

Analyse af taleskuespillerens brug af mimen

De problemer, skuespilleren står overfor mod hensyn til mimen er følgende: Hvornår skal bevægelsen gøres? Hvornår skal den gøres? Hvordan opbygges en attitude? Hvornår bør den fastlægges?

Det er teksten, der afgør, hvor en bevægelse er på sin plads. En sætning udtrykker en afrundet tanke, siger man. Det er sandt nok, blot er det ikke altid den tanke, man havde i hovedet, og som man ønsker at meddele.

I modsætning til romanforfatteren betragter dramatikerne sig på ikke at udsige hele sin tanke med ord. Et sted udelader han et adjektiv, som tolkede hele den idé, han havde med navneordet, og som han stadig har; et andet sted udelader han et adverbium, som tolkede hele den idé, han havde med verbet... fordi han overlader en del af arbejdet med at udtrykke tanken til skuespilleren.

Skuespilleren, som man siger er irdende – man kunne lige så godt kalde ham formidler eller mellemmand – er skaber af dramatisk musik: den musik han komponerer – ganske vist uden at skrive den ned – til de ord, han får af ham, der kalder sig forfatter.

Hvilke virkemidler råder skuespilleren over med hensyn til diktionen?

Jeg kan opregne fire:

1. **Modulation.** Nogle ville sige intonation, men det er for snævert, eftersom man ikke kan efterligne modulationen på et klaver. På overgangen mellem to toner gør pianisten ingenting; det gør derimod skuespilleren. Hans stemme beskriver en buet linie. Det er en snart konvex, snart konkav kurve, som går fra den ene tone til den anden. En Hawaii guitar har lidt af det samme.

2. Desuden taler skuespilleren med en nøje beregnet hastighed: hans tale bliver visse steder hurtigere eller langsommere end ellers, hans pauser gøres længere eller kortere.

3. Endvidere siger han sine ord med større eller mindre fysisk kraft. Den kan være eksplosionsagtig eller atige lunksomt og regelmæssigt, eller den kan komme som en opbrusning, der langsomt dør bort igen.

Man kommer sommetider til at tænke på en legebøjskærm, der kastes op mod loftet og langsomt daler ned. På svømmen, der sætter af med benene og svæver gennem vandet, som andre ville dykke ned i det, eller på tidevandet ubønhørlige flod og ebbe.

4. Endelig bidrager skuespilleren med

sin stemmes udtryk, og det er noget, der er vanskeligere at definere klart, for er det ikke indbefattet i de ting, jeg allerede har nævnt?

I det foregående drejede det sig om at udtrykke sig ved hjælp af stemmen, men ikke om selve dens udtryk.

Talens melodiske kurve, dens hastighed og styrke skabes af skuespilleren ved hjælp af stemmen, men den pågældende stemmes individuelle særpræg er og bliver en medvirkende faktor.

To skuespillere siger det samme: den ene får os til at skælve, den anden til at le. Og selv om flere stemmer har de samme egenskaber med hensyn til klangfarve, styrke og fylde, er det ikke derfor blevet dem alle at være morsomme eller alvorlige efter indtærvorais ønsker. I rigtig musik kan violoncellen bruges, hvor trompeten aldrig kunne gøre fyldest, for selv om de alle tre spiller samme melodi.

Hvad gør nu skuespilleren mod dette udtryk?

Ikke så lidt, vil man indse, hvis man tænker på, hvad der inden for den rigtige musik udrettes mod skiftende tonehøjder, hastigheder og styrkegrader. Men grammatikalsk set, hvad er det da, man erstatter med alt dette?

Det kan f. eks. være et adverbium eller et adjektiv. Såvel måde- som mængdeadverbier angiver jo nemlig, med hvilken lidenskab man gør eller nægter at gøre noget, med hvilken smerte man underkaster sig dette eller hint. Det beskriver de adjektiv udtrykker det samme, om end mere indirekte, idet det ved at påpege det dejlige eller det afskyelige ved en genstand giver en indtryk af, at man ønsker at beholde eller at skaffe sig af med den.

Jamen, forfatteren kan skrive adverbier eller adjektiver...

Hvad kan skuespilleren da gøre, som er noget helt specielt for ham? Hvilket bidrag yder han, som kun han er i stand til at give?

Dette: samtidig med at han siger et verbum, udtrykker han det adverbium. Hvis der står: »Jeg slår dig ihjel!«, og forfatteren f. eks. har tænkt: »Jeg slår dig ihjel med største fornøjelse«, så siger skuespilleren naturligvis kun: »Jeg slår dig ihjel!«, men han siger det på en sådan måde, at tilhøreren er klar over, at personen med glæde nærmer sig til at begå det drab, han taler om. Disse to forestillinger, forestillingen om handlingen og forestillingen om måden kommer til os på samme tid: ved samme stemme,

ad samme vej. Er det ikke vidunderligt? Et sådant under er teksten alene ikke i stand til at udrette, fordi den virker succeslöst.

