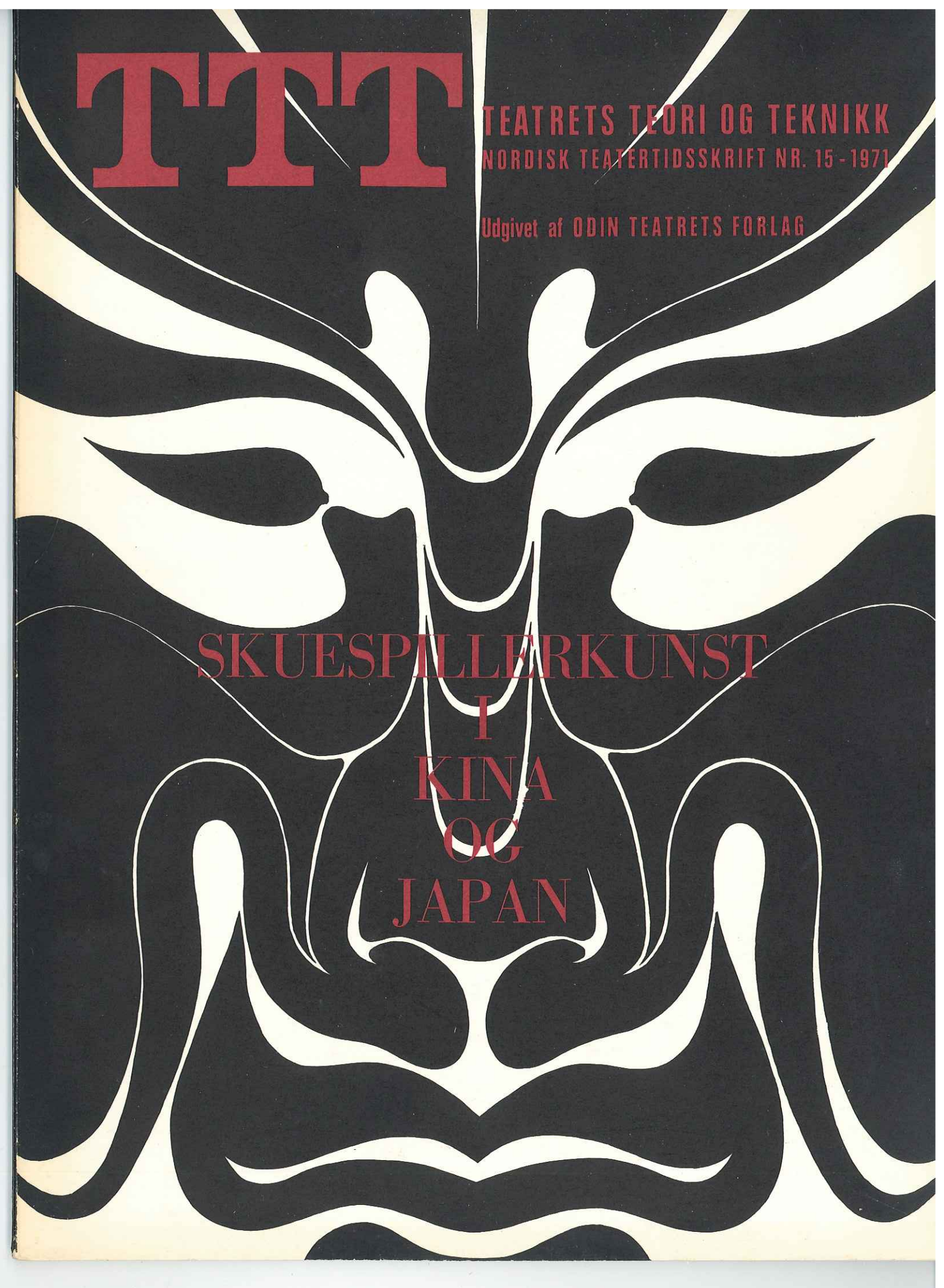




TTT

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK
NORDISK TEATERTIDSSKRIFT NR. 15 - 1971

Udgivet af ODIN TEATRETS FORLAG

SKUESPILLERKUNST I KINA OG JAPAN

Illustrationerne i dette nummer af **TTT er velvilligt ydet af:**

HOLSTEBRO KLICHEANSTALT, Holstebro

HOLSTEBRO LANDMANDSBANK A/S, Holstebro

FYNS STIFTSTIDENDE, Odense

KRISTELIGT DAGBLAD, København

MORGENAVISEN JYLLANDS-POSTEN Viby J.

DIR. J. MØLLER KRISTIANSEN, Holstebro Garnspinderi

ERIK KÜHNAU, København

POLITIKEN, København

AARHUUS STIFTSTIDENDE, Århus

Ornitofilene Kaspariana Ferai

Materialer om Odin Teatrets arbejde og forestillinger

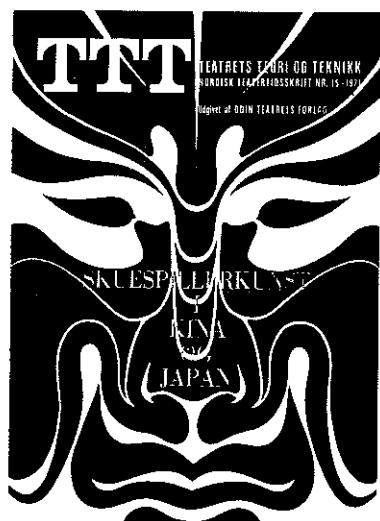
Artikler af Jens Bjørneboe . Jens Kruuse . Ole Sarvig . Marc Fumaroli
Chr. Ludvigsen . Eugenio Barba . 86 sider . 62 illustrationer . Dkr. 10.-.

Odin Teatrets Forlag - Box 118, DK-7500, Holstebro, Danmark

TTT

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK

Redaksjon: Eugenio Barba (ansv. red.), H.M. Berg, Jens Christensen, Ragnar Louis Christiansen, Malou Ilmoni, Hanne Birgitte Jensen, Else Marie Laukvik, Chr. Ludvigsen, Per Moth, Ulrik Skeel.



Omslag af Yves Lebreton efter en kinesisk maske.

Oversættelse ved:

Marianne Ahrne, Troels Andersen, Eli Christensen, Jens Christensen, Kirsten Thonsgård Hansen, Malou Ilmoni, Hanne Birgitte Jensen, Kirsti Jynge, Lis Vibeke Kristensen, Else Marie Laukvik, Per Moth og Harriet Welner.

Redaktion, ekspedition og annonser:

Odin Teatrets Forlag, box 118,
DK-7500 Holstebro, Danmark,
tlf. (07) 42 42 12,
tlg.adr. TELABOR.
Giro 15 02 85.
Bank: Holstebro Landmandsbank,
konto nr. 130064-9.

Arsabonnement 1971: Dkr. 81,-
(en bog, to hæfter)
direkte fra forlaget.

Teatrets Teori og Teknikk udgives af
Odin Teatrets Forlag.
© Odin Teatret.

INDHOLD

Eugenio Barba	
Kabuki: en introduksjon	s. 2
Kabuki skådespelare om sin konst	s. 15
Sergei Eisenstein	
Det uventede sammentræf	s. 26
Paul Claudel	
Drama og musik / Kabuki	s. 30
Charles Dullin	
Betraktninger over de japanske skuespillere	s. 33
Dana Kalvodova	
Den sanna kunskapens spegel	s. 34
Den kinesiske skuespillers trænings-tradition	s. 40
Bertolt Brecht	
Om kinesernes teater	s. 43
Mei Lan-fan	s. 44
Eugenio Barba	
Priem Ostranneja, Verfremdung, Hana	s. 46
Meyerhold och Asien	s. 48
Sergei Eisenstein	
Til pærehavens troldmand	s. 52
Colin Mackerras	
Operaen i Kina efter revolutionen	s. 58
Amerikansk underground – Vredens kalender	s. 64
Bokanmeldelser	s. 69

Kabuki: en introduksjon

AV EUGENIO BARBA

Historiske premisser

I løpet av det 16. århundre hadde keiserfamilien Fujiwara mistet den effektive makt i Japan. De lokale **damyo**'er (feudalherrer) prøvde å tilkjempe seg større selvstendighet, flere landeiendommer og overgå hverandre i innbyrdes krig. Denne tilstand av langvarig borgerkrig ble brakt til opphør da Ieyasu fra Togukawa-familien slo sine fiender og klarte å få samtlige **damyo**'er til å anerkjenne sin lederstilling. Han omorganiserte det temmelig løse feudalsystemet og sentraliserte det i et politisk apparat som fikk navnet shogunat. Shogun betyr på japansk general, offiser av høy rang.

Fra 1603 helt til 1853 da båtene til den amerikanske admiral Perry tvang Japan til å åpne seg for utenlandske handelsfolk og påvirkning, holdt shogunatet (militærdiktaturet) landet i et fast jerngrep. Tross de stadige **tsuchi-ikki**, bondeoppstandene i likhet med de europeiske jacqueries, klarte shogunatet å sikre landet fred i over to hundre år, og det var i et av de mest effektive militærdiktaturer som historien kjenner, at Japans kunstneriske blomstringstid foregikk.

Keiseren blir hellig og jesuittene utvises

Ved sin maktovertagelse ødela Ieyasu ikke den keiserlige institusjon, men han forhindret den i å intervensere aktivt i de nasjonale affærer. Keiseren ble isolert i Kyoto, innesperret i et gyldent bur uten den minste kontakt med omverdenen. Keiserens guddommelige opphav blev understreket. Ikke et menneske kunne driste seg til å se ham i ansiktet. Hans oppgave var å be for landets og befolkningens vel. Hans person var hellig og den skulle ikke besudles ved å beskjefte seg med materielle ting. Fra denne perioden stammer den keiserkultus i Japan hvis konsekvenser man fikk erfare i Europa og USA under den anden verdenskrig.

Det fantes dermed to administrative systemer: et sivilt i Kyoto, ved keiserens hoff, og et militært i Edo (vår tids Tokyo) på shogunens palass. Det sier seg selv at den reelle makt tilhørte det politiske apparat (shogunen) selv om det teoretisk var underkastet det sivile (keiseren).

Det neste slag for å konsolidere sin stilling førte Ieyasu mot kristendommen og jesuittene. Disse var ankommet til landet i midten av det 16. århundre sammen med de første portugisiske og spanske båter. Deres proselyttisme viste seg snart å gi rikelig utbytte. De kristne japanere, ofte oppmuntret av jesuittene, nektet å bøye seg for keiserens guddommelige vesen og for shogunens dekreter. Ieyasu kunne ikke tolerere en stat i staten. Han utviste alle de europeiske misjonærer, likviderte sine kristne motstandere i flere blodige slag og forbød europeiske skip å anløpe japanske havner. For i handelsfolkernes kjølvann kom også

de katolske sjelefrelsere. Fra 1640 fikk ingen europeer adgang til Japan.

Kun noen få hollendere fikk lov til å bli. Som protestanter hadde de gitt shogunen en hjelpsom hånd med å rydde hans og deres egne religiøse (og økonomiske) modstandere av veien. En liten hollandsk koloni ble boende på en øy utenfor Nagasaki med tillatelse til å anløpe denne bys havn med noen få båter om året.

Japan hadde isolert seg fullstendig, ingen japaner fikk tillatelse til å reise ut, ingen kontakt med omverden ble mulig. Kun den amerikanske admiral Perrys krigskip i 1853 klarte å bryte Japans isolasjonspolitik og fikk åpnet havnene, først for amerikanske handelsfolk, seinere for andre europeiske makter.

Diktaturet strammes og kulturen blomstrer

Helt fra de første dager begynte Ieyasu i sin nye hovedstad Edo å bygge opp et politisk system som skulle hvile på og støtte den lojale militære adel (samuraiene). Dette prosjektet kunne ikke settes ut i livet uten en repressiv handlingsmåte. Utover prestene, munkene og nonnene, ble det stadfestet en samfunnsinndeling i fire grupper:

adelen,
bøndene (de eneste som betalte skatt),
håndverkerne,
kjøpmennene.

Helt for seg selv var de japanske pariaer som ikke ble regnet som mennesker (blant dem også Kabuki-skuespillerne). Denne inndelingen tok altså ikke hensyn til de økonomiske forhold.

For å hindre ethvert forsøk på opprør fra sine militære vasaller, tvang shogunen de viktigste av dem til å bli boende 6 måneder om året i Edo og 6 måneder på deres landeiendommer. Når de befant seg på landet måtte de la deres koner og barn bli i Edo som gisler. Siden freden hersket under shogunens beskyttelse, var den militære adel arbeidsledig. På den andre siden hadde de ikke lov til å beskjefte seg med praktiske verv og arbeid. For å holde samuraiene vekk fra politikken og intrigene, oppmuntret Togukawa-familien til åndelige sysler og prøvde å trekke deres oppmerksomhet mot studiene og kulturen. Togukawa-familien som ledet militærdiktaturet med jernhånd, ble paradoksalt nok en stor kulturfremmer. Den stiftet biblioteker, åpnet skoler, støttet utgivelsen av bøker, gjenutga sjeldne verker o. l.

Men hele tiden var shogunen på vakt mot alt som kunne bringe det nylig oppbyggede system i fare. De forskjellige sosiale grupper måtte forbli atskilt. Ekteskap mellom personer av forskjellige sosiale grupper var strengt forbudt. For enhver av disse grupper var aktiviteten kontrollert og

ledet gjennom presise regler som bestemte hvordan man skulle kle seg, hvor og hvordan man skulle bo, hvilket språk man skulle snakke. Samuraiene kunne ikke selv dyrke jorden, bli håndverker eller drive handel. Bøndene kunne ikke eie jorden, de var knyttet til den og kunne ikke flytte som de ville. Håndverkerne og kjøpmennene kunne ikke bære våpen eller bygge større to-etasjers hus. Et system av gjensidig bevoktning, **gonin-gumi**, sammenkjedet det hele. Hele befolkningen var inndelt i grupper på fem familier. Enhver skulle passe og vokte på de andre og angi den minste avvikelse fra reglene.

Samuraiene forgjelder seg

På slutten av 1600-tallet begynte en ny sosial gruppe å svulme opp i denne temmelig stabile statsstruktur: **chonin**, borgerskapet som vokste frem av handelstanden og håndverkerne i de store byer. Det var de, aktive og flittige som det samtidige europeiske borgerskap, som ble den dynamiske faktor i det sosiale og økonomiske liv. Deres fremgang kunne ikke unngå å prege det kulturelle område helt til Meiji-restaurasjonens tid (1868). Utover deres talent for handel og lån, var **chonin** mennesker som satte pris på livet og dets fornøyer og de likte å leve i all den luksus, komfort og overflodighet som pengene kunne skaffe.

Den politiske makt så med stort mismot på den rivende utviklingen til denne nye økonomiske rival, tatt i betraktning den vanskelige finansielle situasjon som de fleste adelsfolk befant seg i. Selv om samuraiene var høyet på den sosiale rangstigen og nøt godt av prestisje og privilegier, var dog deres inntekt begrenset. Også de ønsket seg de samme materielle goder som de foraktede profitmakere hadde klart å skaffe seg. Den eneste måten å tilfredsstille de nye behov på, var gjennom lån.

Snart var samuraiene fullstendig i hendene på **chonin**,

som selv om de var lavest på rangstigen, i virkeligheten satt ved landets ror. I begynnelsen av shogunatet ble størstedelen av Japans inntekter brukt opp i Edo av de uproduktive samuraier. Bildet snudde seg med tiden, og det var i Osaka, handelstandens hovedsæte, at de økonomiske ressurser ble konsentrert. Vel 70 % av den nasjonale rikdom var samlet i denne byen ved shogunatets siste år. I Osaka respekterte man mere navnet på en millionær enn navnet på en kunstner eller en kurtisane, som tilfellet var i Edo.

To ganger prøvde shogunatet å lette de forgjeldede samuraier. I 1784 og i 1843 ble **chonin** tvunget til å stryke ut alt tilgodehavende fra samuraiene. Men det var en risikabel manøver. Shogunen selv lånte av **chonin** og han fryktet deres boikott, hvilket var det våpen som ble brukt mot enhver som truet deres økonomiske interesser, eller mot dem som nektet å betale.

Den edle samurai og »den flytende verden«

Før Togukawa epoken var mesteparten av befolkningen blitt utelatt fra kulturens goder og fordeler som i flere århundrer hadde vært en eksklusivitet for adelen og de geistlige. Men under shogunatets faste regjering, med freden og i den økonomiske oppsving, begynte nye kulturelle mønstre å komme frem, konkrete uttrykk for nye idealer, lengsler og behov.

Blant adelen foregikk det en idealiseringsprosess om samurai-personen, hans vesen og misjon. Nettopp i denne tiden (genroku-epoken 1688–1703) utarbeides og fastlegges reglene til **Bushido**, samuraiens moralske kodeks, som man pleide å resymere slik: en samurai har ikke to ord, har ikke to ansikter, tjener ikke to herrer. For å oppfylle sin plikt, sprer han sitt blod som kirsebærtreet sprer sine blomster.

Den edle samurai-skikkelse oppløstes til en oppbyggende



Gatebilde fra Yoshiwara, Edo. Trykk fra ca. 1680 av Moronobu som anla grunnstilen til ukiyo-e skolen.

Kurtisanene venter bak grindene. En av dem spiller på shamisen, et karakteristisk japansk strengeinstrument. En annen konverserer med en samurai. På gaten går en kurtisane forbi med sin tjenestepike. En blind mann famler seg fram bak en samurai som vil være anonym og skjuler sitt ansikt under en stråhatt. Kjøpmennene bærer deres varer. Ytterst til høyre: en annen samurai fulgt av en tjener som holder en lampe.



«Skuespillertrykk» av Osagawa Tsuneyo i i onnagata-rollen Ayame. Fargetrykk av Sharaku, 1794. Sharaku var selv No-skuespiller i fyrsten av Awas gruppe i Edo. Han etterlot 136 tresnitt, nesten alle portretter av Kabuki skuespillere i halv- eller helfigur. Han fullførte dem i løpet av noen få måneder mellom mai 1794 og januar 1795. De ble straks betraktet som mesterverk, spesielt portrettene med mørk bakgrunn.

No-teatret og malerkunsten hadde vært utpregete uttrykksformer forbeholdt adelen. I begynnelsen av det 17. århundre begynte en folkelig kunst å vokse i takt med chonin (handelstanden): Kabuki og Ukiyo-e.

Ukiyo-e, «bilder av den flytende verden», var fargetrykk fremstilt i opp til flere tusen eksemplarer og de fungerte som vår tids ukeblader. De forestilte kjente kurtisaner kledd ifølge siste mote, de populære sumo-brytere eller skuespillere i deres mest berømte roller. Folk fra landet som kom til Edo, kunne kjøpe disse trykk og ta dem med seg hjem for å vise hva som foregikk i den store by. Kvinnene fra shogunhoffet som levde isolerte i sine residenser, kunne følge med i hva som skjedde i de glade bydelene.

Av de tre teaterformer i Japan – No, Joruri og Kabuki – har bare den siste vært en inspirasjon for grafiske kunstnere. På grunn av Kabukis store popularitet blant alle sosiale klasser, var etterspørselen på skuespillerportrettene stor. En helt ny teknikk kom frem: okubi-e, torsoportretter som ofte ble trykt på vifter. Skuespillerkultur og reklamebehov fremskaffet nye trykk. Som et ledd i reklamekampanjen, ble det hengt store portretter (kamban) utenfor teatrene. Til å begynne med var det skuespillerne selv som malte dem. Etter 1820 ble det etterspørsel på bilder av kjente døde skuespillere (shi-ni-e, døde-bilder).

Det såkalte «skuespillertrykk» besto vanligvis i portrett av skuespilleren i en bestemt rolle. Det var mere en illustrasjon av den sceniske skikkelse enn av skuespillerens person. Mange portretter viste skuespilleren med et særegent ansiktsuttrykk: mie. Mie var et spesielt trekk ved Kabuki-skuespillerens ekspressivitet og var reservert øyeblikk av høy emosjonell spenning. Gradvist, sakte og presist «frøs» skuespilleren i en statisk attitøye og lot ansiktet gjenspeile den følelsesmessige tilstand. Publikum ble forberedt av en sceneassistent som klappet på to trestykker (tsuke). Skuespilleren «frøs» sin stilling og holdt seg bevegelsesløs i en viss tid, deretter gikk handlingen videre. Mie'ne var av forskjellig art og i stykker i aragoto-stil ble de enda mer aksentuerte.

Fargetrykkene ble også anvendt som teaterprogrammer og innholdt portrettene av de viktigste skuespillere i forestillingen. Øverst var tittelen på forestillingen i store, meget dekorative skrifttyper. Tittlene var ofte valgt ut fra de dekorative muligheter som skrifttypene kunne gi og behøvde ikke å ha en selvklar mening. Det eldste teaterprogram fra 1675 er et verk av Moronobu.

Meget anvendt var også mitate-bildene. Mitate betyr analogi, forkledning. De var blitt brukt før for å illustrere kjente litterære verk, som f.eks. de populære Genji-talene. Nå tjente de til å sidestille og sammenlikne skuespilleren med kurtisanen. Det var menn – onnagata – som fremstilte kvinnelige roller på scenen og de var moteangivende både hva påklædning og atferdsmønster angikk. Kunsten å fremstille kvinnen på scenen var uhyre vanskelig og en delikat affære. Visse skoler og familier (Segawa, Sanokawa) spesialiserte seg bare i onnagata-roller. Toyokuni har laget en serie trykk om Edos kvinne-fremstillere: Edo Waka Onnagata. Ut fra den suksess som disse trykk fikk, må man regne med at de var meget høyt verdsatt av publikum. Forøvrig er hele Kabukis historie blitt illustrert med en rekke fargetrykk av Shuntei: Kabuki Nendai-ki, antagelig fra 1808.

De japanske trykk øvet gjennom en serie utstillinger stor påvirkning både i Europa og USA. Den første ble holdt i Paris i 1860 og den åpenbarte de japanske kunstneres anvendelse av fargene, deres «syngende», svingende linjer, deres utnyttelse av dekorative mønstre. Manet, Degas, Monet, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Whistler og Mary Cassatt ble dypt inspirert. Høydepunktet for denne påvirkningen var de utstillinger som ble holdt årlig fra 1909 til 1914 på Musée des Arts Décoratifs i Paris.

modell for hele samfunnet. For ham er smerten intet onde, døden er lett. Han misbilliger de jordslige goder og avslører verdens forfengelighet og forgjengelighet. Samuraiene, avsondret fra direkte deltagelse i de politiske avgjørelser og frarøvet sitt viktigste verv, krigen, søker asyl i zen-buddhismens paradokser og i minnene fra en svunnen fortid der krigen og kampen rettferdiggjorde deres liv.

Dramaene til Chikamatsu Monzaemon som i den perioden ble spilt på Kabuki eller Joruri scenene, er en levende illustrasjon av **Bushido**-moralen og dens idealisering av den edle samuraien, hvilket minner i høy grad om den prosess som foregikk blant europeisk adel i barokk-tiden og som også kom til uttrykk i teatret.

Frodigere, mer radikale og omseggripende var allikevel de nye kulturelle fenomener som ledsaget **chonins** ankomst på den nasjonale arena. Inspirasjonen ble hentet hovedsakelig fra de «tolererte» bydelene, generøse i gleder og fornøyer, bad og restauranter, tehus med velvillig betjening, kurtisaner, ynglinger og teatre. Innenfor litteraturen ble den borgerlige roman (**chonin bungaku**) til, hvis hovedtrekk var en avspeiling av den frekke og frivole byånd med dens umettelige nytelsesbehov. Også malerkunsten ble realistisk. Den nye skole (**ukiyo-e**), skapt av Masanobu, fanget de mest visuelle levende og interessante aspekter i dette gjærende samfunn. Og en ny teaterform oppsto og triumferte øyeblikkelig: Kabuki.

Dette samfunn kalte seg selv **ukiyo**, «flytende verden». Ordet var hentet fra buddhismen, men hadde fått en nyanse av hedonisme og nytelse, på samme måte som mondén, verdensmann i vårt språk.

Hovedtemaet som ble behandlet i den nye kunst, var konflikten mellom behovene i den menneskelige natur og pliktene som den konfucianske moral, via shogunatet, påtvang. Individet ble betraktet bare i funksjon av sin pliktoppfyllelse overfor samfunnet, man ignorerte og fordømte impulsive reaksjoner eller følelsesutbrudd.

Denne tunge moralske kåpe som Togukawa-familien hadde forsterket hos befolkningen, hadde skapt som reaksjon et behov for eskapisme og distraksjon. Med hele sin vitalitet kastet man seg over enhver ny lystform som kunne slukke ens fornøylestørst. Kabuki, Joruri (marionette-teater), tehus og kurtisaneboliger utgjorde store avsondrete bydelene, dynamiske fornøylessentra som var en uimotstælig magnet for medlemmene av alle samfunnslag. Til og med anstendige dignitærer søkte tilflukt i denne frie og levende verden som tillot å glemme de trykkende vilkår i det daglige liv.

Tidens heltinne: kurtisanen

Gledeshuset var den pulserende kjerne i denne verden, og dette var miljøet for et stort antall romaner fra den tiden. Det var ikke anstøtelig for en mann å ferdes her. Ekte-

skapet bygde på den konfucianske moral, det var redusert til et problem av plikter (særlig for kvinnen) og ikke av kjærlighet. Kvinnen i datidens Japan var degradert til rollen som slave bundet gjennom de tre »adlydelseslover«: til sin far som datter, til sin mann som kone, til sin første-fødte sønn som enke. Mild og lydige lærte hun om sine plikter, aldri om sine rettigheter.

Helt annerledes var kurtisanens stilling. Teatret, romanen og de grafiske trykk oppløftet henne til et romantisk ideal. Ut fra den vanlig anerkjente moralske kodeks, nøt hun en frihet som var helt ukjent for hennes dydige med-søstre, en frihet som tiltrakk og fascinerte både menn og kvinner. Selv om hun levde i avsondrete bydeler og hennes prestasjoner begrenset seg til en materiell ytelse, kunne hun tale fritt til en mann, bevege seg hvor hun ville og ofte også dyrke personlige interesser.

Genroku epoken har levert over 400 forskjellige variasjoner av ordet kurtisane, utfra graden av raffinement og dyktighet. Den ypperste modell, **oiran**, studerte musikk, sang og litteratur, kunne komponere dikt, eksellerte i kalligrafi, teseremoni og strategi. Hun kunne underholde alle sine venner, fra en general til en rik rishandler, med en levende og fordomsfri konversasjon. Hennes miljø kjente ikke til klasseforskjell. Samuraien måtte akseptere selskapet til den foraktede **chonin** eller en håndverker, bare han hadde penger. Mange av disse kurtisaner, berømte for deres skjønnhet og intelligens, giftet seg med dignitærer eller rike kjøpmenn. De kom inn i den nasjonale historie som legendariske vesener foreviget i romaner og teaterstykker på scenen.

Dette er tiden og stedet hvor Kabuki ble til. Etter å ha overlevet dramatiske forbud og 50 års knivskarp konkurranse fra Joruri teatret, erobret det fullstendig sitt publikum og stadfestet seg som Japans folkelige teater.

■

Ordet Kabuki stammer fra verbet **katabuku** som bl. a. betyr å overdrive, ta seg mer frihet enn det er tillatt. I ordet inngår assosiasjonen av noe som er eksentrisk, fordervet, nesten forbryterisk, kort sagt, noe som fjerner seg fra det »riktige« atferdsmønster.

Seinere skrev man det samme ordet med tre kinesiske ideogrammer: **Ka** (sang), **Bu** (dans) og **Ki** (dyktighet, ferdighet). Men den nye skrivemåte var bare en etymologisk foredling og hadde ingen relasjon til den opprinnelige betydning.

Sjeldent kan vi datere begynnelsen til en ny teaterform så presist som for Kabuki. Det var i 1604 da O Kuni, en tempeldanserinne, fremførte en buddhistisk dans løstrevet fra sin religiøse kontekst utenfor Edos bymur. Forestillingen fikk en overstrømmende mottakelse av tilskuerne, en broget og urolig skare slik vi kan forestille oss den fra The Swan eller The Globe på Shakespeares tid.

Kropper til salg

O Kunis elsker, en forfallen samurai, utnyttet suksessen og fløttet inn i hennes dans mange elementer fra No, det eldre teater forbeholdt aristokratiet. Den nye forestillingsform utviklet seg hurtig. Flere kvinner opptrådte nå sammen på scenen, først bare med danseopptrinn, seinere med korte handlingsforløp som utgjorde et slags dramatisk skjelett. Ved O Kunis død, 6 år seinere, fantes det utallige slike ensembler som bar navnet **ONNA** (kvinne) Kabuki. Driftige impresarioer hadde slått prostituerte sammen og anvendte teatret for å stille ut sine varer. Forestillingen var innledningen til en mer fruktbar dialog med til-

skuerne, et erotisk forspill hvis egentlige peripeti foregikk etter teppefallet.

Shogunatet (feudalherrenes styre) så hvilken interesse Kabuki hadde vekket hos adelen og forbød den å overvære forestillingene. Samuraiene trosset forbudet og fortsatte å gå. I 1629 forbød shogunatet kvinnen å opptre på scenen, et forbud som varte helt til begynnelsen av vårt århundre.

Et offentlig forbud er ikke nok til å tilintetgjøre ethvert teaters skygge: utstilling av og salgstilbud på en kropp. Som i alle samfunn hvor krigerklassen er herskende, fra Sparta til det Tredje Riket, ble det også i datidens Japan dyrket »vennskap« mellom menn. Impresarioene lot derfor unge efeber overta kvinnenens rolle: **WAKASHU** (yngling) Kabuki var oppstått. Og de unge menn viste seg å kunne oppfylle de »kunstneriske« behov hos publikum.

Shogunatets ønsker om en forbedret moral gikk ikke i oppfyllelse. Hvis **ONNA** Kabuki hadde favorisert prostitusjonen, bidro **WAKASHU** Kabuki til homoseksualiteten. Forestillingene ga ofte anledning til uro og slagsmål mellom samuraiene i innbyrdes konkurranse om en ynglings gunst.

Enda en gang grep shogunen inn, i 1636, og med en rekke forbud prøvde han å drepe ondet ved roten. Harde straffer ville ramme adelsfolk som overvar forestillingene eller praktiserte homoseksualitet. Skuespillerne måtte ikke lenger la håret vokse, halvdelen av hodeskallen skulle glattbarberes og vises fram i sin frastående barhet. De måtte ikke anvende altfor provoserende kostymer. Denne kampen mellom teatret og den offentlige morals voktere kulminerte i 1652 da **WAKASHU** Kabuki ble totalt forbudt.

Et år seinere var teatrene åpnet på nytt. Regjeringen hadde tilsynelatende bøyet seg for kravene fra skuespillerne og impresarioene som var arbeidsledige. Men drastiske straffer sørget for at alle de pålagte forbud ble overholdt av skuespillerne. Disse kunne ikke lenger stole på deres erotiske tiltrekningskraft. De måtte ty til andre midler for å appellere til publikum. På den måten ble **YARO** (mann) Kabuki til: skuespilleren prøvde å bli skapende.

Teatret som sikkerhetsventil

Hadde shogunatet virkelig bøyet seg for kravene fra de arbeidsledige skuespillere? Hvorfor tillate Kabuki hvis den hadde en sosial og moralsk nedbrytende virkning? Det ville være mer nærliggende å tenke at visse samfunnsønder også på den tiden kunne bli tolerert og utnyttet til politiske formål.

I et land som var strengt undertrykket, var prostitusjonen og teatret de to eneste fornøyelser og utløsninger for en befolkning som man ønsket å beholde i en rolig tilstand. Kabuki scenene og gledeshusene var korrupsjonsfaktorer og kilder til uro og lovbrudd. Men de kunne kontrolleres. Å avskaffe dem totalt kunne bety å utsette landet og dets institusjoner for større og uforutseelige farer. Derfor aksepterte shogunatet skuespillere og kurtisaner, men sørget for å isolere dem i bestemte bydeler og styre disse smittsomme kjerner.

Skuespillerne ble ikke regnet for mennesker (de ble ikke tatt med i folkeopptellingen, de ble regnet for buskap), de måtte leve i den del av byen hvor teatrene og bordellene var konsentrert, de kunne ikke bruke hester eller vogner, ikke ta imot folk fra andre yrker hjemme hos seg selv, heller ikke besøke dem. Deres livsvilkår og eventuelle påvirkning ble begrenset gjennom flere og flere forbud. De kunne ikke på scenen eller privat bruke klær av silke og brokade, ikke bære sverd og andre våpen, ikke innføre eller bare alludere i deres forestillinger til begivenheter fra

samtiden. Sensuren og plutselige inspeksjoner på teatrene passet godt på at disse regler ble overholdt.

Inndelingen og atskillelsen av de sosiale stender skulle opprettholdes. Enhver av disse skulle respektere de vedtatte normer, manerer, skikker, klær og fornøyelser. Adelen hadde No teatret. Kabuki var beregnet for «folket». Adelsmenn som gikk til dens forestillinger kunne bli straffet med tapet av tittel og eiendom. Til tross for dette fortsatte samuraiene å smugle seg inn i Kabuki teatrene og mer eller mindre åpenlyst følge forestillingene.

Helt til 1868, med shogunatets fall, foregikk denne uanstselige kamp: Forbud og begrensende dekreter fra myndighetenes side for å styre og holde denne tillatte ventil under kontroll, smidige utflukter og fantasirike løsninger fra skuespillerne for å kunne overleve.

Den første blomstring og konkurransen fra Joruri

Med forbudet mot ynglingen i teatret ble skuespillerne og impresarioene stillt overfor et pinlig dilemma: enten fornøye seg eller forsvinne. For å kunne overleve måtte der andre ting til på scenen enn bare fysisk tiltrekning, attrå. Det var ut fra denne utfordringen at **YARO** Kabuki, seinere ganske enkelt Kabuki, begynte å ta form. Den nye oppståen lykkedes i høy grad takket være tre skuespillere som virket på slutten av 1600-tallet. De skapte grunnlaget for den skuespillertekniske retning for Kabukis seinere utvikling, og som har plassert det blant de fremste resultater hva skuespillerkunst angår.

