

Den sanna kunskapens spegel

AV DANA KALVODOVA

Dana Kalvodova är professor i teaterhistoria med Asien som specialitet vid universitetet i Prag. Hon har bl.a. skrivit *Chinese Theatre*, utgiven av Spring Books, London ur vilken färgfotona i detta nummer är hämtade.

För länge sedan, under Vår- och Höstperioden, sände kungen sina generaler Tzu Tu och Ying att hejda en fientlig invasion. General Ying dödade den krigförande kungen och erövrade hans fäste. Tzu Tu var svartsjuk på Ying och lyckades förena sig med sin rivals livvakt och döda honom utan att väcka misstankar. Sedan återvände han i triumf till kungen, i det han själv tog äran för Yings bedrifter. Inom kort visade sig emellertid General Yings ande som representerade Tzu Tus dåliga samvete och gjorde honom vansinnig. Tzu Tus ansikte blev dödsblekt och sedan grått. Med ett enda kast med huvudet slungade han bort sin hjälm och nackens cirklande rörelser fick hans långa hår att fladdra i luften.

En scenarbetare tog in en stol och höll fast den medan Tzu Tu på den utförde akrobatkonster, som tycktes nästan oförenliga med jämviktslagarna; detta symboliserade hans

förryckta tankar. Sedan stod han plötsligt stilla med ryggen åt publiken; han existerade inte längre för dem som en roll i pjäsen. Förberedelser för slutscenen gjordes på den öppna scenen: en scenarbetare satte fast ett vitt papper på skådespelarens bröst och gav honom någonting att dricka ur en tekanna. Tzur Tu vände sig mot publiken igen och stirrade på den med vilda ögon. Han böjde på huvudet och blod sipprade från hans mungipor ned på det vita papperet. Tzu Tu, vansinnig, var döende.

Varje försök att med ord beskriva vad som händer på den kinesiska scenen måste bli ofullständigt. Man behöver bara tänka på den syntetiska, icke-illusionistiska karaktären i den traditionella skådespelarens konst. Den fullständiga skådespelaren, som kan uttrycka sig allsidigt, föddes inte ur intet. Han formades av det sätt på vilket teatern utvecklades.

I Han-dynastins Hundra Pjäser, i början av vår tidsålder uppträdde gycklaren, dansören, akrobaten, sångaren och musikern, lindansaren på spänd lina, eldslukaren och svärdsbrukaren, var och en separat, men tillsammans utgjorde deras föreställning fröet till syntetisk teater.

I början av vårt årtusende tillämpades vid de första kända dramatiska texterna historieberättarens konst, de musikackompanjerade recitationerna och de rudimentära dialoger och pantomimscener som skådespelare uppförde. Dessa texter förutsatte redan en syntetisk föreställning av skådespelaren i vilken vart element hade sin väl definierade funktion.

Intrigen bars fram av dialogerna och monologerna i prosaform, som också tillhandahöll motiven bakom konflikterna och olikheterna hos individuella karaktärer. Versavsnitten, som reciterades eller sjöngs, var antingen berättande eller också hade de en emotionellt eller visuellt uttrycksfull funktion. Versen skapade atmosfären och frammanade scenen för handlingen, liksom den beskrev karaktärernas sinnestillstånd. Klassisk kinesisk poesi är berömd för sin förmåga att uttrycka visuella och akustiska sinnesförmimmelser och -tillstånd med suggestiv kraft och ändå med ett minimum av symboler. På scenen kombineras versen med gestikulering och pantomim för att dessutom uttrycka känsla och tids- och rumsrelationer.

Det finns fasta regler som styr det sätt på vilket alla element i skådespelarens konst är inbördes beroende av varandra och bildar en organisk enhet. Inte bara de sjungna avsnitten utan också varje enskild gest är tätt bunden till musikackompanjemanget. Alla scener som spelas på scenen har en noggrant utarbetad rytmisk struktur, poängterad av slaginstrument. Orkesterledaren spelar trumma och träinstrumentet **pang-lzu**. Hans slagnoter anger takten för skådespelarens vokala roll och rörelser och anger tempot för hela orkestern.



