hjælp af en Faktor, som jeg endnu kun løselig har berørt — Sceneinstruktionen.

Men hvorledes gik det tidligere?

Omkring Aar 1800 sikkert kun kummerligt —

herhjemme i hvert Fald. Paa et saa vanskeligt Stykke som „Gulddaasen", der skriver sig fra 1793, blev der kun holdt to — to Prøver. Det er ufatteligt, at en Forestilling overhovedet kunde gennemføres med en saadan Forberedelse. Og hos Rosenstand-Goiske træffer vi hvert Øjeblik Beviser paa, at Sammenspillet var det mindst mulige; han roser Skuespillerne, naar de blot gør Forsøg paa at følge Situation og Spil i Stedet for at staa og stirre ud i Salen.

Men i Det kgl. Theaters Guldalderperiode?

Den Gang fandtes endnu ikke noget af det, som vi nu forstaar ved Sceneinstruktion. Instruktøren anviste de Spillende deres Pladser, hvilke Døre, de skulde gaa ind og ud af, bestemte Dekorationer — men Resten blev overladt til Skuespillerne selv. Der blev kun holdt faa Prøver paa et Stykke — seks var det almindelige. Der blev jo utvivlsomt spillet glimrende Komedie. Men Sammenspillet? Selvfølgelig har der været Sammenspil, men det maa have været ujævnt, meget afhængigt af vedkommende Skuespilleres Begavelse og den Respekt, de nærede for hinandens Kunst. Gennem afdøde Professor Phisters Meddelelser har jeg Indtrykket af, at der den Gang herskede en ret streng kunstnerisk Justits mellem Skuespillerne indbyrdes. Et er vist, at Arbejdsmetoden i hin Tid, hvorledes den nu var, førte til Udviklingen af i høj Grad selvstændige Kunstnerpersonligheder.

Den moderne Sceneinstruktion fører utvivlsomt i den modsatte Retning. Det er ikke ualmindeligt nu om Dage, at Skuespillerne møder op fuldkommen blanke og lader Instruktøren om det hele, udrede Figurerne og forme Replikerne.

Men paa den anden Side er den moderne Instruktions Magt til at samle alle medvirkende Faktorer til et organisk Hele af umiddelbart indlysende Betydning for Forestillingens kunstneriske Værdi. Ikke mindst for Sammenspillets Vedkommende. For selv om alle Skuespillerne møder til Prøverne baade med Evne og Forstaaelse, med den ærligste Vilje og den reneste Uegennyttighed, saa vil Arbejdet dog være bedst tjent med, at en enkelt Personlighed leder det, har Overblikket, trækker Linjerne op og anbringer de enkelte Elementer i den rette Relation til hinanden indbyrdes og til Helheden.

Og en betydelig Instruktørbegavelse vil præge Fremførelsen af et dramatisk Arbejde paa samme Maade, som en Orkesterdirigent præger Orkestrets Udførelse af en Komposition; han vil kunne inspirere de enkelte Kunstnere, bringe Flugt og Fart i Spillet, potensere Forfatterens Intentioner og derved forøge hele Forestillingens kunstneriske Interesse.

Som sagt, Samarbejdet paa et Teater kan byde paa Vanskeligheder, Fortrædeligheder og Ærgrelser af enhver Art paa de daglige Prøver.

Men naar dygtige Kunstnere, som gerne spiller sammen, møder op med Interesse for det foreliggende Arbejde, glade for deres Opgaver, ivrige for at opnaa det bedst mulige Resultat — hvilken Lyst arbejdes der saa ikke med! Idéer fødes, drøftes og prøves, vedtages eller forkortes — videre! Et komisk Paafund her, en karakteristisk Betoning der — udmærket! Videre — en Vanskelighed opstaar, de interesserede Hoveder lægges i Blød, en lykkelig Hjerne finder Løsningen — storartet! Videre — nu opstaar der en Uenighed; ingen vil give sig, man bliver rød i Kammen, og det er Alvor, for Sindene er varme og Nerverne spændte — den ene Part sejrer, den anden er forbitret — videre! Her er et svært Sted — om igen — en Gang til — saa, nu gaar det!

Paa saadanne Prøver ser man Kunsten ligesom fødes for sine Øjne. Det gælder ikke som om Aftenen ved Forestillingen om at betvinge et Publikum. Der kæmpes for Kunstens egen Skyld, for dens rene og ædle Maal — Menneskefremstillingen. For at klargøre og fremstille Ord og Følelser, Brydninger mellem Skæbner — Sammenspil mellem Mennesker.

DET KLASSISKE DRAMAS FORDRING TIL SKUESPILLEREN

af

Dr. phil. *Karl Mantzius.*

Rent teoretisk set skulde der ikke være nogen Forskel paa Fremstillingen af det klassiske Drama og alt andet Skuespil. Dersom Skuespilkunstens Maal og Væsen er Menneskefremstilling, det vil sige en kunstnerisk Gengivelse af menneskelige Sindstemninger, Følelser, Lidenskaber gennem Lyd og Bevægelser, det vil atter sige gennem det levende, talte Ord og gennem Legemssproget, Gestus og Mimik, saa er enhver Vej, der fører til dette Maal, den rigtige, og enhver, der fører bort derfra, den gale.

I den praktiske Udøvelse af Skuespilkunsten vil man imidlertid snart erfare, at selv om man holder Maalet, Menneskefremstillingen, nok saa fast, saa er det betydelig vanskeligere at finde ind paa Livet af Kong Oedipus eller Klytemnestra end at tolke Tele-

fonistinde Hansens eller Ostehandler Nielsens Følelser.

Det er vanskeligere, ikke fordi Opgaven er mindre menneskelig, men fordi den er saa meget fjærnere fra vor Erfaring, fordi man for at naa ind til det uforanderlig menneskelige maa trænge gennem Lag af forsvunden Udtryksmaade, fremmedartet Tænke- og Følemaade, Nationalitets- og Tidsforskelligheder og endelig ogsaa gennem en Mængde, fra vor forskellig, Teaterkonvention.

Og dette kræver Taalmodighed, Flid, Kundskaber og især en gennem Aar trænet Fantasi.

Det er derfor ikke mærkeligt, at vor Tids saakaldte Klassikerforestilllnger som Regel staar langt tilbage i kunstnerisk Henseende for de moderne. Skuespilleren naar i ni af ti Tilfælde lettere til en virkelig Menneskefremstilling i et Skuespil, der bevæger sig indenfor hans daglige Erfarings Sfære, og har forholdsvis sjældent Taalmodighed, og de andre Egenskaber, nok til at overvinde de Vanskeligheder, som omgærder det klassiske eller overhovedet ethvert fjærnt og højere liggende Drama. Han forlader sig derfor paa sin klassiske Rutine, bygger paa en taaget Tradition fra en berømt Fader, Onkel eller Tante og lader Sceneinstruktøren sørge for Resten.

Paa denne sidste kommer ved Forestillingen af klassiske Stykker alt for meget til at hvile. Det er

klart, at hvis Skuespillerne ikke selv formaar eller ikke overkommer at trænge ind i den Tids Aand, i den Tids Mennesker, de har til Opgave at fremstille, saa tilfalder dette Arbejde den sceniske Leder. Er nu denne en kunstnerisk begavet Personlighed med tilstrækkelige Kundskaber, saa er det for saa vidt saa meget des værre for Skuespillerne, om det end er bedre for dem, der skal se paa dem.

Thi han vil da kunne give den hele samlede Fremstilling et Præg af sin egen Personlighed, af sit personlige Syn paa Tiden, af sin personlige Opfattelse af Digterværket. Han vil kunne give sin Forestilling en harmonisk Enhed, der kan være af stor kunstnerisk Værdi, som Fortolkning i alt Fald, mindre som Menneskefremstilling.

Men det bliver under alle Omstændigheder ham, som er Kunstneren, Mesteren; Skuespillerne bliver kun hans Svende.

En saadan begavet Sceneinstruktørs Forestillinger er som de kæmpemæssige Lærreder, der bærer Peter Paul Rubens' Navn. Alle ved, at mange Kunstnere har arbejdet med paa dem. Men hvem kan finde de enkelte Personligheder frem? — Mesteren dækker dem alle under sin. Og Billederne bærer med Rette hans Navn, skønt han maaske ikke har malet et Strøg paa dem, men kun givet Anvisninger og Udkast; thi de er ganske hans aandelige Eje.

En saadan Fremgangsmaade er utvivlsomt til Gavn for Enheden i Rubens' Malerier, men ligesaa utvivlsomt til Skade for de medvirkende Kunstneres selvstændig skabende Evner.

Ikke des mindre er dette den sædvanlige Fremgangsmaade, som anvendes ved Opførelsen af klassiske Dramaer eller overhovedet af Skuespil, som tilhører en svunden Tid, og hvis Fremstilling derfor kræver et vist Grundlag af Kundskaber, et vist Aandsarbejde ud over det dagligdags erfaringsmæssige og en vis Træning af den historiske Fantasi.

Som oftest vil Publikum være velfornøjet med den nuværende Tingenes Tilstand, som er herskende ikke blot herhjemme, men saa at sige overalt. Den altsaa, at en Mand paatager sig det hele Fortolkningsarbejde, at han, ligesom han beordrer Sceneri og Statisteri efter sit Hoved, ogsaa skaffer sig de Skuespillere, hvis Ydre svarer bedst til hans egne Formaal og hvis Diktion og Bevægelser han saa nogenlunde kan dressere, saa de passer ind i hans Ramme.

Og som oftest har Publikum Ret. De moderne Fremstillinger af klassiske Skuespil — for stadig at bruge Ordet „klassisk" i dets mest omfattende Betydning — staar virkelig i de fleste Henseender langt over dem, man saa' for blot tredive Aar tilbage, herhjemme som udenlands. I Mellemtiden er Regiekunsten, Kostyme-

kundskaben, Sceneteknikken og Teatermaleriet gaaet frem med Stormskridt.

Den gammeldags Iscenesætter med sine Riddersale, Skovkulisser, Søjlehaller, Grotter og Løvhytter, der uden Smaalighed brugtes til enhver Stil, med sine tre Belysninger, hvid, rød og grøn, med sine anakronistiske Kostymer og alle sine Bommerter i den klassiske Text, vilde kun gøre en ynkelig Figur paa den nye Tids Scene.

Af den moderne Iscenesætter maa det kræves — og det maa siges, at han ikke saa helt sjældent opfylder Kravet — at han er et Stykke af en Videnskabsmand, et Stykke af en Maler, et stort Stykke af en Elektriker og Mekaniker, og i alt Fald et lille Stykke af en Musiker, noget af en Arkitekt og meget af en Skuespiller. Han skal vide alt, hvad hans Kolleger i Indland og Udland har gjort, gør og helst ogsaa hvad de agter at gøre, og han skal kunne gøre det altsammen efter.

Det er en overmaade interessant, men ogsaa meget vanskelig og anstrengende Virksomhed, den at være moderne Iscenesætter for klassiske Stykker. Den har endnu ikke faaet nogen stærk Udfoldelse herhjemme. Vi er stadig overordenlig konservative i Teatersager i Danmark. Men det vil sikkert komme. Der synes ingen Vej udenom denne nye Teatertype, hvis man ønsker det klassiske Skuespil opretholdt paa Sce-

nen. I Komedien og det moderne Skuespil er han endnu ikke saa uundgaaelig nødvendig. Indenfor disse Omraader har Skuespillerne endnu bestandig tilstrækkelig Erfaring, Fantasi og Kundskab til at udfolde deres Evner personligt og selvstændigt, og Iscenesætteren kan indskrænke sit Arbejde til at være blot ordnende og samlende, eller højt regnet inciterende og vækkende.

Men, vil man spørge, er der ingen Mulighed for at forene den moderne Iscenesættelsesmaade, hvis Maal altsaa er Helhedsvirkningen, den stilrette, harmoniske Enhed, med den enkelte Skuespillers personlige, sjælelige Indsats; thi hvis Muligheden ikke findes, da kommer man i det uløselige Dilemma enten at faa en Fremstilling, der er uden Enhed i Opfattelse, uden Stil i Udførelsen, hvad der er utaaleligt for det moderne Øre og Øje, eller en, der savner personlig kunstnerisk Indsats, der mangler menneskeligt Liv og menneskelig Sjæl, hvad der gør den interesseløs til alle Tider.

Og i Tilfælde af at en saadan Mulighed findes, kan der da ikke gives Gennemsnitsskuespilleren — Geniet vil altid finde sin egen Vej — saadanne almene og positive Anvisninger, som kan gøre ham det lettere at finde sig tilrette i den „klassiske" Stil?

Jeg vilde svare til det første: Jo, Muligheden findes, skønt Dilemmaet rigtignok i mange Tilfælde *er* indtraadt. At Muligheden skal blive til Virkelighed, lig-

ger væsentlig i den enkelte Fremstillers Haand, skønt Skuespillernes større Selvstændighed ogsaa af Scenelederen vil kræve mere Resignation og Smidighed, end han i Reglen nu har og behøver at have.

Det andet Spørgsmaal er derimod vanskeligere at besvare. At give almene og positive Anvisninger til Kunstudøvelse er altid saare svært, naar man gaar udenfor det rent elementære eller banale. Men det er især svært, naar det gælder Skuespilkunsten, der enten er intet, eller noget saa udpræget personligt og subtilt ugribeligt, at den ikke lader sig systematisere.

Hvem er nogensinde blevet Menneskefremstiller gennem Regler og Læresætninger? — Mange har forsøgt at fæstne Skuespilkunstens Faser i positiv Form. For Ingen er det lykkedes. Selv Goethe, der dog ikke var nogen Sinke, er strandet uhjælpeligt paa dette Skær. En Lærebog, der skulde faa nogensomhelst Betydning for Fremstilleren, maatte blive en Art Kasuistik, i hvilken der for hvert enkelt konkret Tilfælde, det vil altsaa sige, for hver enkelt klassisk Forfatter, eller endda for hvert klassisk Skuespil, maaske endog Rolle, vistes, hvorledes Skuespilleren havde at gaa frem for at grave sig ind til Figurernes Psykologi, hvad han burde holde sig fra, og hvorpaa han skulde lægge Vægt.

Hvem der kunde og vilde skrive en saadan Kasuistik, véd jeg ikke. Men jeg er ganske sikker paa, at

om den blev skreven, vilde den ikke blive læst af dem, for hvem den var bestemt.

Hvad der kan siges i allerstørste Almindelighed om det klassiske Dramas Fremstilling i vore Dage er negativt dette: Der findes ingen Væsensforskel mellem Skuespilkunst i det klassiske og i det moderne Drama, da Maalet overalt er det samme: Menneskefremstilling. Der findes ingen bestemt „Skole", gennem hvilken man vil kunne naa til at gaa uangribelig gennem det klassiske Drama, uden den rent elementære, hvor man lærer at udtrykke sig rytmisk, i alle Versearter, med samme Utvungethed som var man født med dette Gudernes Tungemaal paa Læben.

Der er ingen bestemt „Stil", som er anvendelig for det klassiske Drama overhovedet, ikke en Gang for den enkelte Literaturperiode, ja end ikke for den enkelte Forfatter. Det er haandgribeligt, at Sofokles ikke kan fremstilles paa samme Maade som Racine, selv hvor de synes at behandle de samme Emner. Det er lige saa tydeligt, at Schiller og Shakespeare ikke blot indbyrdes er saa forskellige i deres Syn og Udtryksmaade, at ingen Stil vilde kunde sammenfatte dem; men ogsaa hver for sig er de saa rige paa Nuancer i deres Udvikling og Udtryksform, at man kun meget overfladisk vil kunne tale om en Schiller- eller Shakespearestil.

Vanskeligheden for den fremstillende Kunstner ved

at bringe sine Evner til levende Udfoldelse i det klassiske Drama, i samme Grad som han kan det i det moderne, ligger altsaa ikke i Tilegnelsen af en bestemt Skole, en bestemt Teknik, maaske snarere hos nogle i Frygten for, at der skulde existere en saadan, hvis Hemmelighed man ikke rigtig kendte, som var gaaet tabt med de foregaaende store Skuespillergenerationer.

Dette er en unødig Frygt. Den klassiske Fremstillingskunst er ikke mere hemmelighedsfuld end al anden Kunst, men ganske vist heller ikke mindre.

Den kræver af sine Udøvere et større Arbejde og et Arbejde af en noget anden Art end det moderne Skuespil. Det grundmenneskelige forandrer sig vel ikke stort gennem Tiderne, men dets Udtryksformer saa meget desto mere. Og da det er gennem disse, Fremstillingskunsten virker, er det uomgængelig nødvendigt, at den Skuespiller, som vil naa noget ud over det traditionsmæssige i sin Kunst, selv trænger ind i fjærne Landes og fjærne Tiders menneskelige Udtryksformer og tilegner sig dem personligt. Thi ogsaa kunstnerisk Fantasi maa have en fast Grund at flyve ud fra. Den er lige saa lidt som nogen Fugl født i den blaa Luft.

Det er dette Arbejde, som Størsteparten af vor Tids Skuespillere lidt skræmte viger tilbage for og til deres egen Skade overlader til Sceneinstruktøren.

„Til hvad Nytte?" siger alt for mange. „Publikum vil dog aldrig kunne mærke, om vi har det fra os selv eller fra en anden."