Den første er Ichikawa Danjuro (1660–1704) fra Edo, skaperen av den berømte Danjuro skuespillerfamilie. Hans vesentligste bidrag var utarbeidelsen av **aragoto**, et bevisst overdrevet og suggestivt overspill, særlig i krigerroller, som understreket heltens kvaliteter og karaktertrekk: fysisk styrke, ridderlighet, mot eller generøsitet.

Den andre er Sakata Tojuro (1645–1709) fra Kyoto, en skikkelse som konstant dukker opp i traktatene om skuespillerkunst. Han ble legendarisk på grunn av sin kunstneriske intuisjon og sin sans for realistisk nøyaktighet i skildringen av de menneskelige lidenskaper, særlig kjærlighet.

Den tredje er Yoshizawa Ayame (1673–1729) hvis tanker om faget ble nedskrevet i traktaten «Ayames ord». Han løftet **onnagata** (kvinnerolle spilt av en skuespiller) til et kunstnerisk nivå hvor enhver vulgaritet eller dårlig smak

var bannlyst. Han ble den etterstrebt kunstneriske modell for alle **onnagata**er i seinere Kabuki.

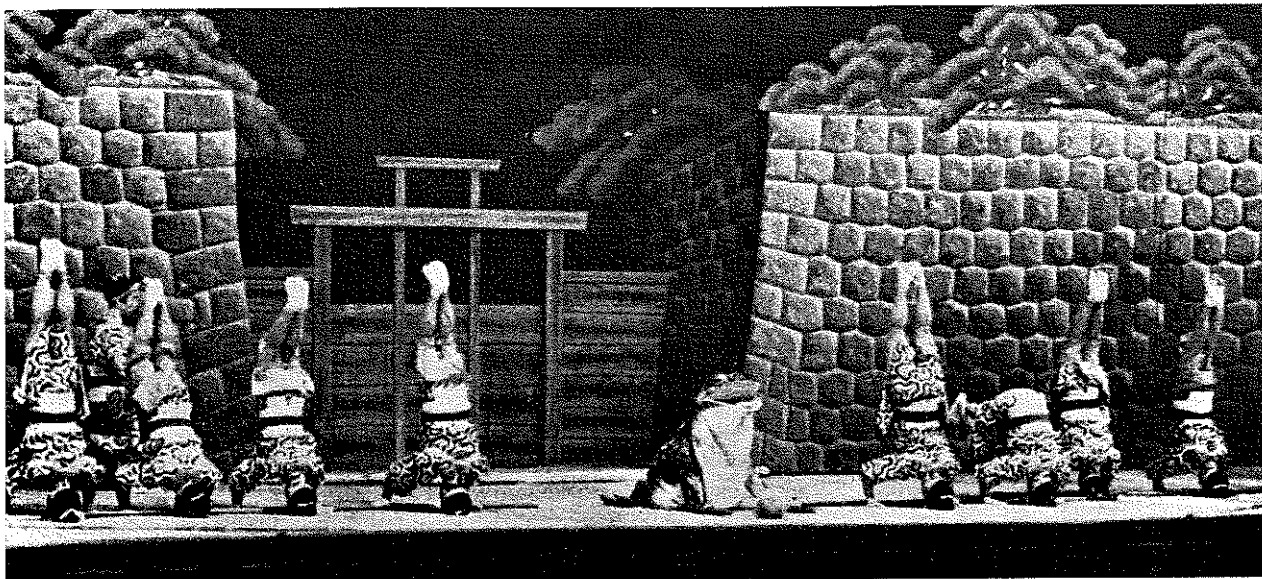
I den samme periode oppsto en rekke skuespillerfamilier hvis faglige hemmeligheter og rollespesialiseringer gikk i arv fra far til sønn, et typisk trekk for teatret i Østen, men også for europeisk teater i middelalderen og renessansen.

Kabukis første kunstneriske seire ble truet i 1710 av en konkurrent, Joruri (marionetteteater) hvis nye oppblomstring i Osaka skyldtes samarbeidet mellom marionettisten Gidayu og Chikamatsu Monzaemon, den største dramaforfatter i Japan.

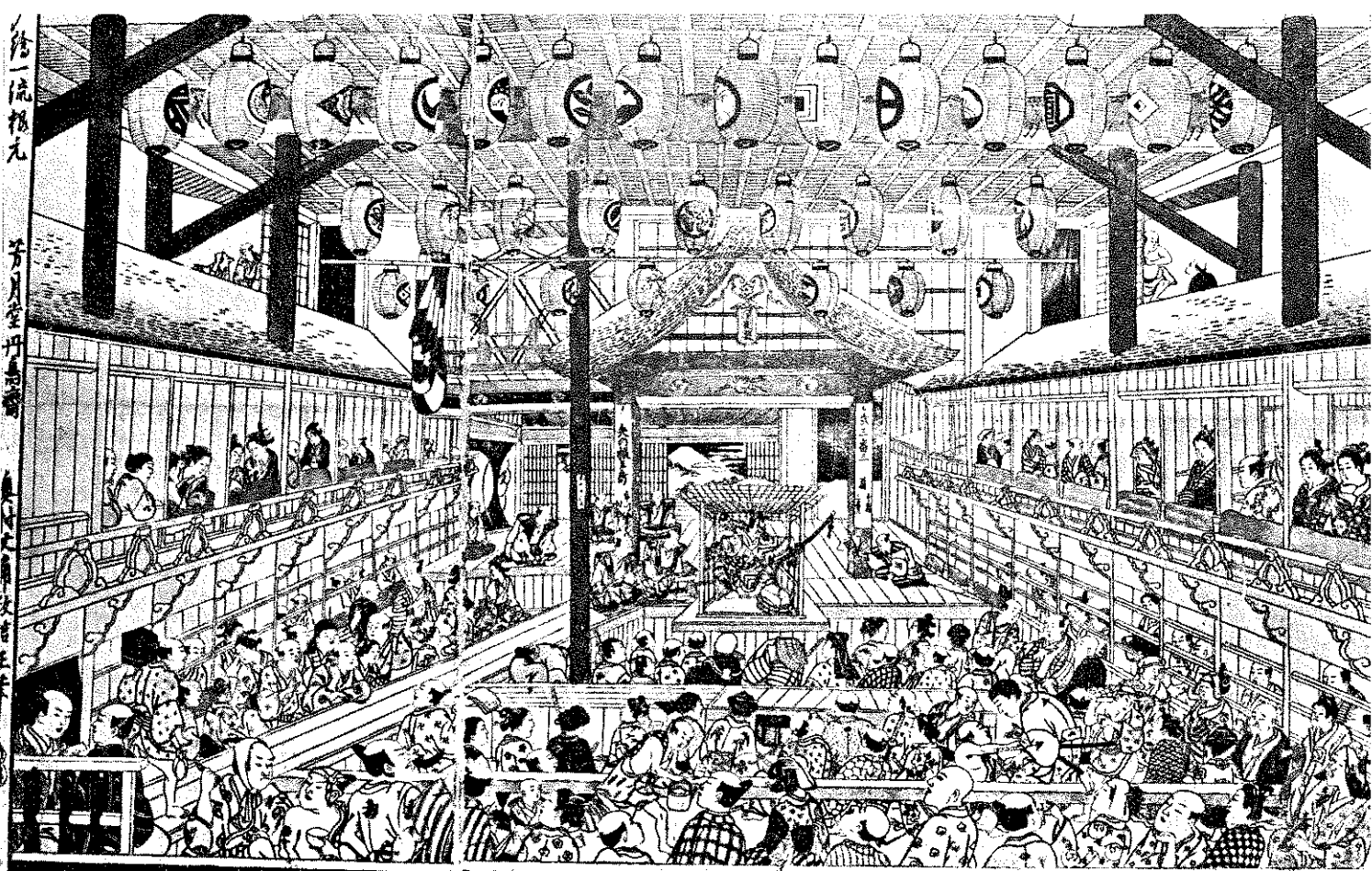
Marionetteteatret hadde allerede en flere århundrer gammel tradisjon bak seg. I det 17. århundre hadde det en forfinet og meget avansert teknikk. Marionettene ble håndtert av marionettisten som var skjult, mens en shamisespiller og en sanger/deklamator var de to andre levende partnere. For å uttrykke følelsene og dramatikken overdrev man dukkenes bevegelser helt til det unaturlige, fysisk umulige, men med ekspressive og vakre virkninger. Marionettens anatomi ble utviklet for å kunne uttrykke og imitere livet mest mulig. Med tiden kunne den røre fingrene, rulle med øynene, løfte øyebrynene, snu hodet og naturligvis utføre de mest innviklede danser og kampopptrinn.

Disse dukker ble større og større (i vår tids Bunraku er de ca. 1 m høye) og tre personer måtte til for å betjene de forskjellige deler av samme dukke: mesteren og to assistenter. De to hjelpere var med på scenen, synlige for publikum, iført sorte hetter og kapper som var det konvensjonelle tegn, også i Kabuki, på at man er usynlig. Denne tredukkens ufattelige, nesten magiske «liv» ble ofte ledsaget av noen andre «selvdrevne» effekter: hester som fløy uten synlige tråder, vogner som gikk av seg selv, slanger som krøp uten ytre hjelp.

For å kunne konkurrere med Joruri, måtte Kabukis skuespillere konfronteres med selve kjernen i marionettens fascinasjonsevne. Dersom den eide en nesten hypnotisk kraft fordi den handlet og oppførte seg som et levende menneske, så måtte skuespilleren gå i motsatt retning. Han prøvde å bevege seg og styre kroppen som en marionett, og de kunstige, men uttrykksfulle attityder ble drevet til det ytterste gjennom virtuositeten. Samtidig overtok man den særegne resitative, sangaktige talemåten hos Joruri-deklamatoren.



Fra forestillingen Tenjiku Tokubei. Tokubei, forvandlet til en stor frøsk, dukker fram fra en sluseåpning og engasjerer seg i en stillsert kamp med en gruppe konstabler kledd i strålende kostymer.



Kabuki forestilling på Nakamura-za-teatret i Edo, 1740. Trykk av Masanobu.

Scenen har form som et Shinto-alter, som minner om No-scenen slik vi kjenner den i dag. De store vinduer øverst lar mest mulig lys komme inn. Lampene i taket bærer emblemet til skuespillerne som er med i dagens forestillinger som er annonsert på søylene ved siden av scenen. På søylen i midten av salen står det skrevet: "Inngangspris 16 mon". Publikum gir et typisk bilde på hvilke borgere det var som besøkte teatret. Gjenkjennelige er kurtisanene (på balkongene) og samuraiene hvis standsymbol var de to sverd som de alltid bar.

Alle disse nye lån ble bearbeidet og utgjorde en sentral karakteristikk av Kabuki skuespillerkunst, med en egen betegnelse: **terminoro**. Siden visuelle effekter var meget ettertraktet av publikum, begynte også Kabuki å utvikle en sceneteknikk, inspirert av Joruri, hvor både havstørmør og snelaviner ble gjengitt på scenen med samme teatraliske virkning som i vårt europeiske barokkteater.

Omkring 1750 hadde Kabuki på nytt erobret sine utro tilskuere. De omfattende lån fra de andre teaterformer og resultatet av egne skuespilleres oppfinnsomhet ble smeltet sammen og kodifisert i sceniske mønstre og konvensjoner som er blitt beholdt helt til våre dager.

»Blomstenes stier« blant publikum

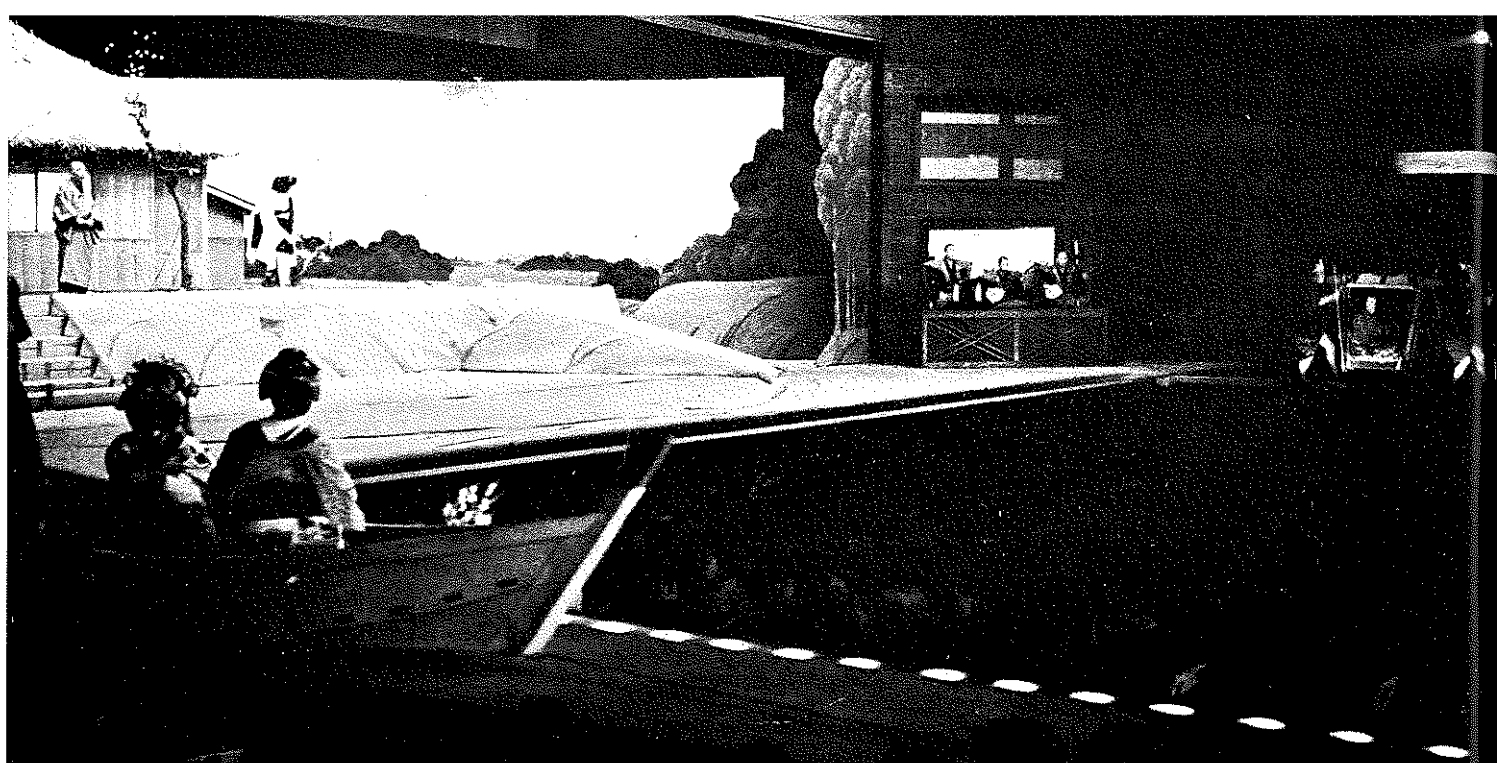
No var den eneste teaterform forbeholdt adelen. Den oppsto ca. 1250. Kanami (1333–1384) og særlig hans sønn Zeami (1363–1444) med sin berømte samling av traktater, »Den hemmelige tradisjon i No« hadde utrustet denne kunstart med et solid estetisk og teknisk grunnlag. Det er naturlig at Kabuki i begynnelsen skjelte til No for å dra nytte av visse gjennomprøvede teatermessige erfaringer, også hva teaterarkitekturen angår.

Til å begynne med foregikk forestillingene i friluft, fra soloppgang til solnedgang. Men snart begynte man å spille under tak, selv om varigheten ikke ble noe særlig forkortet. Scenen, hvis dybde og bredde kunne være fire–fem ganger større enn No, projiserte seg fysisk inn i tilskuerrommet med de to **hanamichi**'er (blomstenes sti) som skar seg vei parallelt blant tilskuerne og endte bak deres rygger. Publikum satt i små båser hvor det var plass til 5–7 personer, ofte med et bord med en ovn i midten. På den kunne man varme den medbragte mat som man spiste under den lange forestilling.

Som kontrapunkt til denne livlige sal med dens små celler og de to eller tre balkonger fylt med fredelige familier og oppmerksomhetsskyende samuraier, kurtisaner og lommetyver, drukkenbolter og lystne **chōnin**'er, hevet den store scene seg, og tok i bruk alle midler for å tiltrekke sine tilskueres oppmerksomhet. Dekorasjonene var overdådige, nøyaktige, med levende farger. Trær og fjell, blomsterbed og markedsboder, båter og vogner ble betjent av et kompleks maskineri som slo ihjel denne strenge realisme med en paradoksal teatralitet. En rekke maskiner både på scenen og bak den, kunne fremstille alle slags lyder, fra hestenes hovslag til fuglenes sang og insektenes gnaging. Fra loftet kunne et annet teknisk vidunder nedsne hele scenen med hvite dotter, og deler av scenegulvet kunne senkes og svelge en eller flere skuespillere.

I 1664, nesten samtidig med Italia, ble teppet anvendt for første gang. Dette tillot en videre og smidigere utvikling av handlingen, fra enaktere til lengere dramatiske forløp i flere akter. I 1758 kom dreiescenen til å bli alminnelig brukt. Fra Kabuki kom dreiescenen til Europa i slutten av forrige århundre, innført av Adolf Linnenbach som arbeidet i München og Dresden. En videreføring av den japanske dreiescenen var den såkalte slangescene: to sirkelformede plattformer som kunne rotere i motsatt retning, nøyaktig som på de tegninger som Meyerhold utarbeidet for sitt teater i Moskva. (Se TTT 12).

Det mest fremtredende arkitektoniske element var allikevel **hanamichi**'ene, de to broer som over hodet på tilskuerne knyttet scenen til den motsatte ende av salen. Den ene var større og viktigere. På den kom skuespilleren inn, bak publikums rygger, nådde scenen og fremførte sine dåder eller ugjerninger for så å trekke seg tilbake på den andre mindre bro.



Anvendelse av begge hanamichi'ene samtidig. De to elskende Osome og Hisamatsu i forestillingen Shimpan Utazaimon ferdes på forskjellige veier i angst for hva folk skal si. Osome i en båt som er plassert på den store hanamichi'en, Hisamatsu i en bærestol på den mindre hanamichi'en som forestiller elvebredden.

Hanamichi, akkurat som **harashigari**, sidebroen som forbinder skuespillergarderoben med scenen i No teatret, var delt i seksjoner og hver enkelt seksjon påvirket skuespilleren. Han gikk, beveget seg og oppførte seg forskjellig ut fra den seksjon han befant seg på. Vanligvis gjorde skuespilleren sin entré sakte, og øket tempoet etter hvert inntil han nådde scenen, hvor rytmen på nytt ble langsommere. Etter å ha overlevet hovedhandlingen eller blitt slått i hjel av den, trakk skuespilleren seg tilbake på den andre **hanamichi** med et like fastlagt rytmisk mønster, seierrik eller som spøkelse.

En gang i blant ble **hanamichi** fylt med vann, f. eks. når skuespilleren skulle spille fisk. Da kastet han seg målbevisst ut i vannet og plasket seg frem. Tilskuerne som satt nærmest, fikk utlevert regnfrakker fra teatret.

Denne brogete og pompøse nøyaktighet i detaljene var ført til en sådan ytterlighet at den i likhet med europeisk barokk teater – bukket under for enantiodromi: ethvert fenomen ført til sin ytterste konsekvens, forvandles til det motsatte. Forestillingens meget patetiske sentimentalitet eller nesten sadistiske brutalitet (som henrykket publikum så meget) ble alternert og ofte blandet sammen i en livsnær psykologisk skildring og noen raffinerte teatraliske konvensjoner hvor både det illusjonsvekkende og det distansmanende element kom fram samtidig. De lån og individuelle tillegg som Kabukis skuespillere hadde flettet inn i deres kunst uten å bry seg om eventuelle motsigelser og motsetninger, ble avslørt som sammensmeltede arkeologiske lag.

Orkestret befant seg bakerst på scenen. Det kunne telle opp til 20 mennesker, med tre til fem sangere og shamise-spillere. Noen av instrumentene var meget kompliserte, de skulle frembringe bestemte lyder og akustiske virkninger som akkompagnement eller kontrapunkt til skuespillernes ofte kunstige klang- og lydeffekter. Hele det musikalske innslag hadde en utpreget synkopert rytmisk oppbygging som understreket og ledet skuespillernes handlinger og hyppige danseopptrinn.

Sminke-typologi

I motsetning til No, anvendte Kabuki ikke masker med unn-

tagelse av visse dyreroller hvor en eller to samarbeidende skuespillere tok på seg masken til et villsvin, en løve eller en hest. Med en innviklet og fargerik sminke forvandlet skuespilleren hele ansiktet til en maske. De sterke farger brøt ansiktet og hele det mimiske uttrykk ble forvandlet gjennom den beherskede anvendelse av ansiktsmuskulaturen. Fargene og de spesielle mønstre skuespilleren tegnet på sitt ansikt, var fastlagte gjenkjennelsesmotiv for typer eller mennesker i en bestemt situasjon: en feig general, en lidenskapelig elsker, en vanvittig nonne, en angrende morder. Det var altså ikke et forsøk på å retusjere skuespillerens eget ansikt slik at det bedre kunne illudere alderen hos den sceniske skikkelse han spilte, som ofte tilfellet er i europeisk teater.

Ansiktet som typologisk kart nådde et teatralisk maksimum i **kumadori**, sminken for **aragoto**, den bombastiske spillemåten som kjennetegnet særlig krigerne. Noen brede striper malt over ansiktet fremhevet pannen, nesen, kinnene og haken. De forskjellige farger og stripenes bredde fortalte om krigerens karaktertrekk. I **aragoto** begrenset sminken seg ikke bare til ansiktet. Også deler av overkroppen og bein som var nakne ble malt i voldsomme farger, en understrekelse av heltens fysiske styrke.

For å bøte på naturens utilstrekkelighet forstørret skuespilleren sitt ansikt ved å sette noen bomulldotter inn i munnen og derved blåse opp kinnene. Det samme gjaldt for nesen som hos japanere er relativt liten. Man gjorde den større med en spesiell farget pasta. Begge disse inngrep for å forandre ansiktstrekkene, forårsaket naturligvis en forvrengning ved anvendelse av stemmen.

Den sortklede mann blant fargene

Kostymene var i begynnelsen realistiske, i den betydning at de prøvde å plassere de sceniske skikkelser i deres sosiale rang og epoke. Men de forbud som ble pålagt skuespillerne angående deres påklædning, ga seg utslag på scenen. Det var ikke tillatt for dem å bruke fine stoffer som brokade og silke. Skuespillerne trosset stadig dette forbud og mange av dem ble fengslet og straffet. Som erstatning for de fine stoffkvaliteter ble kostymene overdimensjonerte, nesten eksentrisk forvrengte. På den måten øvet teater-

kostymene en stor påvirkning på moten, noe som datidens fargetrykk tydelig viser.

I slutten av forrige århundre opphevet myndighetene dette forbud. Skuespillerne fikk frie hender og begynte å konkurrere seg imellom om den beste og mest luksuriøse påkledning på scenen. Siden kostymene tilhørte skuespillerne, sørget de selv for å få dem laget og de tok dem alltid med seg til de forskjellige teatre hvor de hadde engasjement. Skuespillerfamiliene prøvde også å utkonkurrere hverandre på dette området. Det har ført til at kostymene i dag er veldig overdådige – en prakt som ikke eksisterte opprinnelig og som i noen tilfelle har fjernet seg fra den realistiske hensikt.

Anvendelse av parykk var alminnelig. Den ble laget av en spesialist og kunne være av en meget komplisert art, enten den var beregnet for en bestemt **onnagata** eller kriger. Parykkens skjelett var av metall, vanligvis kobber og kunne veie opp til 10 kg. Selv om den var godt festet til hodet, påvirket den allikevel skuespillerens nakkeholdning og kroppens attityder forøvrig.

Skuespilleren kunne ha på seg opp til flere kostymer som han tok av på scenen den ene etter den andre. Denne meget teatraliske fremgangsmåte – kalt **bukkaeri** og **hikinuki** – ga muligheten til en øyeblikkelig forandring til en ny scenisk personlighet. Den ble brukt når et spøkelse skulle avsløre sin sanne natur eller for personer som handlet under falsk navn og som til slutt røpet deres riktige navn eller sanne karakter. Det kunne også tjene til å fasettere de forskjellige sider ved heltens personlighet som dermed ble anskueliggjort gjennom kostymene.

Denne kostumeskiftingen foregikk på åpen scene og skuespilleren ble vanligvis hjulpet av en eller flere **kurombo**'er, de svartkledte sceneassistenter. **Kurombos** funksjon var av stor betydning. Som en skygge fulgte han skuespilleren og hjalp ham ustanselig. Han rakte ham den nødvendige rekvisitt og tok den tilbake når skuespilleren var ferdig med den, sufflerte teksten hvis det skulle være nødvendig, støttet skuespilleren som skulle fremføre en vanskelig dans, rettet på parykken og kostymet etter voldsomme opptrinn, serverte te i de øyeblikk når skuespilleren, med ryggen mot publikum, hvilte og ventet på å gripe inn på nytt i handlingen.

Kurombos rolle var vanskelig og utakknemlig. Med presisjon og synkront med skuespillerens handlinger skulle han intervensjon uten å gjøre seg gjeldende og dermed »stjele« fra skuespilleren. Denne oppgaven tilfalt vanligvis skuespillererelever eller eldre skuespillere som hadde trukket seg tilbake.

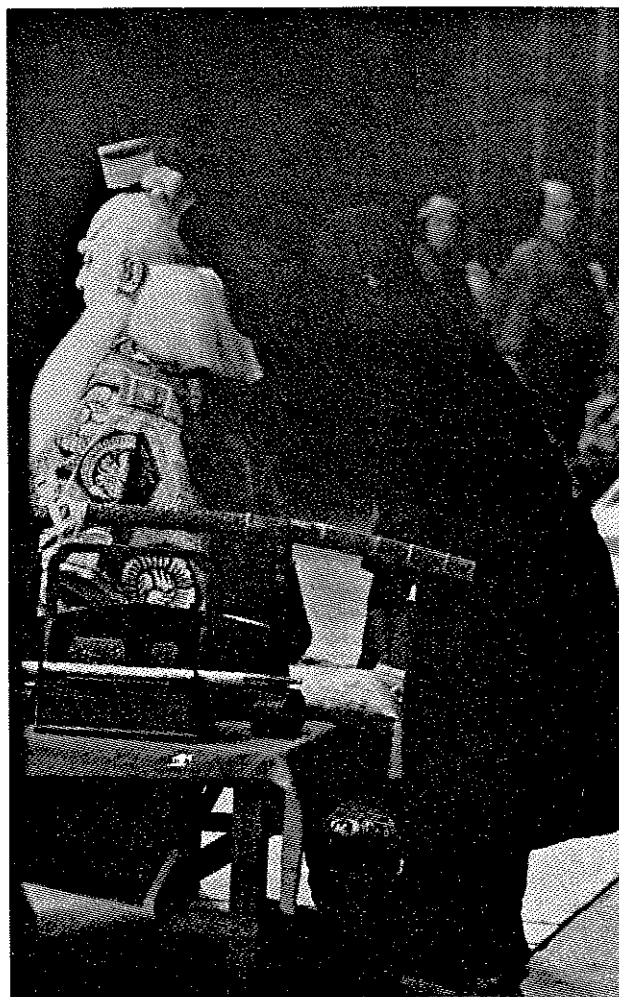
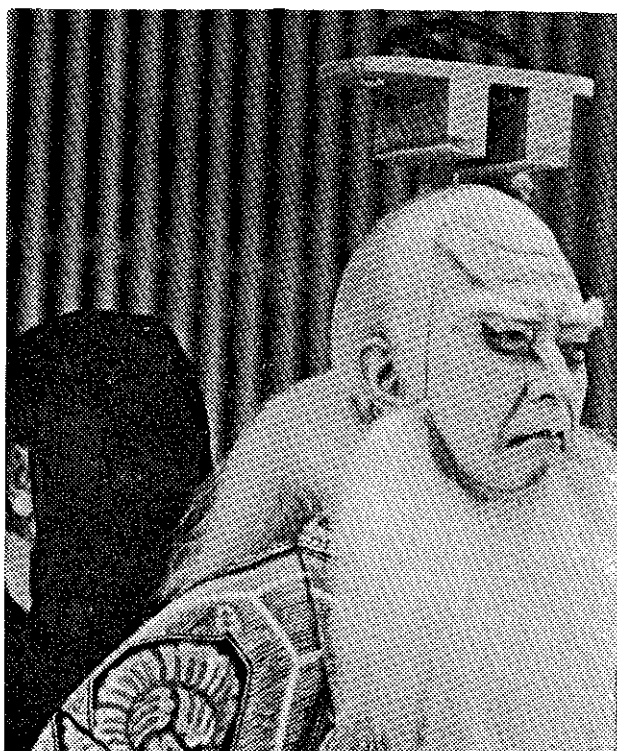
Leieforfatteren

Fra den opprinnelige degraderte religiøse dansen til O Kuni, fortsatte Kabuki sin utvikling ved å innlemme temaer, situasjoner, sanger og resitative fra de nasjonale epos og legender. De opprinnelige danser som skulle understreke fremstillernes ynde og tiltrekningskraft (**ONNA** og **WAKASHU**), ble etter hvert til enkle dramatiske forløp som krevde en skreven tekst som utgangspunkt. Avgjørende for utformingen av Kabuki repertoaret ble lånene fra No og Joruri.

På midten av 1700-tallet, etter å ha utkonkurrert Joruri, hadde de fleste Kabuki teatre en egen skrivestue hvor forfatteren eller forfatterteamet var samlet og skrev eller adapterte stykkene. Det var vanlig at ikke kun en enkelt forfatter var ansvarlig for leveringen av en tekst, men en hel gruppe bestående av en hovedforfatter og en rekke



Den magiske reven Tadanobu flyr over hanamichi'en etter å ha beseiret sine fiender.



Kurombo, den sortkledte »usynlige« sceneassistent som samarbeider med skuespilleren på scenen. I stykket Sukeroku fornærmer en samurai den hovmodige Ikyu ved å sette en tresko på hans hode. Treskoen berører ikke hodet, kuromboen holder den like over.

medhjelpere, mellom tre og tolv. Temaet ble avtalt på forhånd av teaterdirektøren og de viktigste skuespillere.

Konstant kom de inn i skrivestuen for å se hvordan skrivearbeidet skred fram, diskutere, foreslå og gi råd. Skuespillerne hadde kritisk veto. De kunne stryke en hel scene, lengre fragmenter eller enkelte replikker som de anså uegnet for scenisk fremstilling.

På den annen side var også teaterdirektøren meget aktiv i dette »dramaturgiske« gruppearbeid ut fra publikums krav og behov.

Situasjonen var »ideell«: et nært daglig samarbeide mellom skuespillerne og forfatteren, selv om den siste kanskje var temmelig umyndiggjort. Han var leverandør av en rekke replikker til situasjoner og temaer som skuespillerne i forveien hadde funnet scenisk interessante.

Det er antagelig derfor at Kabuki ikke fostret noen originale store forfattere. Japans største dramatikere stammer fra No og Joruri selv om deres verker ble adaptert og ofte benyttet på Kabuki scenene.

Hva Zeami har betydd for Nos dramatiske litteratur, har Chikamatsu Monzaemon (1653–1724) betydd for Joruri. Han var en vandrende samurai som slo seg ned i Osaka, byen med et rikt borgerskap som på scenen likte å se heroismen utfolde seg med store kjærlighetsdramaer og med et visst komisk islett. Monzaemon hadde begynt å skrive for Kabuki, men snart gikk han over til å levere tekster til Gidayu marionetteteater. Han forfattet over hundre stykker som fullstendig fornyet det løpende repertoar på alle datidens teatre. Han hentet temaene fra historien og tradisjonen, men farget og beriket det med lidenskapelige og heroiske trekk. Hele feudalsamfunnet defilerer i hans dramaer: lojale og opprørske samuraier, griske og snue kjøpmenn, buddhistiske munk, geistlige kjeltringer og naturligvis **oiran**'en, den fullkomne kurtisane som uttrykk for en poetisk-lyrisk personlighet eller som inkarnasjonen av et fysisk ideal.

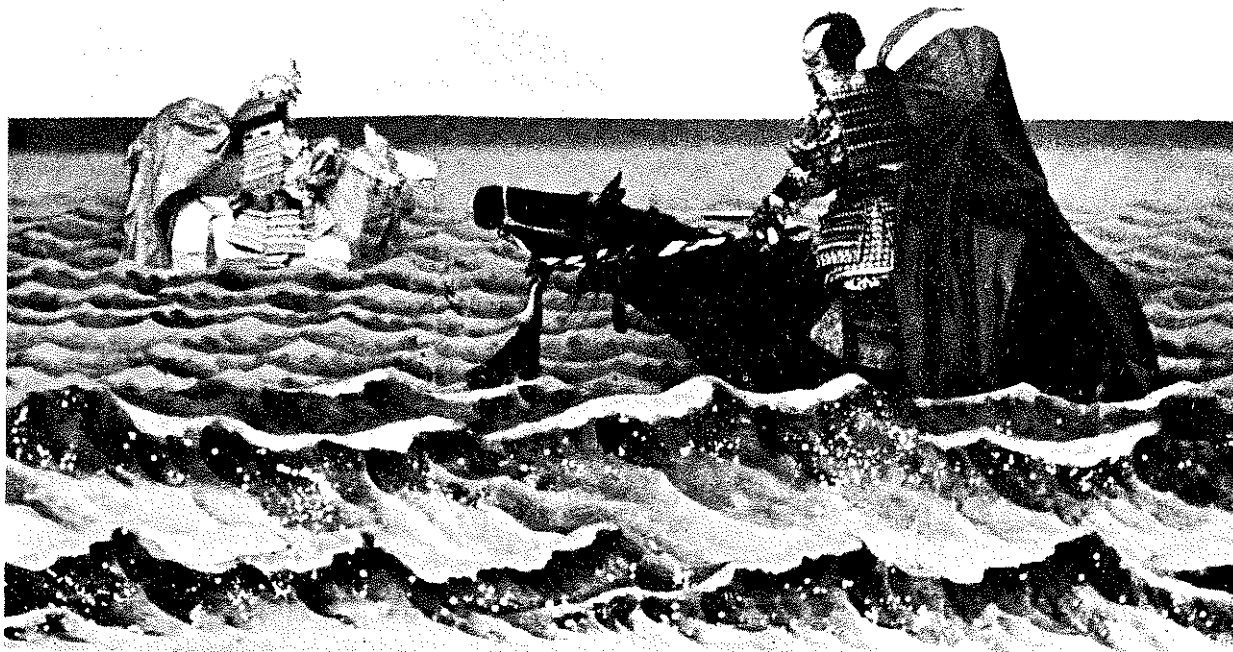
Samtlige stykker av Monzaemon ble tatt med i Kabuki repertoaret, og i over ett århundre hentet andre forfattere inspirasjon fra hans verker. Det var en av hans elever som skrev det typiske (og et av de mest berømte) Kabuki drama: **De 47 Samuraier**. Alle foretok hara-kiri etter å ha hevet deres herre.