En sjuttioårig skådespelare från Peking-operan under sin dagliga träning.



Szechwan-opera: Dråpet på Hsi Chiao. Den dramatiska höjdepunkten understryks om man efter att ha hoppat upp på en stol totalfryser ställningen.

Den anti-illusionistiska skådespelaren

Den anti-illusionistiska naturen i kinesiskt skådespeleri har förvisso någonting att göra med att scenen är traditionellt öppen.

Vare sig scenen utgjordes av ett område på en marknadsplats, som i sin ursprungliga form eller en matta i en bankettsal, eller senare på en scen i en helgedom, eller en improviserad platå som byggts upp någonstans, så var den alltid öppen åt tre håll och inte på något sätt avskild från publiken.

När skådespelaren kommer in på scenen intar han vanligtvis inte omedelbart sin plats i handlingen utan tilldrar sig först publikens uppmärksamhet genom att stå stilla och utföra långsamma hypnotiska gester och stirra stelt ut mot publiken. Han börjar inte spela förrän han känner att han har publiken i sin makt. Verfremdungseffekten skaffar han rollkaraktären i ett avsnitt av självintroduktion, där han berättar allt som har hänt karaktären innan han kom in på scenen, och vad han nu tänker göra.

Detta är klart och tydligt en kvarleva från den medeltida kinesiske berättarens teknik. Verfremdungseffekten fås också i ögonblick då den dramatiska handlingen står stilla; den fysiska ansträngningens spänning huggs av i slutskedet och hålls i en orörlig pose. Det är tydligt att skådespelaren väntar på att höra »Hao!» (Bravo!) från publiken. Erfarna teaterbesökare känner till och väntar på dessa ögonblick som inte behöver vara fysisk rörelse; de uppstår vid slutet av vokala avsnitt som kräver stor virtuositet eller i tekniskt svåra pantomimiska scener.

Det finns en Verfremdungseffekt t.o.m. i till synes döda pauser som leder fram till en scen som chockerar publiken under den »icke-aktiva teatraliska tiden».¹⁾ I den ovan beskrivna scenen när Tzu Tu vände ryggen till publiken och med hjälp av en scenarbetare beredde sig för sin slutliga dödsscen, avbröts handlingen för ett kort ögonblick.

Emellertid saknar inte ens ögonblick som dessa spänning. De är som de spännande ögonblick då en trapetsakrobat under den stora cirkuspolen förbereder sig för **sal-tomortalen**.

Ju mer rent teatermässiga de uttrycksmedel som skådespelaren använder sig av är, desto mer sammansatt och fysiskt uttröttande är hans teknik, och ju mer den avlägsnar sig från normalt, vardagligt beteende, desto mer förblir han utanför sin roll och »citerar» den bara. Ja, om pjäsen varar i flera timmar och huvudpersonens roll är så tröttande att en person inte skulle kunna hålla ut, är det helt normalt att två skådespelare delar på rollen.

Publiken identifierar inte rollpersonen med skådespelaren som spelar den, och det är en av orsakerna till varför kvinnoroller traditionellt kunde spelas av män. Deras tekniska perfektion i att »citera» kvinnors karaktär och fysiska karakteristiska föredrogs t.o.m. under tider då det inte fanns några sociala fördomar mot kvinnor på scenen. Användningen av förbluffande sceniska effekter, som demoner som pustar eld och ansikten som ändrar form alltefter som sminkmasken förändras direkt inför publikens ögon, påminner alla om det ursprung ur vilket teatern uppstod. Det finns något av den urtida magiska kraften i en föreställning av det ovanliga och fascinerande.

Det finns en scen i pjäsen **Chung-shans erövring**, där en general dricker soppa ur en stor skål när han får reda på att den lagats av köttet av hans egen son, som tillfångatogs av fienden. I fasa lyfter han ansiktet från skålen, och i det ögonblicket förvandlas det till en gyllene mask med stirrande svarta ögon; hans svarta skägg blir grått och sedan helt vitt. (Skådespelaren som spelar rollen blåser guldpuver på sitt ansikte från skålen, sedan kastar han av två på

¹⁾ Denna term introducerades av E. Ernst i hans anmärkningsvärda bok **Kabukiteatern**, New York, 1956. Skådespeleriet i Kabukiteatern har några drag gemensamt med den kinesiska operan.