Stol ikke for trygt paa det! Publikum, den gamle, forhærdede Syndebuk, har hørt saa mange Gloser i sit lange Liv og er hverken blevet værre eller bedre for det. Glem heller ikke, at Publikum bestaar af Forstandige og Uforstandige. Og naar den Forstandige en skønne Dag lægger Haanden bifaldende paa Ens Skulder, saa opvejer, som Hamlet siger, hans Dom et helt Teater fuldt af de andre.

OM HOLBERG- OG OEHLENSCHLÆGER-FORESTILLINGER

af

Censor, Magister *P. A. Rosenberg.*

De to Digtere, hvis siddende Statuer flankerer Indgangen til Nationalteatret, er ikke blot Grundlæggerne af vor nationale Skueplads, men tillige hver paa sin Vis de største Mestere i at anvende Scenens Virkemidler, som vort Land har ejet. De burde altid holdes paa det løbende Repertoire med mindst to nye Forestillinger aarligt. Naar dette ikke er Tilfældet, skyldes det ikke udelukkende manglende Drift og Evne hos Teatrets Ledelse, men vistnok fornemlig den sørgelige Omstændighed, at Traditionen om, *hvorledes* Holberg og Oehlenschlæger skal spilles, er brudt. Og Spørgsmaalet om, paa hvad Maade en Genoptagelse skal finde Sted, har faaet vidt forskellige Besvarelser. Navnlig staar her *to* Anskuelser diametralt modsat hinanden.

Den enes Forsvarere hævder, at de to store Digtere skal spilles saavidt mulig i Overensstemmelse med

den Aand og Form, hvori deres Værker oprindelig fremførtes, altsaa saavidt mulig under Rekonstruktion af den tabte Tradition. Den modsatte Anskuelse gaar ud paa, at de skal fornyes i vor Tids Aand. Som Regel har man ved Nationalteatrets Opførelser sat sig mellem to Stole, idet man har taget lidt fra hver af disse modsatte Opfattelser og derved opnaaet at ødelægge al Helhedsvirkning. Dette gælder dog især Oehlenschlæger-Opførelserne.

For *Holbergs* Vedkommende blev Olaf Poulsen, som Bevarer af Traditionen fra Phister, et Værn mod Nedbrydelsen af denne, og hans overmægtige Geni paavirkede uvilkaarligt de Yngre; for de fleste af dem havde han jo ogsaa været Lærer i Holberg under deres Studietid. Alligevel kom der ved Prof. William Blochs og Nicolai Neiiendams Iscenesættelser et „moderne", psykologisk-realistisk Præg over de nyere Holberg-Opførelser, som ganske vist gav dem en vis sensationel Interesse i Øjeblikket, men stod i skarp Modsætning til den fra Olaf Poulsens Spil udgaaede Aand. Og denne var som Regel den stærkeste.

En fuldkommen „moderne" Iscenesættelse af Holberg kan vel heller ikke nøjes med at modernisere Sceneriet; man maatte strengt taget „oversætte" Stykkerne paa moderne Dansk, som naar vi spiller Molière eller Shakespeare, og hertil har man dog endnu ikke dristet sig.

Der kan, som sagt, diskuteres om disse to Anskuelsers Værd. Jeg for mit Vedkommende lægger ikke Skjul paa, at jeg anser Forsøgene paa at modernisere Holbergs Komedier ved Opførelsen for absolut forfejlede. Det karakteristiske for disse Komikens klassiske Mesterværker, maaske de mest sprudlende i Verden, er slet ikke Psykologien. De Holbergske Personer giver saa godt som aldrig sammensatte Sjælebilleder lig Nutidens Dramatikeres; de er *typiske* Skikkelser, der oftest nærmer sig Maskefigurerne i de gamle italienske Farcer (Pierrot, Harlekin, Kassander o. s. v.). Ikke for intet har Holberg taget saa mange af sine Personers Navne fra disse gamle Farcer. (Leander, Leonora, Jeronimus, Magdelone o. s. v.) Det er ikke det nuancerede Sjælemaleri, som Skuespiller og Sceneinstruktør skal lægge an paa at faa frem ved Opførelsen; det er det typiske og det festlig-humoristiske. Hos Holberg er omtrent *hver* Replik vittig og skal virke selvstændig humoristisk, lattervækkende, festligt; derpaa skal Fremførelsen først og fremmest sigte. I næste Række kommer *Situationens* Komik, som næsten altid er og skal være barok, fantastisk-overdreven, og kun kan tabe ved Forsøg paa Sandsynliggørelse i moderne Aand. Endelig kommer Hensynet til Stykkets *Idé*, som bestemmer dets hele Anlæg og skal bestemme Grundanlæget ved Opførelsen.

Som Eksempel kan her tages „Erasmus Montanus". Hovedpersonen Erasmus er i sit pedantiske Aandshovmod typisk Repræsentant for den latinske Universitetsdannelse; følgelig skal han spilles med afgjort Hovedstadspræg. Det er Fejlgreb i „moderne" Retning, naar Nicolai Neiiendam spiller ham med Bondedialekt; det forrykker hele Stykkets Plan og strider mod dets Aand. Og at den udmærkede Skuespiller gennemfører sin Opfattelse med saa stort Talent, gør kun Fejlgrebet endnu mere fremtrædende. Den „moderne" Aand har ogsaa i nogen Grad paavirket Olaf Poulsens Per Degn. Degnen er og skal være en Granitklippe af Dumhed og forstenet Bornerthed, paa hvem alle Erasmus' hidsige Angreb preller af, indtil han endelig rammer afgørende med sit sindssvage Argument for, at Per Degn er en Hane (at han *ikke* kan lægge Æg); da rokkes Klippen og styrter med et vældigt Brag. Ryges Spil i denne Scene skal have været rystende tragi-komisk; Under Erasmus' første Argumenter saa man, hvorledes Pers Sikkerhed begynder at svigte, hans Hænder knytter sig krampagtigt, Øjnene bliver stive, Blikket glasagtigt; endelig affyrer han sin sidste Forsvars-Salve: „Jeg kan støbe Vokslys, det kan *ingen* Hane gøre!", og man saa nu tydelig paa Ryges Degn, at hvis Erasmus ogsaa kan parere *dette* Agument, saa er Haabet ude. Ved Svaret: „En Hane kan lægge Æg, det kan I ikke," slappedes Per Degns Træk, Hænderne

gled kraftløs ned, den brede Krop gennemrystedes af en begyndende, derpaa stigende Hulken, og den fortvivlede Henflugt til de andre Sogneboeres Autoritet (at han aldrig har været nogen Hane) røbede ved sin Ynkelighed klart, at han følte Spillet tabt.

Dette var ægte Holbergsk, maaske Tradition. Olaf Poulsen, var som Per Degn ustyrlig grinagtig i Repliken, og forsaavidt opfyldte han det første og vigtigste Krav til en Holberg-Fremstilling, men han havde desværre forset sig paa hin Sammenligning med en Hane; han spillede Rollen med Frisure à la Hanekam og med Armbevægelser som efterlignede en arrig Hanekyllings Vingeslag; men dette er ikke rigtigt. Hanekyllingen er netop Erasmus, Per Degn er langt snarere en Elefant eller Mastodont end en Hane. Han symboliserer Landets Aandløshed overfor Byens Aandshovmod.

Derimod var Olaf Poulsen fuldendt som *Henrik*, hvortil hans Ydre og Naturel ogsaa passede bedre end til Per Degn. Det ferme, gavtyveagtige Lune, som hjælper Henrik ud af Forlegenhederne, hvis Mængde og Farlighed kun øger hans festlige Fornøjelse, straalede som en Sol fra Holbergs gamle Scene de Aftener, hvor denne vidunderlig geniale Spilopmager havde Ordet. Skal Henrik „moderniseres", bliver han en ganske gemen Svindler og Tyveknægt, og paa dette Skær vil rimeligvis en Fornyelse af Holberg i Nutidens Aand strande, for Henrik-Komediernes Vedkommende i alt Fald.

Ogsaa Harlekin i „De Usynlige" kan, hvad Repliken angaar (og dette er *altid* hos Holberg det vigtigste Hensyn), nævnes som en klassisk Type i den rette Aand. Naar Olaf Poulsen fulgte Høedt efter i det pikante Indfald at give Harlekin hint fra Casortis Pantomimer kendte brogede Kostume, de hastige Bevægelser, den trippende Gang, var det et Fejlgreb, som kun Mesterens Genialitet dækkede delvis over. Entréen i 1. Akt, hvor den elegante, moderne følende Leander (som Neiiendam spillede ypperligt efter *sin* Opfattelse) kommer ind med *denne* fantastiske klædte „Tjener" i sit Følge, maa nødvendigvis virke forvirrende paa den tænkende Del af Publikum. For Holberg var Harlekin („Arlechino") den gammelkendte italienske Maskefigur, der langt mere ligner Casortis Pierrot end hans Harlekin, som forresten, taget i deres nuværende Form, begge er af senere Dato end Holberg.

Paa det vigtigste Punkt, *Diktionen*, har Olaf Poulsen med mageløs Troskab bevaret Traditionen. Det gammeldags Sprog giver Holbergs Repliker en henrivende Patina og kræver en ikke altfor hurtig, absolut ikke afjasket Fremsigelse. At modernisere den Holbergske Sprogform, som Fru Ingeborg Middelboe i sin forøvrig indtagende Columbine gjorde det, er forfejlet. Den *skal* virke gammeldags, og for de ældre Figurers Vedkommende med en vis stiv Værdighed midt i Overgivenheden. Skuespiller og Sceneinstruktør maa under

Indstuderingen aldrig *helt* glemme Afstanden, samt at denne mageløse Statspudsenmager førte sig med Værdighed og — bar Allongeparyk!

Det kan selfølgelig ikke skade, at de moderne sceniske Illusionsmidler (Dekorationer o. s. v.) bringes i Anvendelse ogsaa ved Holberg-Opførelser. Men det bør gøres med stor Forsigtighed; aldrig saadan, at Opmærksomheded bortvendes fra det, der er Hovedsagen: Repliken og Situationen. Den ydre Iscenesættelse bør altid være blot og bar *Ramme*. Al forloren Aandrighed og letkøbt Opfindsomhed à la Max Reinhardt er her ubetinget af det onde. Dersom man kunde formaa Olaf Poulsen til at udfylde sit Otium med at iscenesætte Holberg-Forestillingerne i Fremtiden, og dersom man vilde give ham absolut frie Hænder, kunde en uvurderlig Rigdom endnu bevares for vor Scene og vort Aandsliv i det Hele. Holberg skænkede Teatret sine Komedier uden nogensinde at faa en Skilling for dem; vi risikerer i en nær Fremtid at miste en væsentlig Part af denne Nationalformue. Gid dog rette Vedkommende maatte forstaa, hvad det vil sige!

Af det her fremsatte følger ikke, at der ikke indenfor de givne Rammer er Plads for forskellige individuelt farvede Fremstillinger af de Holbergske Skikkelser. Emil Poulsen gav f. Ex. Erasmus i to vidt forskellige Opfattelser, begge i Holbergs Aand, mest maaske den sidste. Fru Sødrings og Fru Walleens Geske Klokkers

lignede ikke hinanden det mindste og laa dog begge i den rigtige Linie. Ja, selv Improvisationer og Tilføjelser har man hørt store Holberg-Skuespillere tillade sig, uden at det har krænket Opførelsens Aand, om end der i sligt maa tilraades den yderste Grad af Forsigtighed. I „Den Stundeløse" indskød Phister som Oldfux i 2. Akts sidste Scene et Ord af ubeskrivelig komisk Virkning, hvor han som den tyske Skriver tilbyder sin Tjeneste: „Ich will mich obligieren in zehn Minuten einen ganzen Bogen Papier *durch* zu schreiben." Dette „durch" var Phisters eget Paafund. Da Olaf Poulsen i sin Mester-Fremstilling som Kandestøberdrengen Henrik fandt Stumperne af Hattemagerens Indlæg, som hans Herre i Tanker har revet i Stykker, kendte han Lappen paa det „C A," der i Scenen forud har kostet ham saa mange (iøvrigt ogsaa delvis improviserede) Tilrettevisninger; hans forskrækket mumlende: „C-A, Ka", da han ser paa Papirslappen, vilde utvivlsomt have vundet Holbergs Bifald.

Selv Omdigtninger som Phisters i „Jeppe paa Bjerget," hvor han i Retsscenen lod Brændevinen gøre Jeppe gemytlig i Stedet for, som Holberg foreskriver, ynkelig, er ikke blot tilladelige, men berettigede, ja fortjenstfulde, naar de er i Digtningens Aand.

Hvor Phister som „Advokaten" dikterer Vielgeschrei Brevet „efter den spanske Maade," gjorde han i Repliken, som slutter: „Han kan siden betjene sig deraf,

naar han dikterer sin Fuldmægtig eller Skriver o. s. v. — Hvad har han nu?" *ikke* den, ved Tankestregen af Holberg antydede Standsning. Han gik videre uden mindste Ophold og gav derigennem et Indtryk af, hvor umaadelig travlt denne Advokat har. Replikens Slutning ramte baade Vielgeschrei og Publikum med et Pistolskuds Overraskelse, der for det sidstes Vedkommende udløste sig i den ægte Holberg-Latter, som nu saa saare sjelden høres ved Opførelserne.

Den evig ungdommelige Livsstrøm i Holbergs Komedier tillader netop en evig Fornyele af *denne* Art. Men det er unægtelig noget helt andet (og langt vanskeligere) end en omkalfatrende og forvirrende Modernisering. Naar man i Holbergs Fødeland, Norge, aldrig ret har kunnet faa Taget paa at spille ham, kommer det vistnok af, at den Tradition, han selv som Sceneinstruktør skabte i København, aldrig naa'de frem til Kristiania eller Bergen. Gaar den tabt hos os, er den rimeligvis tabt for lange Tider, om ikke for bestandig.

Naar der maa tilraades en høj Grad af Forsigtighed i Udnyttelse af de ydre sceniske Virkemidler ved Holberg-Opførelser, gælder dette ikke for *Oehlenschlægers* Vedkommende. Hans kongelige Fantasi bor bedst i et Aladdin-slot, og ingen dekorativ Pragt, for-

standigt og smagfuldt anvendt, kan blive ham for overvældende. Men iøvrigt gælder det ogsaa her, at de to Anskuelser, jeg omtalte i Anledning af Holberg, staar skarpt overfor hinanden. Oehlenschlæger ligger os nærmere end Holberg. Hans Sprog er ikke som Holbergs et uddødt Sprog, det er det, hvori vi den Dag idag taler, tænker og drømmer, thi det er jo Oehlenschlæger, der har skabt det moderne Dansk. Paa den anden Side er Oehlenschlæger-Traditionen fuldkommen uddød — gamle Vilhelm Wiehe var dens sidste Repræsentant —, og den lader sig næppe genopvække i sin oprindelige Form. Det var *Deklamationen*, som prægede den oprindelige Oehlenschlæger-Stil, Skønhedsglæden ved Ordenes Klang, Billedernes Pragt, ofte uden synderlig Baggrund i det sjælelige eller dramatiske Liv. En af de udprægede Oehlenschlæger-Helte, Skuespiller Vilhelm Holst, paastod, at han kunde deklamere af en Kogebog, saa at Taarene stod Tilskuerne i Øjnene af Grebethed. De Steder hos Oehlenschlæger, der nu forekommer os døde eller værre endnu, som f. Ex. Haralds grufulde Monolog i „Væringerne": „Da Herkules paa Vejen stod", som jo nu virker absolut parodisk, var Lækkerbidskener for Datidens Publikum. Naar Wiehe eller Holst gik frem mod Lamperækken og begyndte paa „Herkules", satte Folk sig til Rette for at nyde Forestillingens egentlige Clou. Og lignende Glansnumre findes rundt om i Oehlenschlægers Tra-

gedier. Det er simpelthen umuligt for Nutidens Tilskuere at nyde sligt, som det er umuligt for Nutidens Skuespillere at gøre noget værdifuldt ud deraf; det maa tages som en død Overlevering, man bærer over med af Pietet, hvis man da ikke foretrækker at stryge Stedet.

Men alt det *virkelig* store hos Oehlenschlæger, — Stykkets mesterlige dramatiske Opbygning, Figurernes rige sceniske og teatralske Liv, Replikens spillende Mangfoldighed, *Fantasien* kort sagt — det kan endnu gøre sig gældende fra Scenen med en Vælde, som sætter alle moderne Dramatikere — Ibsen og Bjørnson ikke undtagne — i Knæ, *naar det fremføres paa rette Maade.*

Deklamationen maa forvandles til levende Følelsesudtryk; her *nødes* vi til at slippe Traditionen.

Men det vil ikke sige, at vi skal spille Oehlenschlæger, som vi spiller Ibsens Ungdomsværker eller Hauptmanns og Maeterlincks romantiske Dramaer. Der bør være en vis Stil over Fremførelsen, en Patina, af en anden Art end hos Holberg ganske vist, men derfor ikke mindre kendelig. Shakespeare alene kan spilles helt moderne, fordi han, og ingen uden han, var — som Ben Jonson siger — „ikke for en Tid, men for alle Tider." Oehlenschlæger er mindre. Han er tidsmærket. Og som man med Held har „fornyet" Heibergs Vaudeviller ved at spille dem i Datidens

Kostumer, saaledes kan man kun fornye Oehlenschlæger ved at spille ham i hans Tids aandelige Kostume.

