

Priëm Ostranneja, Verfremdung, Hana

AV EUGENIO BARBA

Det var under Mei Lan-fans besøk i Moskva i 1935 at Bertolt Brecht så hans forestillinger og en demonstrasjon som denne ga på sitt hotelværelse uten kostyme og sminke. Denne enkelte oppvisning gjorde et uutslettelig inntrykk på Brecht og var den direkte foranledning til artikkelen **Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst** som han skrev i 1936. Her anvendte Brecht for første gang ordet **Verfremdung**, som etterhvert inntok en sentral plass i hans teoretiske og praktiske arbeid.

Tanken med en fremmedgjørende eller avstandsskappende effekt var ikke ny. Den hadde forekommet før i Europa særlig i forbindelse med diktning. Det var tale om en brytning av illusjonen, hvilket medfører distans og nyorientering og dermed en gjenoppdagelse av et på forhånd kjent fenomen. Shelley hadde sagt at »diktningen får kjente ting til å virke som ukjente«, mens Schopenhauer hadde hevdet at kunstens mål var å vise »almennelige objekter fra vår erfaring i et lys som samtidig er klart og ufamilært«.

Det var den formalistiske skole i Russland som omkring 1918-1925 systematisk og meget fruktbart analyserte denne problematikken. Gruppen som talte de seinere meget kjente lingvister og kritikere Jacobson, Brik, Ejchenbaum og Shklovskij, hadde skapt formelen **Priëm Ostranneja** »kunst-grep for å gjøre noe fremmed«. Med dette betegnet de de formelle midler som en kunstner anvendte bevisst eller ubevisst og som ga slagkraft til hans verk. Det var gjennom verkets formelle oppbygging at man oppnådde den fremmedgjørende effekt i forhold til innholdet, og som gjorde at dette virket som nytt. Denne understrekning av formen ga skolen dens navn – formalisme (Jfr. Victor Erlich: **Russian Formalism**, Mouton and Co, 1954).

Som også John Willett påpeker i sine to bøker (**Brecht on Theatre** og **The Theatre of Bertolt Brecht**, Methuen, London), var det ikke noe tilfeldig sammentreff at begrepet **Verfremdung** som Brecht aldri hadde anvendt før, kom inn i hans terminologi etter Moskva besøket. Hele den sovjetiske avantgarde, fra Meyerhold og Tairov til Eisenstein, Majakovskij og Pasternak, hadde dratt banebrytende konklusjoner fra formalismens skole som seinere ble fordømt og hvis navn ble et yndet skjellsord for alt som ikke var sosialistisk realisme. Brecht – som Piscator og en rekke tyske agit-prop-teatre – hadde fulgt Meyerholds og Tairovs erfaringer som de også ble konfrontert med under disses teaterturnéer i Berlin i tyve-årene.

Særlig Meyerhold i sin konstruktivistiske periode (se TTT 12) hadde nådd langt i utformningen av en pedagogikk

(bio-mekanikken) som gjennom en teatralisering fremmedgjorde skuespillerens beregnende og bevisste handlinger. Ved å ta som eksempel de orientalske teaterformer understreket Meyerhold hvordan tilskuerne aldri skulle glemme at de var i teater. Hans forkjærlighet for de tyske romantikere (Hoffmann og Kleist) inspirerte ham til en scenisk anvendelse av den romantiske ironi med sitt illusjonsbrudd (**Durchbruch der Illusion**). I 1922 med Crommelyncks **Den Storartede Hanrei** hadde Meyerhold avskaffet teppet og horisonten, fjernet scenens illusjonsvekkende ramme og forvandlet den til en funksjonell spillemaskin gjennom konstruktivistiske oppbygninger. I 1925 i Ostrovskijs **Skogen** hadde han gjort bruk av »songs«, mens i **D.E.** av Ehrenburg fra samme år lot han projisere tekster på lærerter som kommenterte handlingen på scenen.

Det er meget sansynlig at Brecht gjennom samtaler med sine »formalistiske« kollegaer i Moskva ble klar over muligheten ved deres fornyelser og over **Priëm Ostranneja** hvis direkte oversettelse til tysk lyder **Verfremdung**. Perspektivene i denne nye synsvinkel på det teatermessige område ble sikkert øket etter at han hadde overvært Mei Lan-fans prestasjon. På følgende måte oppsummerer Brecht hans fremgangsmåte på scenen:

» Den kinesiske skuespiller befinner seg ikke i trance. Han kan avbrytes hvert øyeblikk. Han vil ikke komme »ut av det«. Etter avbrytelsen vil han fortsette sin fremførelse på det sted hvor han ble avbrutt. Det er ikke »skapelsens mystiske øyeblikk« vi forstyrrer ham i: da han trådte fram for oss på scenen, var han allerede ferdig med skapelsen. Han har ikke noe imot at det blir stillt om på kulisene mens han spiller. Travle hender rekker ham ganske åpenlyst hva han har bruk for til sin prestasjon.