K'un-ch'u-opera: Ch'ous (en komisk roll) sminkning.

Det finns flera operor i Kina som vanligtvis har fått sitt namn efter den geografiska ort de utspelas i. Bland de mest kända är K'un-ch'u i staden med samma namn, Szetchwan opera, Tyin-si, bättre känd som Peking operan och Shao-sing i Shangai. I Shao-sing i Shangai spelades alla roller (krigare och munkar inberäknade) av kvinnor i motsats till alla andra operor där män utförde de kvinnliga rollerna.

varandra följande lager av långt skägg, blixtnabbt och utan att det syns, med förbluffande effekt).

Grotowski ser teatermagin i antagandet att skådespelaren med sin röst och sina handlingar utför någonting som ligger helt utanför åskådares förmåga att själv utföra.³⁾ På detta sätt fascinerar den kinesiska skådespelaren sin publik genom sin skicklighet i att uppnå effekter genom att byta masker.

Denna tendens att använda autonoma symboler är inte begränsad till teatern i Kina. Man skulle i den orientaliska konsten kunna spåra ett klart återsken av filosofiska system som lär människor att fatta inte bara fenomenens yta utan deras fundamentala essens och att uttrycka den i symbol och metafor.

En teatersymbol skapas när någonting som verkligen existerar på scenen förvandlas till något av rent estetiskt värde på så sätt att innehållet har kommunikationsvärde, trots att det avsevärt fjärrats från verkligheten. Vid sidan av denna representationsaspekt är ett annat betydelsefullt moment i teatersymbolers funktion att skapa associationer som väcker publikens sinne och minnen och gör dem till aktiva partners. Det var skådespelarna som uppfann och utvecklade de sceniska symbolerna i den kinesiska teatern.

Förutom vissa symboliska funktioner som den med visuell och auditiv effektivitet begåvade versen står för, och förutom symboler som var en del av musiken (de konventionella melodierna som antyder specifika situationer), så uppfanns den stora majoriteten av symboler på själva scenen. De blev en väsentlig del av skådespelarens åligganden och kvarhålls av traditionen.

Den symboliska betydelsen är tydligast när man använder sig av rekvisita: en svart vimpel står för vinden, en blå för vatten, en gul med bilden av ett hjul betyder en kärra, en åra står för att segla i en båt, en lykta representerar mörkret. Ett stycke rekvisita kan symbolisera en levande varelse.

Det sätt på vilket skådespelare använder sina piskor dekorerade med fem färgade fransar antyder en levande varelse, de noggrant uttänkta och högt stiliserade gesterna och rörelserna visar skådespelaren som sitter upp, rider i olika gångarter, gör språng ur sadeln och leder hästen vid tygeln.

Symboliska gester används ofta för att meddela tids- och rumsrelationer: öppnandet av en imaginär dörr, klättrandet på ett bord för att representera en kulle, och de gestsymboler vars stiliserade och förskönade form kan uttrycka ett oändligt antal fenomen: himlen, moln, träd, gräs, solen, månen, vatten. Skådespelaren utför gest-symbolen för regn genom att hålla armarna framsträckta med handflatorna uppåt.

Snabba fingerrörelser antyder det fallande regnet. Kroppen sänks långsamt tills han sitter på hämlarna, händerna sänks också. Rörelsesymbolerna har också en rumslik funktion: att klättra uppför en kulle, att simma i vattnet, att gå upp och ned för trappor, att gå emot vinden och många andra.

Gestsymbolen är fjärran från enbart imitation och är estetiskt skönare än en realistisk gest; den förra är en dansrörelse. Skådespelaren skapar ett komplett unikt konstvärde på scenen med sin kostym och sin mask, och hans gester måste ha skulpturellt värde; de måste vara vackra sedda från alla håll, och på samma gång måste de vara fattbara.