Hele **Bushido**, samurai-moralen, gjennomsyret disse verker. En slik moral kunne gi nok av situasjoner og konfliktmaterialer til en forfatter. Men den satte også spor på skuespillerkunsten. På den ene siden understreket den betydningen av »den stumme kunst«, den »indre kunst«, hvor følelsene ikke ble oversatt til klare reaksjoner, men var såvidt antydning og suggerert. På den andre siden ettersom mange av disse stykker hadde krigen som ramme, ga den rikelige muligheter for bestemte skuespillere til å eksellere i deres **aragoto** (overdrivelse) teknikk.

Seinere gikk utviklingen i retning av et sosialt drama som behandlet konfliktene mellom individet og samfunnets krav, mellom følelsene og pliktene. Den største representant for dette »borgerlige drama« ble Kawatake Mokuami (1816–1893) fra Edo, hvis stykker blandet det patetiske med en mer presis psykologisk rettferdiggjørelse av de sceniske personer.

En tredje forfatter er verd å minnes: Namiki Gohei, en av Mokuamis samtidige, som prøvde å gjennomføre en teaterreform i forfatternes navn. Han sammenliknet teatret med en festning som inneholdt publikum og som en hær skulle angripe og innta. Skuespillerne var soldatene, teaterdirektøren generalen og forfatteren strategen. Dermed fikk forfatteren første rang i teatrets hierarki!

Dette var et dumdristig krav fra en forfatter i et land



Kampscene i sjøen. Barn blir anvendt for å gi fornemmelsen av avstand. Når de nærmer seg og begynner kampen, faller de av sadelen. Et lite teppe blir senket ned og voksne skuespillere overtar rollene.

hvor skuespillerne var eneherskere på scenen og betraktet som de eneste skapende. Tross Gohels vakre ord om forfatterens »misjon« og hans evner til fantasi, initiativ og dristighet, ble hans meninger oppfattet som et forsøk på å skygge over skuespillerens autoritet. Han mislyktes og forfatteren fortsatte som en betalt ansatt, en teaterarbeider av mindre betydning som maskinisten eller kostymemakeren. Regelen var og vedble å være: et skrevet stykke er kun døde ord på papiret så lenge de ikke blir befruktet og levendegjort av skuespilleren.

Scenens enehersker: Skuespilleren

Shogunatets stadige forbud og begrensninger, den forakt som ble vist fra offisiell side og den sosiale isolering som man hadde tvunget skuespillerne inn i, hadde skapt et stort samhold og en sterk solidaritetsfølelse blant dem. Deres verden var hovedsakelig organisert av familier hvis respekt for faget og yrkeshemmigheter gikk i arv fra far til sønn. Noen av disse familier, virkelige dynastier som var spesialiserte i særlige roller, kunne gå 15 generasjoner tilbake i tiden. Det var vanskelig for fremmede å trenge inn i dette lukkede miljø, delvis på grunn av familiestrukturen, delvis fordi man ikke kunne regne med å slå hurtig igjennom og å bli anerkjent på en dag av publikum og sine kolleger.

Allerede som barn begynte den vordende skuespiller i lære hos en »mester«, vanligvis hans egen far eller en eldre anerkjent skuespiller. Gjennom langvarig trening og stadig kontakt med scenen hvor han fikk spille barne- og ynglingsroller, spesialiserte »lærlingen« seg i en bestemt rolle: **onnagata**, kriger, elsker eller ondskapsfull tjener osv. Skuespilleren skulle bevise utviklingen og beherskelsen av sitt fag gjennom flere år inntil han ble anerkjent av sine eldre kolleger og publikum. Bare da kunne han overta sin fars eller mesterens kunstnernavn. Han skulle forsvare det navnet han hadde arvet og gjennom sine prestasjoner kaste glans over det og levere det videre til sin mest begavede søn eller elev.

Tilskuernes vurdering var streng og kyndig, de var fine

kjennere av skuespillerkunstens regler og konvensjoner med alle virtuose nyanser. Dette kritiske publikum var mindre interessert i det litterære drama, men lidenskapelig engasjert i skuespilleren, i hans tekniske ferdighet og i fremførelsen av de fastlagte tolkningsmønstre.

Selv om de ble betraktet av de fleste som selve inkarnasjonen på umoralsk levesett, klarte de største skuespillere å levendegjøre en profesjonell etikk som ble nedtegnet i mange traktater. Disse overskred det faglige område og ble ofte menneskelige dokumenter om verdighet og selvdisiplin.

Som i alle de andre klassiske teaterformer i Asia (No, Peking Opera, Kathakali, Barong), finnes det ingen instruktør i Kabuki. Det er de eldre skuespillere som har denne funksjon og overvåker de unges innføring i en tradisjon som ikke tillater avvikelser. Rollene og de dramatiske situasjoner ble etter hvert fastlagt, utarbeidet i de minste detaljer til uforanderlige partiturer av tegn, bevegelser, ganger, stillinger, attityder og vokale effekter som de store mestre hadde skapt i fortiden. Den unge skuespiller skulle tilpasse seg og absorbere denne omfattende faglige arv og samtidig åpenbare sin skapende personlighet gjennom en ikke mekanisk gjengivelse.

Modningsprosessen var lang. Det var begrensede muligheter for personlig improvisasjon eller tolkning og ingen mulighet for øyeblikkelig åpenbaring av talentet. Motsetningen til den europeiske skuespiller er tydelig. Dennes kvalitet bedømmes ut fra den tolkning han legger i rollen, hans »naturlighet« ved illuderingen av den sceniske skikkelse, hans »originalitet« i forhold til det foregående. Den japanske skuespiller var annerledes stilt. Zeami nevner i sine No-traktater at ca. 30 års daglig arbeid er nødvendig for å åpenbare skuespillerens »blomst«, hans skapende kraft. Dette svarer til 40-års alderen for en japansk skuespiller.

Mellom 7 og 10 år gammel begynte skuespilleren opplæringen som var inndelt i tre stadier. I det første ervervet man seg de såkalte **mudras**, finger og håndtegn samt armbevegelser, hele det meningsfylte tegnspråk som var kodi-

fisert for bestemte roller. Her, som i de seinere faser, foregikk den pedagogiske prosess gjennom en imitasjon og gjentakelse av hva læreren gjorde.

På det annet stadium lærte man de forskjellige dansene og **shosagoto**, håndtering av rekvisittene, sminken og kostumeskift for åpen scene. Særlig krevende var håndteringen av viften og et lite tørkle, to hyppige hjelpemidler i forestillingene, samt de store og brede ermer ved visse kostymer. I denne periode, like etter stemmeskiftet, begynte opplæringen av de vokale og klanglige partier, sangene og de meget karakteristiske uartikulerte lyder som kjennetegnet en rekke roller.

Til slutt gjennomgikk man de mest voldsomme og dynamiske deler: krigerganger, kampdanser, kamper, håndtering av større våpen og rekvisitter.

Dansen hadde en viktig plass i læringstiden. På slutten av 1700-tallet ble den ikke lenger et uttrykksmiddel kun for **on-nagata'er**, også i mannlige roller ble det felt inn større passasjer av **shosagoto**, en dans som var et originalt bidrag fra Kabuki skaperne. Mange andre danser tok opp, selv om det var i tilpasset form, elementer fra No eller Bugaku (en eldre danseforestilling). Selv om dansen med tiden ble en dekorativ effekt og tok sikte på å understreke skuespillerens dyktighet, var den opprinnelig tenkt som en frigjøring av skuespillerens intensitet, et umiddelbart uttrykk for hans skapende personlighet. I et anonymt traktat står det skrevet:

»Det du skal gjøre er å danse liksom ditt hjerte dikterer deg. Ethvert forsøk på å vise fram din dyktighet, selv om det er fullt av liv, forvrenger din dans. Dans uskyldig uten skygger i ditt hjerte. Hvis du i ditt sinn venter på anerkjennelse og applaus, vil din dans mislykkes«.

Originalt og stereotyp

Tre kilder har i høy grad påvirket utformingen av Kabukis konvensjonelle språk:

1. Det eldre, aristokratiske No med sine symbolske gester.
2. Joruris marionetter med deres staccato, nesten mekaniske bevegelser.
3. De forskjellige sosiale atferdsmønstre fra det daglige liv.

Som i No-teatret, finnes det i Kabuki **mudras**, fysiske tegn med en egen betydning og som tilskueren skal kjenne for å kunne forstå. Forskjellige dreininger av skuldrene eller hoftene i forhold til resten av kroppen kunne uttrykke vrede eller sjalusi, forventning eller resignasjon. Hendene og fingrene, de ytterste punktene i dette fysiske språk, var av stor betydning.

Større og mer omfattende påvirkning hadde Joruris marionetter hatt på Kabuki da skuespillerne for å konkurrere med dem, prøvde å etterlikne deres virtuositet. Dette gjaldt både repertoaret som besto av mange stykker som opprinnelig var skrevet for Joruri, og en rekke skuespillermessige aspekter. Først den resitative, sang-tale teknikk, som kjennetegnet kommentatoren i Joruri. Denne forklarte i 3. person hva marionettene foretok seg. Denne 3. persons tale ble assimilert av Kabuki skuespillerne og koret anvendte det hyppig. Dertil de kunstige, mekaniske bevegelser som prøvde å gjengi marionettens dynamikk ut fra dens særegne »anatomi«. Det er det som europeerne vanligvis oppfatter som »stilisering«. Hele denne teknikken hadde sitt eget ord, **terminoro**, med bestemte balanseregler (som svarer til den europeiske mimes balanseforskyvning) og staccato attityder som så ut til å være ledet av usynlige tråder i nøyaktig synkroni med orkestrets musikk.

Den tredje påvirkningsfaktor var det daglige livs »stumme språk«. Bestemte sosiale atferdsmønstre var nok for å gi en rekke opplysninger om den sceniske skikkelsen. Den måten en skuespiller holdt en skrivepensel eller en pipe på, kunne øyeblikkelig angi den sosiale status og yrket hos skikkelsen han fremstilte – enda en av detaljene som en europeer som ser en Kabuki forestilling, går glipp av.

En annen vesentlig forskjell i forhold til de vestlige kolleger er det som S. Elisseff har definert som »sentraliseringen av skuespillerens bevegelser mot seg selv«. Den vestlige skuespiller retter sine bevegelser mot publikum, selv om han later som om han ikke er til stede. En operasanger synger og strekker armene i retning av salen. De fleste skuespillere som skal fremføre en lengere scene, nærmer seg uvilkårlig mest mulig orkestergraven. Dette er ikke tilfelle i Kabuki hvor skuespilleren som regel ikke kommer ut fra hovedscenen, men bak publikum, over **hanamichi'en**. Tilskuerne snur seg mot ham, men han ignorerer dem fullstendig, hele tiden er oppmerksomheten rettet mot ham selv. Dette også når han befinner seg på hovedscenen i samspill med sine kolleger.

Siden det først og fremst var skuespillerens uttrykksfullhet man satte pris på, stagnerte den dramatiske litteratur i en rekke stereotype situasjoner som tillot skuespilleren å briljere med sin personlige virtuositet. En rekke faste spillemåter, noe liknende **emploi** i vårt europeiske teater (den unge naive pike, den lidenskapelige elsker, den snu gamlingen osv.), utkrystalliserte seg.

De viktigste var:

Aragoto: en bombastisk overdrivelse av alle gester og uttrykk, særlig i krigerrollene, oppfunnet av skuespilleren Ichikawa Danjuro I i begynnelsen av 1700-tallet. Dette »overspill« skulle manifestere den fysiske kraft hos skikkelsen og samtidig avspeile dens karaktertrekk. Kostymene var overdimensjonerte, dekorert med kjempestore mønstre. Dens karakteristiske smink, **kumadori**, besto av brede striper over ansiktet eller de nakne deler av kroppen.

Mie: ansiktsuttrykket ved et handlingshøydepunkt. Dette ble ledsaget av en gradvis »frysning« av hele kroppen og inntagelsen av en forvrengt holdning, også med hendene. Stillingen ble holdt noen sekunder, deretter fortsatte handlingen. Inntagelsen av en **mie** hørte til de mest ekspressive uttrykk hos en skuespiller og han ble også vurdert i henhold til den ferdighet han viste på dette område. De fleste skuespillerportretter avbilder en **mie**.

Roppo: en gjengivelse (ofte parodisk) av den måten den »gyldne« adelsungdom oppførte seg, særlig på bestemte steder som offentlige bad eller gledeshus. I **roppo** inngikk også en overdrivelse av samuraienes spesielle gang, bl. a. med begge hender svingende nesten parallelt.

Tate: den mest spektakulære side ved Kabuki, med alle aggressive handlinger og kamper med og uten våpen. Her briljerte skuespilleren suverent med sin akrobatiske ferdighet. Selv om skuespillerne hadde spesialisert seg i disse roller fra barndommen av, fortsatte deres trening på teatret under ledelse av »eksperter«.

Til disse kodifiserte spillemåter, nærmest spesialisering i fremstillingen av forskjellige skikkelser, var det også noen faste dramatiske situasjoner som alltid falt i publikums smak. Den vanligste var **seppukku**, bedre kjent som

hara-kiri, den selvmordsform som var et privilegium for den aristokratiske klasse, ofte foretatt som et bevis på lojalitet overfor sin herre. Skuespilleren reproduserte hele ritualet i de minste detaljer slik det foregår i virkeligheten.

Enkiri var en annen stereotyp situasjon hvor en kvinne for å redde sin elskede, så seg tvunget til å fornekte ham offentlig. Vanligvis, etter denne ydmykelsen, drepte mannen den utro. Seinere gikk det opp for ham at hun hadde ofret seg for hans skyld. Da begikk han selvmord eller gikk amok og slaktet en rekke personer som var uskyldige og ikke hadde noe som helst med saken å gjøre.

Høyt verdsatte var også **seme-ba**, torturscenene. I all sin sadistisk-erotiske tydelighet så tilskuerne hvordan en ung mann eller kvinne ble underkastet de mest raffinerte pinsler for noe som de vanligvis var helt uten skyld i.

Disse stereotype situasjoner henrykket publikum med en dramatik som ofte grenset til det patologiske. Torturscenene, detaljerte hara-kiri'er, voldtekt på jomfruer, forekom som faste ingredienser i den grand-guignol som Kabuki kunne være. Blod, en rødfarget gjørme, syntes å være en uerstattelig rekvisitt for Kabuki teatret som i sin dekadensperiode, hvor skapende skuespillere var en sjeldenhet, mer og mer støttet seg til disse ytre overfladiske effekter.

Kabuki og vesten

En mislykket politiker, Kawakami, og hans kone Sada Yakko var ledere av den japanske trupp som i 1899 for første gang presenterte japansk teater for innbyggerne i San Francisco, Paris og London. Deres repertoar besto av frie adaptasjoner av Kabuki stykker. Sada Yakko, opprinnelig en geisha som hadde studert dans, hadde under en turné i USA overtatt rollen til en syk skuespiller som, ifølge koryfæen, spilte de kvinnelige roller. Hun fikk en overveldende suksess hos sitt publikum og fortsatte sin nye karriere. Siden hun hadde trosset det gamle forbud om at kvinnene ikke skulle opptre på scenen, ble hennes bønn da hun i London ble spurt av dronning Victoria om hva hun ønsket



Kamban, såkalte reklamebilder for skuespillerne. Her er avbildet et medlem av skuespiller-familien Tanimura i et stykke i aragoto-stil. Begynnelsen av 1800-tallet.



De 47 samuraier: en mie av Kamakura-guvernøren Ko no Moronao. Dette stykket er sikkert det mest populære i hele Kabuki repertoaret. Det bygger på en historisk begivenhet fra 1701 og beskriver i 11 akter hvordan 47 samuraier hevnet sin herres død gjennom å drepe den skyldige Kamakura-guvernøren. Usignert tresnitt.

seg – at hun ikke skulle bli straffet når hun kom tilbake til Japan. Gjennom en direkte henvendelse til den japanske keiser, fikk den engelske dronning hevet det nesten tre hundre år gamle forbud.

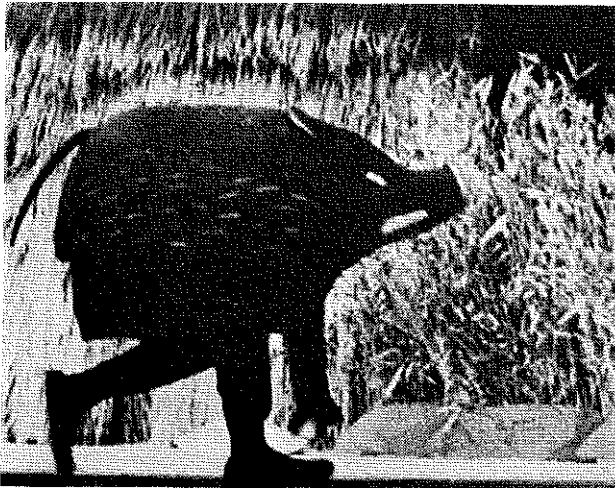
Et annet ensemble, ledet av Tokujiro Tsutsui, viste i Paris i 1930 fremdeles frie adaptasjoner av Kabuki. Ut fra hva kritikerne skrev og særlig ut fra Charles Dullins artikkel (se s. 33), må man anta at stykkene var blitt bearbeidet for å falle i et europeisk publikums smak, en fremgangsmåte som idag ofte gjør seg gjeldende i japansk film.

Det var i 1928 at det første profesjonelle Kabuki ensemble reiste fra Japan til et offisielt besøk i Sovjet. En rekke av de store russiske iscenesettere hadde tidligere henvist til Kabuki i deres bestrebelser for »teatrets teatralisering« og understreket betydningen av en ny skuespiller med helt andre fysiske og psykiske forutsetninger (se TTT 6 og TTT 12). Allerede i 1909 hadde Meyerhold oversatt et Kabuki stykke til russisk. Denne turné bekreftet hans begeistring som umiddelbart etter kom fram i hans oppsetning av Majakovskijs **Badstuen**.

Et like stort inntrykk gjorde det samme Kabuki ensemble på Eisenstein som fra før av var meget fascinert av japansk kultur og sivilisasjon. I ensembles kunstneriske uttrykksmidler fant han en enhet som han definerte som »monisme«. Lyden, bevegelsene og rommet var sidestilt og fungerte som ekspressive elementer av like stor betydning. Skuespilleren appellerte til det sanselige - reseptive apparat hos tilskueren samtidig og like godt som til deres logiske evner. Man var stilt overfor et fenomen av synestesi: bevegelsene ble til musikk og lyden var handling. Selvfølgelig



Etter å ha fornærmet sine fiender, forlater Umeomaru scenen i en utpreget roppo gang.



Ett villsvin springer på hanamichi. De dinglende hendene skal forestille forbeina.

gellig fikk Eisenstein også bekreftet sine ideer om montasje, som i den japanske forestilling var fortreffelig. Hele Kabuki var for ham et eksempel som man skulle studere og assimilere, både for teaterfolk og særlig for filmskaperne.

Den teatermann som uten tvil kjente mest til Kabuki, var Paul Claudel, gjennom sitt opphold i Tokyo som fransk ambassadør fra 1921 til 1927. Han skrev noen artikler om denne sceniske form, og – antagelig som eneste utenlandsk forfatter – teksten til en Kabuki forestilling, **Kvinnen og Skyggen**, som i 1923 ble fremført på det Keiserlige Teater i Tokyo. Den ble seinere på nytt tatt med i repertoaret i 1929. En annen fransk forfatter som har hentet inspirasjon fra Kabuki (og No) er Gabriel Cousin som både i emner og i strukturutforming ikke skjuler sin gjeld til japansk teater.

Det var ikke før 1960 at den første »autentiske« Kabuki trupp, den kjente Kabuki-za, besøkte USA. I 1965 var det samme ensemble i Paris på Jean-Louis Barraults Théâtre des Nations.

Med unntagelse av de russiske iscenesettere, særlig Meyerhold, har Kabuki spilt en mindre rolle for vestlige teaterfolk, sammenlignet f. eks. med Peking Operaens påvirkning. Det henger sikkert sammen med den lille kjennskap man har hatt til det og de misforståelser som andre trupper, som ofte tok navnet Kabuki, har skapt hos europeerne og amerikanerne. Det er særlig den arkitektoniske særegenhet, **hanamichi**, som har gjort mest inntrykk, som f. eks. hos Max Reinhardt som allerede i 1910 anvendte det i **Oidipus Rex** og **Sumurun**, en fantastisk østinspirert pantomime. Noe liknende prøvde Meyerhold i 1924 i Ostrovskijs **Skogen**, og i Thornton Wilders **Our Town** spiller en slik bro en sentral rolle for utviklingen av et par scener.

Amerikanerne har hatt en forkjærlighet for Kabuki (det er ikke en tilfeldighet at de fleste bøker om dette emne, er blitt skrevet av dem) og har presentert flere av deres stykker. Universitetsteatrene har i den henseende spilt en betydelig rolle (Hawaii-universitetet med Earl Ernst i spissen, Michigan State University, Pomona College). Her har man til og med forsøkt å anvende Kabuki spillestilen på klassiske stykker som Marlowes **Faust** og **The Jew of Malta**. Også amerikansk er forfatteren av den eneste bok (**Pronko, Theater East and West**) som analyserer de asiatiske teaterformer og deres påvirkning på europeisk og amerikansk teater.

Selv om Østen har vært på moten lenge, viser det seg at kjennskapen vi har fremdeles er meget ringe. Med utviklingen og nedbrytingen av de gamle tradisjoner, er det tvilsomt om vi noen gang vil få anledning til å konfronteres direkte med Kabuki. Frarøvet muligheten til et førstehånds kjennskap, vil de eventuelle interesserte ernære deres nysgjerrighet gjennom bøker og bilder og rekonstruere et eget Kabuki i deres hoder. Som tilfellet har vært for denne introduksjons forfatter.

Bibliografi

- Kenneth Scott Latourette: **The history of Japan**, New York 1957.
 Eijiro Honjo: **The social and economical history of Japan**, Kyoto 1935.
 C. D. Sheldon: **The rise of the merchant class in Tokugawa – Japan 1600–1868**, New York 1958.
 George B. Sansom: **The western world and Japan: A study in the interaction of european and asiatic cultures**, New York 1950.
 A. Miyamori: **The masterpieces of Chikamatsu, the Japanese Shakespeare**, New York 1926.
 A. Jacovleff og S. Elisseeff: **Le théâtre japonais (Kabuki)**, Paris 1933.
 P. Arnold: **Le théâtre japonais – No, Kabuki, Shimpa, Shingeki**, Paris 1957.
 Earle Ernst: **The Kabuki Theatre**, London 1956.
 Fabion Bowers: **Japanese Theatre**, New York 1952.
 Marcello Muccioli: **Il teatro giapponese**, Milano 1962.
 A. C. Scott: **The Kabuki Theatre of Japan**, London 1955.
 S. Aubrey og G. Halford: **The Kabuki handbook**, Tokyo 1956.
 Ryotaro Mitsubayashi: **The scenography of Kabuki Theatre**, Inter-scena 3, Praha 1967.
 Leonard C. Pronko: **Theater East and West**, Los Angeles 1967.
 C. J. Dunn og B. Torigoe (red.): **The Actors' Analects**, Tokyo 1969.
 James A. Michener: **The floating world. Japanese prints from the early masters to the moderns**, Rutland, Vermont and Tokyo 1933.
 Margaret Gentles: **Masters of the Japanese print**, New York 1964.
 Lubor Hajek: **The Osaka woodcuts**, London.
 Rose Hempel: **Japanska träsnitt – Landskap, Skådespelare, Kurtisener**, Stuttgart 1965.

Kabuki skådespelare om sin konst

Yakusha Rongo, „skådespelarnas berättelser“ blev för första gången i sin helhet översatt till engelska under titlen *The Actors' Analects* av Charles Dunn från universitetet i London och Bunzo Torigoe från Waseda universitetet i Tokio.

Boken är en samling av råd och anteckningar nedskrivna eller efterlämnade av de stora Kabukiskådespelarna i slutet av det sjuttonde år-

hundradet. Den är indelad i sju huvudavsnitt av olika författare och ger en inblick i livet, principerna, mentaliteten och estetiken hos de tidigaste skaparna av Kabuki.

För att få närmare och mera detaljerade upplysningar kan man läsa den engelska översättningen av *The Actor's Analects* © University of Tokyo Press, 1969, ur vilken nedanstående fragment är hämtade.

HUNDRA PARAGRAFER OM SCENEN av SUGI KUHE

PARAGRAF I

När en *tachiyaku* (krigarroll) nu för tiden vänder sitt svärd¹⁾ och hotar sin fiende, är det bara uppvisning, och hans hjärta är inte med på hans svärdslek. När han sålunda vänder sin svärdsegg, är i hans hjärta bara tanken på det beröm som publiken kommer att ge honom. Sålunda är det inte fienden han hotar med sin klinga; den är i själva verket vänd mot publiken. Därför svarar han inte skådespelaren som spelar hans fiende, och då han saknar detta reaktions-element, visar hans uppträdande endast svaghet. Det handlar om att arbeta med en partner, och förutsatt att den ene respekterar den andres uppträdande och vise versa (hans eget respekteras av den andre) är scenen exakt rätt och utvecklas så på ett naturligt sätt tills publiken tappat andan av rörelse. Om en skådespelare inte ger akt på dem som spelar med honom och söker att ensam vinna bifall, kallas den framgång han uppnår *kojiate*.²⁾ Tecknet *ko* betyder »en man« och *ji* »för sig själv«. Det måste undvikas till varje pris!

KOMMENTAR: Kuhé fastslår här två regler som kommer att återfinnas gång på gång genom *Analekterna*, nämligen att skådespelaren inte skall odla publiken för att vinna billigt bifall från den, och att han alltid skall anse sig själv som en del av ett team och inte som en individ. Det är också uppenbart att kabukiteaterns kritiker under alla perioder haft en stark tendens att jämföra samtida skådespelare med skådespelare från det förflutna till de förstnämndas nackdel.

NOTER: 1) Att vända på svärdet (bokstavligen att vända på eggen) var en hotande rörelse med svärdet, utan att dra det ur slidan, till en ställning från vilken det kunde dras och visas fram mot fienden. 2) *Kojiate* kan översättas som »omåttlig« men Kuhé ger ordet en imaginär etymologi för att passa hans tes, att föra tanken till den underliggande betydelsen av framgång genom individuell prestation.

PARAGRAF II

Om skådespelaren arbetade på sin skådespelarteknik både i sömnen och i vaket tillstånd och tog ut sig själv till det yttersta på repetitionerna skulle han inte ha någon svårighet att prestera sitt bästa när han uppträder på scenen. Den skådespelare som lägger ner hela sin styrka under repetitionen kommer att upptäcka att hans föreställning, fastän den

förefaller honom lätt inte på minsta sätt blir otillbörlig. Om han inte lägger ned hela sin styrka i repetition och teknik, och bara gör en full prestation när han står på scenen, kommer hans spel utan tvivel att verka ansträngt och dåligt, och publiken kommer mycket snart att förlora intresset. I själva verket borde det som kallas generalrepetition vara två dagar före den första föreställningen. Dagen före denna tilldragelse borde tillbringas i fullständig vila, medan man en i taget tänker igenom de punkter som förekom i gårdsdagens generalrepetition och på så sätt lugnar sin oro. På så sätt kommer skådespelaren att vara avspänd på premiärdagen och fortsätta att vara det, och det kommer inte att finnas några motsägelser i hans föreställningar. Men om han desperat repeterar hela natten i stor upphetsning vid tanken på att det följande dag är premiär, kommer det oundvikligen att resultera i att han spelar rätt så dåligt. Denna paragraf är av största betydelse.

KOMMENTAR: Detta idealistiska råd står i förbindelse med Paragraf VIII i Stoft i Öronen i vilken Tojuro säger att han lär sig sina repliker under repetitionerna och sedan glömmer dem till premiären. Skådespelare kände att de för att från början kunna ge en konstnärlig föreställning nödvändigtvis måste ha gjort alla sina beslut på förhand och vara avspända på premiärdagen. En jämförelse kan göras med moderna föreställningar av Kabuki, där mycket liten uppmärksamhet skänks åt välkända pjäser under repetitionerna så att premiärföreställningarna föga är bättre än generalrepetitionerna.

PARAGRAF III

Realismen i en pjäs kommer från skönlitteraturen; om en komedi inte är baserad på det verkliga livet är den onaturlig.

KOMMENTAR: Författarna till de skilda arbetena i *Analekterna* tyckte mycket om paradoxen, som förmodligen var ett vida använt, om än ineffektivt, didaktiskt påfund. Tankesättet i den andra hälften av denna paragraf återfinns senare, där det sägs att det är lätt nog att få skrätt genom meningslösa inpass, men att det bästa komedispelet baserar sig på det verkliga livet. Första hälften skall förmodligen uppfattas så att det är okonstnärligt att försöka iscensätta vad som nu skulle kallas »fotografisk« verklighet, men att ett intryck av verklighet ges genom om-

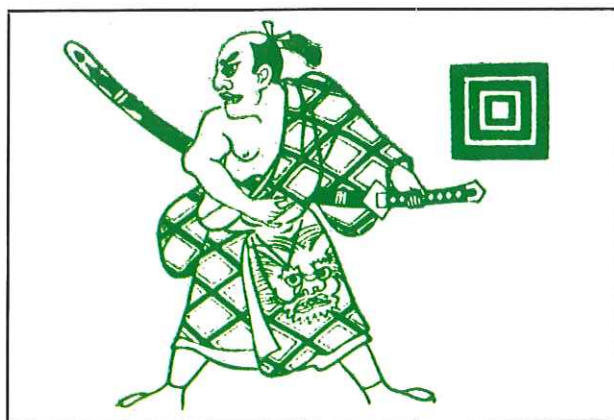
sorgsfullt skönlitterärt skrivande. Det kan vara en illustration av detta att man ofta säger att en **onnagata** (skådespelare som spelar de kvinnliga rollerna) ger en bättre indikation på ett idealt kvinnligt uppförande än någon kvinna skulle kunna.

PARAGRAF IV

Av alla de som spelar i pjäser skall man prisa dem som använder hela sitt hjärta.

PARAGRAF VIII

För en ung **onnagata** är det av största betydelse att han inte förlorar sin sexuella attraktion. Om det av en händelse i ombytet av roller skulle bli nödvändigt att spela en **kashagata** (äldre kvinna, i motsats till **waka-onnagata**, yngre kvinna), bör han försäkra sig om att han visar värdeslöshet med sitt utseende och sin peruk och tydligt tillkännager att hans hjärta inte är med på det. Att sjunka in i rollen och prisas för sin nära likhet med en äldre kvinna är början till slutet vad den sexuella attraktionen beträffar.



Ichikawa Danjuro I (1660—1704) skaparen av **aragoto**, raffinerad och grovt överdriven framställning av krigarroller. Illustration ur boken Shibai Hyakunin Isshu.

AYAMES ORD nedskrivna av FUKUOKA YAGOSHIRO

PARAGRAF III

Ett av Yoshizawas yttranden var att i **onnagata**-spel skulle hennes yttre utseende vara kokett men hennes hjärta kyskt. Och att göra en samurajhustru okvinnlig bara för att hon är samurajhustru är dåligt spel. När man spelar rollen av en viljestark kvinna måste man se till att hennes hjärta har mjukhet.

PARAGRAF VII

Onnagata-rollen har sin grundval i charm, och t.o.m. den som har medfödd skönhet kommer att förlora det feminina i sitt uppträdande om han försöker göra en fin uppvisning i en stridsscen. Eller en annan sak, om han medvetet försöker göra sin tolkning elegant, kommer det inte att vara angenämt. Av dessa orsaker kommer han inte att kallas en skicklig **onnagata** om han inte lever sitt normala liv som

om han vore en kvinna. Ju mer en skådespelare är övertygad om att det är den tid när han visar sig på scenen som är viktigast i hans karriär som **onnagata**, desto maskulinare kommer han att vara. Det är bättre för honom att han anser sitt normala liv vara det viktigaste. Mästaren hördes ofta säga detta.

PARAGRAF IX

Bland de saker jag hörde Ayame säga till Jujiro var detta: »Min vän, jag gratulerar er till den popularitet ni åtnjuter hos publiken, men ni måste avstå från varje medvetet försök att få dem att skratta. Ni måste tillåta att framkallandet av deras skratt på ett naturligt sätt kommer genom handlingen. Att försöka få publiken att skratta tillhör inte den kvinnliga känslan.« Jujiros attityd visade att han var något förargad över detta, men när han senare träffade mig sa han att han tyckte Ayame var **onnogata**-yrkets skyddsgud.

KOMMENTAR: Till intet pris får man söka efter billig popularitet. Om en **onnagata** söker applåder genom okvinnliga spelaktiviteter som t.ex. svärdslek eller väckande av skratt är det att förråda konsten.



Yoshizawa Ayame (1673—1729) avbildad i boken Yaro Sekizumo. Grundläggaren till den konstnärliga utformningen av **onnagata**-roller efterlämnade ett traktat som har blivit en helig skrift för framställare av kvinnoroller i Kabuki.

Sakata Tojiro (1647—1709), den legendariska skådespelaren från Kyoto avbildad i boken Ogakuzu.