Det er *Hengivelsen*, *Naiviteten*, som er Hovedsagen. Sceneinstruktør og Skuespiller maa glemme Nutidens Refleksion og Tankespind og søge at blive som Børn igen, ellers kommer de aldrig ind i Lykkebarnets Paradis, og endnu mindre opnaar de at føre deres Publikum derind. Der skal trækkes store elementære Linier. Finesserne ligger som Regel ikke i Sjælemaleriet, men i de Fantasiens brogede Stene, hvormed Kostumet er broderet. Kan du faa dem til at skinne og straale, som de gjorde det i hin Tid, ikke ved Deklamation, men ved fantasifuld og følt Hengivelse? Del er Spørgsmaalet!

Ogsaa Skikkelserne hos Oehlenschlæger skal tegnes med brede Træk. Visse *Grundegenskaber* præger dem og skal træde anskueligt, man kan godt sige naivt tydeligt, frem ved Opførelsen: Helten, Skurken, Pjalten, Krysteren o. s. v. Grundmodsætningen mellem de Oehlenschlægerske Personer er den mellem Romantikeren og Spidsborgeren: Aladdin-Noureddin (Morgiane), der allerede glimter frem i Digterens første fuldmodne Digt „Guldhornene“ (de, der „higer og søger“ uden at finde, og saa Lykkebørnene, Naturens Søn og Datter, der finder — uden af søge). Næsten alle vor største Digters dramatisk tænkte Figurer kan, trods

Mangfoldigheden og Fantasiens nuancerede Spil, væsenlig henføres til den ene eller den anden af disse to Hovedkategorier. Romantikeren kan være brødefuld, sanselig, svag, forfængelig, herskesyg (som Hakon Jarl indtil Forbrydelse), men han er og bliver og skal være Helten, *Søndagsmennesket*. Spidsborgeren kan være skikkelig, brav, rørende, men han er og skal være — *Hverdagsmennesket*. Og mellem disse to er et Svælg befæstet. Oftest er Spidsborgeren latterlig, ikke sjelden slyngelagtig (som Battista i „Correggio"), stundom skal han vække Latter og Afsky paa samme Tid; men altid maa han være let og straks kendelig for Tilskuerne, som den brændemærkede Galejslave er det paa sit Mærke.

Kan Sceneinstruktøren ikke tilegne sig denne Fantasiens naive Hengivelse (som han dog maa kunne huske noget af fra sine Barneaar), kommer han til kort overfor Oehlenschlæger og kompromitterer hans Muse. Og kompromitteret er hun i Sandhed blevet ved mange af Nationalteatrets Oehlenschlæger-Opførelser. Saa hedder det i Pressen og blandt Publikum, at Danmarks største Digter er forældet og kan ikke mere interessere.

Ved flere af Dagmarteatrets Opførelser vandt Oehlenschlæger mægtige Publikumsejre: „Tordenskjold," „Stærkodder," „Væringerne," „Dronning Margareta," „Axel og Valborg." Da det sidstnævnte Stykke nogle

Aar senere spilledes paa Nationalscenen, tildels med de samme Skuespillere som paa Dagmarteatret, men i en miserabel og misforstaaet Iscenesættelse, blev det en Fiasko, og trods de talrige Opførelser faa Aar i Forvejen erklærede Pressen, som aldrig husker mere end højst et Fjerdingaar tilbage, at dette Stykke *kunde* ikke samle Hus mer.

Lad mig til belysende Eksempel paa det her antydede vælge Nationalteatrets sidste Opførelse af „*Correggio.*" Her havde Sceneinstruktøren (Henri Nathansen) med Kultur, Smag og Opfindsomhed skabt en Renæssance-Ramme uden om Stykket, der passede ypperligt til den store italienske Maler Correggio, men absolut ikke til Oehlenschlægers Helt. Det er ikke som Milieu-Skildrer, Oehlenschlæger har sin Styrke. Ogsaa her er han naiv. Renæssancen i „*Correggio*" har ikke meget at gøre med den historiske Kulturbevægelse, som bærer dette Navn. Ærlig talt vidste Oehlenschlæger vist ikke stort mere om Renæssancen end det første, det bedste dannede Menneske. En italiensk, landskabelig dekorativ Ramme med Renæssance-Kostumer havde været paa sin Plads. Men anden Akts brede Fritrappe med de luthspillende Pager var ganske udenfor Tonen. De havde maaske passet til en Mussetsk Idyl eller et Maeterlincksk Drama, men her virkede de unægtelig desorienterende. Ikke at tale om, at Dekorationens Paolo Veroneseske Bredde ødelagde den in-

time Stemning, som Malerikabinettet og Scenerne deri burde præges af. Der var end ikke Plads til den Stol, hvori Correggio skal sove; han maatte ligge paa Trappen, saa de Indtrædendes Mangel paa Evne til at opdage ham (da de næsten faldt over ham) virkede rent ud forbløffende.

Og Johannes Poulsens Correggio! Ja, den var tilgavns „moderne." Paa Grundlag af Brystsygen i sidste Akt og Marias Replik „Han er for god og mild til denne Verden" havde den talentfulde Kunstner gjort denne kærnefriske muntre Aladdinskikkelse til en Maeterlincksk Drømmer med en languid Smægten og himmelvendte Blikke. Det er næsten umuligt at gribe mere ved Siden af! Pressen fandt Opfattelsen interessant, moderne, genial o. s. v.; men — Publikum udeblev! Correggio er Oehlenschlæger selv. Stykkets frit opfundne Handling er jo hentet fra Digterens Sammenstød med Goethe. Dets digteriske Værdi beror paa Fremstillingen af Kunstnerens Kamp, Nederlag og Sejer, hans Glæde og Kval, hans Fortvivlelse og Jubel. Hovedpersonen skal først og fremmest være *sjælelig sund.* Brystsygen maa komme i anden Række. Oehlenschlæger er hverken Ibsen eller Maeterlinck, og hans Antonio Allegri ingen Doktor Rank. Den, der husker Emil Poulsens Correggio og Vilh. Wiehes Michel Angelo har et Erindringsbillede af, hvorledes Oehlenschlæger skal spilles, saa han griber og virker. Neiiendam lagde i

sin Michel Angelo Hovedvægten paa det koleriske Temperament (atter moderne Psykologi!), men derved mistede Figuren sin Autoritet, „Helte"præget, som er Hovedsagen. Wiehes buldrede ogsaa; men man glemte ikke et Sekund, at han var Geniet, det store Søndagsmenneske.

Med Hensyn til den *ydre* Iscenesættelse af Oehlenschlæger kan Theodor Andersens mesterlige Fremførelsen af „*Aladdin*" staa som typisk Eksempel, — navnlig naar den sammenholdes med Nationalteatrets senere, gyselig mislykkede Opførelse. Paa Casino fik „*Aladdin*" netop Æventyrets straalende Præg. Det var Folkekomedie, „Udstyrsstykke", om man vil; men Grundlinierne var trukket med sikker Haand, og det pragtfulde Apparat fordunklede dem intet Sted, fremhævede dem tværtimod overalt. Saaledes skal Oehlenschlæger spilles!

Senere spillede den samme Skuespiller (Zangenberg) Stykket paa Nationalteatret. Pietro Krohn havde her lavet det om til en lang Række orientalske Tableaus. Det var etnografisk og teaterteknisk højst interessant, men af Oehlenschlæger blev der rigtignok meget lidt tilbage. Saadan skal han *ikke* spilles!

Hovedvægten var af Krohn lagt paa Optrinet hos Sultanen, hvor de 40 sorte og hvide Slaver bringer ham Skatten. Denne, i Dramaet uvæsentlige Scene — som Andersen klogelig sprang over, da Fantasien langt

bedre kan forestille sig det hele, end Scenen fremstille det — blev Midtpunktet i Nationalteatrets Aladdin-Opførelse. En mægtig Fritrappe (efter Tiziäns „Marias Tempelgang") fyldte Scenen. Det tog 20 Minutter at at stille den op. Derpaa indtraadte de 80 Slaver parvis — ja, der *var* 80, man kunde selv tælle efter. Fra Trappens Højde modtog Sultanen dem og Aladdin. De faa intetsigende Repliker udvekstedes; det Hele varede fem Minutter, saa faldt Tæppet for en ny 20 Minutters Opstilling — af lignende Værdi!

Efter et Forlydende, som jeg vil haabe, er urigtigt, vil man ved den paatænkte kommende Aladdin-Opførelse fremstille Scenen, hvor Aanderne bygger Paladset. Det er næsten givet, at sligt skal mislykkes, og med et saadant kapitalt Fejlgreb kan alt tabes. Flere af Reinhardts Voldtægtsforsøg mod Shakespeares Værker viser det.

Som et kuriøst Eksempel paa god og slet Iscenesættelse af Oehlenschlæger kan jeg nævne den Maade, hvorpaa Theodor Andersen og Krohn lod „Lampens Aand" aabenbare sig. Det karakteristiske, det for den naive Fantasi afgørende ved Lampens Aand er hans Magt og hans uhyre Hurtighed. Andersen lod ham komme tilsyne med Lynets Fart paa de forskelligste Steder, f. Eks. træde ud af Ryglænet paa Sultanens Trone og staa paa dens Sæde medens Ryglænet atter lynsnart lukkede sig. Det gjorde en pragtfuld scenisk

Virkning. Krohn lod Orkesteret spille en douce Musik, derpaa hvide Dampe vælde op af Gulvet, og efter at disse endelig langt om længe havde spredt sig, og Musikken var ophørt, stod Aanden der. Naar han skulde forsvinde — samme vidtløftige Apparat med Dampe og Musik! Og det *hver* Gang Lampens Aand i Stykkets Løb viste sig! Man nødtes til at tænke: naar han er *saa* længe om at komme frem, hvordan i Alverden kan han saa bygge Slottet paa en Nat? I Scenen, hvor Morgiane bringer Sultanen de to Byldter med Ædelstene, lod Andersen Veziren lægge dem paa et Bord og lukke op, saa de glimrende Krystaller væltede ud over Bordpladen. Man forstod, at Sultanen betaget viger tilbage ved Synet. Det er i Oehlenschlægers Aand. Krohn lod Sultanen tage Ædelstenene op, en for en, af Byldten som Brikker af en Gnavpose, og hans Replik om „Diamanter som Hønseæg, som Blommer blaa Saphirer," efterhaanden som han halede dem frem, kom til at virke med uanet Komik.

Rejsen, som Paladset gør med Aladdin, og Gulnare, da Noureddin er dræbt, blev paa Casino med prægtig Scenevirkning fremstillet ved Hjælp af et Vandretæppe, som for forbi i Baggrunden, medens Aladdin stod i den halvmørke Forgrund med sin Brud i Armene. Paa Nationalteatret *hævede* Scenegulvet sig under en frygtelig Knirken *langsomt* op mod Loftet, som derved kom Gulvet uhyggelig nær;

et langt graat Tæppe dækkede Indkigget under Scenet gulvet. Det var fælt at se paa. Da dette havde varenogen Tid under douce Musik og hvide Dampe, gik hele Historien ned igen. Scenen fik atter sine naturlige Dimensioner, og nu skulde Publikum tænke sig i Ispahan!

Næst efter det fuldkomne er det splitterforkerte det mest belærende. Forsaavidt kan man lære baade af Andersen og Krohn.

Hvis Nationalteatrets nye Aladdin-Opførelse bliver gennemført i samme Aand som Theodor Andersens paa Casino, skal det herlige Digterværk nok gøre sig gældende paany fra Scenen, som det jo egentlig ikke er beregnet for. Men er det Pietro Krohns Aand, der atter svæver over Landene, maa man ikke undre sig, hvis det glipper, og fremfor alt ikke søge Forklaringen hos Oehlenschlæger.

Finder man en Skuespiller, der har Skikkelse, Stemme og Evne til naiv Fantasihengivelse, saadan som „*Hakon Jarl*“ kræver det, og støttes han af en Iscenesættelse, der maler i tilsvarende store, brede Træk, — saa skal det magtfuldeste Drama, der er skrevet paa Dansk, nok gribe Nutidens Tilskuere, som det greb Fortidens. Men gør man Hakon til en moderne „problematisk“ Natur, en Skule Jarl f. Ex., og stemmer saa Iscenesætteren Resten i tilsvarende Toneart, saa *skal* Resultatet blive Fiasko.

To unge Kunstnere med det rette Temperament og den rette Forstaaelse kan i en forstaaende Iscenesættelse give „*Axel og Valborg*“ nyt Liv. Men mikser man $^1/_3$ moderne Sentimentalitet med $^1/_3$ falsk quasi-Oehlenschlægersk Deklamation og tilsætter $^1/_3$ absolut Fantasiløshed, som ved Nationalteatrets sidste Opførelse af vort skønneste Elskovsdrama — ja, saa bør man ikke undres over, hvad der kommer ud deraf.

Oehlenschlægers Dramaer skal sættes i Scene og spilles som brede, naive Folkekomedier i saa festlig og rig en Fremstilling som mulig. De Udførende maa have Fantasi, Følelse, Kærlighed til Digteren og hans Værk samt Evne til at give sig hen. Saa kan de i Guds Navn lade deres Refleksion, deres æstetiske Kultur og psykologiske Dybsind blive hjemme.

Oehlenschlæger *kan* undvære det.

DET MODERNE SKUESPILS FREMSTILLING

af

Theaterdirektør *Svend Aggerholm.*

„— let your own discretion be your tutor".
Shakespeare: Hamlet, Act III, Sc. II.

Man er ofte tilbøjelig til at skelne skarpt mellem, hvad vi kalder klassisk Digtekunst, og hvad der forstaas ved den moderne. Klassisk er efter de gængse Begreber f. Ex. Shakespeare og Molière — moderne f. Ex. Bernard Shaw og Maeterlinck. Man synes, der er en umaadelig Forskel paa det klassiske og det moderne Skuespil og mener ved første Betragtning, at der ogsaa maa være afgørende Forskel, naar det gælder Fremstillingen paa Scenen. Men er der saa stor Forskel? Forholder det sig i Virkeligheden ikke saadan, at alt det nye, der er godt og udover det almindelige, bliver klassisk i Løbet af forbavsende kort Tid — se blot til Henrik Ibsens Værker —; og vil paa den anden Side flere hundrede Aars Patina formaa at gøre de gamle Mestre umoderne? Tag Molière frem og læs paany „Misanthropen" eller „Fruen-

timmerskolen" og sig, om Alceste og Célimène og Philinte eller Agnès ikke blot er vidunderligt skildrede Skikkelser, men tillige Mennesker, hvis Tankegang og Følelser har den inderligste Tilknytning ogsaa til vore Dages Liv. Eller er vi nu om Dage voxet helt fra Erasmus Montanus eller Per Degn — er de os i Grunden saa fjerne?

Og ser vi paa en god „moderne" Komedie som „Indenfor Murene" f. Ex., har vi saa ikke paa Fornemmelsen, at de Skikkelser, vi der møder, er saa levende og ægte, at de til alle Tider vil formaa at fængsle og interessere.

Ægte — ja. I det Ord ligger vel Forklaringen paa, at et Digterværk kan trodse Tiden og den skiftende Smag. — Elskov og Had, Opofrelse og Begær, Medlidenhed og Grusomhed, Hjertensgodhed og Misundelse er elementære Følelser, som har været og bliver til alle Tider, saa længe Jorden staar. Der er slet ikke saa mange Strenge paa Menneskehjertet, men der kan spilles uendelig mange Melodier paa dem — og den Digter, der forstaar at stemme dem og spille paa dem uden nogensinde at anslaa falske Toner, vil til alle Tider finde Genklang.

Og hvad der gælder Digteren, gælder ogsaa hans Tjener Fremstilleren. Ægte er ægte, og falsk er falsk, enten vi spiller Sophokles eller Strindberg. Med andre Ord: der er ingen Væsensforskel mellem klassisk og

moderne Fremstillingskunst. Den, der formaar at levendegøre Shakespeares, Molières og Holbergs Skikkelser vil ikke komme tilkort overfor et moderne Digterværk, fordi alle betydelige Digterværker — de være sig nok saa forskellige — kan gaa op i den samme Generalnævner: Ægtheden. Men ser vi Sagen fra den anden Side og undersøger, om Fremstilleren af den moderne Skikkelse ogsaa kan give klassiske Figurer Liv, er det ikke saa aldeles sikkert, at vi finder Evnerne tilstrækkelige — her klarer man sig ikke med Ægtheden alene — der skal *Stilsans* til; og den skorter det jo sommetider paa.

Ordene „Jeg elsker Dig" har, naar de kommer fra Hjertet, til alle Tider den samme ganske enkle og elementære Følelse til Grundlag, hvad enten en Romeo eller en moderne Skikkelse som f. Ex. „Lynggaard & Co."s Heymann siger dem. Men *Maaden* at sige dem paa er jo ikke saa lidt forskellig. Og medens vi for at lade os overbevise om Romeos Elskov forlanger at se den slaa ud i lyse Luer, vil vi for at tro paa Heymanns Kærlighed mærke, at hans voldsomme Lidenskab er svøbt ind i og pansret bag hans store Selvbeherskelse. Den moderne Fremstiller, hvis Stilsans ikke er udviklet, er utvivlsomt rede til at erklære sig i Overensstemmelse med Heymanns Maade at tolke sin Kærlighed paa — „saadan føler jeg det", vil han sige — men hans Væsen vil af al Magt vægre sig

mod at give sine lønlige Følelser saa flammende Udtryk, som vi forlanger det af en Romeo. I sin prisværdige Stræben efter at være ægte og sand og „naturlig" vil han være sky og angst tor at synes „theatralsk", og for at undgaa Svulstens Scylla falder ham i Nøgternhedens Charybdis.