Under en dødsscene med Mei Lan-fan kom en tilskuer ved siden av meg med et utbrudd av forbløffelse over en av skuespillerens gester. Noen tilskuere foran oss vendte seg forarget om og hysjet. De forholdt seg som om de overvar en virkelig fattig pikes virkelige død. Deres oppførsel var kanskje riktig hvis det hadde dreiet seg om en europeisk teateroppførelse, men den var usigelig latterlig når det gjaldt en kinesisk. V-effekten hadde forfeilet sin virkning på dem«.

I samme artikkel (på dansk i Bertolt Brechts **Om Tidens Teater**, Gyldendal, København 1960), defineres V-effekten slik:

»Det dreier seg om å forsøke å spille således at tilskueren blir forhindret i å leve sig inn i stykkets figurer. Godtakelsen eller avvísningen av deres ytringer eller handlinger



Tre faser fra den kjente duell i mørket i Peking Opera. Vis-à-vis uten å se hverandre – hvor er han? – her er det noen!

ger skulle skje i bevissthetens sfære istedenfor som hittil i tilskuerens underbevissthet.

Brecht advarer om at denne fremmedgjørende effekt hos de kinesiske skuespillere er et »urtrinn av vitenskap« hentet fra »magiens ritualer«. Hos dem er fremstillingen av de menneskelige lidenskaper skjematisk og deres syn på samfunnet er stivnet og direkte feilaktig. Dette er elementer som man skal forkaste i et realistisk og revolusjonært teater. Men man kan med fordel studere dem for seinere å anvende deres V-effekt til bestemte samfunnsmessige formål.

Forøvrig bør det nevnes at fremmedgjørelsens prosess innenfor skuespillerkunst var blitt behandlet og kodifisert i begynnelsen av 1400-tallet. Det var i Japan hvor Zeami i sine traktater om No-teater, lenge og detaljert hadde analysert begrepet **hana** som man vanligvis oversetter med »blomst« (se TTT 16, Zeami: Den hemmelige tradisjon i No-teatret).

Hana er det kompleks av tekniske evner/ferdigheter som ikke er naturlige hos skuespilleren, men erhvervet gjennom lange års ihrdig arbeid. En kyndig anvendelse av **hana** kan ikke unngå å gjøre inntrykk på publikum fordi de utførte handlinger, selv om de er kjente, vil forekomme

usedvanlige, dvs. fremmede. Blant de mange omskrivninger som Zeami gir av **hana**, finnes det følgende: »Det er ikke annet enn det uvante slik tilskueren fornemmer det«.

Men tilskuerens reaksjon på det uventede hos skuespilleren skal ikke forårsakes av en ekstravagant atferd, den skal ha sin logikk og være forankret i tradisjonen. Som eksempel tar Zeami den gamle manns rolle som av skuespillere som ikke eler **hana** blir fremstilt med bøyete knær, rystende hender og tunge, slepende skritt. Men en gammel mann vil gjerne skjule sin senilitet og hans bevegelser prøver å være ungdommelige og vitale. Nøyaktig på den måten skal skuespilleren fremstille ham, men avsløre hans alderdom, hans svekkete reflekser ved å la hans handlinger være minimalt forsinket i forhold til trommeslagene som alltid synkoperer skuespillerens bevegelser på en No-scene. Dette er **hana**, dette er det som gjør handlingen fremmed, påfallende og som tillater skuespilleren å holde publikum i sin makt.

Det sier seg selv at Zeami fremhever denne fremmedgjørende prosess som en dialektisk analyse av den menneskelige atferd for å oppnå en større følelsesmessig reaksjon hos tilskueren. I motsetning til Brecht som ville betjene seg av samme fremgangsmåte for å la skuespillerens handlinger vurderes av tilskuernes bevisste nøkternhet.

Erwin Piscator

TTT 11

DET POLITISKE TEATER

med efterskrift af Sam Besekow

- skaberen af det episke teater opsummerer i dette klassiske værk sine 10 års kamperfaringer for at give liv til et ansvarligt teater -.

320 sider, 32 plancher, 29 strektegninger, kr. 49,-