PARAGRAF XIV

Shosagoto är kabukins blomma och **jigei** dess frukt. Att tro att enbart **shosagoto** skulle kunna underhålla och därför inte öva sig i presentationen av **jigei** skulle vara som att bara bry sig om blommor och inte om bärandet av frukt. Det var fallet med Tatsunosuke, som erkannerligen var mycket skicklig men som enligt Ayame brast i kunskap i detta avseende. Han kritiserade också ofta unga **onnagata**, och sade att orsaken till att blommor spricker ut är bärandet av frukt, och att de skulle försäkra sig om fina blommor genom att noggrant förbereda marken.

KOMMENTAR: Detta är en komplicerad bild, baserad på de tre orden hana, ji och mi. Hana, »blomma«, är ett ord som ofta används i estetisk kritik. Zeami lekte mycket med det i sin arbeten om **no**, men dess användning här är snarare den man finner i några arbeten om poesi, där man skiljer mellan hana och mi, där det senare ordet har betydelsen »frukt«, »mognande« och också »verklighet«. Skillnaden mellan blomma och frukt ses alltså som skillnaden mellan fantasins blomstring, det vill säga icke-realistisk behandling, och realism. Den förra tas som kvaliteten i den äldre föreställningsstilen, en icke-realistisk föreställning baserad på dans, här kallad **shosagoto**; den senare hör till den senare utvecklade **jigei** eller **ji-kyogen**, »jordnära pjäser«, som mera liknade det realistiska dramat. Bilden har utvecklats vidare genom den

fördel det erbjuder att använda ordet ji i dess betydelse av mark i översättningens sista mening. Syftet med detta virtuositetsstycke är att demonstrera det ömsesidiga beroendet av två stilar – ingen frukt utan blomma, ingen blomma utan grundarbete.

PARAGRAF XV

Ayame brukade ofta säga att spela med Tojuro var som att mjukt segla fram i ett stort skepp. Vad beträffar Kyoemon var han spänd och var tvungen att spilla sin energi. När San'emon var hans partner, var Ayame tvungen att dra honom med sig, annars visade han en tendens att bli efter i rytmen.

PARAGRAF XVI

En skådespelare som tror att allt är väl om han bara själv gör succé, oberoende om hans medspelare blir lidande av det, är precis som en person som lever väl och köper fina möbler och utrustning efter att ha skaffat sig ett hus utan att betala för det och lånar pengar utan att betala dem tillbaka. Den som har lånat honom pengar måste bli oerhört vredgad, och de som delar scenen med den själviske skådespelaren får att verka underlägsna. Ayame sa att det hänt att skådespelare fått hela sin karriär förstörd av en sådan skådespelare.

PARAGRAF XIX

När man spelar mot en skådespelare som är föga skicklig, bör den sanna skådespelarens mål vara att få sin kollegas brister att framträda som kvaliteter.

PARAGRAF XXIV

Ayame sa: »Nyligen gick jag till Tennoji för att se blom-

sterarrangemangsfestivalen, och där fanns verkligen många ovanliga blommor av skilda slag att se på. Nu är det emellertid den tid då plommonblommorna är som bäst. De som gått för att se festivalen fann ingenting märkvärdigt med plommonblommorna, men då de såg de sällsynta blomster som de inte kunde ha känt till, klappade de i händerna och attraherades av det nya hos dem. Ändå var det enda som tilldrog sig mitt intresse några utmärkta arrangemang av plommonblommor. Jag fylldes av beundran för den skicklighet med vilken dessa vanliga blommor arrangerats. Samma sak gäller **onnagata**-spel – grundvalen i konsten är att inte avlägsna sig från kvinnans känslor. Om han försöker vara ovanlig eller göra det till sitt främsta syfte att vara ovanlig eller att göra styrkan till grunden i sin föreställning, så är det inte säkert, att man någonsin kan säga att de är bra, hur sällsynta hans blommor än må vara.«

PARAGRAF XXVI

Kokan Taroji hade för vana att slå sig på knäet med sin vänstra hand. Folk brukade kritisera honom för detta och säga att det förstörde nöjet för dem. Därefter, i det han accepterade det rättmätiga i vad de sagt, ansträngde han sig mycket för att inte slå sig på knäet. Detta fick emellertid hans spel att brista i koncentration, och plötslig tycktes hans föreställning förlora tre fjärdedelar av sin förträfflighet. När han började slå sig på knäet igen återvände omedelbart koncentrationen i hans spel. Detta visar att även om en vana är ond, skall man inte tvinga sig att bli av med den. Om man gör det händer det ibland att ens föreställning förlorar sin kraft.

STOFT I ÖRONEN, BOK I nedskrivet av KANAKO KICHIZAEMON

(OM ATT INTE PASSA SOM LÄRARE; OCKSÅ ATT FORMA TRÄD)

Yamashita Kyoemon sa: »Sakata Tojuro är född geni och är erkänd i de Tre Städerna som en skådespelare av sant värde. Bland de skådespelare som kan kallas stora idag, kan man inte tänka sig att det finns en som når Tojuros standard, inte heller kan jag göra anspråk på det själv. Emellertid, var det inte troligt att han kunde bli en lärare, kanske emedan han är född geni. Orsaken till detta kan förstås om man t.ex. tänker sig en mästare i trädgårdsskötsel ta en gran och böja och forma dess grenar och göra ett superbt träd av den. Sedan finns det en gran som av sig själv på ett naturligt sätt har vuxit till ett fint träd med utmärkt form. Den förra¹⁾ är en förträfflighet hos vilken en brist på kunskande har böjts och formats och gjorts till en fin talang. Sålunda, emedan denna sorts kunskap har böjts till form, har den person som äger den lärt hur man skall forma konstnärlighet och hur man skall lära ut det till sina elever. Därför kan man lita på honom som lärare. Den andre, det medfödda geniet, är någon som fick detta från födseln, och eftersom han själv inte har någon erfarenhet av att ha blivit böjd och formad av andra, kan han inte själv böja och forma dem. Därför kan man inte lita på honom som lärare.

KOMMENTAR: Granar i japanska trädgårdar klipps vanligen noggrant till en form, och likheten mellan granarnas växt och skådespelarnas utveckling är väl bevarad. Om de slutsatser som Kyoemon drar verkligen är välgrundade eller inte, vill vi inte uttala oss, men det är mycket intressant att finna någon som helst diskussion om lärarförmåga vid denna period. Senare kommer exemplet på Tojuros och andras

instruktion, av vilka det kanske blir möjligt att få några vinkar om deras effektivitet som lärare.

NOT 1). Det kanske vore enklare att förstå denna paragraf om någonting liknade placerades framför den. »Det finns alltså två slags förträfflighet, en av dem är naturlig, som Tojuros.«

PARAGRAF IV

(OM ATT INTE BEFATTA SIG MED ATT STUDERA HÅLLNING)

Tojuro sade: »Det finns några skådespelare som noggrant studerar de goda och dåliga punkterna i hållningen. Jag håller med om att då någonting som skall visas för publik är det bättre med en god hållning än med dålig. Jag har inte själv studerat denna punkt. Hållning är ingenting som man kan uppfinna. Det är en manifestation av känslorna. När man är glad eller arg visar sig ens känslor på ett naturligt sätt i kroppen. Kan ens hållning vara någonting annat än detta?«

KOMMENTAR: Tojuros anmärkningar visar vad som sagts om honom, att han var en naturlig skådespelare, utan behov av att lära sig. Han behöver inte bekymra sig om att lära sig hållning, inte heller behöver han tänka på vilken hans funktion är i någon pjäs. Han spelar bara realistisk, och han är säker på att andra också skulle kunna det om de slutade att göra någon affär av det. Man kan förstå varför Kyoemon tyckte att Tojuro inte var en bra lärare.

PARAGRAF VI

(OM HONEYA SHOZAEMONS SPEL PÅ LITEN TRUMMA; OCKSÅ HANS SAMTAL MED SAKATA TOJURO)

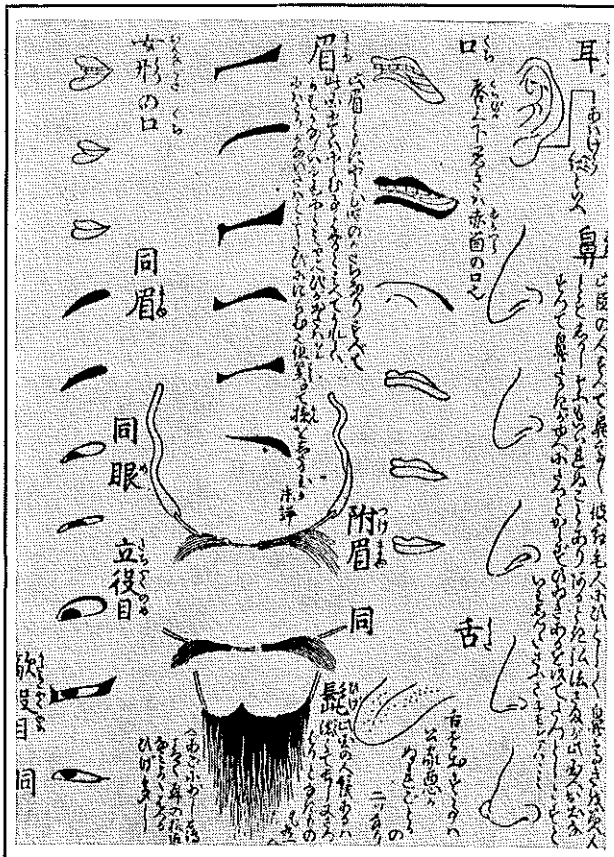
En gång när det fanns ett abonnemangs- no i Dotombori i Osaka, spelade en berömd trumslagare på en liten trumma

från Kyoto som hette Honeya Shoemon under den tredje pjäsen och många lyssnade. Fastän de naturligtvis tyckte att han var en skicklig artist, var de inte överdrivet imponerade av hans spel. Det var föreställningarnas premiärkväll, och Tojuro som hade studerat för Shoemon och var ytterligt fäst vid honom gick för att betyga honom sin vördnad. Han utnyttjade detta tillfälle till att se pjäsen och höra vad publiken hade att säga om den. Sedan gick han till Shoemons bostad och rapporterade till honom att fastän han var den ende artisten i dessa no-pjäser som Osaka-publiken gick för att se kom det inget större lov eller kritik från dem, och detta ville han bringa till Shoemons uppmärksamhet. Shoemon bad honom ta det hela med ro, för han skulle få se att han skulle komma att prisas nog så mycket följande dag.

Och så blev det verkligen, ty från den andra dagen prisades han som den skickligaste i hela Japan. Tojuro gick att träffa honom igen och berättade för honom att de fördelaktiga rapporterna från dagens föreställning verkligen var exceptionella och frågade honom vad han tänkt på medan han spelade trumma. Shoemon svarade:

»Första dagen befattade jag mig mycket med vad jag gjorde, och precis som ni när ni spelar, sköt jag åt sidan tankar på att prisas och koncentrerade mig på speltekniken. Idag då den första dagen gått och väl var över, tänkte jag på att få lite applåder och visade upp min skicklighet en smula. Och det är därför, tror jag som folk prisade mig. Det är lätt nog att spela på min trumma så att jag får applåder men svårt att göra det så att det tillfredställer mitt samvete.«

Jag var på teatern vid det tillfället och hörde detta samtal, och jag kunde inte annat än instämma, och har ända sedan dess hållit i minnet att den store mannens konst ligger i att han gör vad han anser rätt och inte bryr sig om om publiken tycker om det eller inte.



En side fra et traktat om skuespillerkunst, ca. 1790. Tegninger av Shunei og Toyokuni.

KOMMENTAR: Här är temat om nödvändigheten att vara sann mot sin konst och inte eftersträva billig popularitet. Här säger Shoemon i själva verket att han alltid kan ge en briljerande föreställning om han vill, men att hans samvete kräver att grunden till hans spel skall vara konstnärligt sunt, och att han när den grunden väl etablerats kan bygga på den för att tilldra sig publikens lov. Vi tycker knappast det är nödvändigt att tillägga att no-trummorna är ytterst subtila instrument och att det krävs speciell skicklighet att spela på dem.

PARAGRAF VIII

(OM ATT ÖVA SINA REPLIKER FÖRE PREMIÄRDAGEN; OCKSÅ EXEMPEL PÅ EN DISPYT)

En viss skådespelare frågade Tojuro följande fråga: »Jag och några andra skådespelare var en smula förvirrade på premiärdagen för att vi ännu inte riktigt lärt oss replikerna. Er föreställning är som om ni spelade en pjäs som ni blivit grundligt bekant med över en period på tio eller tjugo dagar. Jag skulle vilja fråga er vad ni kan ge för råd på denna punkt?«

Hans svar var: »Jag är likadan själv på premiärdagen; jag är också förvirrad. Men orsaken till att det på andra verkar som om jag spelade en pjäs som jag känner väl till är att när jag övar inpräglar jag orden väl i minnet, och på premiärdagen glömmar jag dem totalt. Emellertid lyssnar jag på scenen till vad de andra skådespelarna säger till mig, och då kommer jag ihåg mina repliker och uttalar dem. Orsaken till att jag gör detta att när man under vanliga förhållanden möter människor eller slåss eller grälar med dem har man inte fördelen av att ha repliker preparerade förväg. Man hör vad den andra har att säga och sedan, inte innan, kommer svaret på läpparna. I skådespelandet anser jag att vardagslivet skall vara modellen, och det är varför jag inpräglar orden ordentligt i minnet och glömmar dem då jag uppträder på premiärdagen.«

PARAGRAF IX

(OM NO WAKI SKÅDESPELAREN TAKAYASU TOMONOSHINS FÖRESTÄLLNING; OCKSÅ MÄSTARENS GYLLENE ORD)

Det finns en skådespelare som spelar waki¹⁾ roller i no-spel. Han heter Takaysau Tomonoshin och har rykte om sig att vara utomordentlig. En gång var det ett abonnemangs-no i Dotombori och dagen före premiären inbjöd han några vänner att följa med honom ut på en båtres. Han blev full och visade ett mycket olämpligt uppträdande. Vid detta tillfälle hade en skådespelare som hette Tsuda Saneki kommit ned från Kyoto för att betyga honom sin vördnad och var i båten med honom. Han invände mot honom sålunda:

»Denna säsong är no-spelet enart centrerat runt er. I morgon är det premiär, och ni skulle därför arbeta hårt idag, men i stället är ni i detta sorgliga tillstånd. Anser ni det inte viktigt att det är premiär i morgon?«

Tomonoshin svarade: »Att det är premiär har ingen betydelse. Vad som är viktigt är vanliga repetitioner. I repetitionstider skall man lägga hela sitt hjärta i arbetet och lära sig sin roll grundligt, men på premiärdagen skall man utestänga allt det där från sitt sinne när man går in på scenen. Om man tror att premiärdagen har en speciell betydelse, har man ännu inte gjort skådespelarkonsten till sin egen«. Det tycks som om Saneki var slagen av beundran.

Jag anser att vad Tojuro sa om att man skall minnas replikerna under repetitionerna, men glömma dem på premiären är samma sak som Tomonoshins svar att man skall utestänga saker och ting från sitt sinne på premiärdagen. Det tycks som om stora mäns ord stämmer överens utan att de är medvetna om det.

KOMMENTAR: Som Kaneko framkastar i slutet av Paragraf IX bör det sammanföras med VII som visade det idealiska sättet att närma sig premiären på en ny pjäs, genom vilket stora skådespelare försökte undvika den förvirring som tenderar att uppstå vid sådana tillfällen. Det är sant att en pjäs hade större möjlighet att sjunka in i Japan där det kommersiella trycket var mindre våldsamt än i väster. T.o.m. i våra dagar är första dagen i kabuki-säsongen mer som en generalrepetition, och det är sed att tillåta besökare att övervara båda föreställningarna till samma pris som en.

NOT: 1). Waki-skådespelaren i en no-föreställning är vanligen den som kommer först och ställer i ordning scenen och agerar som utfrågare till huvudrollsinnehavaren.

PARAGRAF XI

(OM UJI KAGANJO OCH HANS DISKUSSION MED SINA ELEVER)

Elever till **Joruri**-mästaren Kaganojo, klagade en gång alla för honom på följande sätt: »När ni, herre, sjunger och kommer till en **fushi**-passage, blir publiken hänryckt. När vi sjunger en **fushi**-passage, får vi aldrig applåder hur mycket vi än försöker. Och det är inte ens så att vi har arrangerat passagen för oss själva, ty vi har noggrant lärt oss ert partitur, herre. Trots detta får vi inga applåder; detta är mycket mystiskt.»

Kaganojo brast i skratt: »Det är inte alls så. Jag sjunger bara **Joruri** utan något annat syfte än att sjunga, och när

det kommer till **fushi**-passagen, sjunger jag **fushi**. När ni börjar sjunga tänker ni på att få applåder, och gör er föreställning underhållande från början till slut, så att när ni kommer till **fushi** är det inte längre en passage som är mer underhållande än de övriga, och därför blir det inga applåder. Det är illa att göra applåderna till huvudsyftet för ert sjungande.»

KOMMENTAR: Den japanske dockteatern, **Joruri**, innefattar tre element, en sångare som berättar historien och uttalar konversationerna, en shamisen som ackompanjerar sångaren, och dockorna som utför handlingarna. Sångarens konst är komplicerad och krävande. Den är sammansatt av skilda stilar, av vilka **fushi** är en. Vanligtvis är detta den melodlösa, dialoglösa delen, och kan uppfattas som arla mot recitativ; det ger möjlighet till ett virtuosuppträdande. Den erfarne Kaganojo var medveten om vikten av att spara sina bästa krafter till **fushi**; det måste finnas kontrast i föreställningen. Man må notera att applåderna nuförtiden är reserverade för de ställen i föreställningen där det är tradition att applådera. Om sålunda **fushi** låter likadant som det övriga kommer publiken inte att urskilja det och inte veta när den skall applådera.

PARAGRAF XIII

(OM ATT GLÖMMA PUBLIKEN MEDAN MAN SPELAR)

Tojuro sa: »Om ni vill bli prisade är det bästa sättet att uppnå detta att glömma publiken och koncentrera er på att spela pjäsen som om den verkligen hände.»

STOFT I ÖRONEN, BOK II

PARAGRAF XVIII

(OM ARASHI SAN'EMONS SMAK FÖR SAKE; OCKSÅ REFERENSEN TILL MOGAMI TOHACHI OCH SPJUTET)

Den avlidne Arashi San'emon hade alltid tyckt om sin **sake** och var så van att dricka det, att han t.o.m. på scenen tycktes dricka den riktiga varan. Det var många som prisade honom för detta och sa att han verkligen var en mästerlig skådespelare, men en person som hörde detta skratade och sa: »När Mogami Tohachi genomborrades av ett spjut, såg det verkligen ut som om det satt fast i honom. Kanske har han också verklig erfarenhet och blir alltid genomborrad.»

KOMMENTAR: Vi anser att denna paragraf av sig själv är helt klar. Den slags materiella realism som kommer av ett tätt studium av vardagsaktivitet är uppenbar inom kabuki och kan anses som ett steg mot illusionsteatern; tänk på gurksmörgåsen i *The Importance of Being Earnest*. I kabuki från en senare period än *Analekternas*, blev tendensen starkare, men detta beror delvis på inflytandet från dockpjäserna, i vilka dockskötarna tyckte om att visa fram sin skicklighet genom att låta sina dockor stoppa pipor, sy och koka. När kabukin övertog dockrepertoaren övertog de också detta slags spel. Denna paragraf visar emellertid att också kabuki före docktiden intresserade sig för detta slag av realism, och att det fanns de som tyckte att det kunde gå för långt. Också nästa paragraf behandlar samma ämne.

PARAGRAF XIX

(OM SKÅDESPELARENS BEHOV ATT LÄRA SIG OAVSETT OM DET INLÄRDA ÄR GOTT ELLER ONT)

En viss skådespelare hade en son som var tolv eller tretton år gammal och gick i skolan. Han sa till honom: »Saker som en skådespelare inte behöver lära sig är hur man skall använda kulramen, och kalligrafi, och det finns också många andra saker som han kan vara okunnig om.»

Tojuro hörde detta och sa: »Nej, nej, det är inte alls sant. Skådespelarkonsten är som tiggarens säck. Oavsett om man behöver det vid den tidpunkten eller inte bör man ta till sig allt som kommer i ens väg och bära det med sig. Man skall bara använda vad man behöver, och de saker som man inte behöver skall man lägga åt sidan och ta

fram när man behöver dem. Det får inte finnas någonting man är helt okunnig om. T.o.m. hur man klipper till en börs borde studeras noggrant.»

PARAGRAF XX

(OM BEHOVET ATT NOGGRANT OBSERVERA T.O.M. EN OSKICKLIG SKÅDESPELARES FÖRESTÄLLNING)

En viss skådespelare sa: »T.o.m. att betrakta en dålig skådespelare är god övning för en förståendefull person; för han kan omsorgsfullt notera felen i den dålige skådespelarens föreställning och undvika att själv göra dem.»

PARAGRAF XXIV

(OM ARAKI YOJIBES OCH KANEKO ROKUEMONS SPEL AV SÄRADE KRIGARE)

Araki Yojibe och Kaneko Rokuemon är fina **teori**-skådespelare⁴). Rokuemon sa: »Att spela en **teori**-roll betyder inte bara att luta sig mot sitt svärd, kippa efter andan och handla som om man vore i stor smärta. Om han tror att hans fiende fortfarande är i närheten måste han vara mycket spänd, rikta blicken åt alla håll, men på samma gång tyckas vara allvarligt sårad och genom sin hållning antyda att han lider. Däremot, om han tror att hans fiende har flytt, och inte förrän då, skall han visa att hans sår blir smärtsamt. Om män från hans egen sida skulle springa fram och sköta om hans skador, skall han tala starka ord men på samma gång visa att hans ande sviktar inom honom och att han blir svagare och svagare. Återigen, om han så skulle luta sig mot sitt svärd medan han går efter det att han mottagit sina sår, så är det en ful syn att ta korta steg och föra fram svärdet för att luta sig på det vid varje steg. Om han använder sitt svärd på detta sätt, skall han ta två eller tre steg, sedan föra fram svärdet två eller tre steg framför det ställe där han har fötterna och sätta det i marken, och sedan gå fram till en punkt två eller tre steg framför det ställe där hans svärd nu är; sedan, föra fram svärdet två eller tre steg framför, som förut. Svärdets



Hästen animerades av två skådespelare, realistiskt kostymerade, i ett väl synkroniserat samarbete. Här beger sig huvudpersonen i Ichinotami Futaba Gunki ut på en resa på hanamichi.

längd, inklusive fästet, skall vara ungefär brösthögt. Om det är kortare än så, måste man böja sig för att gå med det, och det ser inte bra ut.»

Hans analys är förvisso på pricken! Vid den tiden drog han till sig stor publik med sina föreställningar som skadad krigare.

KOMMENTAR: Denna paragraf visar att noggrann analys och förberedelse av en roll karakteriserade några skådespelare, åtminstone under denna period. Rokuemon tycks ha varit verkligt professionell. Man må ha väntat sig att Tojuro skulle säga att man bara behöver föreställa sig själv i situationen för att rörelserna skulle komma på ett naturligt sätt. Emellertid måste även han ha gjort en hel del grundläggande arbete som det antyds i paragraferna XIX och XXX.

NOT: 1). Som specialiserar sig på roller där man tillfogas sår.

PARAGRAF XXV

(OM ICKE-KRITIK AV KONSTEN)

Kyoemon sade: »Skådespelarens plikt är att arbeta energiskt och flitigt utan hänsyn till pjäsens kvalitet. Om han gör det kommer t.o.m. en pjäs som bara är värdefull till två tredjedelar att verka tillfredsställande. Under alla omständigheter orsakar det skada att spela i en kritisk stämning.«

PARAGRAF XXX

(OM ATT FÖRBÄTTRA DEN STAMMANDE ROLLEN)

I en pjäs som heter **Muramatsu** hade Tojuro rollen som en stammare. När han stammade första dagen tyckte publiken det var mycket roligt och skrattade. Då han gladde sig åt vad som tycktes vara ett utomordentligt mottagande av Tojuro i en bra pjäs, gick en viss man att träffa honom på första dagens kväll och prisade honom för den stora framgången med hans stammande. Tojuro accepterade inte detta. »Varför jag tänkte på att spela en stammare vid detta tillfälle var att publiken väntar sig att Tojuro i sina vanliga pjäser skall säga saker och ting mycket tydligt. Den här gången kan jag inte uttrycka vad jag tänker tillräckligt på grund av min stamning. Jag hade för avsikt att publiken skulle finna detta mycket sorgligt och gråta, men i själva verket skrattade de idag. Det berodde på att jag inte arbetat hårt nog med rollen, och från och med i morgon skall jag få dem att gråta,« sa han, och precis som han hade avsett grät de.

En viss skådespelare gick till honom och frågade, »Hur kom det sig att ni lyckades få publiken att gråta idag?« Hans svar löd, »Stamning kan framträda när en människa tänker inom sig själv att han er en stammare, och när han då skäms över att folk lyssnar till honom stammar han i genans. Men det kan hända när han glömmar sig själv och stammar såväl som när han er lycklig eller arg. Idag avstod jag från att stamma när jag kunde ha gjort det av genans och inskränkte det till ögonblick av glädje och vrede och när jag fann någonting roligt.«

»Men hur kom det sig att ni tycktes stamma från början till slutet?«

»Det är för att när man säger någonting med en stamning inne i munnen stammar man inte. Emedan jag stammade inne i munnen förlorade mina ord sin rytm i samma utsträckning, och det var hela hemligheten.«

KOMMENTAR: Denna paragraf visar ytterligare på Tojuros noggranna förberedelse, och hans observationsförmåga i arbetet. Avsnittet om stammaren är ytterst subtilt, för att inte säga oklart. Den första punkten är att han hoppades få publikens tårar genom att visa den vanliga flytande Tojuro som hindrad i sitt tal. Allt han lyckades var att få dem att skratta. Därför bemödar han sig på sant Tojuro-manér att förlora sin egen identitet i rollen, och denna gång lyckas han. Om hans analys av stammande är korrekt eller inte känner vi oss inte

kvalificerade att säga, men den är förvisso mycket intressant. För att parafasera vad han säger finner han två sorters stammande, ett genom genans, ett genom stark känsla. Tojuro stammade när känslan krävde det, men han gjorde det inte öppet när genansen skulle ha kunnat vara orsaken till det. Emellertid gav han intryck av att stamma hela tiden, ty fastän han inte använde sig av genansstammandet i ögonblick då han kunde ha gjort det, ändrade han rytmen i sitt tal, vilket lurade publiken att tro att han stammade. En sista ingrediens i denna komplikation är att det japanske ordet hänför sig till både svårartad och vanlig stamning.

PARAGRAF XXXII

(OM HUR MATSUMOTO NAZAEMON INTE LÅTER SIN UPPMÄRKSAMHET SLAPPNA I EN SHOSAGOTO)

Matsumoto Nazaemon sade, »När jag och en annan utför en **shosagoto** tillsammans och en dansar ensam tar den andre plats framför musikerna¹⁾. Vid en sådan tidpunkt slappnar många skådespelare av och dricker te eller dylikt. Själv slappnar jag inte av. Fastän jag är framför musikerna utför jag dansen i mitt sinne. Om jag inte gjorde det skulle åsynen av min rygg vara så otrevlig att föreställningen skulle stoppas upp.«

KOMMENTAR: Den som inte är van vid kabuki kan fortfarande troligen bli störd av att se en skådespelare som för ögonblicket inte är engagerad i att dansa utan får sig serverad en kopp te. Man undrar om Nazaemon kanske inte var mera bekymrad över detta än många moderna artister.

NOT: 1). Med ryggen mot publiken; musikerna brukade vara tvärs över scenens fond.

PARAGRAF XXXIV

(OM KATAOKA NIZAEMON OCH NÖDVÄNDIGHETEN ATT BEHÅLLA ANSPÄNNINGEN)

Kataoka Nizaemon sa när han spelade en **kataki**-roll (fien-

den, den negative hjälten): »När än en pjäs når slutet finns det i en **kataki**-roll orden »Aah, vilket bittert slag!« Hans illdåd har kommit i ljuset. Alla krigarna slår mot honom, och vid denna punkt spelar alla skådespelarna inklusive den som spelar **kataki** på ett ryckigt sätt eftersom det är slutet av pjäsen. Slutet av en pjäs är mycket viktigt. Jag lägger vikt vid att vara ytterst uppmärksam mot detta, hålla min koncentration vid liv, säga mina repliker med full röststyrka och försöka att inte tänka på att det är slutet.«

PARAGRAF XXXVII

(OM MURAYAMAS TACK TILL SAKATA TOJURO)

1707 uppträdde Edo-skådespelaren Murayama Heiemon vid Mandayu-teatern i Kyoto. När han avreste till Edo i den tionde månaden, gav Sakata Tojuro ett avskedsparty för honom i sitt hus, och jag var också inbjuden. Heiemon vände sig till Tojuro och sade, »Jag är ytterst tacksam mot er, herre, för den hjälp ni har givit mig. Ända sedan jag reste till Edo för min första **kaomise** där, gjorde jag er till min förebild, och i alla de roller jag spelat, inklusive **jitsugoto** eller **nuregoto**, har jag imiterat era föreställningar i varje detalj, ty någonting gott är gott var det än uppträder. Jag har nu blivit den andra eller tredje ledande skådespelaren i Edo. Det är helt tack vare er.«

Som svar till detta uttryck av skuldförhållande skakade Tojuro på huvudet: »Ert spel måste vara dåligt. Det skall vara så att en mans konst flyter ut ur hans medfödda jag som hans egen oberoende stil. Jag tror att ni om ni gör mig till er förebild, kommer att bli mig underlägsen. Arbeta litet hårdare på att förbättra er egen stil!« sade han, och lämnat glatt festen.

FORTSÄTTNING PÅ „STOFT I ÖRONEN“ sammensatt av TAMIYA SHIROGORO

PARAGRAF III

En viss person frågade en gång Sakata Tojuro vilken inställning skådespelare skulle ha då en extra pjäs läggs till vid slutet av ett program. Hans svar var att de skulle uppträda i extrapjäsen med känslan inom sig att de blivit pånyttfödda. Det är tydligt att en mästarkonstnärns sätt att tänka verkligen är annorlunda än andras.

KOMMENTAR: Extrapjäsen vid slutet av ett program, **kiri-kyogen**, hade ett tema som var helt skilt från den tre-aktade huvudpjäsens, så Tojuros anmärkning är helt begriplig. I intervallen mellan den långa pjäsen och den vid slutet av programmet, måste skådespelaren som har spelat den första pjäsen känna att han är pånyttfödd, för att efter intervallen kunna börja som en helt ny människa. Den sista meningen kan verka en aning överdriven, men man måste komma ihåg att Tojuro var en av de första som med ord uttryckte dylika ting, som idag kan tyckas ganska självklara, och att han därför var mycket annorlunda än den vanliga människan.

PARAGRAF VII

Sawamura Chojuro I skulle i en pjäs komma underfund med att en spion låg gömd i en kista och genomborra honom med ett spjut. Han skörtade upp sin **hakama**¹⁾, och tyst men uttrycksfullt gick han modig fram till kistan och slungade utan paus in sitt spjut. Sakata Tojuro sade om denna handling: »Se så, jag tycker inte om det sätt på vilket ni slungar in spjut. Ni borde arbeta på det lite till.«

Chojuro arbetade verkligen på det den natten, och nästa dag skörtade han upp sin **hakama** och gick modigt fram till kistan, men därpå gick han tillbaka igen, tog ned sin

hakama och smög sig tyst på tå fram till den. Han lyssnade noggrant och funderade över hur personen som var gömd i kistan skulle kunna vara placerad, och sedan utförde han arbetet med en stöt. Därefter sågs Tojuro ha klappat händerna och prisat honom: »Ni förvånade mig verkligen. Ni kommer att bli en förstklassig skådespelare härnäst!« Och han vann verkligen högt pris i de Tre Städerna som en mästarkonstnär.

KOMMENTAR: Det tycks som om Tojuro som många andra lärare var angelägen att få Chojuro att själv tänka ut sina problem; en tendens att bara tala om för eleven att han har fel och borde försöka igen utan att förklara på vad sätt han hade fel är i vilket fall som helst den accepterade metoden att lära ut traditionella konstarter i Japan.

NOT: 1). **Hakama** eller den delade kjorteln kunde stoppas upp i obi eller gördelein för att ge större rörelsesfrihet i strid etc.

PARAGRAF XIII

Skådespelarna förr i tiden blottade inte sina kroppar. När de ville ge intryck av att klä av sig, tog de av sina ytterkläder och visade ett enkelt vitt plagg som de hade på sig under. När de stack en kniv i magen också, brukade de sticka in den och skära runt ett lager av vitt material. Det är likadant idag. Inte desto mindre klagar ingen över att det är orealistiskt att skära upp magen på sig genom vitt tyg, eftersom folk är vana att se det som är nedärvt från det förflutna, att vitt tyg tjänar som hud. Så jag förmodar åter att det bara är naturligt att publiken skulle acceptera det som naturligt.

KOMMENTAR: Kabuki håller fortfarande kvar konventionen, och det är en chock att se en naturalistisk föreställning av uppskrävning av en mage på television eller film när man är van vid renheten i kabuki.

PARAGRAF XVI

Vid tillfället för ett gräl eller en stridsscen slås stora klappträn kontinuerligt ihop. Detta kallas **kage i utsu**, »att slå utanför på scenen.« Förr hände inte detta. De slogs endast när man fick en drake att visa sig eller när det var ett möte med en demon. Först slogs de ihop på ett ställe man inte kunde se, och det är utan tvivel så som termen uppstått. Nuförtiden kommer mannen som slår ihop dem fram på scenen för att göra det.

På grund av detta, kunde en lantbo vid ett tillfälle inte förstå vad »den där mannen som gör så mycket väsen med sitt slående« var till för. En åskådare, en man från Osaka, svarade: »Det symboliserar ljudet av skådespelarens arbete.« Lantbon trodde han menade att skådespelarens händer och fötter gjorde sådant väsen när han spelade och misslyckades fullständig att förstå. I vilket fall som helst är nu både skådespelare och åskådare vana vid ljudet, och om klapptråna inte slogs skulle de känna att någonting fattades, men på samma gång skulle jag föredra om de avskiljdes från publiken och slogs ihop utanför scenen.