Paa dette Omraade har vi vistnok herhjemme noget at lære. Vi har Naturlighed og Jævnhed nok, men altfor ofte skorter det os paa Stilsans i Almindelighed og Pathos i Særdeleshed! Vi har vistnok en hel Del at lære her af Franskmændenes og Englændernes sceniske Fremstilling. Af Franskmændene at tage Mod til os og spille ud og af Englænderne — — at se, hvad vi *ikke* skal gøre. Mon det ikke er saadan, at Englænderne har svært ved at føle Pathos, men deres sceniske Fremstillere ved, „det skal til", naar man spiller højere Komedie, og saa konstruerer de en Pathos og overdriver i den Grad, at det forekommer os ækelt. Franskmændene derimod er letbevægelige og har Sikkerhed nok til at turde være deres Følelser bekendt — de er ikke bange for at give deres Begejstring Udtryk — de gaar ikke og gemmer paa den og skjuler den. Derfor vil Tilskueren, hvor en stor fransk Digter tolkes af en stor fransk Fremstiller, fornemme en overordentlig Styrke, der river ham med sig og begejstrer ham.

Egentlig har vi Danske slet ikke svært ved at

føle. Danskerne er langt snarere Hjerte- end Forstandsmennesker; derfor har Ingemann og H. C. Andersen fundet langt dybere Genklang i den danske Folkekarakter end f. Ex. Søren Kierkegaard og Georg Brandes. Men vi er usikre, og vi er bange. Vi er saa bange for, at nogen skal le eller rettere sagt grine af os. Jo større og skønnere en Sag er, desto bedre en Mundfuld er den for Grinebideriet. Vi har i mange Aar ladet os tyrannisere af nogle vittige og slagfærdige Hoveder, saa vi knapt nok kan sige: „Min Gud, min Konge og mit Fædreland" uden at risikere et Smil. Saadanne Følelser skal man beholde for sig selv — det er ikke noget, man taler om eller viser frem — men vi trænger nu alligevel allesammen til engang imellem at blæse Grinebiderne et Stykke og trække Vejret frit.

Og her skulde *Theatret* virke befriende og løftende; men ogsaa det er blevet knægtet og kuet. Vi *tør* ikke mere spille Oehlenschläger — vi kan det maaske heller ikke mere, fordi den Skat, vort Theater her ejede, er blevet vanrøgtet og forsømt. Der kræves ligefrem Mod af den danske Fremstiller, der f. Ex. skal sige:

Høje Konge!

Han selv har dræbt sig med sit Niddingsværk,

— for vi smiler jo nu af Ordet „Niddingsværk" —, og da det er let at rime paa, vil det egne sig for-

trinligt til Refræn i alle Landets hundrede Revuer. Af Oehlenschläger er der i 1917 kun „Aladdin" tilbage; og Gud véd, om i Grunden ikke Hr. Skaarups Theater kunde sætte det bedst op.

„Naa ja", vil man maaske sige —, „Oehlenschläger ligger nu ikke for vor Tid, men tænk saa paa, hvor udmærket vort Theater fremfører moderne Skuespil." Dette er rigtigt. Ikke mange Scener i Verden kan fremvise en Forestilling, der staar paa Højde med f. Ex. vort kgl. Theaters „Indenfor Murene". En Iscenesættelse og et Sammenspil, som søger sin Lige, en udsøgt kunstnerisk Nydelse for enhver, der holder af Theatret. Lad os glæde os over, hvad vi her ejer og udnytte det fuldtud, lad os lytte til den sunde, naturlige Tale og beundre den sikkert smedede Replik. Lad os lægge Mærke til, med hvor faa og diskrete Midler det hele er gjort, og hvor alt er præget af Smag og Kultur — og lad os slaa fast, at Forestillinger af den Art er det centrale i dansk Theater. Men vi trænger til noget udover det — og vi har Ret til at forlange af Theatret, at det ikke alene bereder os en æstetisk Nydelse, men at det skal begejstre og opflamme os.

Det er lærerigt at sammenligne norsk og dansk Fremstillingskunst. Det falder jo strax i Øjnene, hvor nøje den i hvert af de to Lande er knyttet til den

typisk nationale Digtning. Fornemmer vi ikke Fjeldets og Elvens Brusen, naar vi betragter Bjørnson, Ibsen eller en Johan Bojer — og forekommer det os ikke, at Hostrup og Hjalmar Bergstrøm f. Ex. hører sammen med vore jævne danske Sletter. Og finder vi ikke hos fremragende moderne Fremstillere saavel i Norge som i Danmark det typisk nationale i ganske udpræget Grad.

Der er sjældne Undtagelser naturligvis, som Johannes Poulsen; men for ham har det sikkert allerede tidligt staaet klart, at han ikke kunde nøjes med de Indtryk og den Lære, hans eget Land kunde give ham; og det er vel en af Grundene til, at vi i ham ejer en Fremstiller, der altid overrasker, fordi han aldrig har slaaet sig til Ro, men stadig søger at forstaa og tilegne sig det ypperste, han finder rundt om paa Jorden.

Det er af største Betydning for den moderne Fremstillers Udvikling, at han, samtidig med at han i sin Kunst holder Hævd over det for hans Land og hans Tid ejendommelige og lader det danne det sikre Grundlag for hans Personlighed, lader Blik og Tanker dvæle ved andre Egne og andre Tider. Er han bestandig vaagen og stadig ivrig efter at se og lære, vil han aldrig slaa sig til Taals med det, han kan, og aldrig nøjes med at virke med de Midler, vi

kender; men han vil atter og atter fylde sit Væsen med nye Indtryk, saa han stadig vil forekomme os ny og overraskende.

Og af hvert eneste Land — ja af hvert fremmed Individ vil han kunne lære. Snart ganske indirekte ved de Stemninger, Tanker og Følelser, de nye Indtryk paatvinger ham, snart direkte ved det maalbevidste Studium af fremmed Fremstillingskunst. Mon vi herhjemme i Grunden rigtig ved, hvor uhyre meget vi kan lære af f. Ex. japansk eller russisk Fremstillingskunst. I Rusland, særlig i Moskwa, vil vi maaske mere end noget andet Sted i Verden finde den stærke dybe Fremstillingskunst, der kommer lige fra Hjertet.

Er den moderne Fremstiller saaledes ivrig efter stadig at forny sig, vil han undgaa den store Fare, der lurer paa enhver Kunstner — den nemlig at forfalde til Manér. Det er jo ganske naturligt, at en Kunstner, naar han Gang paa Gang erfarer, at han ved at benytte de og de bestemte Midler opnaar en betydelig Virkning, saa holder sig til de kendte Veje og vogter sig for Experimenter. Og udadtil vil det maaske endog være til hans Fordel — thi Tilskuerne vil i mange Tilfælde allerhelst have serveret det, de kender; — men for hans Kunst betyder det en langsom Død.

Er det lykkedes for en Fremstiller at levendegøre en særlig ejendommelig og karakteristisk Skikkelse,

gælder det derefter først og fremmest for ham at blive denne Skikkelse kvit, og det hurtigst muligt, at han ikke bringer Reminiscentser af den med til den næste Skikkelse, han skal give Liv. Naturligvis gælder det om at bevare den dybe Grundtone, Personligheden, som maa være Kærnen i og danne Grundlaget for enhver af de forskellige Skikkelser, som skal skabes, og som giver dem deres egentlige Værdi. Men de enkelte, karakteristiske Træk, de Ejendommeligheder, der særpræger netop den bestemte Skikkelse, maa Fremstilleren stryge af sig, før han giver sig i Lag med sin næste Opgave. Men for at viske Billedet fuldstændig af Tavlen behøver man jo ikke at slaa Tavlen itu.

Fremstillerens Kunst er ligesaavel som Malerens og Digterens en selvstændig Kunst, fordi den som Betingelse kræver en Personlighed, hvis den da ellers skal du noget; men det udelukker ikke, at Fremstilleren føler sig som den store Digters Tjener. Hvorledes vil nogensinde Fremstilleren af Shylock komme udenom sit Afhængighedsforhold til Shakespeare eller Noras Fremstillerinde kunne undgaa at føle, hvormeget der er hende betroet af Ibsen. — Men desværre er det ofte nogle slemme Herrer, det tilfalder den moderne Fremstiller at tjene. Og da kan det jo hænde, at Fremstillerens Personlighed er Digterens overlegen, saa han i den Grad omformer Skikkelsen,

at den kommer til at tilhøre ham snarere end Digteren. Det er jo en Kendsgerning, at Tilskueren ofte har svært ved at afgøre, hvad der skyldes Digteren og hvad Fremstilleren. Mange Gange gaar det jo saadan, at man i Beundring for Fremstilleren glemmer, at det vigtigste i Virkeligheden var Digterens; og omvendt — men det er sjældnere — faar Fremstilleren paa Puklen for, hvad der med Rette burde bebrejdes Digteren.

I det hele taget er det en saare vanskelig Ting at dømme retfærdigt om Fremstillerens Kunst. Blot at dele Sol og Vind lige mellem Forgrundsfigurerne og Baggrundens mere beskedne Skikkelser er ikke let. Og ofte findes netop Thalias mest trofaste og selvforglemmende Tjenere mellem de smaa i Baggrunden. Thi for den Fremstiller, der elsker sin Kunst og Scenen højere end sig selv, er ingen Opgave for lille. Det er f. Ex. i og for sig ikke „lettere" at være en af de navnløse Deltagere i Folkemødet i „En Folkefjende" end at være Dr. Stockmann. Men Stockmann samler — og bør samle — Interessen om sig, og hvem lægger Mærke til ham, der kun har til Opgave at underordne sig Helhedsindtrykket. Langt snarere henledes Tilskuernes Opmærksomhed paa den Deltager i Folkemødet, der maser sig frem og ublufærdigt paatrænger sig Opmærksomheden for at stille sin egen Person til Skue og ikke tager i Betænkning at for-

rykke Billedets Helhed ved med Vold og Magt at rykke frem i Forgrunden, hvad der skal være i Baggrunden.

Som overalt i Livet gælder det ogsaa for den sceniske Fremstiller om at være tro over lidet. Det viser sig Gang paa Gang, at det beskedne Talent kan være sin Scene til Gavn og Glæde og derved selv langsomt vokse og modnes. Det er overflødigt i denne Forbindelse at nævne Navne, men enhver, der med Interesse har fulgt Udviklingen af moderne, dansk Fremstillingskunst, vil let kunne finde Exempler herpaa. Og de Talenter, der er udviklede og modnede paa denne Maade, er ganske anderledes *holdbare* end de, der pludseligt slaas op som noget ganske særligt og i Øjeblikket forgudes. De er ikke i den Grad afhængige af den øjeblikkelige Smag eller Mode, men staar solidt og sikkert uden at lade sig kue af Modgangen eller beruse af Medbøren.

Der lurer mange Farer paa den moderne Fremstillingskunst, og en af de værste er den saakaldte Sceneinstruktion. I gamle Dage — i Theatrets Guldaldertid — var der ogsaa Instruktører, men deres Virksomhed bestod nærmest i at ordne det ydre Scenearrangement — i al Tarvelighed — og at anvise, hvor Fremstillerne skulde gaa og komme. Dengang formede hver enkelt Fremstiller paa egen Haand den Skikkelse, han skulde give Liv; man kendte heller

ikke til hvert Øjeblik at skifte Scene, men arbejdede ofte et helt Kunstnerliv sammen med de samme Kammerater, saa man lærte hverandres Ejendommeligheder og Virkemidler grundigt at kende — derved kom Afstemtheden og Sammenspillet som af sig selv — og Instruktøren kunde godt sidde og smaablunde, uden at der skete Forestillingen større Skade. — Nu om Stunder derimod gaar Sceneinstruktørens Bestræbelser som oftest ud paa at præge hele Forestillingen i sin Aand. Han har ved Indstuderingens Begyndelse sin bestemte Opfattelse af hver enkelt af Stykkets Skikkelser, og denne Opfattelse søger han paa forskellig Maade at bibringe de forskellige Fremstillere. Og her ligger der en stor Fare for Fremstilleren. Thi enten bliver han sløv og gør sig ikke den Ulejlighed at tænke selvstændigt — han faar jo alt af Instruktøren lige fra Tonen i Replikken til Skilningen i Parykken — eller ogsaa bliver hans Spil forstemt og uharmonisk, fordi han paa egen Haand har dannet sig en Opfattelse, som muligvis kontrasterer med Instruktørens.

Naar Instruktøren er en William Bloch eller en Max Reinhardt, sker der ingen Skade, fordi saadanne Personligheder er til det yderste varsomme, hvor de mellem Fremstillerne finder virkelige Karakterer og forstaar at lytte til, hvad de har paa Hjerte og evner at føje disse ægte Værdier til Forestillingen. Men hos mange Instruktører møder man — hvor udmærkede

Mennesker de saa ogsaa er — en aandelig Brutalitet, der maaske kan være paa sin Plads overfor siøve og uselvstændige eller dovne Fremstillere, men som for det meste gør virkelig Skade, navnlig hvor Talen er om et Talent, der er ved at bryde frem.

Det moderne Sceneri rummer ret beset ogsaa en stor Fare for Fremstillingskunsten, fordi det saa let misbruges. Selv om vi naturligvis ganske ser bort fra den Slags „Theatre", hvor det først og fremmest kommer an paa Udstyret og let paaklædte Syngepiger, hænder det saa ikke undertiden paa anstændige Scener, at vi næsten interesserer os mere for, hvad Damen „har paa" end for den Skikkelse, hun fremstiller?

Fremstilleren har en umaadelig Støtte saavel i Kostumet som i Dekorationen, men han maa vel vogte sig for ikke at drukne i det. Her gælder det i høj Grad at passe paa, at det, der skal være lydig Slave ikke bliver Herre. Og ganske vist kan Rundhorizonter og Drejescener og himmelhøje Trapper være den moderne Fremstillingskunst til største Gavn, naar de benyttes paa rette Maade og med Diskretion og Smag; men hvis en kunstnerisk Parvenu faar fat i disse Virkemidler — og det hænder jo — kan der laves saa mange Kunster med dem, at det i Grunden er ganske ligegyldigt, hvad man spiller, og hvem der spiller.

Pragten og Lyset og alle Herlighederne kan jo nok blænde os i Øjeblikket — men henter vi vore allerbedste Theaterminder frem, finder vi saa ikke, at de skyldes ganske smaa og enkle Virkemidler — og ægte — ægte.

LIDT OM SCENEINSTRUKTØREN

af

Dr. phil. *J. C. Normann.*

Han er et lykkeligt Menneske, hvis han lige før Sommerferien faar et Stykke, der rummer lidt Sjæl.

Bort herfra, hvisker han, putter Manuskriptet med de gennemtrawlede hvide Blade i Vadsækken og forsvinder til Ensomheden, til en lun Afkrog af Landet fuld af Hav og Sol. Saa lukker han Hjærnen af for Fortid og Fremtid og gi'r sig til at læse. Ustandseligt. Det samme om og om igen. Stykket.

Han føler sig tilbage i sin Barndom, naar han gennempløjede Røverromanen tyve, tredive Gange. Saadan slipper han ikke Stykket, før det er hans. Han kender Handlingen i alle dens Drejninger ud og ind, er fuldkommen hjemme i hver eneste af dens Situationer. Han ser Personerne for sig, deres Gang, deres Smil, den mindste Fold i deres Dragter, og følger dem tilbage over Handlingens Begyndelse og ud over den Tilværelse, hvor de tilfældigt er ført ind af Digteren. Med en iltert ransagende Intensitet sæt-

ter han sig saadan ind i deres Liv og Væren, at han ikke sjældent kan overrumple deres Udtryksmaade paa et eller andet Sted i Stykket som ukorrekt eller dæmpe eller forstærke deres Handlinger.

For den Sags Skyld kunde han godt skrive hele Stykket om paa sin Manér. I hvert Fald skal han reproducere det fra Digterens fri, ubeherskede Fantasi og ind paa Scenens planede faste Brædder. Han skal gennem sit Kendskab til Personerne skaffe Bevægelse, Luft og Lys i alle Situationerne, saa at de kan synes levende fra Scenen for Tilskuerne, som oplever dem.

Men just som han har gjort sig til Hersker over denne lille Verden, lider han som Digteren af en frydefuld Ængstelse ved at give den fra sig, give den en reel Tilværelse. Lad den blive i Fantasien, det gror jo i den Dag for Dag! Efter en kraftig Nattesøvn har den maaske fornyet sig her og der. Og han la'r den leve. Kan dog med eet — overrumplet af en eller anden Situation, han særlig føler for — ligesom paa Slump, men i en Fart, kradse lidt ned paa et af de hvide Blade, om hvordan han tænker sig den levendegjort.

