

Om kinesernes teater

AF BERTOLT BRECHT

Dette uddrag af Brechts tekster er oversat fra Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke*, red. Werner Hecht, Band VII. © Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1967.

Stil og natur

Det er naturligvis meningsløst at behandle stil og natur som absolutte modsætninger. Naturen optræder altid stiliseret, når den bliver efterlignet. Ganske vist er det kunstige unaturligt for kunsten. Men også en ubearbejdet hulken ville i en klassisk kinesisk opførelse blive anset for unaturlig; selv af et publikum, der er fortrolig med naturalismen.

Bevarelsen af gestikken gennem generationer

Det forekommer ved første øjekast at være en meget konservativ sædvane ved den kinesiske scene, at skuespillere gennem flere generationer fastholder en bestemt gestik og en given scenisk fremtræden; hvilket afholder – og det er uberegtiget – de fleste fra at komme det kinesiske teater nærmere. At man ikke mærker evolutionen er ligeså lidt et påfaldeligt karakteristikon for konservatismen som de eksisterende, bestemte, gestiske tegn.

I realiteten interesserer det episke teaters teknikere sig ikke for bevarelsen af gestikken, men for ændringen af den – eller rettere sagt, man interesserer sig for bevarelsen for at kunne ændre den. For selvfølgelig ændrer den kinesiske scene fremstillingen af sine repertoirefigurer ligesom den vestlige gør det. At en ung skuespiller i begyndelsen tvinges til at imitere den ældre betyder ikke, at hans spil for altid vil være en imitation. For det første forekommer gestikken at være af en art, som gør det muligt at overtage den, uden at den skuespiller, der overtager den, derved bliver skadet – altså af en unuanceret, upersonlig, i nogen grad ubestemmelig, art. (Hvad angår det bevægelsesmæssige, det koreografiske, er det iøvrigt lagt i utroligt faste rammer. Det ubestemmelige kommer ind i sammenhængen alene hos den agerende, hans tempo osv. Man kan som eksempel sammenligne med sangen: Der er noderne jo også fastlagt, men i stemmens klangfarve, i dens modus osv. ligger noderens ubestemmelighed).

For det andet foretager skuespilleren på egen hånd ændringer. De er ikke umærkelige, men bliver trukket frem under publikums vurderende og erindrende blik, og de udgør et farligt moment for skuespilleren. Han risikerer sit arbejde, hvis han ikke er overbevisende. Hvad dette angår, er ændringen meget mere voldsom end hos os. Vi tillader næsten enhver skuespiller – ja vi ansporer ham sågar dertil – at fremstille en helt ny figur over den gammelkendte, men denne figur realiseres på en meget mere tilfældig måde. Den tager lidt hensyn til samtlige eller tidligere frembringelser, siger intet om dem, således at figuren i sig selv egentlig ikke udvikles; det drejer sig højst om varianter. Den kinesiske skuespiller lader i fuld offentlighed, for øjnene af sit publikum, en given gestik falde, og han gør det med kraft og sikkerhed. Han kaster sig ud i et oprør af æstetisk art, et oprør som han alene fuldfører med hele sit arbejde som indsats. Fornyelsen vil man ikke berømme ham for – kun den værdi, man tillægger hans fornyelse. Det var vanskeligt at kunne det gamle. Han kunne det. Og han måtte udvikle det nye fra det gamle.

Således fremkommer den bestandighed, der er kendetegnet for virkeligt kunst (som for videnskab), det naturlige oprørs øjeblik, de tydelige, vurderbare, ansvarlige brud med det gamle. Kun den, der har vestlige skuespilleres typisk overfladiske fremstillinger i erindring – skuespillere, der sammensætter deres figurer af lutter små nervøse træk, der betyder meget lidt, og som i større eller mindre grad er af privat oprindelse, ikke udtrykker noget typisk – vil kunne forestille sig, at en ændring i gestikken kan betyde en virkeligt grundlæggende fornyelse i fremstillingen af en figur. Faktisk er en revolution af skuespilkunsten

hos os så vanskelig, fordi det er vanskeligt at lave revolution, når der ikke er noget at revolutionere imod.