KOMMENTAR: Förmodligen betydde Osakamannens svar att ljudet från klapptråna var en hörbar symbol för en skådespelares ande, det ökade tempot hos klapptråna, då de ledde upp till ett klimax, representerade den ökade intensiteten i skådespelarens simulerade känsla.

PARAGRAF XX

En viss gammal man sa: »En skådespelare har fem förde-

lar; han får uppträda inför berömda personer; han prisas av många personer av alla rangskalar; han får sig automatisk det gamla språket; genom sin fysiska aktivitet håller han blodet i cirkulation i sina vener och artärer; genom sitt spel behåller han ett ungt utseende.«

PARAGRAF XVIII

Sakurayama Shozaemon lärde sig över tre tusen gamla dikter utantill, ty, som han sade, om man känner till många gamla dikter är det mycket användbart när man komponerar repliker. Av denna orsak var han mycket skicklig i att skriva tal och andra skådespelare använde sig av hans tjänster i hög grad.

PARAGRAF XIX

Kataoka Nizaemon rekommenderade skådespelare att lära sig hur man skriver **haikai**¹⁾, för det var framför allt detta som skulle hjälpa upp deras konst och vara användbart i alla sorters sammanhang, om det så är gudarna, Buddha, eller kärlek, och skulle försäkra dem att de inte var ovetande varken i sina tankar eller sina ord.

KOMMENTAR: Denna och föregående paragraf rekommenderar i stort samma sak, ty fastän Sakurayama lärde sig äldre poesi och Kataoka den modernare haikai, så säger de båda att gammal litteratur innehåller tankar och uttryckssätt som kommer att vara användbara för en skådespelare inte bara då han sätter ihop sina tal utan också för förståelsen av psykologin i rollerna.

NOT: 1). Denna term innefattar vad som nu är känt som **haiku** (dikter på 17 stavelser).

KENGAISAMLINGEN

Denna volym är en redogörelse för **Somekawa Jurobes minnen**, en tachiyaku, nedskrivna av **Azuma Sampachi**, en pjäsförfattare. **Kengai** är **Some-Kawa Jurobes** posthuma namn.

PARAGRAF I

Sakata Tojuro var en man med sällsynt talang, ärad som mästarskådespelare i pjäser som innefattade en **keisei** (**onnagata**-roll). Ett år beslöts det att han skulle spela **Fujiya Izaemon** i en **Yugiri**-pjäs, och därför gav han instruktion om att eftersom han skulle komma att behöva ett par inomhus-sandaler skulle ett par omedelbart beställas. Nu, när Tojuro fick höra att de var färdiga och de visades för honom, såg han på dem, sa att de var för stora och beordrade att de skulle göras om. Mannen sa, »Jag mätte er fot när ni beställde dem, så det borde inte vara något fel.« Trots detta insisterade Tojuro på att de var för stora, och därför frågade den person som hade ansvaret för inköp honom hur mycket mindre de skulle göras. Hans svar var att de skulle göras en storlek mindre. De skickades då omedelbart tillbaka med de nya instruktionerna.

Vid generalrepetitionen kom han in på scenen med dem fasthållna mellan tårna för att de var för små¹⁾. Också på premiärdagen gjorde han sin entré på samma sätt. En skådespelare (jag har glömt hans namn) som var vid ingången till logen drog hans uppmärksamhet till dem och sa, »Förlåt mig, men får inte era fötter plats i sandalerna?« men medan Tojuro svarade på detta gick han in på scenen. En viss person fann allt detta ganska mystiskt och frågade honom om det. Tojuro svarade:

»I den här pjäsen finns det ett tillfälle när jag måste ta av mina sandaler i en **ageya**-trädgård. Om mina sandaler är stora när jag tar av dem på scenen kommer hela publiken att lägga märke till dem och säga, »Vilka stora blad Tojuro har« och det skulle man inte göra två gånger i en pjäs av denna sort.«

Vilket utomordentligt grepp en mästarskådespelare måste ha om saker och ting när han skänker uppmärksamhet åt alla sorters saker av detta slag!

KOMMENTAR: Man kan bara anta att publiken inte skulle lägga märke till Tojuros sandaler när han hade dem på utan bara när han tog av dem. Izaemon är Yugiris älskare och måste till varje pris synas vara en attraktiv man.

NOT: 1). När en sandal är för liten kan man inte få in foten i tväröglan. Tojuro satte förmodligen sin stortå utanför denna ögla och resten innanför den.

PARAGRAF III

När än Sakata Tojuro repeterade, brukade hela truppen gå hem till honom. Vid ett tillfälle, under repetitioner på en ny pjäs, gick de skådespelare som skulle spela med honom, **onnagatan** **Mizuki Tatsunosuke**, **Yamamoto Kamon** och **Kaneko Kichizaemon**, dit tillsammans efter frukosten. Han hade ännu inte stigit upp, så de väntade i ett närliggande rum. Efter en stund tycktes han stiga upp, ty man hörde ljudet av en dörr som öppnades, och de hörde vattnet rinna medan han tvättade sig om händerna. Därefter sopade någon tydligt rummet. Sedan, efter en paus, bads de vara vänliga och gå igenom, och de gick alla omedelbart in i ett stort rum där de såg honom sitta på en stor



Watanabe, som ikke har klart å ramme demonen Ibaragi, inntar en mie idet han forfølger den.

kudde, hans hår var knutet bak som en pensel, og han hadde en tobaksbricka med ett handtag vid sidan av sig.

Nå, de utbytte hälsningar och samtalade sedan om den nya pjäsen och om hur väl den hade utfallit. Han frågade om dess intressantaste punkter och dess intrig. Var dag brukade han se efter den **onnagata** som spelade emot honom och se till att någon följde honom hem efteråt. Varje dag under dessa repetitioner lät han servera rätter som passade vars och ens smak på ett sätt som skulle ha gjort dem lätta att äta för en verklig kvinna, och det sätt på vilket han behandlade **onnagata** var sådant att han talade till dem och så vidare som om de vore kvinnor. Han visade den stor vänlighet och artighet.

KOMMENTAR: Tojuro hjälpte sina onnagata-kolleger att uppehålla sin konstnärliga nivå genom att behandla dem som kvinnor. Beskrivningen av hans hus och möbler är avsedd att visa hans smak och även hans förmögenhet.

PARAGRAF IV

När Sakata Tojuro fick anställning med hög lön i Osaka, brukade han vatten infört i tunnor från Kyoto, och lät riset till sina måltider utväljas korn för korn. När folk såg eller hörde talas om detta, spreds ryktet att Tojuro var anmärkningsvärt extravagant. En rapport om detta nådde på något sätt hans öron, fastän ingen särskild berättade det för honom. Han mötte en viss person och sade:

»Folk som inte vet vad för en slags människa jag är måste säga att jag verkligen är en extravagant typ, eftersom jag låter mitt ris väljas ut korn för korn och vatten föras till mig från Kyoto. Men det är inte alls så. Den här teaterdirektören har lagt ut dyrbara pengar för att anställa mig. Om det skulle finnas några stenar i mitt ris och jag skulle bita i en av dem och skada mina tänder, skulle jag

inte kunna uttala mina repliker på scenen och de skulle bli ohörbara. Ytterligare, om jag skulle dricka vatten som min kropp inte vant sig vid genom åren, och bara en enda dag vara tvungen att vara frånvarande från scenen för att jag hade magbesvär eller dylikt, skulle jag inte fullfölja mina förpliktelser mot direktören. På detta sköter jag mitt fysiska tillstånd och min hälsa, och ytterligare ser jag till att inget hinder av någon sort står i vägen för min karriär. Och det är varför jag gav instruktioner om mitt ris och vatten.»

PARAGRAF V

En gång när Nakamura Shirogoro var i sin första ungdom, var han i samma trupp som Yamashita Kyoemon, och den senares föreställning var underbart framgångsrik. Publiken prisade honom för det, men den kvällen mötte Sakata Tojuro honom och talade om för honom att han varit bland publiken denna premiärdag och att han spelat utomordentligt dåligt. Kyoemon kände sig mycket smärtad över denna åsikt, som var totalt motsatt den som alla åskådare hade haft, och sade, »Om så är, var snäll och kom den andra dagen.» Tojuro accepterade och var bland publiken den andra dagen.

När Kyoemon kom till omklädningsrummet efter föreställningen, sände han en budbärare till Tojuros loge och bad honom att vara vänlig och komma till honom ett ögonblick i omklädningsrummet. Tojuro lydde omedelbart och i det han gick fram mot Kyoemon tilltalade han honom på samma sätt som han gjort dagen förut: »Ni bad mig att se om pjäsen idag, och det har jag gjort. Ni är verkligen dålig.» Kyoemon var mycket uppskakad, och efter det att dagens program var slut gick han inte till sitt eget hem, utan omedelbart till Tojuros residens och sa till honom:

»Efter er negativa kritik igår, ansträngde jag mig mycket för att förbättra min föreställning idag. Men ändå har den inte behagat er, och det står inte i min förmåga att göra någonting bättre. Jag skulle vilja ha förmånen av instruktion från er.»

Tojuro svarade. »Om så är skall jag tala. Nakamura Shigoro är en ung skådespelare, i början av sin karriär. I ert nuvarande program är ni inne före honom. Ni har så stor framgång att vad kan Shirogoro rimligtvis göra då han kommer efter er? Varför tänker ni inte på behovet att

hjälpa unga skådespelare?» Då han fick denna förmaning slog Koyemon ihop sina händer av rörelse.

KOMMENTAR: Denna paragraf visar ett annat exempel på den instruktionsteknik som används inom traditionella japanska konstarter; Tojuro säger bara till Koyemon att han är dålig, och naturligt nog försöker Koyemon förbättra sin föreställning, men detta gör bara saken värre. Slutligen blir han tvungen att erkänna sin oförmåga att förstå Tojuros förebräelse och Tojuro är åtminstone vänlig nog att tala om för honom att det än en gång är en fråga om samarbete.

SADOSHIMAS DAGBOK

PARAGRAF IX

En sak som min far Dempachi ständigt brukade säga till mig när jag var ung var att skådespelare inte var människor som »sneglade på pengar» utan att det mest väsentliga i hela deras liv var att få sitt namn vida känt. Han brukade betona det för mig gång på gång, på det starkaste, tills mina öron nästan var bedövade.

Jag har hållit denna tillsägelse i minnet under de år som gått sedan min barndom och därför går jag aldrig in på betalningsfrågan, varifrån folk än kommer för att be mig arbeta för dem, utan om man ber mig om det beslutar jag med kontrakt för att åka vart som helst utan vidare diskussion. Betalning skall utbetalas till var och en efter det arbete han gör, och det skall finnas tillräckligt så att en lämplig summa kan ges var och en som är anställd. Av detta följer att de löner som är tillgängliga inte kommer upp till dem som görs anspråk på.

När det fattas underhåll för teatern året igenom, och det inte tycks finnas tillräckligt med fonder för att betala årets räkningar, gör jag en översikt av situationen och reducerar min egen lön. Direktören behöver inte öka sin berömmelse som en skådespelare, utan det som framför allt är viktigt för honom är att tjäna pengar. Skådespelare och uppbackares sätt att tänka är helt olika.

Trots detta har jag nyligen hört rykten att många förhandlingar har gått omkull på grund av frågan om en liten summa betalning. Jag förstår inte denna anda. När skådespelare i det förflutna kom i dispyt om de skulle uppträda eller ej var det alltid om någon fråga som hade att göra med deras roll eller spelet. Nuförtiden tycks det som om sådana dispyter mycket ofta har att göra med betalning. Uppförandet från båda sidor har blivit förakligt.

PARAGRAF XI

Ett år gick jag till teatern på ett ställe som heter Miyauchi i Bitchu, och jag tänkte jag skulle besöka Kaneko Rokuemons grav (Kichizaemons lärare), som dog på denna plats, och med den avsikten gjorde jag några förfrågningar om hur jag skulle ta mig dit. Slutligen upptäckte jag den riktning i vilken den låg, och jag tvingade mig fram genom det sträva gräset, och fann den lilla gravstenen som utmärkte den. Jag offrade blommor och vatten, sedan betalade jag någon från grannskapet för att klippa bort **susukin**¹⁾ och andra plantor framför graven. Jag fann en smal tavla och reste upp den och skrev på den med min respensel²⁾ inskriptionen »Kaneko Rokuemons grav». En kinesisk poet³⁾ sa att Himlen och Jorden är alla tings temporära boning, men i synnerhet skådespelare har ingen fast boplatz, och deras olyckliga lott är att inte ha någon kunskap om hur de kommer att sluta.

NOTER: 1). »Pampasgräs». 2). D.v.s. en pensel som utgör en del av skrivutrustningen som man kan bära med sig på en resa. 3). Li Po.

PARAGRAF XII

Bland skådespelare som uppträder i **shosagoto** finns det nu för tiden många som tar en paus under intervaller i dansen och låter assistenter¹⁾ fläkta dem till vänster och höger eller dricker te. Jag tvivlar mycket på detta. Den tid man tillbringar med ryggen åt publiken är t.o.m. viktigare än dansen i rampen. Män i det förflutna har också sagt att man skall anstränga sig mycket för att undvika en känsla av något opassande vid sådana tillfällen. Om en skådespelare därför inte kan spela utan förfriskningar eller utan att fläktas vore det bättre för honom att inte uppträda alls i **shosagoto**.

Jag lägger vikt vid att skriva detta eftersom skådespelare idag inte kritiserar sig själv, och ingen följer lärdomarna av män från det förflutna. När min far Dempachi instruerade mig, varnade han mig å det strängaste, från det jag var fem år gammal, för att dricka te. På senare år har personer som är djupt intresserade av **shosagoto** kommit till mig och frågat mig om det, och jag har givit som mitt första råd en varning mot att dricka te i dansintervallerna och att låta sig fläktas till vänster och höger.

En viss skådespelare som spelade i **shosagoto** Shakyō t.ex. föll platt ned på scenen vid slutet av sin dans, och scenarbetarna kom fram och bar honom till omklädningsrummet. Först och främst är detta en förolämpning mot publiken, och ytterligare, genom att antyda att **kabuki** skulle kunna vara något så lågt som detta, har denna ende man sänkt ryktet för alla dem som är engagerade i konsten, och detta skadar teatern som helhet. Vår **kabuki** är väsentligen något där sådant dåligt uppförande inte borde förekomma. Men det finns få människor som vet mycket om det förflutna, och på sista tiden har varje år fört med sig en försämring i uppförandet.

Sakata Tojuro sa att det hade varit ett förfall då Genroku slutade och Hoei²⁾ började, och att när tjugo eller trettio år till hade gått, skulle det komma ett mycket avsevärt fall inom teatern. Från den tid han gjorde denna anmärkning, brukade han tala om det med sorg. Han hade verkligen rätt, ty från mitten av Kyōhō³⁾ har uppförandet inom **kabuki** gradvis förfallit, och nu är upplösningen utan tvivel ett faktum. Om det vid något sällsynt tillfälle nu skulle finnas någon som följde det förgångnas regler, skulle många bara förolämpa honom som om han vore den dummaste idiot. T.o.m. under sin livstid brukade Tojuro ständigt uttrycka sin sorg över det dåliga sätt som skådespelare förfallit till. Onödigt att säga hur det står till idag!

KOMMENTAR: Skådespelarens uppförande i Shakkyo var chockerande, antar vi, av det ena eller båda av följande skäl: (a) att kollapsa i låtsad utmattning förolämpar publiken genom underförståelsen att skådespelaren harmas över och därför inte tvekar att visa, den ansträngning som han lagt ned på sin föreställning, och (b) eftersom Shakkyo är ett allvarligt arbete, där vilket som helst försök (om detta verkligen var fallet) att väcka skratt är föraktligt. Sadoshima tycks vara en blind

beundrare av det förgångna, men han är säkerligen inte värre än många kabuki-kritiker av idag, och det är troligt att han hade skäl till sin klagan.

NOTER: 1). Koken, som också fanns på no-scenen hade till uppgift att uppmärksamma huvudrollsinnehavarna och se till att det inte skedde några olyckor. 2). Året 1704 skilde Genroku från Hoei. 3). Omkring 1725.

DEN HEMLIGA TRADITIONEN I KABUKIDANSEN

PARAGRAF I

Kroppens rörelser ligger i orden, och när orden inte har någon mening är de beroende av dansstilen. Återigen, när det inte finns några ord och man dansar till musik, rider man på rytmen. Eftersom dansen skapats av den roll man spelar, måste man göra verkligheten till bas för sina rörelser. Vad som än händer, får man inte glömma betydelsen av den slags dans man utför.

PARAGRAF IV

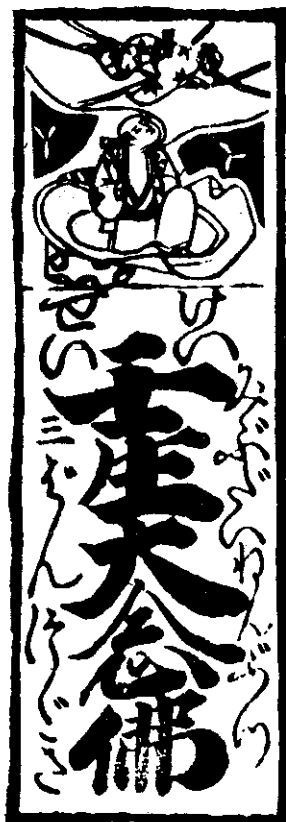
I en dans för en gammal man av låg härkomst, som t.ex. visar en vedsamling eller någonting liknande, är det viktigaste ett slags patetisk ypperlighet som detta sorts stycke skulle ha, och det uppnås genom att man då och då i dansen antyder att åldern hindrar honom från att nu göra vad han kunde när han var ung.

PARAGRAF V

I en dans för en gammal lantkvinna, är det viktigaste en patetisk ypperlighet, som uppnås genom att bland rörelser som visar att åldern har inskränkt hennes aktivitet inkludera en tillfällig glimt av den livliga person hon var när hon var ung.

PARAGRAF XI

Det finns ett uttryck »Dans görs genom ögonen. Dans kan jämföras med den mänskliga kroppen, och ögat med själen. Om själen inte är närvarande tjänar kroppen inget användbart syfte.« Dans i vilken ögonen inte deltar kallas död dans, och det som kallas levande dans är den som utförs när kroppens och ögonens rörelser samarbetar för att uttrycka styckets anda. Därav följer att det är av största vikt att man förstår vad som menas med »Dans görs genom ögonen.« Jag har ingen slutsats, så jag upphör att skriva här.



Kabuki Actors on Kabuki THE ACTORS' ANALECTS

Edited and Translated by
CHARLES J. DUNN and BUNZO TORIGOE

A collection of writings by famous actors and playwrights on the practice and aesthetics of acting in the *kabuki* theater in the late seventeenth and early eighteenth century. This richly illustrated book, which includes the Japanese text, provides fascinating details of the actors' lives and their work, the theater, and the audience.

UNIVERSITY OF TOKYO PRESS

English Editions

7-3-1 Hongo, Bunkyo-ku, Tokyo, 113-91 Japan

Det uventede sammentræf

AF SERGEI EISENSTEIN

Det uventede sammentræf blev trykt i tidsskriftet *Zhizn' Iskusstva* nr. 34, 1928, p. 6 — 9. Oversat efter: *Izbrannyje Proizvedenija*, bd. 5, p. 303 — 310 M. 1968.

Nogle eksempler på japansk poesi er udeladt i afsnittet „Poesi“, da egnede oversættelser ikke findes på dansk.

Eisenstein skrev denne artikel i anledning af et Kabukigæstespil i Moskva i 1928.

Den berømte komiker ved Malyj-teatret, Zjivokini, skulle engang med et øjebliks varsel dublere den i Moskva så populære bassanger Lavrov i operaen *Bajaderen*. Men — Zjivokini havde slet ingen stemme. „Hvordan vil De dog synge, Vasilij Ignatjevitch?“ rystede man bekymret og medfølelse på hovedet.

Men Zjivokini selv var ikke forknyt.

„De toner, jeg ikke kan tage med stemmen, viser jeg med hånden“, svarede han muntert.

(Fra „Fortællinger om Zjivokini“)

At malke en gedebuk? Den landbrugstekniske praksis kender ikke en sådan operation. Den giver, som det hedder, hverken uld eller mælk. Den er velanset på anden vis og har andre, ærefulde funktioner.

Men ak, sådan opfatter vor kritiske avantgarde ikke sagen.

Kabuki-teatret kommer på gæstespil — det er et enestående fænomen i teatrets kultur.

Alle svømmer hen og roser dets virkelig fremragende mesterskab. Men søger overhovedet ikke at forstå, hvori dets kvaliteter består. Museale elementer er måske nødvendige, men ikke tilstrækkelige, for at et fænomen kan vurderes som beundringsværdigt. Beundringsværdigt er kun det, der tjener til kulturens fremskridt, som nærer og stimulerer de væsentligste aktuelle problemer. Men på Kabuki hæfter man som en fortjeneste udtrykkene: „hvor musikalsk“ „hvilkens leg med tingene“, „hvilken plastik“! Tre klichéer, der forlængst har givet os en fed smag i munden.

Og deraf følger konklusionen at der ikke er noget at lære; som en oldgammel kritiker giftigt konkluderede: det er såmænd ikke nyt, Mejerhold har forlængst „hugget“ fra japanerne!

Ikke nok med det. Samtidig med at vore højstærede kritikere spiser os af med nogle almene fraser om Kabukis plusser, er deres ædlere følelser krænkede. Gud forbarme sig! Kabuki giver hverken „uld eller mælk“! Kabuki er konventionel! Kabuki bevæger ikke os europæere! Dets mesterskab er en kold formens fuldkommenhed! Og værst af alt — at spille feudale stykker!... Hvilket mareridt!

Men det er lige så naivt at forlange *Ljubov Jarovaja* af japanerne, som at bede dem give gæstespil med *Livet for zaren*. Det var dog først ved revolutionens tiårsdag at vort revolutionsteater „kom på“ *Bruddet og Pansertoget*.¹⁾

Jeg mener, at man, hvad Kabuki angår, bør se „udover repertoiret“ og forlange det samme som af — Bolsjoj teatret. *Osoaviakhim*²⁾ er ikke forlegen ved, at gasmasker er imperialismens „produkt“! At tilegne sig tekniske elementer fra et erfaringsområde, der er os fremmed eller direkte i modsætning til os, er, når det tjener arbejderklassens interesser, lige så berettiget i kulturelle henseender, som når det gælder landets forsvar.

Kabukis logiske konvention

Det er Kabukis konventionelle karakter, der først og fremmest vanskeliggør en gennemgribende udnyttelse af alt det, som man kan tilegne sig hos det.

Men den konvention, som vi kender „fra bøger“, viser sig i praksis at være af påfaldende relativ karakter. Kabukis konvention — er mindst af alt en stiliserende og forudberegnet maner, som for eksempel vort teaters „konventionalisme“, der kunstigt er omplantet, uden at de teknisk uomgængelige forudsætninger er til stede. Hos Kabuki er denne konvention dybt logisk. Det gælder vel alt østligt teater. Lad os f. eks. tage det kinesiske teater.

Blandt det kinesiske teaters karakter optræder f. eks. „østersånden“! Men betragt den, der udfører denne rolle: hans ansigt er bemalet på hver side af næsen med to cirkler, hvis centre er forskudt, således at begge periferier berører hverandre omkring næsen, som en grafisk gengivelse af østersskallernes halvdele — og det forekommer én at være helt „berettiget“! Dette er hverken mere eller mindre konventionelt end generalsepauletterne. Epauletternes snævert-utilitære oprindelse var, at de engang beskyttede mod sværdhug, men fra det øjeblik de blev forsynet med hierarkiske stjerner, er de ikke principielt forskellige fra tegningen af en blå frø på panden af den skuespiller, der „udøver“ dens „ånd“.

En anden form for konvention er den rent hverdagsagtige. I første billede af *47 samuraier*³⁾ spiller Syotsyo en gift kvinde, og gør sin entré uden øjenbryn og med sortsværtede tænder...

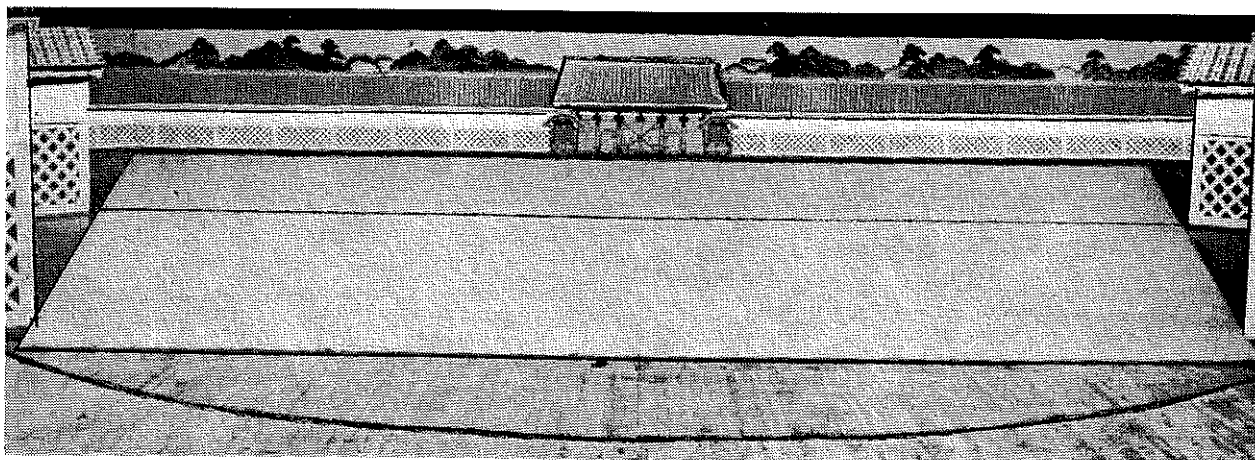
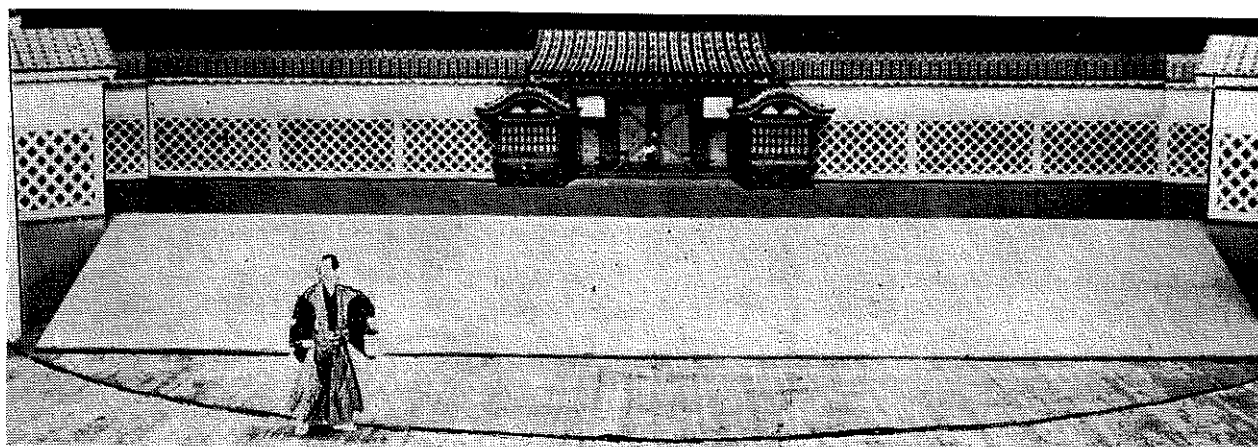
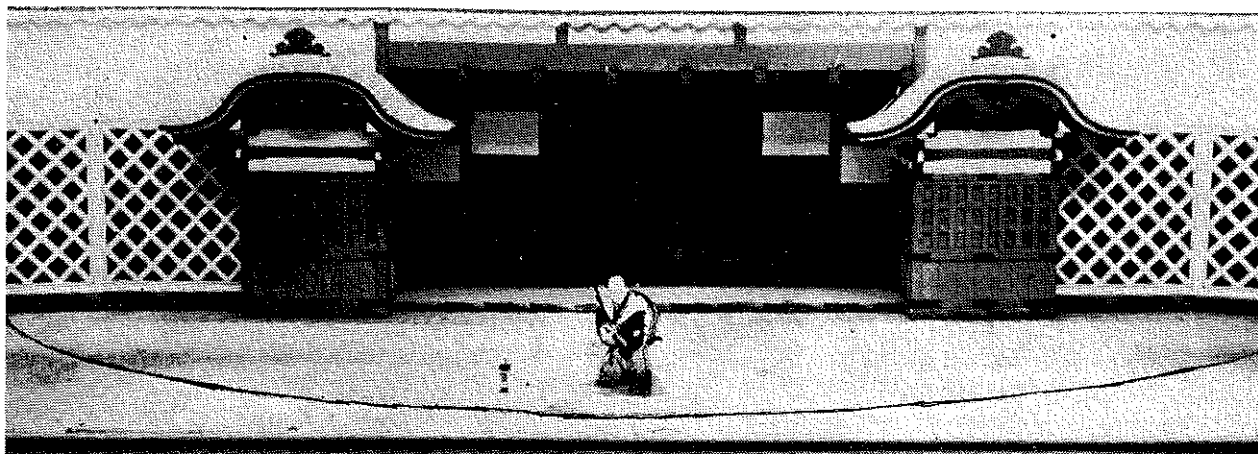
¹⁾ *Ljubov Jarovaja*: Skuespil skrevet af K. A. Trenjov, opført på Vakh-tangovs teater 1926.

Livet for zaren: Den tidligere benyttede titel på Glinkas opera *Ivan Susanin*.

Bruddet: skrevet af B. A. Lavrenev. *Pansertoget* af Vsevolod Ivanov, opført af MKhAT, hørte til dette teaters faste repertoire (O.A.).

²⁾ *Osoaviakhim* er forkortelse for en organisation, der beskæftigede sig med kemisk krigsførelse (O.A.).

³⁾ *47 samuraier*, japansk skuespil fra 1748, skrevet af Takedo idzumo på Kabukis repertoire.



»Juranosuke forlader det belejrede slot. Og går ud af scenens dyb, frem til rampen. Pludselig folder dekorationen i baggrunden, med en port i naturlig størrelse (nært plan), sig sammen. Man ser en ny dekoration, hvorpå der er en lille port (totalt plan). Det betyder, at han er gået endnu længere. Juranosuke går videre. Hen foran dekorationen i baggrunden trækkes der et rød-brun-grøn-sort forhæng, det vil sige at slottet er blevet skjult for Juranosukes blik. Endnu nogle skridt. Juranosuke går ud på »blomstervejen«. Denne nye distance markerer – »samisen«, altså lyd !!!

Den første distance er skridt dvs. at skuespilleren fjerner sig rumligt.

Den anden distance er flademaleriet: skift af dekoration.

Den tredje distance er det intellektuelt betingede tegn: en »fælles vedtægt«, et forhæng der »visker« det synlige ud.

Den fjerde distance er – lyd!

... Og vi står tryllebundet overfor en sådan fuldkommenhed i montagen«.

Sergei Eisenstein

Konventionen rækker ikke længere end hos en jødisk kvinde, der tilslører sit ansigt, således at ørerne forbliver fri, eller en pige, der træder ind i Komsomol og modtager et rødt tørklæde som en slags „uniform“.

Modsat den europæiske „praksis“, hvor ægtestanden udgør en „garanti“ mod den fri kærligheds ubehageligheder, ødelægger en gift kvinde i Japan sit tiltrækkende ydre, når hun ikke længere „har brug for det“. Hun rager sine øjenbryn af, sværter, eller slår endog sine tænder ud⁴).

Men lad os gå over til det væsentligste. Til den konvention, der forklarer japanernes sceniske verdensopfattelse. Til den særegenhed, der tydeligt træder frem ved den umiddelbare sansning af skuespillet, til den særlige karakter, som ikke en eneste beskrivelse har overleveret os.

Heri består det **uventede sammentræf** mellem Kabuki og de yderliggående eksperimenter i teatret, hvor teatret allerede er ophørt med at eksistere som teater og er blevet til film. Og det endda på dens seneste stadiet – som tonefilm⁵).

Det, der stærkest adskiller Kabuki fra vore teatre er, – hvis man kan tillade sig at sige sådan – **ensemblens monisme**.

Vi kender MKhAT's (Kunstnerteatret) emotionelle ensemble – der eksisterer som ensemble i kraft af sin fælles og kollektive oplevelse; en parallel til et sådant ensemble er operaens orkester, kor og solist; en tilføjelse til denne parallel opstod på teatret med de „agerende dekorationer“, der med et mådeligt ord betegnes „syntetiske“; nu tager det gamle „dyriske“ ensemble revanche, fra scenens forskellige hjørner „hyler“ man hverdagsagtigt, og imiterer en stump af folks materielle „samvær“.

„Attraktionen“ i teatret

Japanerne har vist os en anden, yderst interessant form for ensemble, – det monistiske: lyd, bevægelse, rum, stemme **akkompagnerer ikke**, ja er endog ikke paralleller til hverandre hos japanerne, men behandles som betydningsmæssigt ligestillede elementer.

Den første association, der melder sig ved synet af Kabuki, er fodbold, den mest kollektivistiske og ensembleprægede sportsgren. Stemme, håndklap, mimisk bevægelse, fortællereens råb, den sammenfoldelige dekoration er at ligne ved utallige backs, halfbacks, målmænd og forwards, der sender den dramaturgiske bold lige i mål hos den overrumpede tilskuer.

Hos Kabuki kan man ikke tale om „akkompagnement“, lige så lidt som man kan sige at højre fod „akkompagnerer“ venstre, når man går eller løber, eller at mellemgulvet akkompagnerer benene.

Her er tale om en monistisk oplevelse af en teater- „stimulus“. Japanerne betragter hvert teaterelement, ikke som en ikke målelig enhed af forskellige kategorier af påvirkninger (på forskellige sanseorganer), men som en fælles teater-enhed.

Ostuzjevs mumlen betyder ikke mere end farven på primadonnaens trikot, et paukeslag lige så meget som Romeos monolog, en fårekilling på ovnen er lige så meget som en salve under tilskuerpladserne.