Dessa två aspekter bestämmer symbolens specifika form. Publikens måste kunna uppfatta den verkliga basen för den symboliska rörelsen, t.o.m. när formen är överdriven: den fasa som en gammal man känner då han får syn på sin hustrus döda kropp uttrycks genom en baklängesvolt (i **Den Rena Vindens Paviljong**). Symbolens bas är tydlig nog: i förvåning eller fasa tar man normalt ett eller två steg bakåt.

Skådespelaren i Timurs roll i pjäsen **Järndrakens Berg** uttrycker sin djupa upprördhet vid ryktet om sin kejsarfaders död genom att sittande på en stol på ett bord hoppa ned från det i det han tar stolen med sig; han gör detta så snabbt att det ser ut som om han i sin förvåning bara har sjunkit djupare ned i stolen. En kinesisk skådespelare visar att hans händer skakar av fasa eller avsky genom en överdriven, klart synlig vibration med fingrarna och hela handen.

Den mångsidiga träningen

Den idealiska åldern för att börja den komplicerade och mångsidiga scenträningen är mellan tolv och femton, medan musklerna ännu är mjuka. Unga skådespelare brukade lära sig sitt hantverk i teaterensemblen, men i detta århun-

³⁾ E. Barba, L. Flaszen, **A Theatre of Magic and Sacrilege**, Tulane Drama Review, Våren 1965.

drade har de första skådespelarskolorna grundats. Det gamla sättet att träna och dess moderna varianter kom samtliga från samma principer och följde samma kurs som varade tre eller fyra år. Där fanns fyra stadier:

1. Fysisk och vokal basträning lika för alla studenter.
2. Specialisering till vissa karaktärstyper, vilken syftade till att bemästra bastekniken i alla dess aspekter.
3. Studiet av bestämda fasta modeller av vissa roller för att djupare bemästra typen.
4. Avslutande putsning av skådespelartekniken, scenerfarenhet och ett breddande av repertoaren till ett par dussin roller.

»Första steget är att urskilja de olika organen, dvs bli medveten om kroppens delar och de leder som förbinder dem med varandra: huvudet, nacken, bröstkorgen, midjan (här inser också eleven att det finns rörelsemöjligheter som han var omedveten om), bäckenet och de olika delarna av armar och ben«.

Denna sats kunde ha kommit från vilken kinesisk skådespelarlärare som helst, men i själva verket uttrycker den den fundamentala principen i Etienne Decroux' franska mimskola.³⁾ Han tycks ha utgått från en vetenskaplig analys av människokroppen, medan den kinesiska skådespelaren arbetade empiriskt, men båda kom fram till samma slutsatser.

Basen i deras konst var att »dela upp« kroppen så att eleven blev medveten om dess skilda delar och lärde sig att kontrollera var och en av dem oberoende av de övriga. Detta absoluta behärskande av musklerna var från deras synpunkt sett det bästa sättet att förbereda kroppen för

dess funktion som det främsta uttrycksmaterialet och -medlet.

Kinesiska skådespelare tränar muskelkontroll av benen genom att öva att svänga benen framåt när de går så att foten når uppöver huvudet med fotsulan horisontal. Sittande på en smal bänk med ett ben sträckt tränar de bålen att ligga platt över benet. Ett annat sätt att få senorna och benmusklerna att sträcka på sig är att stå med sidan mot en vägg, lyfta den närmaste foten och placera hälen på väggen ovanför huvudets nivå, hålla vristen och pressa rytmiskt på foten. Tekniken i fot- och ben rörelser är en av de grundläggande principerna i den kinesiska scenkonsten.

Att korrekt behärska rörelsen och kontrollera tyngdcntrat är i det hela taget en väsentlig del av muskelkontrollen. Bål-, midje- och bäckenmuskulaturen tränas i serier av traditionella övningar som utgjorde en del av krigares och brottares gymnastikträning för länge sedan. De består av långsamma rörelser som fyndigt utnyttjar kroppens anatomi och naturliga mekanism. Svåra akrobatiska nummer, volter på marken och i luften övas först med lärarens hjälp.