Pludselig en Aften staar den røde Post dér med Brev. Teatrets Regissør annoncerer Prøve. Desværre er det allerede Dagen efter i Overmorgen. Nu gælder det altsaa Virkelighed, ikke Drømme. Og i et febrilsk Tempo efterføles saa Stykkets Bevægelsesliv

fra førsfe Ord i første Scene til sidste i Slutningen og nedskribles i Streger, Cirkler, lakonisk forkortede Bemærkninger foran hver eneste Replik.

De hvide Blade er fyldte. Færdig.

Fra Sol, fri bærende Luft og Hav ind paa Teatrets gabende tomme Scenerum i elektrisk Graavejrsbelysning under en lukket Himmels stærkt komprimerede Stinkeatmosfære. Liv i en Æske. Men heldigvis fyldt af virkelige Mennesker. Skuespillerne.

Der tages fat.

Akt for Akt leder nu S. I. Skuespillerne gennem det Bevægelsesliv, hvori han har set Stykkets Personer færdes. Ikke en Scene forlades, før hver eneste Bevægelse er omsat fra de hvide Blade over i Personernes Stedfortræderes Hjærner til Viderefunktion. De skal gaa, staa og sidde, som S. I. har set dem gaa, staa og sidde i enhver af de vekslende Situationer.

Det er det første, lidt trivielle Arbejde. Katten om den varme Grød. Børn, der leger med Ilden.

Men Skuespilleren, som i Reglen først med den foregaaende Læseprøve har forstaaet, hvad hans udskrevne Rolle — den omfatter bare hans Persons Replikker — betyder i Sammenhængen med de andre, er under disse Prøver („Arrangementerne") kommet til at se, høre, føle sig i livligere Forstaaelse med

Stykkets øvrige Figurer. Han har erhvervet sig Selvbevidsthed paa sin Figurs Vegne, og kan nu gaa roligere hjem for at ransage dens Hjærte, Lever og Nyre, dog navnlig Hjærtet. (Har Digteren glemt at gi' Hjærte med paa Vejen, har den talentfulde Skuespiller et for ti.) For sin Parts Vedkommende gør han S. I.'s Arbejde om igen.

Og saa kommer han med sin uddybede Opfattelse til nye Prøver.

Men hans Figur staar ikke alene, den er afhængig af den Medspillendes indenfor Situationen. Og selv om nu Skuespilleren under det udholdende Prøvearbejde kan forme sin Figur levende klar, netop saa slaaende karakteristisk, som Digteren tænkte sig den, ja mer end det, og hans Medspillende sin, og selvom de i Sammenspillet kunne tirre, ophidse hinanden til en fuldkommen overbevisende Fremstilling ligesom i en Duo Celloen driver Violinen til fyldigere Tone, kan S. I., der staar udenfor Situationen som den objektive Tilskuer og dog den bestandige Kender og Elsker af Figurernes Sjæl, ved talrige tilsyneladende smaa Midler forme Sammenspillet endnu mer fuldkomment ved f. Eks. at hidse Tempoet i den eller den Replik, dæmpe Tonen i en anden, uddybe Situationens Perspektiv mod Stykkets Idé ved en Pavse, Skuespillerne ikke har følt, dog først og sidst ved stadig at røbe Muligheder for at trænge endnu dybere ind imod Figurernes Inderste.

Ligesom denne intenst følende Kender af hele Stykkets Organisme naturligvis, hvis en Skuespiller ikke kan faa Greb paa en Figur, øjeblikkelig fører ham paa Vej. Var han Digter med Digteren, maa han nu være Skuespiller med Skuespilleren. Som Rendegarn føler han sig som besat af en utæmmelig Trang til at spille alle de Skikkelser, han har levet saa fortroligt med i sin Fantasi. Han forklarer, hvorfor en Figur føler saadan eller saadan, men først og fremst viser han hvordan.

Overhovedet er det Alfa og Omega hos S. I., at han er noget af en Menneskefremstiller og mest af en Menneskekender. Han er saa betagende fyldt af det Væsens Væsen, der skal fremstilles, at han gennem sin øjeblikkelige Skitse af det kan virke hypnotiserende paa den, som skal gengive det paa Scenen, og saa maa han igen veje den Skuespillers Evne, han har for sig, kende dens Spændevidde bedre end ham selv, ægge det af den, han har Brug for i Øjeblikket, vække Sjælen i ham, spille paa ham, som Shakespeare siger.

Et saadant Samarbejde i den enkelte Situations Tjeneste præges ikke sjældent af en egen fyldende Charme, fordi Maalet er noget saa uegennyttigt som et fuldkomment, et kunstnerisk uangribeligt Hele.

Men en Gang maa det afbrydes. Det gælder jo ogsaa at tvinde alle de enkelte Situationer sammen,

som efter deres Betydning har været Genstand for stærkere eller lettere Udarbejdelse under Prøverne. Var de da ikke af Digteren stillet saadan sammen, at de dannede et Hele? Jo vist. Men Forbindelsen viste sig dog at være noget for atmosfærisk. Hvad der er set i Fantasien, i et Syn, om man vil, skal have virkelige Ben at gaa paa, paa Scenens faste Gulv. Hvad der var *stillet* i Sammenhæng, maa nittes sammen. Og dette er S. I.'s Sag ved talrige Midler, som han drager til Hjælp ud af Situationens Stof. Eksempler kunde nævnes i Snese for hvert et Stykke, man maa nøjes med at sige, at mellem to Scener taales der intet Ophold (hvis det da ikke *skal* være der), ingen Pavse af den svageste Art, intet Hul, hvori Tilskuerens Fantasi plumper i og langsommeligt og møjsomt graver sig op, mens Handlingen allerede er langt fremme.

Synlige — usynlige — Traade maa binde det foregaaende fast til det næste.

At en udenforstaande maa sørge derfor, er klart. Den, der som Skuespilleren er interesseret i at forsvare Karakteren for dens egen Skyld, er optaget af selve Situationen, han mangler Overblikket, skal ikke have det, for han kan ikke.

Endelig er der Handlingen. Fremgaar den da ikke af Mødet eller Sammenstødet mellem Personerne, af Situationerne? Naturligvis. Men der er mangfoldige Scener i et Stykke. Ikke alle lige vigtige. Nogle er

bare løst, og dog ikke undværligt Mellemværk. (Tjeneren med et Brev.) Andre blot antyder, hvor det bærer hen. Andre igen fører nærmere. I enkelte *er* man der. Det, det gælder om for den udenforstaaende Leder af alle disse mer eller mindre betydende Scener eller Situationer, som nu hver for sig er blevet uddybede, er at se dem for sig i et ligesom fjærnet sammenhængende Hele og lægge Tempoet i dem efter deres Betydning deri, sløjfe det lidt her, hvor det under Udarbejdelsen er blevet for stærkt, styrke det dér, kort sagt bestandig holde Tilskuerens Interesse for den synlige, usynlige røde Traad i Handlingen bankende i Live lige op til Afslutningen.

Just som Skuespilleren og S. I. er godt i Gang med at skulle være færdige (færdig bliver man aldrig, hvor det gælder at uddybe det Billede af Livet, som Skuespillet skal være), staar der en venlig Mand og banker paa den lykkeliges Skulder. — Lykkelig, fordi han kun har haft med Menneskestoffet at gøre. To udrangerede, adskilte Stole betød en Dør, et faldefærdigt Bord en Kamin, et Par Trin en Veranda ud til Landets frie Horisont. Alt saare primitivt som i Kunstens Morgenrøde.

Dekorationerne er færdige, hvisker den venlige. S. I. har glemt dem og smiler nikkende, som han ikke havde tænkt paa andet. Det er jo Uger siden,

han var med til at give de nødvendige Oplysninger om Scenens Udseende til den venlige.

Naa, hvad har *han* ikke formaaet at trylle frem? Der er rigtige Trapper, massive Vinduer, Døre, der slaar rigtigt i (og knalder altfor stærkt), og Vægge i de pragtfuldeste Kulører og et Landskab! — — en hel ny Verden, som lige i Øjeblikket forskrækker lidt. Men Skuespillerne og S. I. tager den med. Tilskueren forlanger dette „Teater" for at det hele skal gøre et rigtigt levende Indtryk.

Paa Generalprøven straaler det da ogsaa i al sin overbevisende Teaterglans, som nuomstunder mange Gange skal spille større Rolle end de Skuespillere, der kommer til at gaa i det.

Og imidlertid har en ny uundværlig Troldmand, som ogsaa i vore Dage rangerer højere end Skuespillerne, Belysningsmesteren, gennemgaaet Stykkets forskellige Situationer med S. I. og karakteriserer dem i fuld Overensstemmelse med den Stemning, der hviler over dem.

I alle disse Farver og Belysninger kommer saa de rigtige Mennesker — Skuespillerne — straalende af Sminke og skrappe Kulører, belæssede med andres Haar i Pundevis, i et Brus af Dragter — — De og S. I. staar lidt og ser forlegne paa hinanden. Smiler. S. I. siger udmærket og stirrer krampagtigt paa Masken. Den minder dog noget. —

S. I. føler sig alligevel lykkelig. Han har været med til at søge at trylle noget uhaandgribeligt frem. Lidt Sjæl. Fanger den under Forestillingen, ser han Skuespillere og Digter trykke og trykke hinanden i Hænderne. Gør den det ikke, raaber Direktør, Kritikere, Skuespillere og Digter i Kor mod ham: Idiot!

Og S. I. erkender ogsaa denne Gang, at han er det. Og hvad er bedre end Selverkendelse? Den gør En klar ogsaa paa andre Menneskers Væsen. Den er Livets Skat. S. I. er og bliver en lykkelig Mand.

BONDEN PAA SCENEN

af

Skuespiller *Henrik Malberg.*

Der har altid herhjemme været Interesse hos Publikum for at se Bonden fremstillet paa Scenen. Denne Interesse er navnlig vokset, siden man gennem Literaturen har faaet mere Viden om og Forstaaelse af Bonden og hans Væsen.

Igennem mange Aar saa man kun Bonden som komisk Figur paa Scenen. Publikum var indstillet paa at le, naar han viste sig. Dette medførte naturligvis, at Skuespilleren, der fremstillede Bonden, let lod sig forlede til Overdrivelse, — og det morede Publikum.

Som Regel lagde hverken Skuespiller eller Publikum videre Vægt paa Dialekten, der taltes paa Scenen. Hvis Skuespilleren ikke var særlig bevandret i Dialekt, nøjedes han med at finde paa nogle pudsige Ord, tale et forvrænget Dansk eller snurre lidt paa r'erne, og hvis han saa tillige sagde „A" i Stedet for „Jeg" betød det, at det var Jydsk.

Saaledes er det Gudskelov ikke mere. Dialekten paa Scenen er bleven sandere, ægtere.

Tidligere kunde man ikke tænke sig en alvorlig Scene spillet paa Dialekt. Hvis Elskeren og Elskerinden i Komedien var Bønder, strøg man Dialekten for deres Vedkommende, af Angst for af Publikum skulde le, og Stemningen derved blive ødelagt. Det var ret almindeligt i Bondekomedien, at det unge Par talte almindeligt Dansk, medens de øvrige Personer i Stykket, deres Forældre og Søskende snakkede løs paa Bondemaal. Publikum gik herved glip af det smukke menneskelige i Udtrykket, det stille naive, som Bonden faar i Tale og Væsen, naar han er alvorlig.

I vore Dage er man naaet saavidt, at Publikum ikke alene lytter efter, naar Bonden er alvorlig paa Scenen, men græder med ham, naar han græder.

Det er i første Række vore Bondeforfattere, vi skylder det. Selv udgaaede fra Bondestanden, har de Kendskab til Bonden indvendig fra. De skildrer ham, som han tænker og føler, de forstaar ham og holder af ham, fordi de føler sig beslægtet med ham. — Og Skuespilleren! — Kun den Skuespiller, der i sin Opvækst er kommet i Berøring med Bønder, kan fremstille Bonden troværdigt og ægte menneskeligt. Han kender ham, som han er, ogsaa naar han er imellem sine egne, naar han tryg og bevidst bevæger sig i sine egne Omgivelser. Han kender hans Ud-

tryk for Sorg og Glæde i det daglige Liv. Den, der kun har set Bonden i fremmede Omgivelser, kender ham ikke, fordi Bonden altid bliver en anden, naar han staar overfor fremmede Mennesker. Det beskedne, i hans Natur kommer da frem; han bliver genert, forsigtig, noget mistroisk, hans Tale en helt anden end til daglig; han vejer sine Ord paa en Maade som Diplomaten tit maatte misunde ham. Som oftest nøjes han med at høre efter, hvad de andre siger, danner sig sin Mening, men holder den for sig selv. Er han af Naturen fremtrædende, gør han Forsøg paa at tale fint, som han kalder det, og bliver forloren i Bevægelser og Udtryk. Dette til Moro for os — og ofte for ham selv med.

Det er en almindelig Opfattelse, at Bonden er stilfærdig og taler sagte. Men hør ham hjemme, naar han har travlt i Marken, se ham til Høstgilde eller paa Kroen, naar han er glad, da er han ganske som andre Mennesker.

Skuespilleren, som skal fremstille ham, maa først og fremmest kende dette, og gaa ud fra, at det er et Menneske, han skal fremstille, et Menneske, der tilfældigvis er Bonde, og som føler Sorg og Glæde som andre Mennesker.

Enhver Teatergænger glæder sig uvilkaarligt ved at se et Stykke, der af Instruktør og Skuespiller er saaledes gennemarbejdet, at Talen virker ægte. I vore

Dage kan man sætte et Bondeinteriør op, saa godt, at selv Bonden intet vil have at udsætte. Den, der kender Landet og Bønderne, glæder sig derover, men Glæden varer sommetider ikke længere end til Stykkets Bønder begynder at tale. Selv om der er to eller tre, der virker tilforladeligt, fordi deres Tale er ét med den Person, de fremstiller, hjælper det ikke, naar Indtrykket ødelægges ved, at de andre svæver ved Siden af. Man bør her lægge mere Vægt paa Helheden; man bør stemme det hele sammen, bringe Harmoni i det. Ellers virker det pinligt paa den Kyndige. H. C. Andersen fortæller om en Mand, der tog sig Livet for tungt, d. v. s. Kunsten. Han græmmede sig, naar han en Aften i Teatret saa Palmetræer paa Amager, Kaktus i Tyrol og Bøgetræer højt oppe i Norge. Sligt sker ikke i vore Dage, men man kan godt paa Scenen høre jydske Bønder tale en Dialekt, der i høj Grad minder om Sjællandsk og Fynsk, eller benytte Dialektord, der virker paa Tilhørerne som Hebraisk.

Naar en Skuespiller skal tale Dialekt, maa han først og fremmest ikke glemme, at Publikum, som ikke alle er bevandrede i Dialekt, maa kunne forstaa, hvad der siges. Der findes mange morsomme Ord i Bondesprog, som er fristende at benytte, men som kan virke forstyrrende og desillusionerende. Hvad nytter det, at man siger til en grim Unge, at det er da saa møj et

skjønt Barn. (Et godt og skikkeligt Barn). Den Slags Ord bør kun benyttes, hvor Handling eller Gentagelse af Ordet gør det forstaaeligt for Publikum. I modsat Fald bør man oversætte Ordet paa almindeligt Dansk og give det en Dialekttone. Man opnaar da at holde Publikum fast, i Stedet for at rive det ud af Stemningen.

Den Tilskuer, som kun en enkelt Gang er kommet i Berøring med Bønder, kan selvfølgelig ikke forstaa stærk Bondedialekt med Halslyde og Næselyde i Forbindelse med den Utydelighed, der fremkommer ved, at Bonden ofte taler sagte og monotont og vender sig bort fra den, han taler med (ihukommende et Billede af Ring paa Charlottenborg for nogle Aar tilbage*). Tilskueren vilde aldrig kunne opfatte, hvad der siges fra Scenen, hvis det ikke bares frem kunstnerisk og teknisk betydeligt. Et er jo at læse et Sprog, hvor man selv bestemmer Tempoet, og hvor man finder Forklaring paa de vanskelige Gloser, saa man kan forstaa dem og more sig over dem, et andet at følge med, naar det tales hurtigt fra Scenen.

Den Instruktør eller „Iscenesætter", som leder Ind-

*) *Rings Billede:* Man saa her to Bønder staa og passiare sammen midt paa en Landevej med Ryggen til hinanden. For den, som kender Bønder, var det, som man kunde høre dem tale sammen.

studeringen af en Bondekomedie, bør derfor ligesom Skuespiller og Forfatter have Kendskab til Landet og Bønder og være fortrolig med Dialekt. Hans Opgave bør ikke alene være at sige Skuespillerne, hvor de skal gaa, staa eller vende sig, men han skal ogsaa kunne give de mindre dygtige Tonen af Dialekten og anholde dem, hvis de rammer ved Siden af, og han maa overfor dem, der kan Dialekten, have behørig Autoritet til at hindre — hvis det f. Eks. er et jydsk Stykke — at disse ultrerer Dialekten ud i det, man kalder „Ravjydsk", eller som andetsteds nævnt at der benyttes Ord, som ikke forstaas af den Enkelte.

De Fordringer, der stilles til et Teater for at kunne spille Bondekomedie, er saaledes ret betydelige. Skuespillerne maa, for at kunne tale Dialekt *forstaaeligt* paa Scenen, være teknisk dygtige, da Bønder, som før anført, ofte taler med baade Hals og Næse og taler monotont. Ledsagende Gestus bruger de ogsaa sjældent. Bruger de endelig Gestus, er den ihvertfald ikke ledsagende, snarere misvisende, saa hvis Skuespilleren ikke har fuldstændig Herredømme over Personen i Udtryk og Tale, virker det parodisk istedetfor karakteristisk.