Sådan skrev vi i 1923 i juninummeret af **Lef**, og satte lighedstegn mellem elementer af forskellige kategorier, da vi teoretisk etablerede **teatrets hovedenhed**, som vi kaldte „attraktionen“.

Japaneren opererer, i sin selvfølgelig ikke erkendte form for praktik med teatret, netop helt sådan, som vi dengang ville det. Han henvender sig til sanseorganerne, han tager den **endelige** sum af alle hjernens stimuli med i betragtning, uden at regne med, hvilken vej sansepåvirkningen tager⁶).

I stedet for akkompagnement glimrer Kabuki ved at blotlægge betydningen af omstiftelsens metode. Den vigtigste indvirkende hensigt flyttes fra et materiale til et andet, fra den ene kategori af „stimuli“ til den anden.

Når man betragter Kabuki, kommer man uvilkårligt i tanke om en roman af en amerikansk forfatter, hvori en person får ombyttet sine høre- og synsnerver, sådan at han opfatter lyssvingningerne med hørelsen og luftens skælven som farver: han begynder at **høre lys og se lyd**. Ligesom Kabuki! Vi „hører“ virkelig „bevægelse“ og „ser lyd“.

Søgen efter ækvivalenter

Her er et eksempel:

Juranosuke forlader det belejrede slot. Og går ud af scenens dyb, frem til rampen. Pludselig folder dekorationen i baggrunden, med en port i naturlig størrelse (nært plan), sig sammen. Man ser en ny dekoration, hvorpå der er en lille port (totalt plan). Det betyder, at han er gået endnu længere. Juranosuke går videre. Hen foran dekorationen i baggrunden trækkes der et rødbrun-grøn-sort forhæng, det vil sige at slottet er blevet skjult for Juranosukes blik. Endnu nogle skridt. Juranosuke går ud på „blomstervejen“. Denne nye distance markerer – „samisen“⁷), altså lyd!!!

Den første distance er skridt, dvs. skuespilleren fjerner sig rumligt.

Den anden distance er flademaleriet: skift af dekoration.

Den tredje distance er det intellektuelt betingede tegn: en „fælles vedtægt“, et forhæng der „visker“ det synlige ud.

Den fjerde distance er – lyd!

Engang udstillede man en blå tavle med små pletter på og sagde, at det var en visuel gengivelse af ordet „Marussia“, og en orange tavle med grønne kors: „Katerina“ og en rosa med lilla drager: „Sonja“. Disse besynderligheder, denne **søgen efter ækvivalenter** har Kabuki realiseret på glimrende vis.

Her er et eksempel på et rent filmisk greb fra det sidste fragment af **Tsu sin gury**. Efter en kort kamp – på nogle få meter – er der „hvilepause“, en tom scene, et landskab. Så slås de videre. Netop ligesom vi klipper en stump landskab ind i filmen for at skabe en stemning i scenen, har man her klippet det øde natlige snelandskab (den tomme scene) ind.

Efter få meters forløb opdager to af de „47 samuraier“ den hytte, hvori misdæderen har skjult sig (tilskueren ved det). Som på film er en eller anden opbremsning nødvendig i et så tilspidset dramatisk øjeblik.

I **Potemkin**, da komandoen „Fyr!“ er på nippet til at falde, følger der meterlange stykker af panserkrydserens „ligegyldige“ dele: stævnen, kanonmundingerne, redningskransen osv. Handlingen bremses, spændingen „skrues op“.

Det øjeblik hvor hytten opdages, må betones. Og hvis man vil arbejde **førsteklasses**, må det accentueres med det **samme** rytmiske materiale, dvs. igen med nat, tomhed, et snelandskab...

Men der er folk på scenen. Og japanerne arbejder førsteklases. Triumferende sætter – fløjten ind! Og man **ser** de

⁴) Selvfølgelig overholdes disse traditioner ikke i det europæiserede Japan, men de indgår i den moralske kodeks.

⁵) Det er min inderste overbevisning at filmen er teatrets nuværende stadium. Teatret i sin gamle form er dødt, og hvis det eksisterer, da kun ved inertens kraft.

⁶) End ikke det man spiser i teatret er tilfældigt! Jeg har ikke haft tid til at finde ud af, om der findes ritual mad i teatret. Spiser man det første det bedste eller en bestemt menu? Så ville smagsførmelserne indgå i helheden!

⁷) Et japansk musikinstrument, der ligner en mandolin.

selsamme snemarker, den samme tonende tomhed og nat, som man „hørte“ lidt før, da man så på den tomme scene...

Undertiden (da virker det som nerverne „brister“ af spænding) dublerer japanerne deres effekter. De behersker med **fuldstændig** ækvivalens det visuelle og det lydlige billede, de giver pludselig **begge**, opløfter det i forvejen strålende beregnede stød med køen mod tilskuerens hjernevindinger „til kvadratet på sig selv“. Jeg ved ikke hvordan man ellers skulle betegne den usete forbindelse mellem Itsikawa Ensios **håndbevægelse**, da han skærer struben over i en hara-kiri-scene, og en **hulkende** lyd bag scenen, der **grafisk** falder sammen med håndens bevægelse.

Her er det: „Den tone jeg ikke kan tage med stemmen, viser jeg med hånden!“ Men både taget med stemmen og vist med hånden!... Og vi står tryllebundet overfor en sådan fuldkommenhed i montagen.

Den kontrapunktiske metode

Vi kender alle de tre forræderiske spørgsmål: hvad er en vindeltrappe? hvad betyder kompakt? hvad er en krusning på havet? Der er ingen intellektuelt gennemanalyserede svar på dem. Dvs. Baudouin de Courtenai ved det måske, men vi svarer med håndbevægelser. Det sammensatte begreb „kompakt“ viser vi ved at knytte hånden sammen, osv.

Og bedst af alt er det, at vi **stiller os tilfredse med en sådan forklaring. Vi er også lidt som Kabuki!!!** Men ikke nok.

I „Ansøgningen“ om lydfilm⁸⁾ har vi skrevet om den kontrapunktiske metode at forbinde det visuelle og det lydlige billede på. For at beherske denne metode må man opbygge en ny fornemmelse: evnen til at finde en fællesnævner for de visuelle og lydlige sanseopfattelser.

Det formår Kabuki til fuldkommenhed. Det bør vi også, når vi går over det ene Rubicon efter det andet: fra teater til film og fra film til tonefilm! Denne for os så nødvendige nye fornemmelse skal vi lære af japanerne. Og ligesom maleriet står i ubetalelig gæld til japanerne for impressionismen, og den moderne avantgardeskulptur er et barn af negerskulpturen, så vil tonefilmen komme til at stå i ikke mindre gæld, på ny til **japanerne**.

Og ikke blot til det japanske teater, for de fremhævede træk gennemtrænger efter min opfattelse hele japanernes verdensopfattelse. I det mindste i de ufuldkomne fragmenter af japansk kultur, som har været tilgængelige for mig.

Eksempler på identifikation mellem opfattelsen af naturalistisk brug af tredje dimension og flademaleri ser vi også i Kabuki. Måske er det noget „lånt“. Men „den må nu alligevel snurre“ på en særlig måde, når man i et vånfald bestående af en række lodrette linier sender en metallisk bugtende fiskedrage afsted, som „svømmer mod strømmen“, ved hjælp af en tråd. Eller når væggen i det strengt kubiske **Viftedalsens hus** åbnes og giver udblik til et bagtæppe, hvis linier løber sammen i centrum af et galleri, tegnet i stærkt perspektiv. I vores scenebilleder kendes ikke en sådan kubatur i rumdekorationerne eller en sådan primitivisme i det malede perspektiv. Og slet ikke en sådan samtidighed. Således er det i mangt og meget hos Kabuki.

Kostumet. I **Dragens dans** kommer Odate Goro frem med et reb om livet, der igen udtrykkes ved vekselvirkningen mellem det plane reb, tegnet på kimonoen og det tredimensionale bælte-reb.

Skriften. Japaneren råder, synes det, over en udtømmelig mængde skrifttegn. Tegnene sammensættes ved hjælp af

konventionelle tegninger af genstande, der er indeholdt i de begreber, som tegnene udtrykker, altså et billede på begrebet. Et begrebssymbol. Samtidig findes en række europæiserede alfabeter: Katakana, hiragana og andre. Og japanerne bruger alle alfabeter samtidigt! Uden den mindste tøven monterer han tegnenes **billeder** sammen med forskellige, ikke sammenfaldende alfabeters **bogstaver**.

Poesi. Den japanske „tanka“ er en næsten uoversættelig form for lyrisk epigram med et strengt formskema. 5,7,5 stavelser i første strofe (kami – no – ku) og 7,7 stavelser i anden (shimo – no-ku). Det er i form og indhold en højst usædvanlig poesi. Når den er nedskrevet, ved man ikke om det er et ornament eller en inskription! Nedskrivningens **kalligrafiske** karakter vurderes ikke ringere end dens poetiske fortrin.

Den strenge spændetrøje hvad angår mængden af stavelser, den kalligrafiske ynde i nedskrivningen og sammenligningerne, der træffer ved på samme tid at være vidunderligt nære (ravnen, halvt skjult i tågen, og den vævede fugl, halvt dækket af bæltets folder) vidner om et fascinerende „sammenfald“ af billeder, der appellerer til de forskellige følelser. Denne særegne arkaiske „panteisme“, har utvivlsomt sit udspring i en **udifferentieret sansning – den kendte mangel på fornemmelse af perspektiv**.

Arkaisme og udvikling

Det kan ikke være anderledes. Japans historie er alt for fyldt af historisk erfaring, og feudalismens last, der har overlevet sig selv politisk, går endnu gennem Japans **kulturelle** tradition som en rød tråd. Den differentiering der sker ved overgangen til kapitalismen, den økonomiske differentiering, der har en differentiering af verdensopfattelsen til følge – har endnu ikke manifesteret sig på mange områder i Japans kulturliv. Og japanerne fortsætter med at tænke „feudalt“, dvs. udifferentieret.

Det samme møder vi i børns skaben. Det samme oplever blinde, der helbredes: når både de nære og de fjerne objekters verden for dem ikke fremtræder rumligt organiseret, men slutter sig tæt sammen om dem.

Som altid finder genklangen – sammentræffet – sit udtryk i den modsatte yderlighed. På den ene side arkaismen, den udifferentierede sanseoplevelse fremkaldt af „stimuli“ hos Kabuki, på den anden side det yderste punkt i udviklingen af **montagens idé**.

Montagens idé er kulminationen af den differentieret sanse og analyserede „organiske“ verden, på ny samlet i et matematisk ufejlbarligt instrument – en maskine.

Man erindrer Kleists ord, så nært beslægtede med Kabuki-teatret, der er udsprunget af marionetterne:

„Skuespillerens fuldkommenhed er enten i det legeme, som overhovedet ikke er erkendt, eller i det, der er erkendt til det yderste, dvs. i marionetten eller „halvguden“).

Modsætningen mødes...

Der er ingen grund til at flæbe over Kabuki's åndløshed eller – hvad der er værre – i Sadanzis arbejde at se en „betræffelse på Stanislavskijs teorier“! Eller at finde det som Mejerhold „endnu ikke har hugget“!

Det er som at malke en gedebuk.

Alene Kabuki fejrer på festlig vis sit sammentræf med tonefilmen!

⁸⁾ Se tidsskriftet *Zjizn' iskusstva* nr. 32 for i år (1928).

⁹⁾ Se TTT 9.

Drama og musik

AF PAUL CLAUDEL

Etter filosofikum, hvor han møtte og ble venn med Romain Rolland, begynte Paul Claudel (1868-1955) å studere statsvitenskap ved universitetet i Paris. I 1886 oppdaget han Gud og Rimbaud. Han omvendte seg til katolisismen som senere spilte en viktig rolle i hans forfatterskap og liv. Rimbaud oppfattet han som en kristen helgen, og var en av de første til å anerkjenne ham for hans geniale pionerarbeide innenfor moderne lyrikk. I samme tidsperiode var han trofast gjest på Mallarmés litterære tirsdager, og han utga sine første dikt.

Etter å ha avsluttet sine studier kom Claudel inn i Utenriksministeriet. I 1893 ble han sendt til New York som vicekonsul. I 1895 reiste han til Kina hvor han ble i 12 år som konsul i forskjellige byer, og fra 1906 som førstesekretær ved den franske legasjon i Peking. Etter et opphold i Praha og Frankfurt ble han utnevnt til ambassadør i Brasil (1918), Danmark (1919-1921) og i Japan hvor han ble helt til 1927. Deretter fulgte en rekke diplomatiske oppgaver i Internasjonale komiteer til han trakk seg tilbake i 1937. I 1947 ble han medlem av det Franske Akademi.

Til tross for sine reiser og diplomatiske forpliktelser presterte Claudel en omfattende produksjon i form av dikt, essays, korte nesten filosofiske fortellinger, og dramatiske tekster. Hans første stykke *Tête d'Or* ble utgitt i 1890. Senere fulgte 20 til, hvorav, de mest kjente er: *L'Echange*, *Partage de Midi*, *L'Otage*, *Le Soulier de Satin*. *L'Annonce faite à Marie*, *Le Livre de Christophe Colomb* (med musikk av Milhaud), *Jeanne d'Arc au Bûcher* (med musikk av Honegger).

Hans stykker ble betraktet som uoppførlige og det varte mange år før de kom på scenen. Noen av de beste teaterkunstnere i Frankrike gjorde dristige forsøk. I 1912 iscenesatte Lugné-Poe *L'Annonce faite à Marie* på sitt Théâtre de l'Oeuvre, i 1914 iscenesatte Copeau *L'Echange* på Le Vieux Colombier. Et par andre stykker ble satt opp av Autant Lara på hans lille, men betydningsfulle Laboratoire Théâtral Art et Action på Montmartre. Til og med Artaud hadde en akt fra *Le Partage de Midi* på sitt Théâtre Alfred Jarry i 1928. Men det var med Jean-Louis Barrault at Claudel fikk sitt teatergjennombrudd, først med *Le Partage de Midi* i 1948, senere med *Le Livre de Christophe Colomb* i 1953. Om man sier at Giroudoux har vært Jouvets »forfatter«, kan man si det samme om Claudel for Barrault.

Det følgende fragment fra *Le Drame et la Musique* stammer fra et foredrag som Claudel holdt ved Yale University i februar 1920, i anledning av den amerikanske utgivelse av *The Book of Christopher Columbus*. Det var Max Reinhardt som hadde bestilt dette stykke, som ble til et oratorium med musikk av Darius Milhaud. I denne teksten beskriver Claudel bl.a. sine inntrykk fra det orientalske teater, særlig musikkens og orkestrets betydning i dramaets rytmiske virkning og utvikling. I denne sammenheng nevner han også Mei Lan-fan, den berømte kinesiske skuespiller som gjestet New York i samme periode.

Den andre teksten, *Kabuki*, er fra 1926. Det er en kort »filosofisk« monolog framført av en scenearbeider i et Kabuki-teater. Hans nøyaktige og suggestive beskrivelse av skuespillernes handlinger, publikums reaksjoner og forestillingens atmosfære, ville – med sitt folkelige vidt og visdom og den ironiske distans til de store dramaer og lidenskaper som velter seg over hans hode – ha henrykket B. Brecht.

Begge tekster er hentet fra Paul Claudels *Oeuvres en Prose*, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, © Gallimard, 1965.

(...) Hva kan det mon skyldes, at ikke alene det græske teater, men alle primitive teaterformer, til og med melodrammerne fra 40-erne og 80-erne, har gjort bruk av musik?

Jeg fikk for første gang en idé om dette under en opførelse af *L'Annonce faite à Marie*, som jeg hadde sat op på Comédie des Champs-Élysées i samarbejde med Firmin Gémier. Der er en scene i stykket, hvor faderen, før han skal ud på en lang reise, for sidste gang bryder brødet sammen med sine børn og tjenestefolk, der er samlet omkring et bord. Det er en af de idéer, der ser helt enkle ud på papiret og som, når de kommer op på scenen, næsten ikke kan undgå at virke latterlige; der skete da også det, at jeg hver gang, jeg så denne bevægende scene, følte det løbe mig koldt ned ad ryggen, som altid, når noget klinger falsk. »Vi må have musik på«, udbød han. Vi kob-

lede en eller anden form for **Glockenspiel** på, og scenen gik pragtfuldt, klokernes klang forlenede den med den atmosfære, den iklædning, den værdighed og distance, som det magre, nøgne ord ikke alene havde kunnet give den.

Erfaringerne fra filmens verden rummer utvivlsomt adskillige eksempler på det samme. En pantomime eller en stum scene er simpelthen umulig uden musikalsk understøttelse.

Jeg havde bragt dette minde med mig til Japan, hvor jeg, som det vil være Dem bekendt, gennem flere år arbejdede som diplomat, og hvor jeg var regelmæssig tilskuer ved **Kabuki**-forestillinger – denne fremragende, nationale teaterform, som desværre nu, som alt smukt og godt i verden, er ved at forsvinde under indflydelse af vor grove og materialistiske civilisation. De lange timer, jeg tilbragte i Det Kejserslige Teater med bevæget at følge udviklingen i de heroiske epos fra **Genroku**-perioden, blev for mig en veritabel dramatikerskole.

Desværre kom den lidt for sent, nemlig på det tidspunkt, hvor jeg havde opgivet mine teaterambitioner; desværre, fordi vor tids scene, der nu er fuld af fortryllende diskussioner om kærlighedspsykologi, ligesåvel kunne gå til grunde under heltes og halvguders tunge koturner. Men jeg forstod på det tidspunkt, at der her var tale om teatermusik, dvs. at musikken blev brugt af en dramatiker og ikke af en musiker, af en, hvis mål det ikke var at skabe et lydmaleri, men at sætte vore følelser i gang ved hjælp af noget rent rytmisk eller klangligt, noget, der virkede mere direkte og mere brutalt end ordet alene.

Vi befinder os for eksempel på det punkt, hvor et dramas knude skal løses op. Atmosfæren er uvejrstung. Der kommer nogen. Der skal til at ske noget. Det er et af de øjeblikke, hvor man i Europa ville sætte et helt orkester ind. I Japan sidder der simpelthen en lille gul mand højt oppe på en platform, med en lillebitte kop te ved siden af sig. Foran sig har han en enorm tromme, som det er hans opgave at slå på. Jeg kalder ham »tordenherskeren«. Dette ene, rungende slag, der gentages, først med store mellemrum, siden stærkere og i hurtigere rækkefølge lige til det øjeblik, hvor det skrækkelige vi har ventet på, endelig kommer og flår i vore tyndslidte nerver, er nok til at hensætte os i den ønskede stemning, uden brug af orkester eller partitur.

På samme måde er det, i situationer, hvor vreden stiger op i to menneskelige kamphaner, så de er lige ved at gå løs på hinanden, eller hvor en afgørende forandring skal til at indtræde: tre-fire korte, voldsomme slag med et banketræ i scenegulvet. Det er nok til at skaffe stilhed til det, der skal siges og gøre plads for autoriteten. Ligesom når en lærer skaffer sig ørenlyd i klassen ved at slå med li-nealen i katederet.

For at tage et andet eksempel: den scene i **Tristan og Isolde**, hvor de to elskende efter at have drukket den skæbnesvangre drik, vender sig mod hinanden med forvildede blikke og følelser, hvordan den fortærende lidenskab indtager hadets plads i deres hjerter.

I den scene er det eneste, dramatikerne har brug for, en violins bævende tone, der giver minder om vibrationerne i en sjæl på bristepunktet; de øvrige orkesterkommentarer virker overflødige. Lyden, rytmen og klangen af et bækkens eller en klokkes danner ikke den skarpe kontrast til det talte ord, som musik fra en helt anden sfære gør. Det moderne orkester er iøvrigt i sit væsen hverken levende eller smidigt nok, bundet som det er til de små sorte tegn og taktstreges, der begrænser dets virkefelt.

I Japansk teater er musikeren selv skuespiller. Han følger med øjnene dramaets udvikling, og understreger den når han føler det passende, helt efter sit eget hoved, enten ved hjælp af et instrument, en guitar af en eller anden slags – eller en lyre, måske med en hammer, man har stukket ham i hånden, eller måske simpelthen med stemmen.

Netop stemmen – som jeg nu opdager, at jeg har glemt at fortælle om – er et vidunderligt element i japansk teater. Man bruger ikke alene artikulerede, men også uartikulerede stemmelyde: udtryk for gnavenhed, udbrud, tvivl, overraskelse, alle mulige menneskelige følelser, der kan udtrykkes ved simple intonationer; de er overladt til de »officielle« tilskuere, der sidder på hug i deres lille loge. Når vi som tilskuere gribes af dramaet, er vi taknemmelige for denne anonyme person, der udstøder skrig på vore vegne, og som er så venlig at udtrykke vore følelser for os på en lidt mindre konventionel måde end ved klapsalver og piften.

Musikken har i det klassiske japanske og kinesiske drama endnu en rolle, nemlig at udtrykke kontinuiteten. Den er historiens »løb« – ordet brugt på samme måde som i »vandløb« på fransk. Den repræsenterer det fortællendes mulige sejr over aktionen, det variges mulige sejr over den pludselige omvæltning. Dens opgave er at give os en fornemmelse af tid der forløber, at skabe stemning og atmosfære; i det virkelige liv nøjes vi jo heller ikke med blot at tale eller blot at handle, vi lytter også, vi er omgivet af noget udefinerbart, varieret, noget, der stadig forandrer sig, og som vi må være opmærksomme på.

Forstået på denne måde bliver musikken noget, der ikke blot skal understøtte og understrege ordene, men som ofte kommer dem i forkøbet og fremprovokerer dem, som opfordrer til et følelsesmæssigt udtryk eller som påbegynder en sætning og lader os selv få lov til at fuldende den.

Musikkens vej er parallel med vores. Den passer sit eget, medens vi, med ørene fulde af dens mumlen, der rummer minder, forudsigelser og gode råd, hver især skaber vort eget partitur. Når det er påkrævet, kan den skabe en slags tæppe af lyd bag dramaet, et tæppe hvis farver kan more og adsprede tilskueren og hvis genskin kan give en ellers tør beskrivelse eller forklaring et forfriskende bad. Den er for øret det, bagtæppet er for øjet. Det er den samme oplevelse, vi har, når lyden af et springvand eller af fugle i bur blander sig behageligt i vor samtale og giver vore prosaiske, hverdagsagtige gøremål et drømmeagtigt skær.

Siden jeg nu ad slyngede veje er kommet ind på at tale om Kina, vil jeg benytte lejligheden til at fortælle Dem om en stor skuespiller, som for øjeblikket giver forestillinger i New York og som jeg har haft den store glæde at gense for nogle få dage siden; det er den berømte Mei Lan-fan.

Mei Lan-fan spiller kun kvinde- og ungpigeroller, men han spiller dem med en så æterisk ynde, at han befrier dem – som var han et gennemsigtigt spejl – ikke blot for enhver association til noget kønsligt, men også, hvis jeg må udtrykke det sådan, for deres timelighed. Det er ikke en mand, det er ikke en kvinde – det er et overjordisk væsen. Han fremstiller ikke, han transponerer alle mulige sindsstemninger og følelser, takket være et væld af henrivende attituder, der bæres frem af musikken.

Musikken, et langt violin-recitativ, der accentueres af trommen, tager denne krop – som er elegant lige fra benene, der er spændte som stålfjedre, til hændernes smidige led og de skarpneglede fingre med deres tusind muligheder – og styrer hele det mimiske forløb. Fødderne giver impulsen, armene tegner den hovedlinje, omkring hvilken de smidige fingerled kan tegne deres henrivende, musikalske forløb. Når dette bedårende væsen synger – en sang, der kan minde om et flyvende insekts summen – er det kun for at knytte personen nærmere til det melodiske forløb og sjælen nærmere til det kropslige udtryk.

Jeg kan ikke anbefale Dem stærkt nok at se denne fortryllende forestilling.

Kabuki

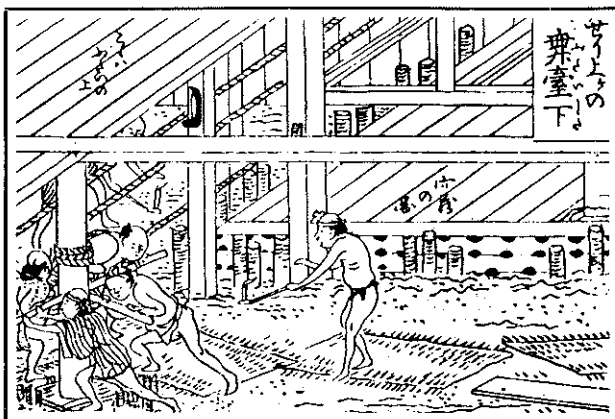
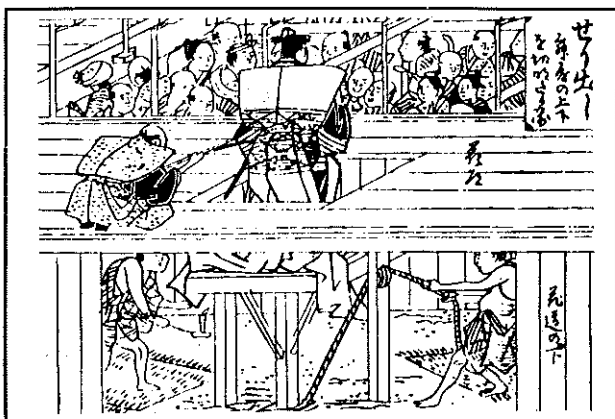
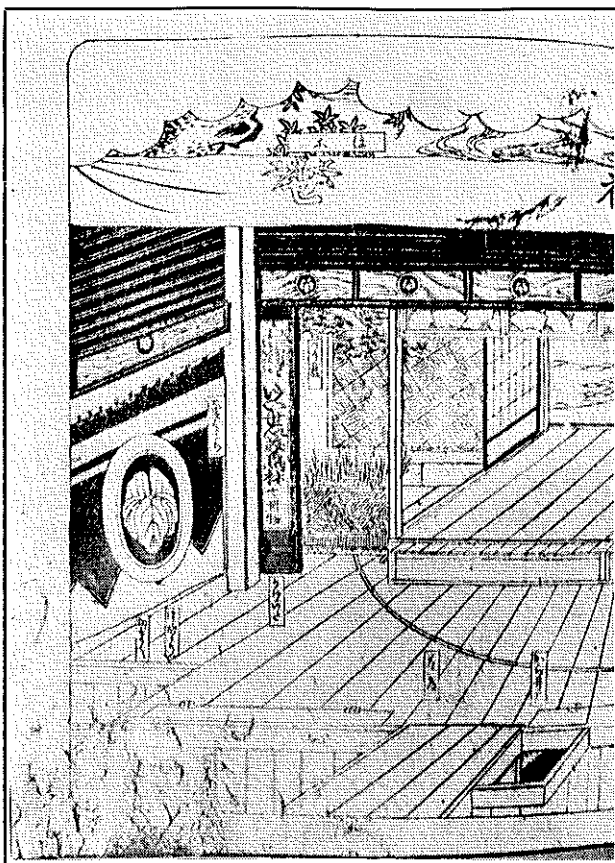
»De græder alt for meget deroppe!« fortæller manden under scenen mig, »og jeg er altfor følsom. Selv de stykker, der i starten virker allermest betryggende, bliver lidt efter lidt blandet op med en eller anden u håndgribelig krashed; det er ligesom når en person bliver grebet af en hvirvelvind og fra isse til fod gennemrystes af ubehag. Det er ikke langt fra at minde om en nysen. Så! Der bliver et barn slået ihjel, dér bliver en stakkels geisha ladt i stikken! I næste øjeblik ser vi den ældre herre, der normalt spiller ungpigeroller, sælge sine ynder til bordelværtinden eller den storsindede tjener sprætte maven op på sig selv!

Hele salen hulker, små næser begravnes krampagtigt i små lommetørklæder, oppe på scenen er skuespillernes vide ærmer lige til at vride, øjne og øjenbryn arbejder på afskyeligste måde, mændene, der spiller kvinder, står og bjæffer, drivvåde af sved, heroiske brystkasser gennemrystes af en gyseelig rumlen.

På mig virkede det altid som et jordskælv! Jeg blev

nødt til at holde op, min mave kunne ikke tåle det! Selv dengang hvor jeg skulle spille bagbenene af en hest og var behørigt skjult inden i en papkrop, var jeg lige ved at kaste op! Jeg blev overvældet af følelser og rystede min rytter, som om han var et frugttræ. Bare jeg så på ansigtsudtrykkene hos den mand, der sidder på scenen med sin bog foran sig og afspejler publikums reaktioner, fik jeg ondt helt ned i nyrerne! Jeg foretrak at stige herned i kælderen, hvor jeg har fred og ro til at filosofere. Her befinder jeg mig i grænselandet mellem digt og virkelighed og er rart beskyttet mod begge dele.

Deroppe bryder stormen løs, og jeg ser, hvordan de skuespillere, der giver den næring, rammes af lynet få skridt fra mig. Hernede i dybet er der fred og ingen fare, og jeg kan sidde roligt og ryge min pibe. Så gå I bare amok, kære venner! Den gamle »mandlige skuespillerinde« deroppe, der netop nu fremstiller den underdanighed, en kvinde bør vise sin svigermoder – plus en lang række



Hva publikum ikke så: det tunge teatermaskineri som ble drevet med håndkraft: en nedsenkningsguillem og „motoren“ til dreiescenen. Til tross for at teatrene var bygget av tre, var lyskilden under scenen stearinlys. Anonyme tegninger fra slutten av 1700-tallet.

andre dyder – aner ikke, at der to meter under hans fødder befinner sig en, som har fået til opgave at skære hal-sen over på ham. For øjeblikket er dette skæbnens instru-ment optaget af at diskutere sporvognsstrejken med mig. Men pas på! Om en stund kommer han til syne for enden af **hana-michi**! 1) Jeg har det godt, jeg er bag kulisserne.

Ind imellem kommer der friske tropper forbi, og andre skuespillere trækker sig tilbage, dampende af sved. I kulis-ser og garderober hersker den samme stemning som på et feltlazaret. Frisøren ordner de blåsorte isser med de små rottehaler og de skinnende sorte parykker. Man hænger dekorationer på plads, man ordner kostumer, man rører lim op, man hamrer så sagte som muligt et eller andet sammen, en eller anden stiller en kop te hen ved siden af musikeren, der sidder i sit bur med øjnene rettet mod det skuespil, vi ikke kan se, og hæver trommestokken til et bumm! Fra tid til anden kommer en hårdtsåret, der endnu lever halvvæjs i sin rolle, og fortæller os nyt fra slagmarken.

For mit eget vedkommende foretrækker jeg kælderens for kulisserne. Her har man det rart. Man er helt alene. Jeg sidder og ser på kuliernerne, der står inde mellem de indviklede trækonstruktioner, hver ved sit lodrette håndtag, og belaver sig på at dreje scenen rundt. Hvor er der mange snore! Jeg sidder og oplever dette dramas rødder, dets vrangside – dette drama, som jeg aldrig skal lære at kende«.

1) Hana-michi, eller bro, der går igennem hele salen (somme tider er der to), er sammen med dreiescenen en af det japanske teaters bedste opfindelser. Den giver mulighed for overraskelseseffekter, hvor skuespillerne pludselig kan komme bag på publikum; den kan bruges, når man vil vise noget, der sker uden for scenen eller langt borte; når man vil vise processioner; når man vil vise folk, som ankommer eller som drager af sted; når man vil vise trusler, der manifesterer sig. Over vore hoveder danner den en bro mellem dramaet og det muliges udtømmelige lagre.

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 trenger 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.

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, blixtnsabbt 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.

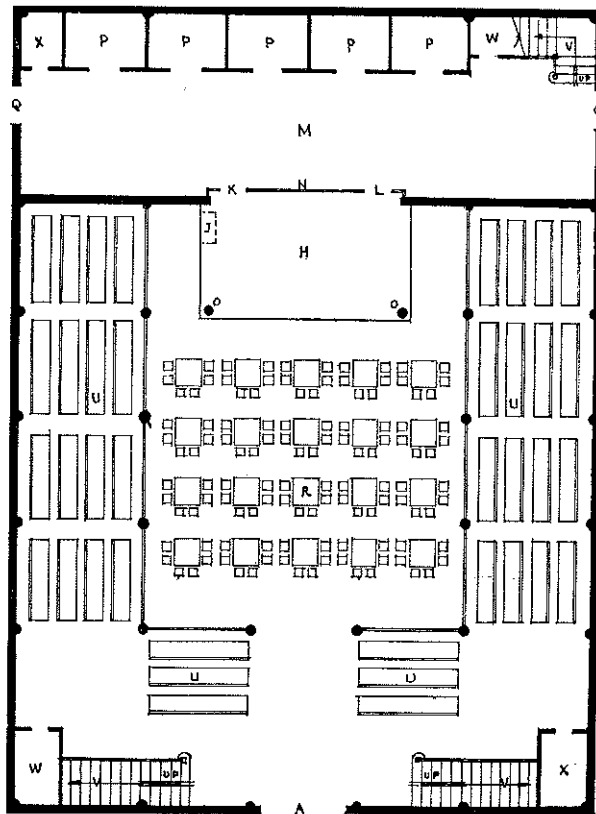
Det förekom också att rika familjer inbjöd gäster till privata föreställningar. Gästerna fick en lista över repertoaren och prickade för de stycken de ville se. Detta förfringssätt kallades Tien-hsi.

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.

Den kinesiske skuespillers trænings-tradition

Der findes kun sparsomme beskrivelser af den tidlige træning for skuespilleren i Kina. Dels fordi den mundtlige tradition var lige så stærk her, som i de andre asiatiske lande, dels fordi man ikke ville have, at kolleger (og rivaler) fra andre opera'er skulle komme i besiddelse af éns egne »hemmeligheder«. Enkelte værker om kinesisk teater giver nogle oplysninger: Blandt disse er: Elisabeth Halson: *Peking Opera*, London 1966, A. C. Scott: *The Classical Theatre of China*, London 1957, Sergei Obrazov: *Chinesisches Theatre*, Hannover 1965, Rewi Alley: *Peking Opera*, Peking 1957, Cecilia Zung: *Secrets of the Chinese Drama*, Shanghai 1937, Dana Kalvodova: *Chinese Theatre*, London 1964.