Det är en hård och obevklig disciplin som i dessa yrken världen runt. Åtskilliga timmars koncentrerad övning om dagen är nödvändig för att nybörjaren skall uppnå fysisk färdighet, men t o m den erfarna skådespelaren behöver fortsätta med den i förkortad form om han skall förbli i bra kondition.

Betydelsen av den minsta detalj i gest och av de dussintals olika ställningar som fingrarna hålls i fick skådespelarna att noggrant sköta sina händer. Att dagligen hålla dem i ljummet vatten, massage och böjning av handflatorna och fingerlederna längs vattenytan hjälper. I ansiktsuttryckets roll i pantomim har ögonrörelserna sin speciella

³⁾ K. G. Simon, *Pantomim, Ursprung, Väsen, Möjligheter*, München, 1960. Om Etienne Decroux och hans syn på mim se TTT 9 och TTT 10.

Plan över ett Teater-Tehus i Kina vid början av vårt århundrade.

- A Ingång från gatan
- H Scenen
- J Orkester
- K Shang-ch'ang-men (ingång)
- L Hsia-ch'ang-men (utgång)
- M Bakom scenen
- N Bakridå
- O Pelare
- P Omklädningsrum
- Q Scen-ingång
- R Reserverad plats
- U Sittplats
- V Trappor
- W Herrtoilette
- X Damtoilette

I tidigaste tider fanns det ingen fast teater. Vid några speciella tillfällen samlade människor från bygden ihop pengar till skådespelarna. De byggde en tvåvåningskonstruktion i trä (första våningen användes som omklädningsrum och andra som scen) och satt som åskådare ute i det fria på egenhändigt framburna stolar och bänkar.

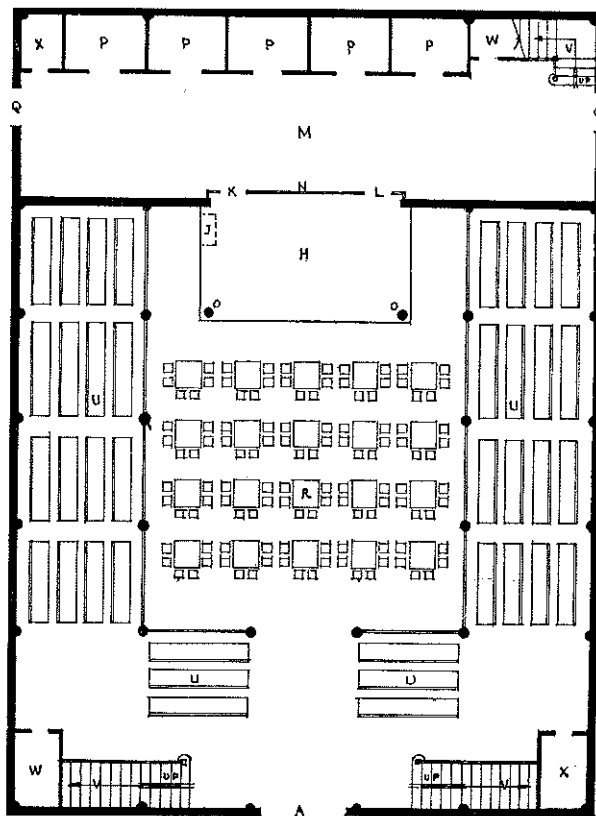
Det förekom också att rika familjer inbjöd gäster till privata föreställningar. Gästerna fick en lista över repertoaren och prickade för de stycken de ville se. Detta förfringssätt kallades Tien-hsi.

Senare tjänstgjorde tehus som spelplatser. Till en början ingick föreställningen i tepriset men sedan betalade man per föreställning och fick teet på köpet. Man införde Tien-hsi systemet i tehusen och tog extra betalt för varje beställt stycke. Bord såldes i sin helhet som bås (eller loger) och enskilda personer fick enklare, billigare platser vid sidan av scenen eller bakom borden.