Om en detalje i det kinesiske teater

Formodentlig på grund af dårlige erfaringer fra vestlige gæstespil eller fra vestlige tilskuere i Kina fandt den store kinesiske skuespiller (Mei Lan-fan, o.a.) det nødvendigt, at hans tolk til stadighed gjorde opmærksom på, at ganske vist fremstillede han kvindeskikkelser på scenen, men selv var han ikke nogen kvindeimitator. Pressen blev informeret om, at dr. Mei Lan-fan som mand var en fortræffelig repræsentant for kønnene, en god familiefader, ja oven i købet bankier. For at undgå fornærmelser fra publikum ved vi, at det i visse primitive egne er nødvendigt at meddele, at vedkommende, der fremstiller skurken, ikke selv er nogen skurk. Denne nødvendighed opstår naturligvis ikke kun ved tilskuerens primitivitet, men også ved primitiviteten i den vestlige skuespilkunst. (...)

Han demonstrerer i smoking visse kvindelige bevægelser. Det er tydeligvis to figurer. En fremstiller, og en bliver fremstillet. Om aftenen viser den ene person, doktoren (familiefaderen, bankieren) sig at være forbavset eller skinsyg eller fræk – altså mere at være den anden person, både af ansigt, klædning, karakter og stemme. Personen i smoking er næsten helt forsvunden. Måske så man ham overhovedet ikke mere, hvis man ikke vidste så godt besked. Hvis han ikke var så berømt, i det mindste fra Stillehavet til Ural. Men han lægger vægt på ikke at betragte det som sin væsentligste kunnen at gå og græde som en kvinde, men at kunne gøre det som en bestemt kvinde. Hans anskuelser »om det væsentlige« er for ham hovedsagen: noget kritisk og filosofisk om kvinden. Så man det tilsvarende forløb i virkeligheden, hvis det var en virkelig kvinde, så kunne der aldrig være tale om kunst og altså heller ikke om direkte kunstnerisk virkning.

Det dobbelte tegn

Kineserne viser ikke blot menneskets adfærd, men også skuespillerens. De viser, hvordan skuespillerne på deres måde demonstrerer menneskets bevægelser. Skuespillerne oversætter hverdagens sprog til deres eget. Betragter man altså en kinesisk skuespiller, ser man på samme tid ikke mindre end tre personer: En, der fremstiller, og to der bliver fremstillet.

Der vises: En ung pige laver te. Skuespilleren viser først, at teen bliver lavet. Dernæst viser han, hvorledes teen laves på den foreskrevne måde. Det er en bestemt, fuldstændig gestik, der altid går igen. Så fremstiller han netop denne pige, f.eks. ved at hun er opfarende, tålmodig eller forelsket. Dermed viser han, hvordan skuespilleren i den tilbagevendende gestik udtrykker opfarende, tålmod eller forelskelse.

Om tilskuerkunsten

Specielt vigtigt for os i kinesernes teater synes at være dets stræben efter at skabe en sand tilskuerkunst. Man tror ved første møde med denne kunst, der ikke kun er følelsesmæssigt forståelig, at det drejer sig om en kunst kun for en lille kreds af lærde, lutter indviende (en kunst, der træffer mange aftaler med sin tilskuer, som opstiller mange regler for, hvordan tilskueren skal omgås teatret). Man erfarer, at det på ingen måde forholder sig sådan. Dette teater bliver også forstået af de brede folkemasser. Og dog kan det forudsætte så meget! Dog kan det forlange og frembringe en tilskuerkunst, en kunst som først læres og formes i teatret, og som siden konstant må udøves. Ligeså lidt den kinesiske skuespiller kan bilde sit publikum noget ind, selv om han har den tilstrækkelige hypnotiske kraft (noget ubetinget afskyeligt), ligeså lidt kan tilskueren uden denne viden, uden kendskab til reglerne, få den fulde nydelse af denne kunst.