Fremdeles idag må en kinesisk skuespillers interesse og entusiasme for faget være stærk nok til at føre ham igennem en streng og hård træning med så godt som ingen fritid eller ro. Dette var i højere grad tilfældet i begyndelsen af dette århundrede, når de vordende skuespillere blev underkastet en træning, som med hensyn til strenghed og disciplin var betydelig hårdere end den tilsvarende for hans vestlige kollega.

Før 1911 med grundlæggelsen af den første skole tog en ældre skuespiller et barn til sig – ofte ikke mere end syv år gammelt. Der blev tegnet kontrakt med barnets forældre, der almindeligvis var meget fattige, og som betragtede det som en stor ære, at deres barn blev anset for at være begavet nok til at blive skuespiller.

Under denne kontrakts betingelser levede barnet i skuespillerens hus for en syv-årig periode. I dette tidsrum var skuespilleren fuldstændig ansvarlig for barnet, som fik gratis kost og logi.

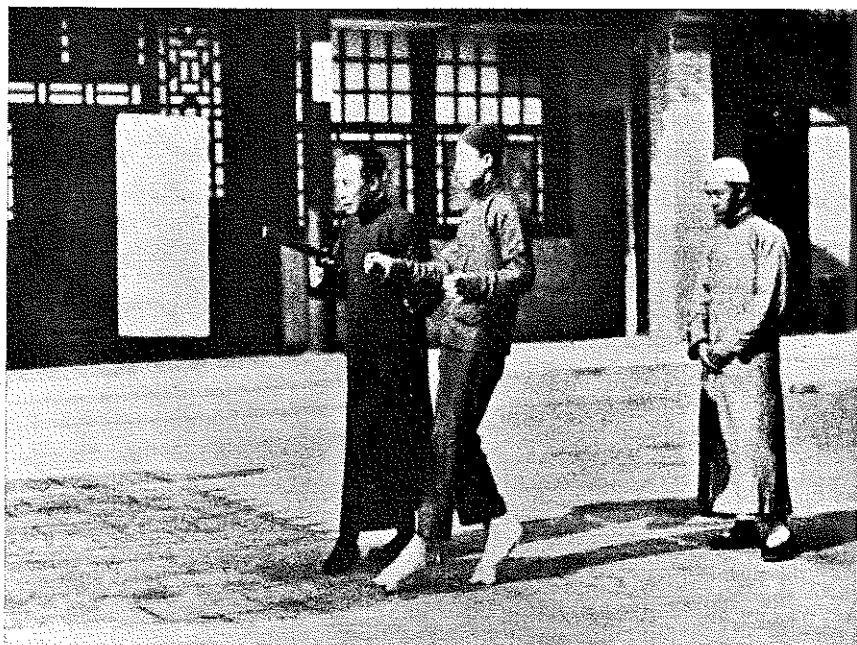
Denne status – mere som lærling end som elev – medførte en række forpligtelser overfor mesteren, som ofte kunne gå udover det rent faglige. Skønt barnet blev undervist af skuespilleren, var det op til sidstnævnte hvor meget tid der blev helliget undervisningen, og hvor meget der blev overladt til udførelse af tjenerarbejde i huset. Der var mange tilfælde af grusomhed, og skuespilleren kunne slå sin uheldige lærling ved den mindste anledning.

Imidlertid kunne det betale sig for læreren at undervise eleven så meget som muligt i de første år, for når eleven var fuldt uddannet kunne han tjene penge ved at spille på teatrene og for private. Når eleven først kom på scenen betalte han sin gæld tilbage – alt hvad han tjente gik til læreren – og situationen blev udnyttet fuldtud. Den unge elev/skuespiller skulle optræde ligegyldigt hvornår det blev krævet for at tjene flere penge. Sommetider hvis læreren ikke mente, at kontrakten var blevet opfyldt, og at eleven ikke havde tjent nok til tilbagebetaling af sin forplejning, kunne han udvide den syvårige periode, så længe han ønskede.

I 1911 grundlagde Yeh Ch'un Shan en skole, hvor et stort antal skuespillere blev uddannet efter en mere konstruktiv

pædagogik. Eleverne blev optaget på en syvårig kontrakt og måtte tilbagebetale deres gæld til skolen for fri undervisning, kost og logi ved, i de første syv år, at give betalingen for deres arbejde på teatrene (og for private) til skolen. Elevens situation var forbedret. Hele dagen blev brugt til undervisning, og der var mulighed for at arbejde i grupper. Alligevel var disciplinen på skolen af den strengeste karakter, og der blev let uddelt straffe. Det følgende dagsprogram kan give en ide om den rigorøse træning.

De unge stod op kl. 5.00 om sommeren og kl. 6.00 om vinteren. Man startede dagen med en times ihærdige øvelser for at løsne benmusklerne til akrobatik. Dette blev kaldt T'an Tze Kung eller tæppeøvelse. Det var eleverne på-



Et sjældent billede fra 1935 som viser oplæringen i ts'ai ch'iao, gangen på opstillede sko, som Tan-skuespillere (kvindefremstillere) skulle beherske. Instruktøren hjælper til med en stok under armen: et talende rettelsesinstrument. Alle øvrige illustrationer i artiklen er hentet fra Peking Opera, New World Press, Peking 1957.

budt at tilbringe et vist stykke tid hver dag med at strække deres ben så højt som muligt for at opnå den rette balance og holdning. Det tilsvarende i vesten ville sandsynligvis være arbejde ved barren til ballettræning, men disse øvelser blev udført på et tæppe på gulvet. Forskellige former for rulning, gang og håndstande var også en del af de daglige tæppeøvelser. De ældre elever arbejdede med mere avanceret akrobatik.

Derefter gik eleverne ud til bymuren, hvor de sang af deres lungers fulde kraft. Man bedømte kvaliteten af deres sang ud fra genklangen fra muren. Ca. kl. 8.00 vendte man tilbage til en velfortjent morgenmad. Efter denne var der træning med scenevåben eller *Ta Pa Tze* (som indbefatter alle scenekampe og dueller med spyd og andre våben) og håndteringen af *shui hsiu*, „vandærmer“, de lange ærmer i de forskellige kostumer, et af de vigtigste udtryksmidler for skuespilleren.

En særlig træningsform var *ts'ai ch'iao* – at gå som en kvinde. De fremtidige fremstillere af kvindelige roller (*Tan*) lærte at gå på opstyltede sko, en langvarig tilvænningsproces, der var både vanskelig og smertefuld. Eleven måtte stå med det ene ben på en mursten og det andet holdt oppe over hovedet, og forblive i denne stilling i en time. Eleverne startede med murstenen liggende flad, derefter blev den rejst op på siden og til slut på højkant. I begyndelsen lærte eleven at gå 5 min. daglig. Efterhånden forøgedes tiden, indtil han kunne gå frit i to timer. Sangøvelser og arbejde med rollefragmenter afsluttede formiddagen. En halv times hvile var tilfaldt før frokosten.

I løbet af eftermiddagen overværede de yngre elever de ældre kollegaers arbejde med rollefragmenter eller hele scener fra forskellige forestillinger. Hvis de ikke havde andre pligter efter middagen, måtte de fortsætte med sang og rolleindlæring til det blev sengetid. De ældre elever skulle, hvis det blev krævet, gå ud og spille eller hjælpe ved teatrene i byen.

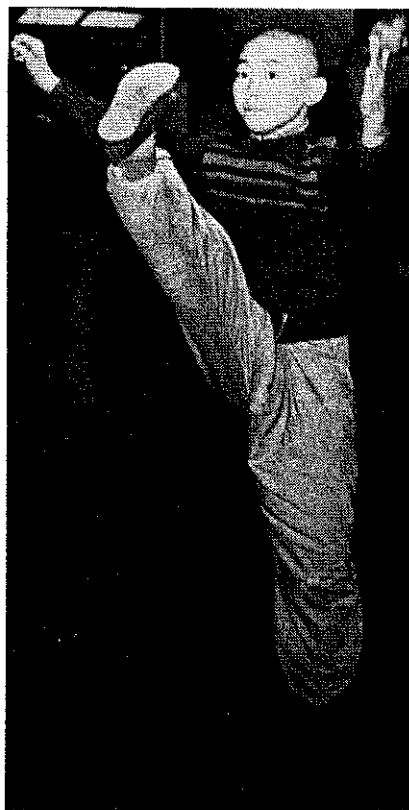
Hvis en af eleverne begik en fejl i forestillingen, fik hele klassen, eller gruppen, spanskrør. Denne straf blev kaldt *Ta T'ung T'ang*. I grovere tilfælde blev en hårdere straf tildelt den fejllende elev. Skønt Yeh Ch'un Shans skole var stærk disciplinær, drog man omsorg for elevernes velbefindende, og drengene led ikke af underernæring eller under andre forsømmelser.

Bortset fra den teatermæssige træning var der overhovedet ingen andre former for uddannelse på denne skole. Eleverne var fra fattige familier og – for





størstedelens vedkommende – analfabeter. De lærte alle deres roller mere eller mindre på papegøjefacon. Kun de, der kom fra dannede familier i Peking, havde en vis uddannelse fra før. Men



der var kun få af disse, siden der normalt blev set ned på skuespillere af de mere dannede familier i Peking.

I 1930 blev der grundlagt en anden skole af vestligt inspirerede skuespillere og pædagoger, som blev kaldt **Chung Kuo Hsi Hsueh Hsiao**. Her misbilligede man de hårde træningsmetoder og manglen på uddannelse, og man indførte metoder fra udlandet. Det samme syv-årige kontraktssystem blev anvendt, men mange af de hårdere straffe blev afskaffet og forældre kunne besøge deres børn oftere.

Lidt efter lidt begyndte de fornemme familier i Peking at blive mere interesseret i skuespillerne, de blev bedre accepteret i samfundet, medens de før altid havde været forstødte. For første gang blev piger optaget til kvinderoller. De fik lov til at træne, men ikke til at spille. Man trænede fortsat kvindefremstillere, de eneste, som var tilladt på scenen.

Både Yeh Ch'un Shans skole og **Hsi Chu Hsueh Hsiao** blev lukket med den japanske invasion i 1931. Ikke før 1952 oprettede staten to nye skoler. Den ene, The China Opera Training School, har to afdelinger, én til uddannelse for Peking Opera og én for lokale operaer. Den anden, Peking bys Opera Skole, oplærer kun skuespillere til Peking Opera. Der bliver givet en bedre uddannelse på begge disse skoler, da der bliver undervist i almindelige skolefag

i højere grad end på de skoler, der tidligere er nævnt. Træningen er ikke så hård, og alle de mere grove straffe, inklusiv spanskrør, er blevet afskaffet.

Mens orkestermusikere før måtte forlade sig på en privat lærer, bliver de nu for første gang undervist på skoler. Mange musikere er elever, der har arbejdet på skolen, men mistet deres sangstemme. Kvinder bliver nu også undervist i orkesterinstrumenter, mens man før ikke tillod dem i orkestret. Man træner ikke længere kvindefremstillere, og alle kvindelige roller bliver spillet af piger. De opstyltede sko, der blev brugt til visse kvinderoller, er blevet afskaffet.

En gammel tradition eksisterer stadig: skuespilleren bliver i en ung alder udtaget af læreren til at spille en bestemt rolletype, som han specialiserer sig i. Men med indføring af nye temaer i operaerne er denne tradition ved at forsvinde.

Med undervisning i ikke-teatermæssige emner og med slækning af fagets hårde krav er den gamle standard blevet sænket en del. Imidlertid har eleven stadigvæk meget lidt fritid, og han oplæres fremdeles til et lige så samvittighedsfuldt arbejde som sine forgængere. Uanset alder og engagementer øver skuespilleren daglig sang og akrobatik. Endnu idag genspejler skuespilleruddannelsen ved Peking Operaen den lange faglige tradition og de hårde krav, som har gjort dens skuespillere til en forbildelig model, hvad alvor, virtuositet og evner angår.



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 stileret, 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 pålideligt 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 virkelig 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. Ligegeså 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.

MEI LAN-FAN

Mei Lan-fan, 1894-1961, stammet fra en skuespillerfamilie som i fem generasjoner hadde spesialisert seg i Tan — kvinnefremstillere. Han mistet sin far i meget ung alder, en tragedie i Østen hvor faren er mesteren som innfører sin sønn i faget. 7 år gammel begynte han sin opplæring. Opp kl. 5 om morgnen, ut til byens murer for i to timer å forsterke og forfine stemmen med muren som resonansbrett. Tilbake til skolen til kampakrobatikken, våpenhåndteringen, kostymebeherskelsen og ch'iao-gangen, de unaturlige og i begynnelsen meget smertefulle oppstyltede sko som skulle gjengi på scenen den spesielle gangen til aristokratiske kvinner i Kina med deres stramt bandasjerte føtter. Resten av dagen sang, sang og sang. Om aftenen utenat læring av roller.

Da han var 15 år gammel, ble Mei Lan-fan engasjert av en teatertrupp som opptrådte i teater-tehus, hjemme hos rike familier og i kjøpmannsklubber. I løpet av noen få år var hans navn på alle teater-



Mei Lan-fan som den vanvittige Yu-chou feng.

interessertes munn. En turné i Shangai i 1913 gjorde hans navn kjent utenfor Peking.

Den fullstendige oppløsning av den keiserlige familie og Japans ekspansjonistiske politikk som truet med å sluke store deler av Kina, hadde fremkalt en nasjonal bevisstgjørelse hos de kinesiske intellektuelle. Republikken som ble innført i 1912 degenererte i militærdiktaturet og flere og flere gikk aktivt inn for radikale forandringer. Student-bevegelsen fra 1919 var kimen til det som seinere skulle bli Kinas historiske utvikling: kampen mot Japan, borgerkrigen og kommunistenes maktovertagelse.

Teatret gjenspeilet tydelig disse forhold. Den første europeiske forestilling — Onkel Toms hytte — var blitt presentert i 1907. Rundt 1915-1920 var Ibsen og Shaw de mest spilte europeiske forfattere. Kinesiske intellektuelle som hadde oppholdt seg i utlandet, angrep den tradisjonelle opera og gjorde seg til talerør for en dramatik med et „budskap“.

Mei Lan-fan tok disse nye ideer til seg og forplantet dem i den tradisjonelle opera. Han foretok presise stilistiske inngrep, forandret skjemaene og intrigen og fikk dem akseptert av publikum takket være sin kunstneriske slagkraft. Allerede i 1920 våget han å vise en ny opera hvor en ung pike nektet å gifte seg med den mann som hennes foreldre hadde valgt for henne. I denne konflikten mellom tradisjonen og sine egne følelsesmessige behov, lot han de siste seire.

Som en av de første mottok Mei Lan-fan kvinnelige elever og lot dem spille i sin trupp. Helt fra 1916 hadde han samlet rundt seg en gruppe forfattere og musikere som både skrev nye operaer og samtidig drev forskningsarbeid innenfor andre opera-arter hvis bearbejdede elementer Mei Lan-fan tilpasset til Peking opera-stilen som var hans egen. Og han fikk sitt ellers konservative publikum til å akseptere dem. Bare ut fra kjennskap til forholdene i kinesisk teater i den tiden, vil det være mulig å vurdere betydningen av denne fornyelsesprosess.

I 1919 var han på turné i Japan hvor han traff Utaemon V, den største onnagata fra Kabuki. Dennes unge sønn, et barn på 10 år, så Mei Lan-fans arbeid og forestillinger. I 1956, i anledning av en ny turné til Japan, traff Mei Lan-fan dette barn igjen, men nå som Utaemon VI, den største kvinnefremstiller i Kabuki etter sin fars død.

I 1930 var det USA som ble kjent med Mei Lan-fans skuespillerkunst. Den amerikanske æreskomite som tok imot ham talte bl. a. Charlie Chaplin, Cecil de Mille, Douglas Fairbanks og John Dewey. Turnéen varte i fem måneder og gikk til New York, Chicago, San Francisco og Los Angeles. To amerikanske universiteter utnevnte ham til æresdoktor.

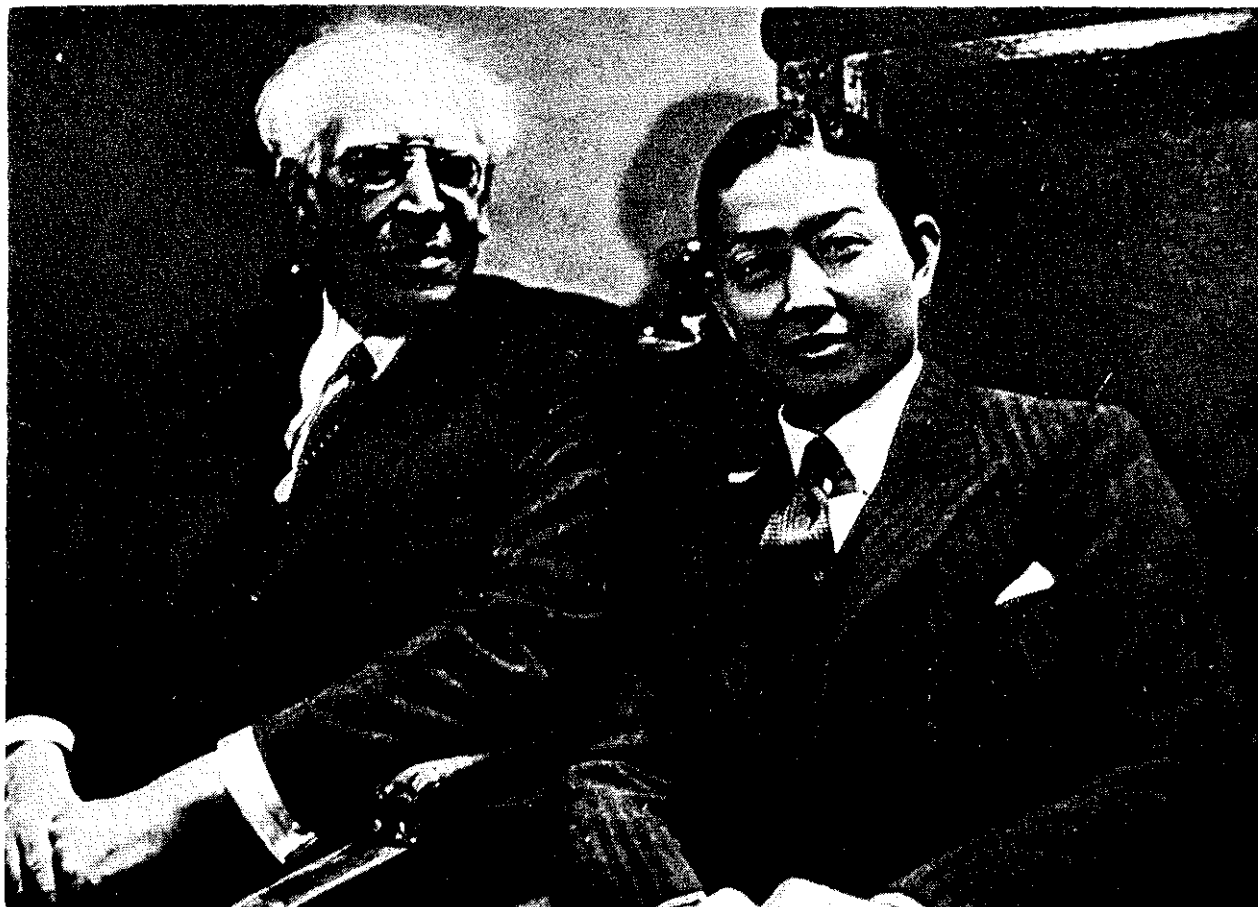
I 1935 fulgte en turné til Sovjet der han møtte Stanislavskij, Eisenstein, Meyerhold, Tairov, Tretjakov og Brecht. Det fortelles at Stanislavskij og Meyerhold var tilstede ved hver eneste forestilling Mei Lan-fan ga i Moskva.

Så kom krigen. I protest mot den japanske besettelse trakk Mei Lan-fan seg fra scenen og lot en bart gro: et tegn for sorg eller protest hos en Tan. Tross de lokkende tilbud som Japanerne utsatte ham for, nektet han å opptre og tilbrakte hele krigsperioden i vanskelige økonomiske forhold. Men allerede noen få dager etter frigjøringen var han på scenen igjen. Tilskuerne gjenfant den store trollmann: tross sine 51 år og den lange pause, oppfylte han forventningene.

I 1949 falt Nanking i hendene på Folkets Hær. Mei Lan-fan ville ikke flykte til Formosa. Som han selv sa: Jeg har ingen grunn til å flykte fra mine landsmenn. Det nye styre ga seg øyeblikkelig i kast med en bevisst kulturpolitikk. I 1951 ble China Dramatic Research Institute åpnet med Mei Lan-fan som leder. En rekke av hans forestillinger ble filmet. Hans erfarne og verdige stemme ble hørt for opplegget av den nye pedagogikk.

To lengre skrifter oppsummerer hans innsats: Stark Young, Mei Lan-fan, Theatre Arts, New York, april 1930 og A. C. Scott, Mei Lan-fan, leader of the Pear Garden, Hong Kong University Press, 1959.

E. B.



Mei Lan-fan og Stanislovskij i Moskva, maj 1935.

CHARLES DULLIN: Det er gudene vi trenger

Et ubestridelig eiendommelig trekk ved de elisabethanske forestillinger var travestien, utkleddningsrollen, dvs. at kvinnerollene ble spilt av unge menn. Til grunn for denne eiendommelighet spekket med dramatiske konsekvenser, ligger en tydelig respekt for »gode skikker«, men bør man egentlig betrakte utkleddningsrollen som en siste utvei? Under krigen 1914-18 og i våre dager, i de tyske krigsfangeleirene blir også kvinneroller erstattet av unge menn hvis fysikk står nærmest det ut-søkt kvinnelige.

Men på teatret har utkleddningsrollen en helt annen betydning. Det japanske og det kinesiske teater er i så henseende blitt beriket gjennom et behov for transponering, idealisering – om jeg må bruke et slikt uttrykk – av de kjedelige vesener som vi nå engang er. Mye større enn naturen, slik er eller burde i det minste teatrets største lov være. Teatrets sannhet er ikke den samme som virkelighetens. Altså, utkleddningsrollen på teatret slik som den burde bli spilt, leder forestillingens helhet mot en generell transponering som er nesten uunn-gåelig.

For et par år siden fikk jeg flere ganger anledning til å treffe den berømte kinesiske skuespiller Mei Lan-fan som ifølge alle de som har sett ham, inkarnerte uovertruffet alle heltinner. Han er en slank mann, med et behagelig ansikt og han har ikke noe som helst bløtaktig over seg. Jeg hadde lest ganske meget om hans skjønnhet, det yndefulle ved hans plastikk, hans øynes milde uttrykk, og det mysterium som omga hans person. Og plutselig befant vi oss ansikt til ansikt i min garderobe på Atelier-teatret og snakket lidenskapelig om teater.

For hvordan unngå å snakke lidenskapelig om det kinesiske og det japanske teater: denne kilde til sceniske oppfinnelser og dramatiske symboler, denne kunst med tradisjoner, denne hierarkiske kunst overstrømmende av liv som får oss til å virke som arme sjauere! Mei Lan-fan befant seg der foran meg, og hadde det ikke vært for de spinkle fine hendene som jeg bemerket en passant, så var det nettopp den riktige kroppsbygning for den unge førsteelsker, meget maskulin, meget bestemt. Hvor var kvinnen?

Plutselig, idet han livnet til mens han forklarte meg visse scener, syntes han meg noen sekunder å forlate sitt kroppslige hylster. En helt uvanlig sjarm strømmet ut fra hans gester og hans stemme fikk en sjelden melodisk klang. Jeg hadde foran meg ikke en imitasjon av kvinnen, men et vesen som bare inneholdt det vi drømmer om å finne hos kvinnen. Dette eksemplet fikk meg til å forstå hvilken betydning utkleddningsrollen hadde på teatret. Men dens anvendelse krever et tålmodig studium, en virkelig dramatisk opplæring som vi fullstendig overser og som ikke ligger i vårt teaters natur, heller ikke i publikums smak eller vår tidsepoke.



Mei Lan-fan som Lady Yu i Det endelige farvel mellom kongen og hans favoritt, danser og oppmuntrer sin herre før kampen. Stillingens mening er: parat til striden.

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 lærere 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 iherdig 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,-

Meyerhold och Asien

Varken den antika scenen eller den folkliga Shakespeare-scenen behövde vår dekor som strävar till att åstadkomma illusion. Vare sig i Grekland eller i det forna England var skådespelaren ett element av en illusionistisk helhet, men **ensam** uttryckte han dramatikernas avsikter genom sin röst sina gester, sin mimik, sin plastik – och han förmådde det.

På samma sätt var det i Japan på medeltiden. I No-skådespelen skulle åskådaren föras in i en hallucinationsvärld med hjälp av raffinerade ceremonier, rörelser, dialog, strängt stilliserade sånger, där kören spelade samma roll som den grekiska, och de vilda musikaliska tongångarna. Regissörerna placerade skådespelaren långt framme på scenen, alldeles invid publiken så att den inte skulle gå miste om något av hans dans, hans rörelser, hans gestikulering, hans mimik och hans poser.

Det är inte en tillfällighet att jag tänkte på de dramatiska uttrycksmedlen i den gamla japanska teatern vid uppsättningen av **Don Juan**.

Beskrivningarna av dessa föreställningar som härstammar ungefär från Molières tid berättar oss om **Kurombos** existens. De är s.k. scentjänare som klädda i svart viskar texten till skådespelarna, utan att gömma sig. Efter en patestisk scen skyndar sig **Kurombo** att rätta till dräkten hos en skådespelare som utför en kvinnlig roll; han ordnar dennes hår och viker ihop hans släp. **Kurombos** uppgift är att avlägsna de föremål som skådespelarna slängt ner eller glömt på scenen. Efter en strid för han bort huvudbonaderna, vapnen och kapporna. Om hjälten dör på scenen kastar **Kurombo** en svart schal över kroppen, och täckt av schalen springer „den döde“ ut från scenen. När scenen i enlighet med handlingen är helt mörk ligger **Kurombo** hopkrupen vid hjälten fötter och belyser dennes ansikte med ett stearinljus som är fäst på ändan av en lång käpp.

Vsevolod Meyerhold: Don Juan, Petersburg 1910

Driven av sitt intresse för orientalisk teater översatte Meyerhold hösten 1909, från tyska den japanska Kabukitragedin **Terakova**, som senare uppfördes på Liteiny Teater.

I skådespelet **Torvboden** framställdes boden av blå segeldukar bakom estraden och papperslyktor som hängde i trådar ovanför handlingsplatsen. Meyerhold behöll tricket med mystiker utklippta i papp från sin tidigare uppsättning av skådespelet. Och samma sorts proscenium-tjänare användes.

Under pauserna uppträdde en kringresande grupp kinesiska jonglörer som Meyerhold hade stött på i Petersburg, och man kastade riktiga apelsiner till publiken.

Blok som hade blivit förtjust i originaluppsättningen av **Torvboden** år 1906, hyste nu ingen sympati för „Meyerholdismen“ utan föredrog „sund realism“, Stanislavskij och musikaliska skådespel. Men trots att han ansåg Tennishevs uppsättningar vara endast underliga experiment, fordrade hans skådespel med sina svindlande kast mellan exalterad lyrik på en rad och burlesk frodighet på nästa rad, en sådan flexibilitet i tolkningen som vid den tiden endast Meyerholds teater kunde åstadkomma. Meyerholds uppsättningar visar prov på hela hans förmåga att i sin teater införliva andan och tekniken hos Kabuki och No-teatrarna. Detta förlänade hans stil både en ny frihet och en ny disciplin.

Griboedovs skådespel **Snillels förbannelse** hade premiär den 12 mars 1928. Författaren kallade senare denna uppsättning „Petersburg-versionen“ för att betona dess släktskap med hans förrevolutionära arbeten. I september 1935 satte han upp en föreställning till, „Moskva-versionen“, som han tillägnade pianisten Lev Oborin (som ursprungligen tillägnats verket) och den kinesiska skådespelaren Mei Lan-fan som nyligen hade besökt Ryssland och vars stil Meyerhold hade som modell för sina skådespelare. Det är denna dedikation som ger ledtråden till uppsättningens relativa misslyckande: den teatergrupp som uppförde det rikaste versdramat på ryska, uppmuntrades att tävla med den största nu levande representanten för kinesisk dansskådespel: Mei Lan-fan som ägde en stor plastisk förmåga.

Edward Braun: Meyerhold on Theatre, London 1969

Meyerhold använde samtidigt uttrycksmedel från den gamla japanska teatern. Han lånade idén med den bro som frapperade oss så mycket i **Skogen**. Aldrig skall vi glömma det geniala slutet på skådespelet: Piotrs och Aksiuchas långsamma färd längs bron, ackompanjerade av dragspelsmusik. Intill dess hade man aldrig skådat något liknande, vare sig i den ryska eller i den europeiska teatern.

Det är också från den japanska teatern som Meyerhold fick idén till den sceniska form han gav **Bubuss**: scenen är omgiven av bambu som hänger i kopparringar. Varje gång en skådespelare gör entré åstadkommer bambun karaktäristiska ljud som tjänar som signaler till åskådarna att handlingen träder in i en ny fas. Det är på detta sätt man understrekar de viktiga ögonblicken i skådespelet. I den japanska teatern åstadkoms denna effekt med hjälp av en skallra.

S. Mokuiski: Den reviderade traditionen, Moskva 1926



Mi-gawari er en av de situasjoner som ofte forekommer i Kabuki og som gir skuespilleren store uttrykksmuligheter. Det betyr personutveksling og går ut på at noen blir drept eller begår selvmord i stedet for en annen. Den avdødes hode skal dog undersøkes (kata) for å sikre at det virkelig er den riktige person.

Bildene viser et av de mest kjente eksempler på kata, fremført av Ichikawa Danjuro XI.

1. Med mykt papir tørker helten Moritsuna bort blodet for å undersøke hodet til sin yngre bror.
2. Han lukker øynene, stålsetter seg og klemmer hånden hardt rundt sverdet.
3. Sakte åpner han øynene - men hva er det han ser? Det er hevet over enhver tvil, det er ikke hans yngre brors hode han stirrer på.
4. Det går opp for ham at det må være et listig komplott bak det som har skjedd.
5. Komplottet må være klekket ut av hans yngre bror Takatsuna selv!

Meyerhold införde en ny karaktär i Majakovskijs **Banja**: „pomrez“ (d.v.s. hjälpregissören). Lev Sverdlin inkarnerade denna figur iklädd enorma puffbyxor och kofta med ränder. Sålunda parodierade han kostymerna och rörelserna hos skådespelarna i Kabuki-teatern. Dessa hade varit i Moskva i augusti 1928.

Angelo Maria Ripellino: Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia, Torino 1959

Jag vill ännu en gång stanna vid begreppet realism. Chaplins realism, Sergej Eisensteins realism skiljer sig från Sjisjkins (1832-1898, landskapsmålare O.A.). Det betyder inte att denne realism är mindre realistisk. Vi kan överhuvudtaget inte säga att den kasakhska konsten står nära livet, medan den kinesiska är formalistisk. Jag tycker att just en sådan hållning är fruktansvärt felaktig och att vi konsekvent måste avslöja den. Varför har vi rätt att anse den kinesiska konst som Mei Lan-fan visade oss, och som Sergej Eisenstein blev så begeistrad av, som en realistisk konst?

I alla länder blir konsten uppfattad som realistisk om den bygger på lagar som folket är vana vid. För vi kan väl inte anse den egyptiska konsten vara en formalistisk konst? Man uppfatter den ibland som en stiliserad konst. Egypterna själva uppfattade emellertid de erkända reglerna i denna konst som nödvändiga. En kines förstår det som skapas på en kinesisk scen, han anser de sceniska hieroglyferna vara konst. Han tillgodogör sig lätt innehållet i de skådespel som Mei Lan-fan spelar, ty Mei Lan-fan talar det språk som brukas inom konsten i hans land. Därför finns det ingen orsak att kalla Mei Lan-fan formalist.

Vsevolod Meyerhold: Chaplin och chaplinismen, Moskva, först tryckt 1962

När Meyerhold blev bekant med japansk teater fascinerades han först och främst av sättet att använda händerna och armarna på scenen. Han tyckte att de var de finaste och mest expressiva instrument som skådespelare har och kom på flere idéer om hur man skulle utveckla händernas och armarnas tekniska och skulpturala uttrycksmöjligheter. I hans Studio lades vid träningen stor vikt vid verkliga objekt. Han passade på att inbjuda turnerande japanska jonglörer och andra uppträdande till Studion för att de skulle lära hans elever hemligheterna hos sin konst. Hundratals saker blev teman för skådespelarnas magiska scener. Skådespelarnas gester och rörelser med verkliga objekt öppnade en ny värld av sceniska möjligheter. Studion utvecklade smidigheten, musikaliteten, rytmen, melodiskheten och skickligheten hos skådespelaren.

Det finns ett annat element i biomekaniken som inte har diskuterats i andra skrivelser om ämnet. Knepp lånades av de kinesiska och japanska teatrarna som var oöverträffade ifråga om exakthet och grafisk kvalitet. Gesterna var så noggrannt uträknade att de gränsade till dansteknik och cirkusakrobatik. Det var ingen tillfällighet att Inkinzhinov, en mongolisk kännare av asiatisk teater, var en av uppfinnarna av biomekaniken och en av de bästa lärarna i Meyerholds teater. Biomekaniken inbjöd skådespelarna till att studera hemligheterna hos kattfamiljens plasticitet. Enligt Meyerhold äger katten den högsta grad av medfödd känsla för ekonomi, exakthet, beräkning, mjukhet och lätthet i rörelserna.

Nikolai A. Gorchakov: The Theatre in Soviet Russia, New York, 1957

Våra åskådare kräver att den nya skådespelaren skall avstå ifrån opolitiskt ordsval för att bli folkledare. Skådespelarens första uppgift är att avslöja den sociala naturen hos den karaktär han skall tolka. Till detta använder han sig av två uttrycksmedel som vi kallar „förspelet“ och „växelspelet“.