Dette er skuespillerens bidrag, når han indskrænker sig til blot at tale. Og forfatteren regner med denne støtte; således at han under udformningen af værket ofrer nogen opmærksomhed på at give plads for den. Man ser derfor, at sætningsmageren ikke skriver alt det, der skal viderebringe den tanke, han har i hovedet, og at skønt hans sætning nok fremlægger en tanke, fremlægger den ikke fuldstændigt hele hans tanke.

Det er i øvrigt derfor, man kan forråde den; og det er derfor, man – for at være tro mod den – tyer til hele sammenhængen jævnt for ud fra den, at drage sine hasarderede slutninger. Nu forstår man bedre, hvorfor Voltaire, da han så Clairon spille et af hans stykker, halvhøjt spurgte sig selv: »Er det virkelig mig, der har lavet alt det?«

Hvordan skal man finde en betegnelse, der ikke lyder nedsettende om en sådan tekst, der lader plads for et tomme – og jeg gentager med fuldt overlæg – til fremsigelsen?

Allerede ordet »tom« virker som en kritik.

Skulle jeg hellere sige, at teksten er hul eller nødtørftig? At den er spinkel eller ufuldstændig eller utilstrækkelig? Alle disse ord virker nedsettende, mens jeg i virkeligheden mener det som en ros, fordi en sætning, som siger tilstrækkeligt for læseren, siger for meget på scenen.

Man vil måske tro, at en beslutning: jeg vil i det følgende skiftevis bruge to betegnelser for en tekst, nemlig fyldig og spinkel, således forstået, at jeg foretrækker de spinkle. Og dette er den gyldne regel: jo fyldigere en tekst er, jo spinklere bør skuespillerens musik være, og jo spinklere tekst, jo fyldigere skuespillerens musik. Der er noget homoseksuelt i dette, at tremfere to mesterværker samtidig. Det er som at forlange af et menneske, at det skulle lytte til to andro, der talte på én gang, eller at man male et portræt ovenpå et andet for at gøre det dobbelt så smukt. De forestillinger, den ene kunstner vækker, bliver mast, når de vises af en anden. Baudelaire er fyldigere end Molière, som igen er fyldigere end de tekster, der ligger til grund for *commedia dell'arte*.

Man kan forestille sig hvilken rigdom og fantasi, hvilke pludselige, fyrværkeragtige toneving, hvilken kærtegnende eller slængesleek stemmeføring, hvilken

mækingeværlid af ord, at den kærlighedens kællejæmner og tuden, som af en hund, der er kørt over og ikke kan få øjet færdig, kort sagt hvilke vokale vidunder skuespilleren kunne tillade sig over en virkelig spinkel tekst.

Men så snart vi kommer bare til Molière, må skuespilleren straks være beskedt, skønt han stadig har vidt råderum med hensyn til hastighed og styrke.

Mod Baudelaire er højdepunktet nået: Denne digter er for musikalsk til, at vi kan blande vores musik med hans. Skuespilleren bør holde sig i baggrunden for ligesom at undskylde sin uansvarlighed over for digtet og anstændig fremlægge sagen end legemliggøre den. Monotonien er her en dyd: Ingen lufthuller, ingen sprudlen, ingen pludselige opbremsninger, og frem for alt ingen kunstfærdighed. Med sin råben ville man alt for brat bringe svinggængerne tilbage til nuets grælle lys, og det ville dræbe ham. Man hugger sig ikke vej tværs igennem et digterværk, man lader sig bære afsted på dets bølger. I stedet for at bagvise digteren med en morsk, han allerede har, lader vi den genlyde, som han giver os.

Ved en aftensammenkomst lader Baudelaire sig læse riddende, men for at love op til Corneille må man smide jakken, og skal man fremføre en **commedia dell'arte**-tekst, må man iføre sig shorts.

Man ser altså, at hvis det skrevne var udtømmende, hvis det virkelig sagde alt, hvad der var at sige og på det rette tidspunkt, ville fremsigelsen af det være nyteløs, i hvert fald som selvstændig kunst; den ville blot blive et oralt tryk, som fotografens døde lyde giver en vag forestilling om.

Se, det var ikke så lidt at sige om diktionen i en artikel vedrørende mime. Men er det ikke en legitim metode at slæbe sig til det kendte, når man vil nå frem til det ukendte? Og eftersom diktionen, når man tænker efter, er en form for mime, den orale form, er det så ikke en god idé at gå den igennem påny for at få et konkret udgangspunkt for studiet af den egentlige mime?

Alle de principper, jeg har opstillet for det auditive plan, kan overføres til det visuelle: jo fyldigere teksten, jo mindre bevægelser, for en virtuøs brug af lige meget hvilket organ kan ikke undgå at distrahere fra den udtømmende tekst.

Og det kan siges endnu bedre og skarpere: selv hvor det drejer sig om en spinkel tekst, skal der vægtige grunde til at bevæge sig. I rækken af udtryksformer kommer bevægelsen sidst. Det vigtigste er ordet, sådan som man kunne skrive det og altså læse det med øjnene,

derefter kommer diktionen, så den rigtige attitude, og endelig til sidst bevægelsen.