En Vanskelighed til er der ved at spille Bondekomedie, den, at vore Bondeforfattere ikke altid har Forstaaelse af det dramatiske. Man kunde til Tider

fristes til at tro, at de stædigt kæmpede en Kamp mod det vi kalder „Scenens Love“. Jeg ved da enkelte, som ser rødt, hvis man blot nævner de „Love“ for dem. Naa — det bedrer sig nok, naar det gaar op for dem, hvor meget af deres Hjerteblod, der gaar tabt ved at Stoffet ikke kommer til sin Ret, og at den dramatiske Form er den bedste, hvis man vil i Forbindelse med det store Publikum for at faa sagt, hvad man har paa Hjerte.

OM VISESANG

af

Skuespiller *Christian Gottschalch.*

I en sildig Aftentime gik der to Mandspersoner i Frederiksberg Allé. —

Den ene var undertegnede, den anden var min gode Ven. Da det er ham, der hæfter for de følgende Bemærkninger om Visesang, skal jeg til behagelig Oplysning for videbegærlige Læsere fortælle, at min Ven er halvgammel, glatbarberet og klippet som en Romer. Han ynder at udtale sig i Foredragsform; uden at ændse Afbrydelser taler han, indtil han selv synes, han er færdig. Skønt han ofte taler længe ad Gangen, virker han sjældent trættende, blandt andet illustrerer han sin Tale saa morsomt med sine Hænder, og hans Øjne kan i det ene Øjeblik være nederdrægtig ondskabsfulde, for saa i næste Øjeblik at lyse med en Mildhed, der er en Moder værdig.

Han har haft Tid til at tænke meget, han har rejst Jorden rundt og taget aktivt Del i europæisk Teaterliv.

Naar vi gaar Tur sammen, saa har han den Vane pludselig at standse, trække Skuldrene op under Ørene og knalde en dømmende Sætning ud i Rummet — det er ofte en træffende, men næsten altid en haard Dom.

Saaledes ogsaa denne Aften. Han standsede pludselig midt i Alléen, satte Skuldrene i Angrebsstilling og sagde kort og kraftigt: „Det var noget rigtigt Stads." —

Vi havde nemlig hørt en ung Sangerinde, der til eget Lutspil foredrog nogle Viser. Det var en net ung Pige, der ikke fornærmede nogen, saa jeg indvendte spagfærdigt: „Naa, hun var saamænd meget hæderlig."

Men saa begyndte min Ven sit Foredrag om Visesang — „Hæderlig, nej hun var ikke hæderlig. Hun var en Svindlerske, — der stod jo Visesangerske paa Plakaten.

Hun ejede hverken Rytme, Charme eller Hjerte, hun var talentløs og dilettantisk. Hun havde ikke Begreb om det, hun foretog sig. Selv om hun optraadte i en „Dagligstue", maatte man jo være mere end velvillig elskværdig for at fordøje hende.

Visesang er en fornem Kunstart!

Visen, det er Livet i en Nøddeskal. Det er Dramaet i dets mest sammentrængte Form.

Du skal ikke blive forbavset min Ven. Lad mig fortælle Dig, hvor stærkt en Vise har virket paa mig, saa vil Du maaske bedre forstaa mig.

Det er mange Aar siden. Det var første Gang, jeg var i Paris. Jeg havde længe drømt om at besøge Frankrigs Hovedstad, og nu stod jeg altsaa i det virkelige Paris, hvor jeg forvirredes som i en Rus.

Det franske Sprog svirrede og susede forbi mine Øren, dette fortumlende, mylrende Liv paa Boulevarderne, denne gyldne Dis i Luften, disse Farver, disse Mennesker, Heste og Køretøjer, saa nær jeg var det, saa fjernt syntes det mig pludselig, saa ukendt og anelsesfuldt.

Fra Plakater slog Navnet *Yvette Guilbert* mig allevegne i Møde, og Billedet af en Kvinde i lang hvid Kjole, med lange sorte Handsker, rødhaaret, med smaa underfundige Griseøjne, grim, lang, ranglet — en sælsom Fremtoning af et forvaaget, gustent og dog evigt vaagent Paris.

Da jeg om Aftenen drev ned ad Boulevarderne, fulgte jeg mekanisk Gaspilen, der pegede mod Concert Parisien og kom ind i Sidegaden, hvor hun optraadte . . . .

I det pragtfulde Lokale, hvor Paris summede fra alle Stolerækker, i blændende Lys saa jeg Plakaten med de levende Farver staa dér lyslevende, hørte Yvette Guilbert — det var Vise.

Hun stod og sang i sin lange Kjole, der dog hverken tav om Krop eller Køn, med en sløret Stemme, der ikke tilslørede noget som helst, men ganske intimt

aabnede alle mulige Perspektiver — om Paris i Glæde og Paris i Sorg, Paris i Sult og Paris i Nød, i Rædsel og Vanvid, i Mord og Selvmord, i Kærlighed og Had og Skinsyge, om Paris og dets Gaders og Gyders Liv . . . .

For mig stod Paris og dets Muse!

Det var Pariserinden, der sang Paris ud af Hjertet, de Viser, hun forstod, som Kvinder forstaar, som Gadens Barn forstaar sin Digter i Paris, hvor Menneskene er født artistiske. Sang, nej nynnede dem, blot fordi hun kunde, med Paris i hver Fiber, i Blod og i Nerver, dryppede dem ind i mit Sind med sin sprøde og spinkle, lidt slørede Stemme.

— Livet havde aabenbaret sig for mig!

Paris i en Vise! Livet i en Vise!

Det er mange Aar siden, og dog husker jeg det, som det var igaar.

Hvad kræves der da af en Visesanger?

Der kræves Hjerte og Evne til at fortælle andre om sit Hjerte. Én Kunstner bruger Smilet, en anden Blikket, en tredje Variation i en Stemmens Klangfarve, men alle virkelige Kunstnere har noget paa Hjerte, de har en Mening om den Vise de synger, og det er denne, de *paatvinger* Tilhørerne.

Se, naar en „Begynder" giver sig til synge en Vise, saa maser han bare paa, skærer Grimasser, laver Fagter og ødsler paa Maa og Faa med sit mer eller min-

dre rigelige Dilettant-Humør. Det er som oftest ikke godt, men undertiden kan en saadan Person være heldig og blandt andet opnaa det Resultat at gøre Lykke. Saa skal han være Visesanger eller Revuskuespiller. Alle de gamle Tanter, Venner og Veninder, der har hørt det unge Menneske synge, tror paa hans ubestridligt store Talent som Visefortolker og anser det for givet, at der er beskaaret det unge Menneske en straalende Fremtid i Visekunstens Rige. Den geniale og dog folkekære Frederik Jensen er mange Gange blevet sammenlignet med en saadan „evnerig" og „talentfuld" Dilettant, og Sammenligningen er sjældent faldet ud til Hr. Jensens Fordel, og dog er han stadig den af vore Revusangere, der i Viseform oftest har talt til os om Livet. Dilettanterne kopierer ham, Tanterne applauderer, og saa gør det unge Menneske Springet og bliver „professional". Og hvad saa? Saa kommer Arbejdet og Skuffelserne! Det er to meget væsentlige Faktorer i en Visesangers Liv. Arbejde og Skuffelse slaar mange ihjel. Hvormange virkelig gode Visesangere har vi i vort ellers saa talentfulde lille Danmark?

En stor, østrigsk Visekunstner, jeg engang traf paa en Rejse, fortalte mig, at han var flere Maaneder om at indstudere en enkelt ny Sang.

Først lærte han Tekst og Melodi udenad, lærte dem saadan, at han i Søvne kunde aflevere begge

uden mindste Standsning. Først naar Hukommelsesarbejdet var helt overvundet, begyndte han paa Udarbejdelsen af Foredraget. Gang paa Gang sang han Visen igennem for sig selv, han nynnede den, naar han gik paa Gaden, og han spekulerede paa den om Aftenen i Sengen, indtil han faldt i Søvn. Hver Dag prøvede han akkompagneret af sin faste Klaverspiller. Efterhaanden blev Visens Tanker og Ord hans egne, og der dannede sig i ham uvilkaarligt en Mening om Visen og en Mening om Maaden at gengive Visen for Publikum. Hans Plastik og Rytme var altid nøjagtig gennemtænkte; han havde for Resten ualmindelig smukke og præcise plastiske Evner.

Naar alt var gennemarbejdet, kunde han endelig synge Visen for Tilhørere. Læg vel Mærke til, det var en rutineret, talentfuld Visesanger, der havde arbejdet i flere Maaneder, herset og slidt med denne ene Vise, og dog var han dødsensangst af Nervøsitet, bange for, at han denne Gang skulde have taget helt fejl. Han sang da heller aldrig nogen Vise rigtig godt, sagde han selv, førend han havde haft Publikum paa den en Snes Gange.

I Visesang er der ofte megen Façon, og Façon virker her hæsligere end andre Steder. Den Omgang Manerer, som en Mængde Visesangere har i deres Hænder, er i Simpelhed og Talentløshed himmelraabende. Bevægelser, der illustrerer Slagsmaal, Hjerte-

banken, Øldrikning, Afsky og Hilsener, kan uden at være helt „syngepigeagtige“ dog være gruopvækkende. En ældre, erfaren Teaterdirektør, der i ca. 30 Aar har iscenesat Visesangere, plejer altid, naar han prøver en ny Mand, der synger en Vise for voldsomt, at raabe: „Syng med Ansigtet. Først naar et Menneske, bundet til en Pæl, kan foredrage en Vise, saa man forstaar den, er han paa den rigtige Side. Min Herre — Munden og Øjnene er to udmærkede mimiske Hjælpekilder.“

Det er ellers vanskeligt at give absolute Raad og Regler med Hensyn til Visesang, der er jo i det hele taget vanskeligt at fastsætte Regler med Hensyn til Kunst. Eet er dog givet, og det er, at det er nødvendigt at have Rytmesans. Der er Hundreder af Visesangere, der klarer sig alene med Rytmeevne. Rytmen er vistnok det vigtigste i en Vise, synges den uden Rytme, vil den næsten altid fremkalde Søsygefornemmelser, og det er jo ikke Meningen.

Dernæst kan man ogsaa ganske roligt hævde — uden at være paastaaelig —, at det er heldigt for en Visesanger at have sin Sangteknik i Orden. For ham er det mere nødvendigt end for nogen anden Art Sanger at have fuldkomment Herredømme over Stemmen. Naar han synger, kan han ikke tænke paa Stemmens Leje og Tonens Farvning, saa maa han have hele sin Opmærksomhed bundet til Teksten.

Hans Stemmeteknik maa rent mekanisk virke rigtigt. Det kræver et Arbejde, som de fleste af vore hjemlige Visedyrkere lader ligge.

Saa er der jo ogsaa Plastikken. Vel skal en Visesanger kunne synge en Vise alene med Ansigtet, som Direktøren før sagde, — men ligesom Melodien støtter Teksten, saaledes skal Plastikken understøtte Foredraget. For lidt og for meget fordærver alt — ligesaa her — navnlig for meget, thi det er saa uhyre lidt, det drejer sig om, og saa er det alligevel saa uhyre meget, i ethvert Tilfælde er det meget sjældent at træffe en Visesanger med en virkelig præcis Plastik.

Nu ved Du altsaa det, min Ven, og dog kan den samme Vise synges paa 100 forskellige Maader, og hver Maade er høreværdig, naar blot Kunstneren føler det han synger og er sikker derpaa, naar han altsaa har en Mening og tror paa den.

Lad mig blot fortælle Dig, inden jeg slutter af, at der er meget Gøgl og i musikalsk Henseende Mængder af simpelt Dilettanteri, der gaar under Navnet Visekunst.

At høre en god Vise sunget af en Kunstner er intet mindre end en stor Oplevelse!

— Mere vil jeg ikke sige i Aften om Visesang. Tak, fordi Du ikke har afbrudt mig. Klokken er mange. Jeg kunde godt blive ved meget længe endnu, thi lige saa længe man kan sige noget om

Mennesker, Menneskehjerter og Livet, lige saa længe kan man sige noget om Visesang; Visen er nemlig den oprindeligste af alle Digtekunstens Former.

God Nat og sov vel!

Min Ven rakte mig Haanden og drejede om ad en Sidegade.

1075 Forsøg paa at optræde som Visesanger i København har siden givet mig den Erfaring, at han havde Ret paa mange Punkter af sit belærende Foredrag hin Nat i Frederiksberg Allé.

ELEVINSTRUKTION

af

Sceneinstruktør *Henry Moritz*

Der er i de fleste Menneskers Liv en Periode, hvor han eller hun føler en brændende Trang til „at gaa til Scenen". Det er i Reglen i Alderen omkring de 18—20 Aar. Som oftest er det hele kun et Udslag af Ungdommens Udlængsel mod det spændende, det romantiske, det interessante — kort sagt, Modsætningen til Virkelighedens daglige Graat-i-Graat. Ethvert ungt Sind brænder efter at „opleve" noget. Og kan Livet selv ikke skaffe denne Oplevelse, søger Sindet mod det Surrogat for Virkeligheden, der hedder Scenen. Her i Rampens Lys, beskuet (og tiljublet) af et beundrende Publikum, maa man da kunne faa tilfredsstillet alt, hvad der bor i en Menneskesjæl af uudløst Stemning, af Længsel og Attraa, af Sorg og Glæde, Menneskekundskab og Menneskeforagt. Saa fristende, saa flatterende, saa *nemt* tager det hele sig ud, set nede fra Parkettets magelige Fløjlsstole. Kun de færreste aner og gør sig klart, hvilket aarelangt, trælsomt, nerveopslidende Arbejde, der ligger bag, før man for-

maar at *give* kunstnerisk *Udtryk* for, hvad der rører sig inde i Sjælen.

Selvfølgelig kan man ikke *lære* at spille Komedie, som man kan *lære* at strikke en Strømpe, eller som man kan *lære* at skrive paa Maskine. Talent er en Gave fra Naturen. Men Talentet kan og bør underbygges med Teknikken. Selv den mest talentfulde Klaverspiller har maattet spille mange og lange og kedsommelige Fingerøvelser, før han lod sig høre i Koncertsalen. Og hvor uendelig mange, elementære Linjer og Streger maa Kunstmaleren ikke tegne, før han naar frem til at kunne udstille et Billede. Paa samme Maade med Skuespilleren.

Det er almindelig anerkendt, at tyske og særlig franske Skuespillere, selv ved mindre Selskaber, *kan deres Ting*, ɔ: de kan tale tydeligt og klart og med forstandig Sætningsinddeling. De kan bevæge sig frit og utvungent paa Scenen, ved, hvor de skal gøre af deres Hænder, hvordan de skal staa og gaa paa deres Ben. Alt saadan noget ser saa nemt og ligetil ud, men er i Virkeligheden yderst svært, kræver megen Øvelse og utrættelig Flid. Denne tilsyneladende saa lette og elegante Maade at spille Komedie paa er — for den, der vil gaa til Bunds i Tingene — det møjsommelig tilkæmpede Resultat af en fleraarig, solid *Elevinstruktion.*

Hvor kan nu den vordende Skuespiller henvende

sig for at faa den fornødne Undervisning? Ja, her i Landet har vi jo Det kgl. Teaters Elevskole og nu Betty Nansens Teaterskole.*) Men det almindeligste er vistnok at læse hos en eller anden anerkendt Skuespiller. I Tyskland og Frankrig søger man derimod fortrinsvis til *Teaterskolerne*. Og i det store og hele er *Skolen* sikkert at foretrække for Privatundervisning. Den enkelte Skuespiller, hvor betydelig han end er, kan næppe undgaa at paavirke Eleven ensidigt. Paa Skolen derimod vil Undervisningen jo i Reglen være mere alsidig.

Først gælder det at rense Elevens Sprog, saa Modersmaalet tales smukt og korrekt uden at blive pyntet eller affekteret. Og Stemmen maa skoles, saa Talen bliver fast og klar, fri for alle gutturale eller nasale Bilyde.

Dernæst maa Eleven lære at *inddele* Sætninger, saa at Ordene kædes logisk sammen. Ofte vil man kunne høre Skuespillere paastaa, at kan man *tænke* Sætningen, kan man ogsaa sige den.

Ja selvfølgelig. Men det er for det første meget vanskeligt helt at gøre en andens Tanker til sine egne. Og er man en Aften træt i Hjærnen eller uoplagt — og dette kan hænde selv den største Kunstner — er det en uvurderlig Fordel at have sin Teknik saadan i Orden, at man, halvt maskinmæssig, kan give Ordene den Valeur, der tilkommer dem. Det er et lille „Trick",

*) Begge med gratis Undervisning.

et „Fif", om man vil, der hjælper over det døde Punkt, og som formaar at bevare Illusionen overfor de 99 af 100 Tilskuere.