Scenen var nästan kvadratisk, med två hörnspelare framme. De var röd- eller svartmålade och hade till funktion att hålla upp takkonstruktionen. I den moderna kinesiska teatern har dessa avlägsnats genom inverkan av västerländsk arkitektur, och likaså den skylt med inskriften Tehus som hängde ner från taket mitt framför scenen. I fonden hängde en rikt broderad ridå med två öppningar; ingången Shang-ch'ang-men till vänster och utgången Hsia-ch'ang-men till höger.

Sittplatserna i första våningen var reserverade för män och kvinnorna satt i andra våningen i bås avskilda av skärmer.

Efter revolutionen har man börjat bygga teatrar enligt europeiskt mönster.



plats. Också dessa rörelser är tätt förbundna med gesterna; de mycket små förändringarna av ögonens uttryck följer samma lagar för rytm, stilisering och överdrift som gester. Traditionella övningar har ärvts ned: att rulla med öppna ögon under vattnet eller följa ett fingers rörelser med fixerad blick eller följa fjärlars och fåglars flykt eller fiskars rörelser i ett akvarium.

Den grundläggande vokala träningen koncentrerar sig på andningsövningar och korrekt artikulering. Stavelser som valts för att reglera röstens uttals-, andnings- och bärkraft sjungs till en given melodi. En gammal välprövad metod i röstträning var att öva i fria luften tidigt på morgonen, nära en vägg eller stadsmur som tjänar som resonansbotten.

Varje typ av traditionell teater (uppdelningen tenderar att bli geografisk, enligt regionerna) har sin egen musikaliska form, sitt eget melodisystem. Dessa melodier är fastlagda och eleven måste lära sig dem en i taget, precis som han måste bemästra reglerna för rytmiskt uttal, recitation och recitativ.

Att enbart räkna upp allt som nybörjaren måste lära sig om gestikulering är imponerande fastän det aldrig kan bli fullständigt. Det omfattar fasta gester för att uttrycka vissa känslor (sorg, oro, indignation) och karaktärsdrag (flyktighet, blyghet, dominerande sätt), gester som är en del av rituella konventioner (välkomnande, avskedstagande, drickande), de som efterbildar imaginära rumsrelationer och föremål, och de som utfördes med scenrekvisita, en solfjäder, en borste, en piska, en åra, en ljusstake, eller med vapen, ett svärd, spjut, hallebard, båge; sedan finns det de gester som berör skägget och de olika delarna av kostymen.

En handbok från 1700-talet **Den Sanna Kunskapens Spegel**⁴⁾ nämner »tio onda ting« som skådespelaren måste akta sig för: att inte vara stadig på fötterna, överdrivet uttal, felaktig tolkning av texten, deformerat uttal av tonerna⁵⁾, en icke korrekt artikulation, en stelt hållen nacke, uppskjutna axlar, stelt hållen midja, för snabb gång och för liten variation av ansiktsuttrycken.

Rollspecialiseringen

Efter omkring ett år av denna allmänna träning börjar varje elev specialisera sig på en viss dramatisk typ och adoptera den oändliga rikedom av uttrycksmedel som hör till de få typer han kommer att spela resten av sitt liv. Det var just därför att de tekniska kraven på skådespelaren i den kinesiska teatern var så oändligt sammansatta och mångsidiga som ingen enskild individ kunde bemästra dem alla, och rollerna blev så väldigt tydligt avskilda. Det finns fyra huvudtyper, var och en med ett antal underavdelningar.

Sheng-gruppen, mansrollen som varierar i ålder och socialt anseende. De unga hjältarna är antingen studerande män eller krigare. En överkultiverad omgivning gjorde den förre till en ömtålig, nästan feminin hjälte, den eviga längtans poet, klädd i dräkter i pastellfärgade nyanser och som uttryckte sina känslor huvudsakligen genom diktning och melodi. I motsats till honom är den unge krigaren en sensationell dansör och akrobat. Behovet av specialisering är här uppenbart, ty det finns få skådespelare som utmärker sig både i dans och sång så att de skulle kunna klara av vilken som helst av dessa rolltyper.