For at få en idé om ordets og stemmens betydning behøver man blot at erindre sig, at mæsser af stykker, der er bestemt for scenen, kan spilles i radio uden ret mange kommentarer. Dette viser samtidig, hvor meget og hvor lidt man forventer, at den visuelle bevægelse skal udrette.

Når jeg sørger for at gøre det klart for mine kolleger, at skuespillerens mimiske funktion er blevet væsentligt reduceret som selvstændig kunst, så føler de sig lettet. Den er meget vanskeliggere at udføre end den vokale. Men det er et spørgsmål, om det ikke netop er dens indskrænkede betydning, der gør den vanskeligere. Ville det ikke være morsomt, hvis en grovmand fik til opgave at lave et smykke og så blev tattet over at få at vide, at det kun drejede sig om en ganske lille ting?

Man må indrømme, at det er en mærkelig skæbne at studere en ting, for at

den ikke skal blive bemærket. Så meget desto mere som, når man tager i betragtning at gentikulationen i dag kun bemærkes, fordi den ikke er blevet studeret. At forblive ubemærket, skulle det være resultatet af så mange års anstrengelser?

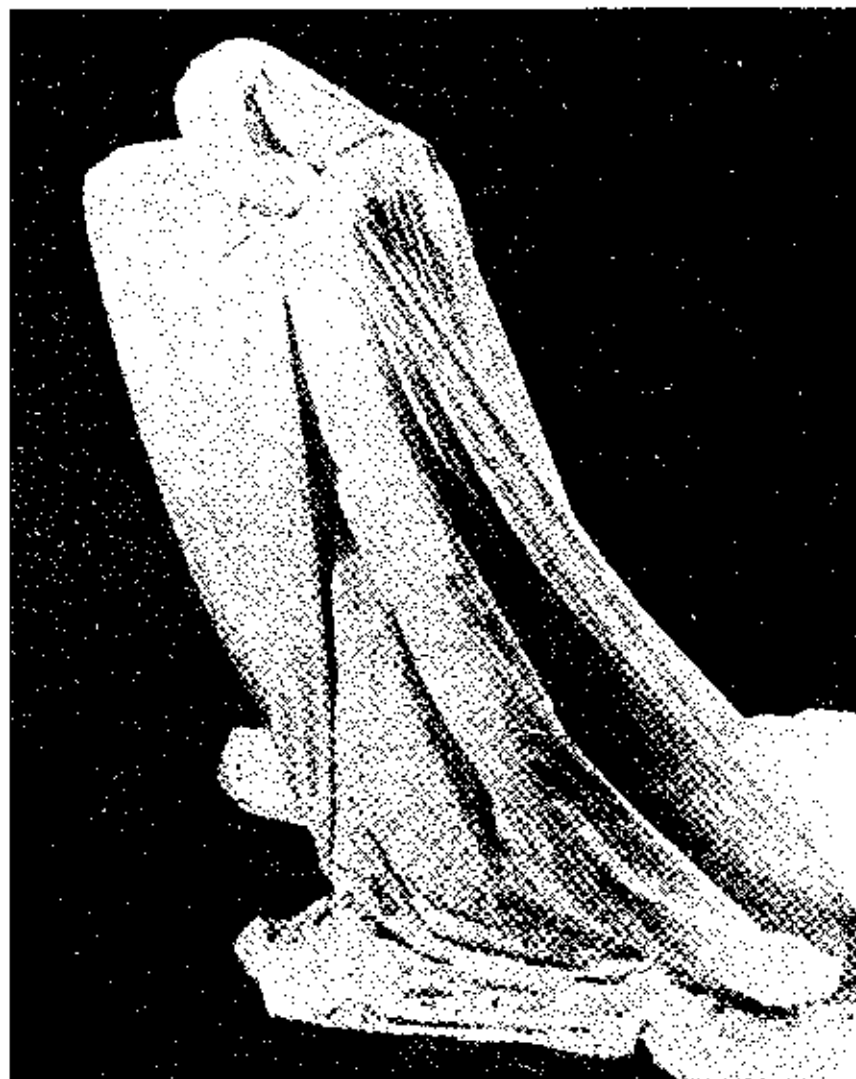
Man lægger ikke mærke til den sanger, som synger rent; alligevel studerer han kunsten ikke at synge falsk.

Og hvis vi nu havde skuespillere, der ikke fælle sig generede af at være ubemærkede på scenen, og som kunne komme og gå, uden at man følte sig ængstelig for dem, hvem ved, om ikke forfatterne så ville få lyst til at lave spinkle tekster? Endnu spinklere tekster og derfor endnu rigere på mulighed for at spille.

Men hvorfor afvente disse stykker? Har vi ikke allerede i historiens arkiver materiale til denne fremtidsversion af teaterkunsten?

Formå skuespilleren til at bære tælmødelighedens byrde: korstoget.

Får vi nogen korsfarere?



L'Enveloppe. Sterling Jensen. Foto: Jerry Pantzer.