Til Elevinstruktion hører ogsaa Plastikundervisningen, det naturlige Herredømme over Legemet. Ogsaa her gælder det *præcis at vide, hvad man vil gøre.* Eleven skal lære at lade Bevægelsen følge naturlig med Sætningerne, at hans Gang, hans Sætten-sig-ned eller Rejsen-sig-op ikke kommer til at virke paaklistret, udvendig. Skal han efter en lang, fyrig Replik i stærk Ophidselse forlade Scenen, maa Gangen forberedes naturligt allerede under Replikkens Slutning; man maa — som en fornem, gammel Skuespiller sagde til sine Elever — „holde venstre Fod klar til Afgang". Det synes saa nemt, men kræver i Virkeligheden stor Øvelse. Og man skal ikke frygte — som unge, ikke-uddannede Skuespillere undertiden udtrykker sig — for at blive „maskinmæssig" ved al den megen Lærdom. Er Talentet, dette ikke-definerlige Begreb, tilstede, kan det kun fremhæves og støttes af Teknikken, det „maskinmæssige". Og kniber det med Talentet, ja saa kan det „maskinmæssige" slet ikke undværes. Tværtimod. Da maa Instruktionen, *Elevinstruktionen*, være i den Grad i Orden, at Skuespilleren hjælpes over Rollen just ved at *kunne sit Haandværk.*

Naar nu Elevinstruktøren efter Elevskolen med dens

forskelligartede Lærerpersonale har bibragt Eleven disse rent elementære Kundskaber: at kunne inddele Sætningen logisk, at tale tydeligt og klart, at have Herredømme over sine Bevægelser osv. — Kundskaber, som skulde synes selvfølgelige, men som desværre alt for ofte mangler selv hos de mest populære Scenekunstnere — saa maa Eleven fordybe sig i Rollens Karakter. Han maa lære at forstaa, hvad der psykologisk er ejendommeligt for den paagældende Figur, saavelsom han maa finde de Træk, der kan karakterisere Figurens Ydre. Det er Elevinstruktørens Opgave at faa Eleven til at forstaa og trænge ind i Tankegangen, Følelsen og Stemningen hos den paagældende Figur. Eleven maa i sit eget Følelsesliv finde noget beslægtet med det indre Liv hos den Person, han skal fremstille. Selvfølgelig kan den Situation, Eleven kender fra sit eget virkelige Liv, ikke være kongruent med den Situation, Rollen kræver. I saa Fald maatte Scenens Kunstnere jo gøre sig til bevidste Løgnere, Tyve eller Mordere for at kunne genfremstille de foreskrevne Situationer. Men ethvert Menneske har dog sikkert en Gang i sit Liv følt Glæde, Sorg, Skuffelse, Tilfredsstillelse, Kærlighed, Had. Og Læreren maa nu søge at faa Skuespilleren til at bruge sin *Fantasi* saaledes, at han overfører den Følelse, han kender og forstaar fra det selvoplevede, til det digtede, selvom Situationen i Skue-

spillet eller den Person, paa hvem Følelsen skal overføres, naturligvis er anderledes og forskellig fra det *virkeligt* passerede.

Det maa ved Elevinstruktion være en af Hovedopgaverne — naar „Forberedelsesklassen" med dens elementære Sætningsinddeling osv. er tilbagelagt — at faa Eleverne til at udvikle deres Fantasi, faa dem til at bruge Øjnene for at se, hvad der foregaar rundt omkring dem i Verden, faa dem til at forstaa og trænge ind i deres Medmenneskers Tanker og Følelser og Stemninger. Elevernes *Agtpaagivenhed* maa vækkes. Deres Iagttagelsesevne maa skærpes. De maa lære at lytte til Menneskenes Tale, til Stemmernes Stigen og Falden, til Tempoets Hastighed og Langsomhed, der afhænger af Situationen og Stemningen. Og samtidig maa deres Stemmer og deres Bevægelser være saa skolede, at de formaar gennem deres Imitationsevne at give Udtryk for, hvad de har opfattet af Livet, der pulserer omkring dem. Imitationsevne, Fantasi og Sans for Situationen er de tre Hjørnestene for Skuespillerens videre Udvikling.

Man skelner skarpt imellem Elevinstruktion og Sceneinstruktion. Elevinstruktionen gælder kun den *enkelte*. Sceneinstruktionen derimod *Helheden*. Det er Elevinstruktionens Opgave at hjælpe det unge Æmne til klart at fremstille den betroede Figur, at forsvare sin Opfattelse af Rollen. Medens det er Sceneinstruk-

tionens Opgave at samle og afstemme de forskellige Opfattelser til en Helhed. Derfor maa Elevinstruktionen ogsaa omfatte dette Fag, man kunde kalde „Ydmyghed og Resignation". Eleven maa lære, at selv om hans Opfattelse og Gengivelse af en Rolle er fuldt ud berettiget og forklarlig, maa han dog til Tider slaa af paa den Virkning, den Effekt, Enkeltpræstationen kunde faa, hvis den griber forstyrrende eller anmassende ind i Helheden. Den enkelte Kunstners „Glansnummer" bør — ikke underordnes — men *indordnes* Ensemblet. Selv forsvarlige og i sig selv fornuftigt udtænkte Enkeltheder maa opgives for Stykkets Økonomis Skyld. Derfor kan det heller ikke tilstrækkelig tydeligt gøres Eleverne klart at Scenen ikke bør være et Middel, der tjener til Forherligelse og Udstilling af egen Storhed og Dejlighed. Kunsten er hellig. Og til alt helligt maa man nærme sig med Ærefrygt og Ydmyghed. I saa Fald kommer Lønnen, Tilfredsstillelsen, Glæden ved Arbejdet langt lettere af sig selv.

Det er en ikke ualmindelig Indvending, naar der stilles Krav til Skuespilleren om en regelmæssig Elevundervisning, at „det er jo ikke noget, alle har Raad til". Nej maaske. Men kunde der tænkes nogen anden Næringsvej fra Akademikernes møjsommeligt tilkæmpede, sletlønnende Virksomhed til den mindste Kontorstilling, hvor Ansøgerne slet intet har ofret paa deres Ud-

dannelse? Næppe. Kunde det tænkes, at en ung Herre eller Dame søgte Plads paa et Kontor eller i en Bank uden i hvert Fald at have gjort Forsøg paa at lære at skrive og regne rigtigt? Utænkeligt. Hvorfor skulde da ikke ogsaa de, der ønsker at gaa Scenens Vej, først have sat sig ind i den mest elementære Taleteknik og Plastik?

Og burde det i alt Fald ikke være saadan, at de ubemidlede unge Herrer og Damer, der begynder deres sceniske Løbebane *rent praktisk* med et Engagement ved rejsende Selskaber, hvor de gennem et stort og hastigt skiftende Repertoire opdrager sig selv til Thalias Tjenere, naar de *var* kommet i Havn i et fast og godt Hovedstadsengagement, tog den Undervisning, de hidtil havde manglet, nu hvor de havde Raad og Lejlighed dertil? Utvivlsomt.

Man trækker undertiden lidt paa Smilebaandet ad den noget haandfaste Maade, hvorpaa der arbejdes, særlig paa tyske Teaterskoler, idet hver Elev faar sit bestemte „Fag" og prompte kan aflevere et ikke ringe Antal færdigt indstuderede Roller, naar han søger Engagement ved selv den mindste Scene. Her kan man maaske tale om en „maskinmæssig" Færdighed. Men dette er nu slet ikke saa galt endda. Thi Eleven instruktionen giver her Sceneinstruktionen et fuldt færdigt Materiale i Hænde til videre Udvikling. Er

Skuespillerne ikke i Besiddelse af denne den nødtørftigste Viden, hæmmer og forsinker det blot Arbejdet, idet Sceneinstruktøren da ofte maa give alt for meget af den i Reglen knapt tilmaalte Prøvetid til den mest elementære *Elevinstruktion*.

DRAMATISK PLASTIK

af

Balletinstruktrice Fru *Emilie Walbom.*

Den dramatiske Kunst fordrer Eftertanke, Studium og Anstrængelse, skriver Balletmester August Bournonville. Denne Sandhed er desværre ikke gaaet op for alle de unge Mennesker, som ønsker at uddanne sig til Scenen, det være sig Skuespillet eller Sangen. Hvad Dansen angaar er det en noget anden Sag, da dens Udøvere altid begynder deres Uddannelse fra Barnsben. Gradvis udvikles derfor hos Balletbarnet Plastiken og Mimiken, som er saa vigtige Led i Dansekunsten — ikke mindst hos os, hvor Bournonville's skønne mimiske Balletter danner det klassiske Grundlag for Uddannelse. Det er i Virkeligheden meget rigtigt, at de unge Mennesker, som vil til et Teater, lærer Plastik og Mimik, og hvad der først og fremmest er nødvendigt, er: at de lærer at gaa og staa paa en Scene. Dette skulde ikke synes saa vanskeligt, men er det ikke desto mindre i høj Grad. Det er mærkeligt, hvor hver lille Fejl, som synes ubety-

delig i det daglige Liv, vokser og ligesom ses i et Forstørrelsesglas paa en Scene. Derfor er det nødvendigt — at Eleverne lærer Plastik. Naturligvis er der Nogle, som aldrig lærer at gaa ordentlig paa deres Ben, men dette er dog de færreste. Man maa da absolut begynde med de elementære Øvelser: at bøje og strække Arme og Ben, gøre „battements", „poste-de-bras" og lignende. Men, spørger mange Elever, til hvad Nytte ere alle disse Øvelser for den vordende Skuespiller eller Sanger? — Jo! — Øvelserne udvikler Musklerne harmonisk, og lærer Eleverne — at — beherske sit Legeme, hvad der er højst nødvendigt paa en Scene. Man maa lære et være rolig og frem for alt naturlig, thi det naturlige er altid det rigtige. Ingen „knækkede" Haandled eller Albuer! Alle Muskler maa være spændte, kun Halsmusklerne bløde. Man begynder med at lære Eleven at strække Haanden ud! Hvor mærkeligt det lyder, saa er det næsten det sværeste af alt. Man skulde tro, at det at strække sin Haand ud maatte være saa let, men tværtimod, det er som om Hænderne altid er ivejen. Man ser saa ofte unge Skuespillere eller Skuespillerinder være aldeles ulykkelige, fordi de ikke véd, hvor de skal anbringe deres Hænder. Grunden hertil er som oftest, at de tænker for meget derpaa; en Gestus skal ikke være for udtænkt; den skal komme ganske naturligt; naar man føler, hvad man siger, bør Følel-

sen gaa helt ud i Fingerspidserne, først da er man „dramatisk". Enhver kan strække sin Haand ud, — men er det en død Klump — siger den ingenting; er derimod hver Nerve eller Fiber spændt, men paa naturlig ubevidst Maade, kommer der Udtryk i Haanden, og man forstaar, hvad Kunstneren mener.

Hvad Gestus angaar, da er disse højst forskellige; der er Gestus for Opera, Gestus for Skuespil og Gestus for Ballet.

For *Operaens* Vedkommende benytter man mest de store plastiske Bevægelser, da hver Gestus jo skal være som en lang Tone. Men det gælder om ikke at bruge for mange Gestus, da man i saa Fald bliver „balletagtig", hvilket virker uroligt og tager Skønheden bort; kun det skønne er det sande, og særlig har det danske Publikum et skarpt Blik for det sande og naturlige. Eleverne maa være Herre over Hovedets, Kroppens og Armenes Stilling og Bevægelse. Den rytmiske Følelse, den maleriske Skønhed, det dramatiske Udtryk bør være Maalet, og det plastiske i Fremstillingen vil da indtage en værdig Plads. Der er jo de Roller i Operaen, som kræver mange Gestus og stærkt „Komediespil", for at Sangeren eller Sangerinden kan virke dramatisk, men de er langt fra de sværeste; jo mere man kan slaa ud med Arme og Ben, jo lettere er det, og det er tillige det mest taknemlige; men det stille, ro-

lige, hvor egentlig kun Udtrykket, Mimiken, gør Udslaget, er som Regel det vanskeligste at udføre. De gamle Operaer er ikke saa svære at gøre Gestus til, thi de bestaar som Regel af lange Arier med utallige Gentagelser af hver Sætning, og der kan Sangeren nøjes med at strække en Haand ud og lægge den anden paa Brystet eller lignende. Men de moderne Operaer er ganske anderledes fordringsfulde, i dem er det virkelige Mennesker, som taler, kommer og gaar, lider eller glæder sig; der maa Sangeren føle, hvad han synger, han maa kunne spille Komedie, saa at Tilskuerne gribes deraf, og selv maa han først og fremmest være grebet, ellers faar han ikke Tag i sit Publikum. Der er det svært for den unge Elev at bruge de rigtige Gestus eller snarere ikke bruge for mange, men faa det karakteristiske ud af Figuren.

For *Skuespillets* Vedkommende er det om muligt endnu mere nødvendigt at lære Plastik. En Skuespiller optræder jo ofte i moderne Klæder, og ingen, som ikke selv har prøvet dette, véd, hvor svært det er at føre sig i disse paa en Scene, og dog er det intet imod at bære en antik Dragt paa en saadan Maade, at Person og Dragt smelter sammen. Lettest slipper Damerne fra det, da f. Eks. den græske Tunica eller Toga i sig selv er meget kvindelig; langt sværere er det for en Herre at føre sig i det antike Klædebon; men forstaar paa den anden Side

Skuespilleren at bære den græske Dragt, er det en Nydelse for Tilskueren. De, som endnu kan huske Fru Eckardt og Emil Poulsen i deres antike Dragter i Kaalunds „Fulvia", maa kunne erindre dette som en Skønhedsaabenbaring, begge bar de deres Toga lige skønt.

Ballettens Gestus er igen helt forskellige fra Operaens og Skuespillets. Balletten maa jo undvære den Hjælp, som Ordet er for de andre Kunstarter. Danseren eller Danserinden skal i en mimisk Ballet gøre sig forstaaelig for Publikum alene med Mimik og Gestus; og *hver* Gestus skal passe til en bestemt Musik, ja, afpasses efter en bestemt Takt. I de gamle Bournonvilleske Balletter er det ikke saa vanskeligt at forstaa, hvad Balletkomponisten mener. Hartmann, Gade, Paulli og andre har paa vidunderlig Maade forstaaet at illustrere Replikerne med Musiken, saa at man næsten kan høre hver Replik, som om den var udtalt.

Men dette er dog ikke nok. For Danserens Vedkommende gælder det samme, som før er sagt: det er ikke nok at strække en blød Haand ud, ogsaa der maa være Nerve, det er ikke nok at gøre Gestus til den dertil bestemte Musik, man maa spille med sin inderste Sjæl, ellers forstaar Publikum ikke, hvad man mener.

Derfor gælder det først og fremmest om, at *Mi-*

miken er god. Øjet spiller en stor Rolle. „Øjet er jo Sjælens Spejl," siger et gammelt Ord, og det passer. Øjet maa være stort og udtryksfuldt, man maa se intenst paa sin Medspillende; det er en stor Fejl, naar man ikke ser paa den, man spiller sammen med, men ser forbi eller ser ud til Publikum.

Man skulde tro, det var vanskeligt for Publikum at forstaa, hvad en Replik i Balletten betyder. Dette er ikke Tilfældet, hvis Mimiken er udtryksfuld og Gestus virkelig gode, forstaar Publikum det altid. En anden vigtig Del af Ansigtet er Munden. Naar man mimisk siger en Replik, maa man ikke „tale" den — det vil sige, man maa ikke sige Ordene sagte eller bevæge Læberne, som om man talte; dog maa Læberne ikke være fast tillukkede, men let aabne. Naturligvis maa man ikke gabe, da man saa faar et dumt Udtryk. Derfor er det meget sværere, end man troer, at være en god Mimiker.

Som oftest udvikles først Mimiken med Aarene. En ganske ung Pige eller ung Mand har sjælden meget Udtryk i sit Ansigt, først med Tiden, naar de lærer Livet at kende, naar Tanker og Følelser udvikles, kommer det rette sjælelige Udtryk.

Man hører ofte Folk sige, at Mimikerne ikke er saa gode som i gamle Dage. Jeg tror det ligger i Tiden. Vi er i Realismens Tidsalder, alt skal være til at tage og føle paa. I gamle Dage var man mere

romantisk anlagt, man brugte sin Fantasi, man var mere naiv. Selve Kunstneren var ogsaa mere besjælet af sin Kunst, han troede mere paa *det*, han selv udførte; dog tror jeg ogsaa, at det noget er Lærerens Fejl, naar det ikke lykkes Kunstneren at gøre sig forstaaelig; han skal forstaa at fremkalde hos Eleven det rette Udtryk, som skal forklare Meningen, og med Taalmodighed kan man opnaa et meget godt Resultat. Saa er der en vigtig Faktor til: Man maa forstaa at bruge sit Overansigt: kunne løfte Pandehuden op og ned samt rynke Panden. Det er forbavsende, hvor Udtrykket kan forandres: f. Eks. til Forbavselse, Sorg, Vrede o. s. v., en stillestaaende Pande giver intet Udtryk; hvis man ikke har en udtryksfuld Pande, maa man sætte sig foran et Spejl og øve sig paa at forandre Udtryk, man maa være taalmodig; men den Elev, som virkelig har Lyst til at blive til Noget, maa jo i alle Retninger vise Energi, hvis det skal lykkes ham at naa et Resultat.

Man fortæller om den engelske Skuespiller Garrick, at han præsterede det Ypperste af mimisk Kunst . . . at man forstod ham — uden at kunne et Ord Engelsk.