De medelålders mansrollerna är också högt specialiserade: de uttrycker sig först och främst genom sång, fastän spelet och rörelser är mycket fordrande. Denna typ täcker sådana roller som respekterade arbetsmän, kejsare, generaler, ministrar, domare och filosofer. Den tredje huvudgruppen omfattar rollerna för gamla män av både hög och låg börd.

Tan-gruppen: det finns kvinnoroller så varierade i typen att var och en av dem nästan är en kategori för sig. Den dygdiga flickan och kvinnan är prototypen för den kvinna som formats av Konfucianismens föreskrifter, reserverad och självdisciplinerad. Skönheter är kurtisaner och kvinnor med magisk kraft, inkarnationen av feer och råvar som övertagits av teatern när de gamla populära sagorna dramatiserades. Den tragiska kvinnan är den svåraste att spela för en skådespelare; typen omfattar olyckliga och hysteriska kvinnor vars liv är svåra att reda ut.

I motsats till dem är de militanta kvinnorna rättframma hjältinnor, de legendariska kampledarna, och deras karaktär uttrycks genom svår akrobatik. Husjungfrur är vanligen unga, uppkäftiga och frispråkiga. Skvallerkärringar och gummor framträder som marknadskvinnor, knopplerskor, mödrar och styvmödrar.

Ching-gruppen skiljer sig mycket starkt från de andre för att den mask de sminkar sina ansikten till är komplicerad och mångfärgad. Denna typ omfattar manliga, robusta roller, de militära ledarna, gudar, munkar, domare, kejsare, demoner och kungar. Vissa fysiska väsentligheter krävs av en skådespelare om han skall specialisera sig på dessa roller; hans fysik måste vara robust, hans ansikte helt och hans röst kraftig och djup. Skådespelare av denna typ bär sina huvuden rakade så att de skall ha största möjliga yta att lägga sminkmasken på. Varje del av ansiktet masseras dagligen, och ansiktsgrimaser måste också övas dagligen, ty allt annat än orörlig måste masken följa ansiktsmusklernas spel och sålunda göra grimaserna effektivare också för den som ser det från långt håll.

Ch'ou-gruppen karakteriseras av en liten vit sminkmask runt ögonen, som gör deras spel mer slående. Här finner vi både uppenbart komiska typer och sådana vars komiska karaktär gradvis avslöjas under föreställningen (clown-tjänstemannen, clownandyn) såväl som typen från samhällets utkant (blinda historieberättare, vagabonder, tjuvar och folk från landet).

Denna karaktärstyp är inte alltid utarbetad i detalj i texten och ger skådespelaren gott om möjlighet till improvisation och personlig rolltolkning. Rollpersoner av vanligt folks rang sjunger knappast alls, och deras rörelser och ansiktsuttryck är mindre stilerade än de som föreskrivs i andra roller. Andra komiska roller visar å andra sidan en oändlig variation i framställningen av druckna tjänare, listiga kopplare, en pompös dvärg som minister, en ofelbar dum domare eller en liderlig munk.

Att skära ut modeller

En dramatisk karaktärstyp i den kinesiska teatern är summan av olika roller begåvade med liknande mentala och fysiska karakteristika, som presenteras på scenen med mer eller mindre samma uttrycksmedel och i en helt definitivt fastlagd mask och kostym. Å andra sidan spelas individuella roller med en avsevärd grad av individualitet inom ramen för de traditionella uttrycksformerna.

Under loppet av andra årets träning går skådespelaren vidare till att studera verkliga roller. Detta stadium är mycket riktigt känt som att »skära ut modeller«, ty rollerna tas över i sin fastlagda traditionella form från läraren själv,

⁴⁾ »Den sanna Kunskapens Spegel« (Ming hsin chien), i samlingen Chung-kuo ku-tien hsi-ch' u lun-ts'ung chi-ch'eng, Peking, 1959.

⁵⁾ Varje stavelseord på kinesiska intonas på en av fyra toner; det finns fem sådana toner i sydliga dialekter.



K'un-chu - opera: en scen ur Skriften vid fönstret mot öster. De svarta fläckarna i ansiktet uttrycker förfäran.

färdiga i alla textdetaljer, vokal tolkning, rörelse och min.

