

Betraktninger over de japanske skuespillere

AV CHARLES DULLIN

I mai 1930 gjestet Tokujiro Tsutuis teater Paris. Selv om det ikke var et autentisk Kabuki ensemble, hadde det på sitt repertoire en rekke Kabuki-stykker. Charles Dullin så Tsutuis forestillinger og kommenterte dem i sin månedlige teaterpublikasjon *Correspondances*. Artikkelene ble senere tatt med i Charles Dullins bok *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, © Odette Lieutier Editeur, Paris 1945. Om Charles Dullin se TTT 8 og TTT 14.

Det var nokså beklagelig at de japanske skuespillere ikke spilte deres forestilling i den tradisjonelle japanske teateroppsetning. Var det for å tilfredsstille amerikanerne? Var det av frykt for å skape forvirring hos det franske publikum? På premieren kunne jeg konstatere at man omkring meg fant den største fornøyelse i disse ærverdige dekorasjoner fra et lite slott før krigen.

Det motstridende mellom skuespillernes beundringsverdige spill og disse malte lerreter, var i virkeligheten katastrofalt. Spillet var en demonstrasjon av skuespillerens tallrike og mangesidige ressurser, og dekorasjonene syntes å være satt opp for å vise oss hvor antiteatralsk naturalismen er og hvordan den begår en direkte synd ved det totale fravær av den dyd som den streber imot: sannheten. Prinsippene ved det gamle japanske teater har alltid tiltalt meg, og jeg må tilstå at jeg også skylder det meget. Det var gjennom studiet av dets opphav og historie at mine ideer om en fornyelse i teatret ble bekreftet.

Om vi ser bort fra alt det som i forestillingen er spesielt japansk og dermed fjerner faren for virtuositet som undertiden fører til misbruk av »skuespillerknep« og til grimaser, så er likevel det som skuespilleren gjør med sin kropp, sin stemme og sine gester, en leksjon som vi kunne ha et stort utbytte av.

Den japanske skuespiller går ut fra den mest nøyeregnende realisme og kommer til syntesen gjennom et behov for sannhet. Hos oss framkaller ordet »stilisering« straks en slags stivnet estetisme, en livløs og føyelig rytme; men hos dem er stiliseringen direkte, talende og mer uttrykksfull enn selve virkeligheten.

Hver bevegelse er framhevet gjennom en skarp linje som gir den hele dens værd. Hvis en skuespiller gir et spark med foten, rører han ikke motstanderen, men selve utførelsen av bevegelsen er så presis at den oppnår å gi et inntrykk av brutalitet som er mye sterkere enn om han gjorde bevegelsen fullt ut. Hvis han slår med sverdeggen, streifer han knapt motstanderens kropp. Men det lille korte støt som han antyder for å trekke stålet ut av såret, er av en slik troverdighet at man virkelig føler våpenet som trenge dypt inn i kjøttet.

I andre øyeblikk er det visse gester som påvirker en som de rituelle gestene hos en forrettende prest. Den

japanske skuespillers kropp er ikke bare like smidig som kroppen hos den dyktigste danser, men virker også som om den er formet av teatret og for teatret. Utdanningen han får av en mester som han også engang har arvet navn og kunnskap fra, har spesialisert ham til det ytterste. Vi på vår side er blitt lært til å unngå alt som er »teatralsk« og ofte til og med å nedvurdere vårt fag. Mens vi har bistått til det naturlige livs triumf på scenen, har det motsatte vært gjeldende for den japanske skuespilleren. For ham har perfektioneringen av teknikken vært det essensielle mål. Framfor det å være intellektuell, skal han være et instrument hvis mekanisme konstant bør være perfektionert.

Det er tilstrekkelig å komme disse menneskene litt nærmere inn på livet for å få en klar forståelse av i hvilken grad deres kunst besitter dem. Det virker slik: hvis de sluttet å spille, ville de slutte å leve.

De har hentet meget fra marionettene og maskene. Denne høyhevede form for kunst har etterlatt dype spor hos dem.

Det er utvilsomt takket være den at de har lært å bruke kroppen som uttrykksmiddel, ofte meget mer talende enn ansiktet.

Anvendelsen av masken faller forunderlig nok sammen med de fineste øyeblikk i teatret, i hvert fall de mest raffinerede. Harlekin uten sin maske er blitt en smakløs karnevalsforkledning.

Hvorfor har skuespillerne forlatt masken – eller litt etter litt sluttet med å male en maske i ansiktet? Jeg tror ikke at det skyldes kunstneriske tvingende årsaker. Ansiktet er sjeldent på høyden i teatret. I filmen blir det forstørret av objektivet og oppnår dermed et maksimum av uttrykksfullhet. På teatret må skuespilleren for å uttrykke seg ofte overdrive sine intensjoner – og hvis jeg noen ganger har vært sjokkert under en slik framførelse så har det vært på grunn av en plump mimikk som øyensynlig er blitt gjort for å tillate skuespilleren å framvise sin virtuositet.

Jeg må tilføye at ifølge denne tankegang er de japanske skuespillere ubestridelige »mestre«. Det er temmelig vanskelig for en vestlig å se bort fra det mysterium som et asiatisk ansikt innebærer for ham og å oppfange den fremmedartede delen som innbefatter et språk hvis hele sonoritet påvirker våre nerver, og som i neste øyeblikk er det mykeste og det mest melodiske. Men det som er innlysende er den kraft som strømmer ut fra den dramatiske oppbygning som en slik forestilling har. Valget av instrumentene som utgjør orkestret, den essensielle dramatiske anvendelse av musikken, lydene, den menneskelige stemme og støyen; alt løper sammen til å skape et inntrykk hvor teaterkunstens prinsipper gjennomsyrrer det hele.