Hvad jeg her har skrevet er min Opfattelse og mine Erfaringer som mangeaarig Lærerinde i Plastik og dramatisk Instruktion. Jeg finder det personlig

meget vanskeligt at lære Folk Plastik, thi da der ikke er to Mennesker, som er ens, er det nødvendigt at lære Eleven det saa individuelt som muligt; hvad der passer for den ene, passer ikke for den anden, og kun ved mangeaarig Erfaring lærer man at forstaa, hvorledes hver Elev skal instrueres.

MASKE OG DRAGT

af

Skuespiller *Robert Neiiendam.*

I.

Masken har altid haft sin Mission ligefra hine fjerne Dage, da den fra religiøs Kultus gik over i Skuespilkunstens Tjeneste, men nu spiller Oldtidens tragiske og komiske Masker, disse Symboler paa Lidelsen og Latteren, ingen Rolle, og Harlekins lille sorte Halvmaske er det sidste Minde om Middelalderens italienske „commedia dell' arte" ɔ: den af faglærte Artister udførte Komedie. Efterhaanden som Kunsten, baade Forfatternes og Skuespillernes, krævede større Variation, stærkere Individualisering af Typerne, blev den Art Maskering afløst af Parykker, kunstige Skæg og Sminkning. Den første Kunstner ved vort Nationalteater, som blev en Mester i at male sit Ansigt med Farver, var Karakterskuespilleren A. G. Gielstrup, der spillede Komedie fra 1777 til 1803. Han havde faaet Uddannelse som Maler og endte sine Dage som en habil Udstiller paa Charlottenborg, men i Midten af hans lange Liv var Ansigtet hans Lærred, og da han

paa Teatret dannede Skole for Efterfølgerne, kan man sige, at Sminkekunsten i Danmark udsprang af Malerkunsten.

Masken var og er et nødvendigt Led i hele det sceniske Apparat, en Understregning af det sjælelige, et Vaaben i Kampen, undertiden dygtigt og kunstfærdigt udført, men ogsaa kun et Vaaben, et Middel, og den bør aldrig blive et Maal. Den maa altid være det secundære, aldrig det primære, og Skuespilleren bør ingensinde af dens Virkninger lade sig friste til at leve paa Maskekunst eller til at sejre ad ydre Veje. Kunstnerens Sjæl skal findes andetsteds end i Ansigtets optrukne Linjer, hans Ejendommelighed maa ikke være et Produkt af Sminkepladens forskellige Kulører. Der skal ikke være Strid mellem Maske og Spil, paa Harmonien derimellem er det netop, at den ægte Kunstner kan kendes. I Filmens Tidsalder, hvor Ydret spiller en altfor fremtrædende Rolle, bør kommende Kunstnere som Modvægt være varsomme i Anvendelsen af de Midler, som Haar, Skæg og Farve kan være. Men skriftligt kan man ikke lære at bruge dem, Maskering og Kostymering er i høj Grad en praktisk Sag; dog, man kan vel ligesom en Fører anvise de rigtige Veje. Med enkelte Modifikationer gælder nedenstaaende Bemærkninger ogsaa de unge Damer, som — for at tale Rahbeksk — ønsker at blive „Tjenerinder i Thalias Tempel".

— Rollen er indstuderet. Den unge Skuespiller har haft — lad os haabe det — mindst 14 Prøver, og nu staar Generalprøven for Døren. Dagen før spørger han Instruktøren, hvordan han skal se ud, og da det er et ganske almindeligt Menneske, han skal ligne, svarer denne: „Gaa ind med Deres eget Ansigt." Den unge Mand har aldrig været paa en Teaterskole og spørger derfor, hvilke Sminkefarver han skal købe. Han faar Besked paa rødt, gult, brunt samt en Smule Pudder, en Kvast og en Stub, og til Generalprøven møder han med disse Sager i en sirlig Pakke fra Fisker. Siddende foran Spejlet begynder han at gnide Farven, den røde, ind i Ansigtet, men da det ikke vil gaa, fortæller hans noget ældre Sidemand ham, at han først skal smøre sig med lidt Vaseline, Koldkrem eller Fedt. Nu lader Farven sig bedre fordele, men da han ikke aner, *hvordan* den skal fordeles, gnider han den røde Sminke ud over hele Ansigtet, og da han synes, at han ligner en Rødhud, lægger han noget gult ovenpaa for at mildne, alt medens han hos Sidemanden henter den Oplysning, at man skal lægge brunt omkring Øjnene. Han gør det, og straks bliver Øjnene hule som paa en Brystsyg, hvorefter han pudrer sig med Kvasten og tror at være færdig. Nede paa Scenen ligner han Terrakotta i Ansigtet, og da Akten, hvori han medvirker, er forbi, raaber Direktøren fra Tilskuerpladsen,

at saadan kan han ikke se ud, medens Instruktøren be'r Frisøren om at hjælpe den nye Mand til et bedre Udseende ved Premièren i Morgen. Medens han med laant Vaseline gnider Farverne af sig, tænker han: „Det er alligevel ikke saa nemt, som det ser ud!" Og modløs i Sindet bliver han, naar Sidemanden bedrevidende siger: „De burde have øvet Dem nogle Gange først!"

Næste Aften møder Frisøren pligtskyldigst og fortæller ham, at den røde Teint — Nr. 3 eller 4 eller maaske blandet — skal lægges jævnt paa Ansigtsfladen, medens en Kende af den gule (Nr. 11 eller 34) kan bruges til at give Panden og Hagen en lysere Tone; det brune (Nr. 53) skal sparsomt lægges ind i Øjnenes Huler og forsigtigt paa Næsens Sider — dens Ryg kan, dersom Næsen skal synes større, trækkes op med en let gul Tone — medens han paa Læbernes naturlige Linjer lægger mørkerødt, hvoraf en Bagatel gnides paa Tindingen herimod Øjet. Nu kan den unge Mand pudre sig med lysegult Pudder, maaske blandet med en Smule rødt, hvorefter Frisøren med Stubben dyppet i brunt tegner let hvælvede Bryn, som lader Øjet ligge frit og aabent, og trækker Vipperne op ved at anbringe en tynd Streg langs med Øjets Kant. Ynglingen kan derefter passere, og nede paa Scenen siger baade Direktøren og Instruktøren, at Masken er meget bedre — men alli-

gevel er den ingenlunde god, fordi Livet mangler, d. v. s. de mange individuelle Finesser, som kommer med Erfaringen og Øvelsen. De Farver, Frisøren anvendte, var rigtigt stillede sammen og danner — selv paa en ung Piges Ansigt — det mest elementære Grundlag for en Maske, men siden, naar Numrene paa Guldpapiret omkring Teintstængerne glemmes, er Kendskabet og Haandelaget erhvervet, og en tilstøvet Sminkeplade, hvorpaa Farverne glider over i hverandre, bliver saa maaske Redskaber, der støttes af Asken fra en Cigar til Skægteint og sort fra en brændt Prop.

II.

Det skader naturligvis ikke som Gielstrup at være noget af en Maler, men man *behøver* ikke at kunne male et daarligt Portræt for at være en udmærket Maskør. En af Grundbetingelserne er, at „Lærredet" er i Orden: Kødfulde Flader og Træk, som staar i godt Forhold til hinanden. Et ideelt Ansigt til at male paa har Hr. Kammersanger *Herold*, just fordi dets brede Flader og harmoniske Træk giver Plads baade til Sjæl og Farver. De vanskeligste Fysiognomier til Maskering har Skuespillere, der typisk ligner H. C. Andersen eller Søren Kierkegaard; de kan ikke skjule sig, men maa, i Lighed med *Peter Schram*,

altid spille med deres eget Ansigt, hvilket, som det sidstnævnte ejendommelige Eksempel viste, ogsaa *kan* være en Styrke. Dog, Hovedsagen er at have Øje for det karakteristiske ved Mennesker og dernæst at huske Typerne for Livets store Billedbog, til man faar Brug for en af dem. En Bagatel røber ofte det karakteristiske ved en Skikkelse; alene Overskæggets Facon eller en Enkelthed ved Maaden at bære Haaret kan angive det typiske, som det gælder om at faa frem. Man maa have sine Øjne med sig, hvor man færdes, og lægge Mærke til, at f. Eks. Folks Ansigtsfarve undertiden har Præg af deres Gerning og altid søge at træffe den Tone, man har *set*. Sminke kan blandes ganske som andre Farver. Ungdommen har i Almindelighed en lysere, klarere Tone end den Aldrende, hvis Hud ofte bliver graa og mørk. Men Begyndere, som skal ligne en Mand paa halvtreds eller tres Aar, har i Reglen en Tilbøjelighed til at male sig som Zebraer. Den Mængde Streger, som skal fortælle om de Furer, Livet fører med sig, er ikke alene overflødige, men skadelige for Helhedsindtrykket. En med Rollens Væsen overensstemmende Paryk og noget graat Skæg, som Frisøren i Begyndelsen sætter fast med Mastiks, vil i Forbindelse med med en mat Hudfarve angive Alderen. *Skal* Skikkelsen være hulkindet, lægges en Smule gult paa Kindbenene, medens brunt fortones der-

under, og paa lignende Maade markeres Omgivelserne omkring Mund, Øjne og Hage, ja selv Halsen kan blive et Billede paa fortæret Rædsel. Man bør benytte sine naturlige Rynker og Furer ved at skygge dem med brunt og fremhæve dem med gult. Næsen kan ogsaa forandres baade til det værre og det bedre med Leichners Næsekit, som æltes med kraftig rød Sminke og helst under Vand; Maalet er at faa en hudfarvet Deig, hvoraf en Klat formes paa Næsen i Retning af den Karakter, man ønsker. Bagefter lægges Ansigtets Teint ogsaa over det falske Stykke af Næsen, og ingen kan — selv nærved — sé, at den er paasat, dersom Arbejdet er fint udført. Men her gælder det, at Øvelsen gør Mester, og dersom en Skuespiller ikke evner at skjule, at Næsen er forloren, maa han hellere lade denne Virkning fare; Kravet er netop, at den synes fuldkommen ægte.

Man har gjort den Erfaring, at „levende" graat Skæg opnaaes bedst paa Scenen, naar Skuespilleren maler hvid Teint i sort Skæg. Graat Haar i Tindingerne bør ligeledes fremstilles ved at males, fordi Pudder gør Haaret tungt og dødt. En Paryks Karakter og et Skægs typiske Form er et Studium, som Publikum ikke aner. Et nedfaldende Overskæg, der bøjer sig som en Kringle, kan virke komisk og godmodigt; hænger det i Tjavser, virker det rørende, næsten sølle, men klipper man det kort, engelsk, bi-

drager det til at give Ansigtet et koldt, fast Præg. Derimellem ligger mangfoldige Nuancer baade i Form og Farve, og Livet er her som altid den bedste Skole. Naar Rollen lever i Skuespillerens Sind, og gode Kunstnere begynder altid Arbejdet *indefra*, ser han i Fantasien, hvorledes Skikkelsen skal se ud. Maaske husker han et Ansigt, han engang saa, eller blot en Enkelthed af et ejendommeligt Udseende. Dette forklarer han Frisøren og viser ham med nogle Rids paa et Stykke Papir, hvorledes han har tænkt sig, at Haar og Skæg skal være, og heldigvis er enkelte Parykmagere — ikke mindst Hr. Knudsen i Aarhus — Mestre til at opfatte det typiske, altsaa Kunstnere i deres Fag. Fabrikanten, som fremstiller Parykker en gros, tager mere Hensyn til at sælge „Varen" nogle Kroner billigere end til karakteristiske Enkeltheder, men man maa ikke glemme, at en halvgod Paryk skader et godt Spil. Paa den kgl. Scene ses undertiden daarlige Masker, der er en Følge af, at Skuespillerne ikke, som paa de private Teatre, har Forpligtelse til at anskaffe sig Parykker paa egen Bekostning, men ofte maa nøjes med dem, Teatret engang har købt, selv om de maaske „gaber" en Kende i Nakken eller ikke ejer den fuldkomne Karakteristik. Mere end en Gang har man dér set en ung Kunstner spille dygtigt og fantasifuldt, men uden den Støtte, som Masken kan give. Og dog er det kgl. Teater den af Landets

Scener, som ejer de bedste Betingelser for Sminkekunsten, fordi Afstanden mellem Skuespiller og Tilskuer er størst. Mange og dristige Farver kan anvendes, Fantasien kan faa frit Spillerum, medens den let hæmmes paa en mindre Scene. Tænk, hvad Masken har betydet for *Olaf Poulsen!* Den har sikkert været ham en Spore til overdaadig Karakterisering, og hans Sminkeplade er næppe Zahrtmannsk, naar han optræder ude paa Provinsens smaa Scener. Afstanden, som skader det kgl. Teater i akustisk Henseende, gavner det i malerisk. Ingensteder tager Kostymet sig saa pragtfuldt ud, naar det bæres af en Kunstner, som er Herre over sin Plastik. Dér kan det faa Rum, Luft, Perspektiv.

III.

Den unge Skuespiller, som skal optræde i et historisk Stykke, bør i det mindste være fortrolig med „Künstler-Monographien" udgivet af H. Knackfusz; det er nyttige Bøger, som Enhver har Raad til at anskaffe sig. De bringer Billeder af Mennesker gennem flere Aarhundreder, og da disse Billeder er malet af Verdens største Kunstnere, er de mere lærerige at studere end Gengivelser af døde Dragter i franske og tyske Kostymeværker. Foruden Kendskab til selve Dragten faar Skuespilleren ogsaa Kendskab til Mennesket, der bar

den, og til Tiden, Stilen. Til Brug for Paaklædningen i det historiske Skuespil er Kilderne mangfoldige, og det kan være særdeles lønnende paa det kgl. Bibliotek at opsøge gamle Bøger og Kobbere eller at aflægge et Studiebesøg paa den kgl. Malerisamling i Sølvgade. Man bør ikke stole paa, at den Dragt, som Teatrets Garderobe udleverer, er den rigtige, men hellere, hvis Forholdene tillader det, gaa frem efter det Billede, man har set og bevarer i sin Fantasi. Stem Farverne sammen til Harmoni med Rollens Væsen; man ser undertiden historiske Personer paa Teatret bære Dragter, der synes ganske tilfældige. Selv om Forfatteren kun har givet en Antydning af en historisk Skikkelses Karakter, er det netop Skuespillerens Sag at digte videre, uden derfor at sprænge eller forrykke Situationen. Et Eksempel paa, hvor mægtigt en lille Rolle i et historisk Skuespil kan virke, var Hr. *Liebmans* fuldendte Maske, Dragt, og Stil som Kong Frederik d. III i „Dina". Her er ikke Stedet at beundre hans tilsvarende Spil, men alene Skikkelsens Ydre var den personificerede Enevælde, og endnu inden han talte, aabnede han dybe Perspektiver for den kyndige og fængslede den umiddelbare Tilskuer. Forøvrigt er Dr. *Mantzius* en af vore ypperste historiske Skuespillere, skønt han i Reglen faar Adjektivet „moderne" anvendt om sin Kunst. Hans Maske og Dragt for Eks. som Orgon i „Tartuffe" og som „Den Gerrige" er fuldkomne Mønstre paa kor-

rekt og karakteristisk Kostymering og derfor ogsaa af stor malerisk Virkning. Blandt yngre Skuespillere har Hr. *Johannes Poulsen* ligefra sin Debutaften, da han viste sig som en Yngling fra den italienske Renæssance, i høj Grad brugt Malerkunsten i sin Kunsts Tjeneste, og skulde man nævne nogle Eksempler paa fuldendt Kostymering og Maskering af moderne Figurer, maatte Hr. *Poul Reumerts* Stræber i „Dr. Wahl" komme blandt de første; hans Redaktør Gelskov lignede ingen bestemt, og dog havde vi alle truffet Manden; Typen var paa overbevisende Maade generaliseret. Andre Skuespillere er Mestre i at finde gamle karakteristiske Klæder; de kender Fodtøjets Psykologi, og kan glædes over den Poesi og Komik et Par slidte Bukser kan eje, og i Studiet af Bønders Paaklædning og Ansigtstræk er Hr. *Cajus Bruun* uovertruffen, hvad navnlig hans Fremstilling af Anders Olsen i „Dønvig Præstegaard" gav et uforglemmeligt Eksempel paa.

Men naar disse Kunstnere virkede saa levende i deres ydre Fremstilling af de nævnte Figurer, var det netop, fordi Masken og Dragten kun var en Skal omkring Kærnen — Skikkelsens Sjæl.

SCENISKE KUNSTNERE

Rigt illustreret
Pr. Bind 1,50
I Subskription 1,25

I Serien er udkommen:

Haagen Falkenfleth: JOHANNES POULSEN 3. Opl.
Helge Wamberg: VALDEMAR PSILANDER 4. Opl.
Anker Kirkeby: OLAF POULSEN .. .. 2. Opl.
Godtfred Skjerne: PETER CORNELIUS .. .. .. 2. Opl.
Charles Kjeruff: ANNA LARSSEN .. .. 2. Opl.
Johannes Dam: AMÉLIE KIERKEGAARD.. .. 2. Opl.
Gustav Bauditz: POUL REUMERT .. .. 2. Opl.
Carl Behrens: ELNA JØRGEN JENSEN .. .. 2. Opl.

NYT NORDISK FORLAG

HAMMERICH & CO. A/S