Studenten arbetar utifrån och in, börjar med den färdiga rollmodellen och det mekaniska bemästrandet av tekniken och framskrider gradvis mot ett förståande av relationen mellan de yttre uttrycksmedlen å ena sidan och rollpersonen själv å den andra, med alla dess individuella drag och dess konformitet med en viss typ.

Det finns inget annat sätt att närma sig detta. Den oerfarne eleven kan inte förändra resultatet av århundraden av tradition och teknisk perfektion. Det rutinartade bemästrandet av dussintals roller är enda sättet att uppnå färdighet i hela räckan av uttrycksmedel som ägnats åt en enda typ. I detta stadium av sina studier uppmuntras den unge skådespelaren att vid siden av det aktiva inlärandet studera och observera scenföreställningar av konstens mästare.

En god skådespelare förväntas känna till flera dussin roller av den typ han specialiserat sig på och kunna spela dem med ett ögonblicks varsel. Inte förrän talrika uppträdanden har givit honom en suverän tillförsikt på scenen så att hans teknik inte längre innebär ett konstlat element finner skådespelaren att rollmodellen börjar passa rollpersonen både som individ och som typ. Bara en skådespelare som närmar sig mästerskapets höjder och som redan har samlat en rikedom av personlig erfarenhet av sceniskt kunnande kan berika den typ han spelar med vissa personliga variationer inom ramen för den traditionella behandlingen av typen.

I en exklusivt traditionell repertoar är emellertid livets verklighet som den en gång bestämts av många sådana faktorer som folkets mentalitet, deras seder, sätt att klä sig etc, kombinerad med scenens lagar och konventioner. De rollpersoner som uppträder skapar modeller för varje rollperson, modeller som knappast är mottagliga för förändring – fasta typer.

Från omkring 1700-talet och framåt började balansen mellan texten och spelet i den kinesiska teatern att vackla. Med dramats gradvisa stagnation fick spelet ett växande oberoende som konst. Systemen av uttrycksmedel fastlades

mer och mer kategoriskt och nådde sitt högsta uttryck i det storartade spelet hos operan K'un-ch'u, Peking och Szechwanteatern.

Det kinesiska dramat som vann framgång utanför sina egna gränser bara i en mycket förändrad form (Hsiungs **Lady Kostbar Bäck** eller Klabunds **Kritcirkel**), framkallade mindre intresse i 1900-talets Europa än det kinesiska skådespeleriet. 1913 satte London Duke of York's teatern upp **Den Gula Jackan**, nästan samtidigt med Alexander Tairov i Moskva; denna pjäs från Pekingteaterns repertoar spelades på det typiskt kinesiska sättet utan dekor: scenarbetarna rörde sig öppet och gav saker till skådespelarna, och föremål representerades av symboler: en kärra av två banér, ett berg av ett bord och stolar, en häst av en piska.

I sin episka teater applicerade Bertold Brecht principerna i den kinesiska teatern på ett organiskt sätt, och sedan han sett den berömda kvinnorollsskådespelaren Mei Lan-fan, skrev han sin berömda studie av verfremdningseffekten.

Marcel Marceau översatte till sitt eget pantomimiska idiom scenen **Vid korsvägen** som Pekingoperans trupp hade givit i många europeiska länder. Marceaus version som gavs under rubriken **Duell i Mörkret**, övertogs av den tjeckiska pantomimskådespelaren Ladislav Fialka, och den senaste i denna inspirationskedja var Peter Schaffer, som hämtade inspiration ur det för sin **Komedi i Mörker** som skrevs för den engelska nationalteatern. I **De tre musketörerna** använde Roger Planchon den kinesiska scentekniken förd till det groteskas ytterlighet, medan ekon kan höras här och där i arbetet hos regissören som Peter Brook, Jan Grossman, Armand Gatti, Jerzy Grotowski och andra; den senare använder också de fysiska träningsmetoderna från den kinesiska teatern.

Nu när man i västerlandet betonar skådespeleri som en rent teatralisk och autonom konst, kan Kinas traditionella scenkunnande som hittills bevarats intakt tjäna som en källa till information och djup inspiration.