Det är av den orientaliska teatern som Meyerhold har lånat „förspelet“. Den japanska eller kinesiska skådespelaren utför en hel pantomin före han träder in i det verkliga händelseförloppet. Utan ett ord, genom en serie anspelande gester inviger han åskådarna i den karaktär han inkarnerar och förbereder dem, så att de skall uppfatta det som kommer att ske på ett speciellt sätt. Det kan hända att denna förberedande pantomin drar ut till en kvart timme för att accentuera en kort replik. De orientaliska skådespelarna behärskade fullständigt den teatermekanism som gjorde det möjligt för dem att få åskådarna att erfara det eftersträfvade intrycket. Ibland var detta „förspelet“ det mest intressanta i hela tolkningen.

Meyerhold använder detta mycket gamla uttrycksmedel för att åstadkomma politisk agitation, framför allt i fråga om satir över en viss karaktär. T.ex. i **Bubuss** går den skådespelare som spelar Van Kamperdaf i marschtakt över scenen, långt före han öppnat munnen; men i stället för ett gevär bär han en käpp på axeln. Sålunda vet åskådarna, redan före han talat att de har framför sig en sträng försvarare av de kapitalistiska traditionerna och de militäristiska och monarkiska tendenserna.

„Växelspelet“ (begreppet kommer från den „industriella“ terminologin: växelström) är i verkligheten en **a parte**: skådespelaren upphör plötsligt med att spela sin roll, han vänder sig direkt till åskådarna för att påminna dem om att han bara **spelar** och att han och åskådarna i verkligheten är „medbrottslingar“. Zaitchikov utför slutscenen i **Tarekins död** på följande sätt: Han befinner sig i ett fängelse, bunden till händer och fötter och försöker förgäves ta sig en klunk ur ett krus som en vakt räcker honom på avstånd. Plötsligt reser han sig som om ingenting hänt, tar en flaska rödvin ur sin ficka och dricker efter att ha blinkat åt publiken.

Denna uttänkta och systematiska användning av dessa två medel i ett politiskt syfte förvandlar scenarbetaren till en folkledare som definieras på följande sätt av Meyerhold:

„Det är inte för konsten, inte heller genom konsten som skådespelaren – folkledaren arbetar. Det är inte situationen som han spelar, utan **det** situationen gömmer, och det är **det** som han vill avslöja för publiken i ett bestämt propagandistiskt syfte.“

Emellertid blir alla dessa medel effektiva endast om skådespelaren förmår använda dem med precisionen hos en orkestermusiker.

V. Soloviev og S. Mokuiski: Teateroktober, Moskva 1926

Meyerhold tillhörde dem som brett och djärvt utnyttjade de afrikanska och asiatiska kulturens rikedomar. Och det var säkert ingen tillfällighet att många teaterarbetare från Turkiet, Japan och Kina, som var på besök i Sovjetunionen, besökte Meyerhold, talade med honom och lärde sig mycket av honom, den revolutionära sovjetiska teaterns regissör.

Känslan av samhörighet var lika stark hos båda parter, och det var uppenbarligen ingen tillfällighet att Meyerhold dedicerade en av sina uppsättningar till Kinas störste skådespelare, Mei Lan-fan.

Nazim Hikmet: Vstreči s Mejerchol'dom, Moskva 1967



Ansiktet förvandlades till en mask genom sminkningen och endast färgerna kan ge ett intryck av uttrycksfullheten i Peking Operan. Skådespelarna hjälper varandra: då peruken stramas åt blir guden Tordens ögon ännu långsmalare.

Denna senare version präglas också av influenser från den kinesiske skådespelaren Mei Lan-fan (vad gäller scenometrin), som jag tillägnar denna uppsättning (tillsammans med pianisten Lev Oborin). I denna uppsättning tillkommer förutom det musikalska elementet en rad egenheter från den »teaterfolklore» som den kinesiska truppen med den oförglömliga skådespelaren Mei Lan-fan i spetsen visade oss.

Vid en debatt om Mei Lan-fans gästspel, den 14 april 1935 hos Förbundet för kulturella förbindelser med utlan-

det, med Nemirovich-Danjenko som ordförande och en rad kända kulturarbetare som deltagare, sade Meyerhold:

»För att övergå till det som är glädjande hos dr Mei Lan-fans teater (jag hinner inte nämna allt) vill jag genast peka på det viktigaste för oss. Det har talats mycket hos oss om ögonkultur på scenen, om ansiktsmimikens kultur, om munkultur. På senare tid har det talats mycket om rörelsekultur, om samordning mellan ord och rörelse; men vi har glömt den viktiga sak som dr Mei Lan-fan påminnt oss om – händerna.« Meyerhold talade också om Mei Lan-fans mästerligt rytmiskt uppbyggnad av en föreställning.

V. E. Meyerhold: Stat'i. Pis'ma. Recl. Besedy. II, Moskva 1968.

Til pærehavens troldmand

AF SERGEI EISENSTEIN

»Pærehavens elever« er en gammel betegnelse for de kinesiske skuespillere, der blev opdraget i en bestemt del af det kejserlige slot. Den officielle titel Mei Lan-fan - »den første fra pærehaven« - betyder, at han indtager den højeste position blandt Kinas skuespillere.

»Til pærehavens troldmand« blev skrevet i marts 1935 og trykt i antologien Mei Lan-fan og det kinesiske teater (M.-L. 1935, p. 17-26), kort før hans gæstespil i USSR. Oversat efter Izbrannyje proizvedeniya, bd. 5, p. 311-24, M. 1968.

Om Eisenstein og hans forhold til teater se TTT 12.



Mei Lan-fan som den vanvittige Yu-chou feng.

Hvorned skal man begynde en artikel om en stor kunstner, der er så populær, at man kan være sikker på at finde statuetter og fotografier af ham, selv fjernt fra Kinas grænser, i en hvilken som helst afkrog, hvor et kinesisk hjerte banker ved tanken om fædrelandet. Hos en intellektuel kinesisk familie i San Francisco, og i en farverig lille butik i Chinatown i New York, i en fashionabel kinesisk restaurant i Berlin og i kroen »Den gyldne fasan« i det fjerne Itzamala på halvøen Yucatan, der omskyldes af den Meksikanske Bugts blå vande.

Alle steder kender man Mei Lan-fan, alle steder holder man af ham og opbevarer hans billeder og portrætter. Overalt kan man finde de uforglemmelige statuariske positioner fastholdt, med hvilke Mei Lan-fan i overensstemmelse med kinesisk teatertradition fuldender episoderne i sine bemærkelsesværdige sceniske dansedramer.

Men ikke blot blandt sine landsmænd er han usædvanlig populær og elsket. Hans kunst er så stor, at den griber folk fra lande, kulturer, og traditioner, der er ganske anderledes.

Om Mei Lan-fan hørte jeg første gang, da Charlie Chaplin i begejstrede udtalelser indførte mig i den kinesiske skuespillers bemærkelsesværdige kunst.

Jeg ville gerne ved denne persons ankomst, der har hævet det kinesiske teater op til de allerhøjeste trin af fuldkommenhed, begynde med at minde om en af de raffinerede, lidet troværdige legender om det kinesiske teaters oprindelse.

Det er legenden om byen P'ing-Ch'engs belejring i året 205 før vor tidsregning. Med den forbinder man en af legenderne om marionetternes oprindelse.

Den levende dukke

I denne by havde de kejserlige tropper søgt tilflugt. De blev belejret af Hung-tropper, hvis øverstkommanderende, Mao Tung, omringede byen fra tre sider, efter at have overdraget kommandoen over de øvrige styrker til sin kone Yin shi. Den belejrede by begyndte allerede at lide af sult, nød og alskens elendighed. Men det lykkedes general Chen Ping, som forsvarede byen, ved list at frelse den fra belejringen.

Da han havde fået at vide, at Mao Tung's kone Yin Shi var yderst skinsyg, gav han ordre til at forfærdige et stort antal kvindefigurer af træ, som i høj grad lignede levende kvinder. Disse figurer anbragte han på den del af muren, som vendte ud mod de tropper, der stod under den krigeriske og skinsyge dames kommando.

Figureerne, som blev sat i gang af en snedig mekanisme, bevægede sig og dansede og forundrede tilskuerne ved deres graciøse gestus. Yin Shi så dem fra det fjerne og antog dem for at være levende kvinder, og tilmed kvinder af den mest forførende slags. Da hun kendte sin mands letfængelige natur, blev hun naturligvis urolig for, at han efter byens indtagelse straks ville begynde at interessere sig for disse farlige rivalinder. Dette ville rette et slag mod den indflydelse, som Yin Shi havde på sin mand, og derfor førte hun straks sine tropper bort fra byens mure. Således blev de belejrendes ring brudt, og den belejrede by blev frelst.

Således er legenden. Den har dannet sig omkring begivenheden, hvis heldige udfald historikerne selvfølgelig ikke forklarer ved denne list, men ved general Chen Pings strålende strategi, som frelst byen fra det unge Han-dynasti, som netop var kommet til magten.

Det er en af legenderne om marionettens oprindelse – den marionet, som det levende menneske senere kom til at afløse på scenen. Den kinesiske skuespiller bevarede endnu i lang tid det karakteristiske tilnavn »levende dukke«.

Denne legende har jeg særlig lyst til at minde om, mens vi venter på Mei Lan-fan og den kunst, som er forbundet med de ældste og bedste traditioner i den store kinesiske teaterkunst. En teaterkunst, der igen på sin side ikke er til at skille fra marionetkulturen og dens særprægede dans. Netop denne dans har indtil i dag bevaret sin indflydelse på den sceniske bevægelses originalitet i Kina.

Det er på sin plads at minde om denne legende, også fordi der i den optræder en af de skikkelser, som indgår i Mei Lan-fans for os usædvanlige karaktergalleri.

Det er den kvindelige feltherre, den kvindelige kriger. Lige så uovertruffent Mei Lan-fan har fremstillet de lyriske kvindeskitser, har han fremstillet denne krigeriske pigetype. For eksempel i **Mu-lan i hæren**, fremstiller han en pige, der forklædt som kriger, drager ud i kamp for at erstatte sin gamle far.

Mei Lan-fans fortjenester

(...) Det kinesiske teaters enestående system og teknik fortjener mere end et katalog over »mærkværdigheder« og konventioner. Det fortjener, at man fordyber sig helt i en tænkemåde, som antager former, der tilsyneladende er fjerne, men i deres inderste alligevel så nære; som, selv om de ikke altid kan forstås, alligevel altid kan opleves dybt.

Hvorfra skulle ellers den tiltrækningskraft komme, som har gjort Mei Lan-fan kendt langt ud over de nationale grænser? Det betaler sig at trænge dybere ind i meningen med hans kunst. Ejendommelighederne bliver naturlige, og det konventionelle dybt begrundet.

Hvormange udlændinge er ikke blevet forbløffet over, at man anbragte tilskuerne i teatret i profil, med ansigtet mod lange borde, der står vinkelret på scenens kant. Men når det kommer til stykket, er det mere naturligt for den gamle tradition ifølge hvilken øret, og ikke øjet, skal være vendt mod scenen. I det gamle teater gik man ikke så meget for at **se** dramaet, som for at **høre** det. En lignende teatertradition har vi jo også oplevet i Malyj-teatret i Moskva. Gamle mennesker husker stadig Ostrovskij, som aldrig så sine skuespil fra teatersalen, men altid hørte dem bag kulisser, og efter talens fuldkommenhed i de foredragne tekster dømte om udførelsens kvalitet.

Derfor er det måske allermest på sin plads netop her at gøre opmærksom på en af Mei Lan-fans store fortjenester overfor den kinesiske teaterkultur.



Mei Lan-fan som Mu lan, den unge pike som drar i krig istedenfor sin far og som i 12 år gir seg ut for å være manlig kriger. Etter å ha vunnet den største heder gjennom sine heltedåder, trekker hun seg tilbake til sin landsby og etter å ha delt ut krigsutbyttet, vier hun seg til et beskjedent bondeliv.

Skuespillet i det kinesiske teater var i dets histories aller-ældste perioder syntetisk: dans og sang var uadskillelige. Derpå fandt en opdeling sted. Mod nord vandt det vokale element frem på bekostning af det plastiske. Mod syd blomstrede den visuelle kultur overdådigt op. Sproget har bevaret det i følgende udtryk: en mand fra nord siger, at han skal hen at »høre« et skuespil, en mand fra syd skal hen at »se« et skuespil.

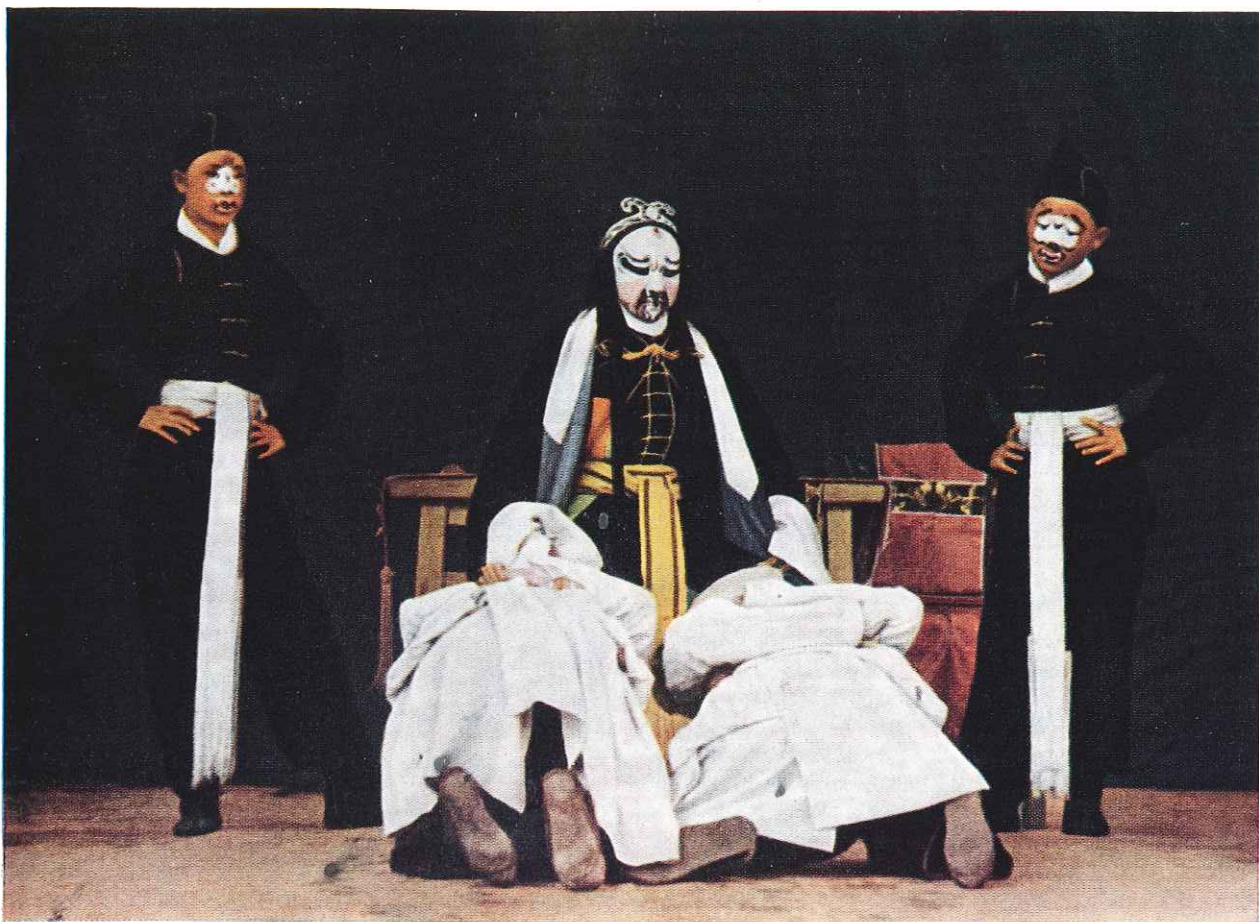
Det blev Mei Lan-fans opgave at skabe en **syntese**. Derigennem kom han til at genoprette den ældgamle tradition.

Med studiet af den gamle sceniske kunst genopliver denne store kunstner, som er en fremragende kender af sin nationale kultur, på ny skuespilkunstens syntetiske karakter. Han lader det visuelle i skuespillet, den komplicerede, raffinerede forening af bevægelse og musik, og de gamle sceniske gevandters pomp genopstå.

Men Mei Lan-fan er ikke blot konservator. Han formår at genoplive de fuldkomne former i den gamle tradition, og forbinde dem med fornyet indhold. Han bestræber sig på at udvide tematikken. Til og med at udvide den i retning af sociale spørgsmål.

I de hundreder af skuespil, som Mei Lan-fan spiller i, møder man emner som berører kvindens vanskelige sociale stilling, udnyttelsen af fattige, osv. Nogle af dem angår kampen mod tilbagestående og religiøs overtro. Disse dramer, som bliver opført i den gamle konventionelle stil, men som i tematikken afspejler nutidige problemer, får en ganske særlig skarphed og charme. Kvindetemaet betragtes i hans skuespil fra vidt forskellige synspunkter.

Beherskelsen af forskellige former for kvindelige rolletyper er desuden et særligt træk i denne skuespillers kunst. Almindeligvis finder man en snæver specialisering og en begrænsning indenfor rammerne af de enkelte rolletyper. Men Mei Lan-fan behersker en hel række af dem til fuldkommenhed.



Det forekommer mange skæmtscener i Peking Operan och skådespelarna har genomgått en specialutbildning för att specialisera sig på komiska karaktärer - ch'ou. I likhet med europeiska clownen kännetecknas de av det vita sminket runt näsan.

Ikke nok med det. Han har formået i streng overensstemmelse med stilen at føje en hel række udsøgte forbedringer til den traditionelle udlægning af hver rolle. Han fremstiller lige fremragende forskellige typer i overensstemmelse med de grundlæggende inddelinger af de kvindelige roller.

I almindelighed kender traditionen seks grundlæggende sceniske kvindetyper:

1. **Cheng Tan** – er typen på en rar matrone, en god hustru, en ærbar datter.
2. **Hua Tan** – er for det meste en yngre kvinde, demimonde, af og til tjenestepige. Medens **Cheng Tan** er en positiv og ærbar skikkelse med hovedvægten lagt på lyrik og melankoli i sin sang, så er **Hua Tan** en pige af tvivlsom adfærd. Tyngdepunktet i hendes rolle ligger i det sceniske spils behændighed og bevægelighed.
3. **Kuei Men Tan** – er en ugift pige, en graciøs pige, elegant og ærbar.
4. **Vu Tan** – er til forskel fra hende en heroisk og krigerisk type: pigen som kriger og feltherre.
5. **Tsiai Tan** – er typen på den grusomme kvinde, intrigemagerske, tjenestepige, tilbøjelig til forræderi. Selvom hun besidder et smukt sceneydre, er hun en type, der er negativ i sine handlinger.
6. **Lao Tan** – er typen på en gammel kvinde. Ofte mor. Spilles med stor blidhed. Den mest realistiske af alle skikkelser.

I alle disse betegnelser for kvindelige roller møder man tegn-begrebet »tan«. I almindelig oversættelse betyder det

»den, som fremstiller en kvindelig rolle« eller »den, som forestiller en kvinde«. Men en sådan benævnelse dækker på ingen måde fuldt ud den betydning, som er lagt deri. Mei Lan-fan selv understreger sædvanligvis, at denne benævnelse har en helt igennem speciel mening, som fuldstændig udelukker forestillingen om naturalistisk gengivelse af kvindeskikkelser. Den betegner i første række en særdeles konventionel konstruktion, der har sat sig som mål først og fremmest at skabe en bestemt æstetisk abstraheret skikkelse, der så vidt muligt er renset for alt muligt tilfældigt og personligt.

Tilskueren fanges ind af den fortryllelse, som udgår fra kvindeskikkelsens idealiserede og generaliserede træk. Skuespilleren tager ikke sigte mod en naturalistisk gengivelse eller en reproduktion af almindelige realistiske kvindefigurer. Her støder vi på den første principielle særegenhed ved alt det, som vises og skildres på den kinesiske scene.

Konventionens elementer

Det kinesiske teater er realistisk i særlig forstand. Det er i stand til både at behandle alment kendte episoder fra historien eller legender, og sociale hverdagsproblemer, men det er i sin form konventionelt, fra de mest forfinede elementer i karakterfortolkningen, helt ned til den sidste sceniske detalje.

Hvis vi fra en hvilken som helst beskrivelse af en teateropførelse tager en fortegnelse over dens konventionelle elementer, vil vi se, at den er præget af den særlige for-

ståelse, som vi har bemærket i analysen af de kvindelige rollers fremstilling. Hver situation, hver genstand er altid abstraheret i sit væsen og hyppigt symbolsk. Realisme er fjernet fra forestillingen, og realistisk udstyr er forvist fra scenen.

Lad os anføre nogle eksempler på de traditionelle attributter.

Ma p'en er en pisk. En skuespiller, som har en pisk i hånden, formodes at ride til hest. At stige til hest og stige ned fra hesten skildres i fastlagte konventionelle bevægelser.

T'je-t'ji er et hestekøretøj. Det fremstilles ved hjælp af to små flag med tegnede hjul. To tjenere holder flagene på siderne. Den kørende bevæger sig eller står stille mellem dem.

Ling chien er et sendebuds pil. Når en hærfører i gamle dage sendte et sendebud af sted, gav han samtidig en pil, som bevis på efterretningens ægthed og som henvisning til at befalingen skulle udføres pilsnart. Derfor ledsages den tilsvarende situation på scenen ligeledes af overrækkelsen af en pil.

De samme træk er også tilstede i den sceniske adfærd. Hvis f.eks. skuespilleren skal forestille, at han går gennem en dør, begrænser han sig til at løfte det ene ben, som om han træder over en tærskel. Hvis han desuden skal give indtryk af, at døren samtidig åbnes, fører han med begge hænder ikke eksisterende dørfløje ud til siderne. Når han lukker dem, fører han hænderne sammen. Disse konventionelle bevægelser er ens i alle tilfælde, der har med døre at gøre. Når man går ind, og når man går ud. For yderdøre, døre, som forbinder værelser, havedøre osv.

En realistisk fremstilling af søvn regnes for at være uæstetisk. Hvis man skal skildre søvn, er det nok for skuespilleren at læne sig let ind over et bord.

Kampskildringerne er karakteriserede ved følgende grundlæggende træk: tvekampens kunst på scenen består først og fremmest i for alt i verden at undgå at berøre modstanderen. På den måde består et slagsmål i et rasende skift af strengt synkroniserede rytmiske bevægelser, der giver en konventionel forestilling om tvekamp.

Af og til abstraheres endog forestillingen om det reelle tempo: en af de mest forbløffende tvekampscener i **Regnbuepasset** forløber som en overdrejet filmoptagelse.

Hele kampen udspiller sig med bevægelser, der er mange gange langsommere. Effekten af dette er forbløffende. Så meget desto mere som den psykologisk fuldstændig rigtigt afspejler den eftertanke, som den troløse Sin Tun-fan falder i under kampen mod sin modstander, hendes mands morder: hun fængsles af hans skønhed og forelsker sig i ham (en interessant gentagelse af de samme motiver, som man møder i Jeanne d'Arcs historie).

Endelig skildrede man i det gamle drama aldrig indtagelsen af føde. En skål ris eller en middag blev erstattet af en melodi eller nogle toner på en fløjte, som betød, at den optrædende person havde taget føde til sig.

Mangetydighed og labilitet

Det var nogle eksempler på en vis symbolsk sammenkobling mellem bestemte genstande og betydninger. Mere interessante er de tilfælde, hvor betydningen er labil. Hvor en og samme genstand, alt efter hvordan den behandles, kan have ligeså mange forskellige betydninger, det skal være. Dertil hører f.eks. et bord, en stol og en lille kost af hestehår. Således taler man også om dem. Bordet, eller **cho-tsu**, som måske mere end nogensomhelst anden gen-

stand kan forestille de mest forskellige ting. Snart et tehús. Snart et middagsbord. Snart en retssal. Snart et alter.

Hvis man vil skildre, hvordan man stiger op på et bjerg eller kravler over en mur, bruger man også et bord til dette formål. Bordet anvendes i alle mulige stillinger: man vender det om, stiller det på siden osv. På samme måde manipulerer man med stolen **i-tsu**. Når stolen er lagt på siden – **tao-i** – betyder det, at en mand sidder på en klippe, på jorden eller i en ubekvem stilling. Hvis en kvinde stiger op på et bjerg, stiller hun sig op på en stol. Nogle stole sat sammen betegner en seng.

Endnu mere omfattende er **ing-chens** funktion – en lille kost af hestehår. På den ene side er den en attribut af halvguddommelig art. Det sømmede sig kun for guder, halvguder, buddhistiske munke, taoistiske offerpræster, himmelske væsener og ånder af forskellig rang at have en sådan kost. Men på den anden side kan den i en tjenestepiges hånd tjene som en brugsgenstand i husholdningen, til at feje støv med, osv. Alt i alt er kosten yderst udbredt i det kinesiske teater, og kan forestille genstande i et hvilket som helst antal eller med en hvilken som helst egenskab.

Den smidighed, hvormed de sceniske virkemidlers betydning defineres, kan i mindre kategorisk form også udstrækkes til andre sceniske attributter og handlinger. Denne labilitet i betydningerne er måske endnu mere forbløffende, end selve den konventionelle brug af de sceniske attributter.

Det allermest bemærkelsesværdige er, at dette træk overhovedet ikke er specielt teatralisk. Dets betydning har langt dybere rødder. Det er karakteristisk for det allerinderste i kinesisk tænkning, og for de almene forestillingsstrukturer. De særlige træk i den sceniske konstruktion er kun en enkelt manifestation af disse forestillinger på et specielt område.

Man skal endelig ikke tro, at vi med betegnelsen »kinesisk tænkning« mener den tænkemåde, som bestemmes af nationale eller racemæssige forudsætninger! Ved at bruge en sådan betegnelse henviser vi blot til det kompleks af forestillinger og den tankestruktur, hvormed en kineser opererer, først og fremmest i »overbygningen« og på de humanistiske områder.

Egenarten i denne tænkemåde har dybe historiske rødder i forskydningerne i de sociale formationer, som Kinas historie opviser. Den har rødder i det særegne sociale fænomen i historien, at de bevidsthedsformer, der spejler de tidlige stadier i den sociale udvikling, ikke viger for de efterfølgende, men kanoniseres af traditionen, og beriges af de senere stadiers erfaring.

Jeg gentager, at dette i første række refererer til det kulturelle og humanistiske kompleks, hvis rammer imidlertid er tilstrækkelig brede, fordi de rummer spørgsmål, der angår talens struktur, moralkodeks osv. osv.

I dette særlige kompleks er grundlaget for de præfeudale forestillingers struktur fuldstændig klart bevaret. I den følgende feudale periode blev de indsat i et ejendommeligt hierarkisk system, der synes at danne et billede af perioden. Da det symbolske system var blevet stadfæstet i kejserepoken opnåede det sin endegyldige formulering. Netop da disse resultater nærmer sig deres fuldkomngørelse, sættes kunstigt en grænse for forestillingssystemets videre udvikling og for udviklingen af tænkningens former på det humanistiske område.

Fuldkommenheden af fortidens erfaring bliver ophøjet til guddommeligt kriterium og norm for bestemmelsen af fremtidens handlinger og præstationer. Med dynastiet Han,

som ved hjælp af fortidens normer ville legalisere sit imperiums lovmæssighed, lægges netop dette princip til grund for statsledelsens teori og praksis. De nutidige formers underkastelse under fortidens former føres frem som det afgørende princip. Tong Chong-chi sætter i det andet århundrede disse anskuelser i filosofisk system og gør dem til en fasttømret doktrin.

Til en vis grad er en sådan bevarelse af kontinuiteten karakteristisk for enhver tænkning, særlig for den kunstneriske. Men det vigtigste er netop – i hvor høj grad. I den kinesiske kulturs struktur er tilstedeværelsen af disse træk i den grad fremhævet, at de selv hinsides de sociale sfærens grænser skaber det grundlæggende, afgørende indtryk, og det ved allerførste blik.

De bestemmer de yderst komplicerede forudsætninger for det kinesiske tegnsystem og den kinesiske emblematik. Og netop her viser det sig, at mangetydigheden og labiliteten, der forbløffede os i spørgsmålet om rekvisitterne er det grundlæggende, karakteristiske træk ved et hvilket som helst kinesisk udtryksmiddel. I disse træk er – på lige fod med en hel række andre elementer i traditionen – den præfeudale forestillings struktur skarpt fikseret.

Man vil uundgåeligt støde på disse træk, der gennemtrænger alt, så snart man gør forsøg på at stifte højere bekendtskab med de lovmæssigheder, som de fremragende kinesiske kulturminde bygger på.

Ordet som registrerende symbol

Lad os begynde med det første middel til kulturelt samkvem – med talen. Her går dette træk bogstaveligt talt igen i hvert ord. Kinesisk hører til de såkaldte enstavelsessprog – dvs. består af et bestemt antal (460) monosyllaber – som forbliver uforandrede i tale og ikke får forstavelser eller endelser.

Disse enstavelsesord får først bestemt betydning, når de udtales med et bestemt tryk, og en bestemt intonation. Hvert monosyllabum udtaler en kineser med fem forskellige intonationer, og på den måde får man ud af de 460 ubestemte lyde omkring 2000 ordrødder, hvoraf hver har sin bestemte betydning. Men eftersom dette antal er yderst ringe i sammenligning med de krav, som talen stiller, opstod der i kinesernes sprog et stort antal enslydende ord eller homonymer, således at hvert ord dækker fra fire til tolv forskellige begreber.

Således udtrykkes f.eks. begreberne: snakkesalighed, brand, vandfad, skib, og dun på kinesisk med et og samme ord: **chou**, mens det kinesiske ord **hao** på en og samme tid betyder: god, at elske, almisser, venskab, meget. Således ser vi, at det samme ord på kinesisk både kan have en helt forskellig klang og natur, være snart substantiv, snart adjektiv, snart adverbium, snart verbum. I mundtlig tale er det temmelig svært at skelne en betydning fra en anden. Her må man lade sig lede af kontekstens almene betydning eller af ordfølgen.

Måske er det her på sin plads at minde om, at vi kan finde et lignende fænomen indenfor kulturer, som er særdeles fjerne fra den kinesiske. Som f.eks. på engelsk, dvs. på sproget i et land, som ligeledes udmærker sig ved en udtalt traditionalisme og ved bevarelsen af en række traditionelle symboler og former fra fortiden.

Engelsk har også et ganske stort antal bogstavkombinationer med forskellig fonetisk udtale i forskellige ord. Udtalen afhænger i det givne tilfælde ikke blot af de ledsagende bogstavkombinationer, men skal indlæres i hvert enkelt tilfælde. Hvor mange vanskeligheder skaber det ikke

for studiet af engelsk! Lad os f.eks. tage endelsen -ough, som kan udtales på syv forskellige måder, alt efter i hvilket ord den optræder: plough, through, cough, hiccough, rough, though, lough.

I skriften kan man i højere grad fastlægge betydningen takket være et system af supplerende nøgle tegn. Men heller ikke dette fjerner labiliteten i det skildrede begrebs natur.

Når selve ordenes natur er en sådan, vil også ordkombinationernes struktur aftegne sig på nøjagtig samme måde. I kinesisk er syntaksen endnu ikke stivnet i en regelbundet ordfølge, men befinder sig overvejende endnu på et rytmisk stade. Det betyder, at sætningens udtale fuldt ud afgør dens syntaktiske fortolkning – i sig selv er sætningerne jo »hvad det skal være«, ligesom kosten af hestehår på teatret!).

Overalt ser vi, at ordet, tegnet, genstanden, sætningen ikke tjener til at præge formuleringen eller til at give en skærpet forestilling om begrebet. Deres opgave er en anden. De skal først og fremmest fungere som registrerende symboler, som aktive elementer, der er endeligt definerede inden for komplekset af deres egen virksomhed. Medens den »vestlige« logik stræber efter at fastlægge en nøjagtig begrebsmæssig definition af en given betegnelse, har den kinesiske betegnelse et helt andet mål.

Det kinesiske skrifttegn tjener først og fremmest til at bestemme det emotionelle oplevelsesindtryk ved hjælp af hele det kompleks af ledsageforestillinger, som fremholdes samtidig med det. Derfor er skrifttegnet eller symbolets mål slet ikke at videregive et strengt præciseret begreb (symbolet følger så at sige efter det enkelte skrifttegn og er i kraft af sit omfang et »samlestadium«). Tværtimod spiller det først og fremmest en diffus, billedlig rolle, og satser på en umiddelbar påvirkning. Det er et flertydigt fænomen, hvori enhver opfattelse kan opsummere og anbringe sit mål af emotionel erfaring og erkendelse. Det samstemmer kun i de mest omfattende og almene elementer med sine naboer.

Hvilken praktisk lære og erfaring kan vi uddrage af studiet af dette teater? Vi kan jo ikke lade os nøje med vor begejstring over dets fuldkommenhed. Vi søger en yderligere berigelse af vor erfaring. Imidlertid repræsenterer vi vidt forskellige standpunkter. Vi går i den kunstneriske praksis ind for realisme, tilmed realisme på dens højeste udviklingstrin. Den socialistiske realisme. Man spørger sig selv, om en kunst, der helt og fuldt repræsenterer konvention og symbolisme, og som tilsyneladende er uforenelig med vore forudsætninger og vort tanke-system mon kan være lærerig for os. Og i bekræftende fald, da hvordan.

Når man nærmer sig spørgsmålet om, hvorledes vi kan berige vor erfaring gennem kunst fra andre, højt udviklede kulturer, der ikke umiddelbart lader sig overtage, bør man altid gøre sig klart, hvor der kan være en forbindelse, et fælles sprog, og i hvilken gren af vort kunstneriske virke det almene udtryk i en kunst, der i det store og hele er os fjern, kan få betydning. Det gjaldt f.eks. for det japanske Kabuki-teater. Det opviste på ganske speciel måde ligheds-punkter med tonefilmens æstetik. Eller snarere med tonefilmens æstetiske program. En æstetik, som desværre ikke er blevet erkendt af tonefilmen i praksis.

1) Lad os ikke glemme, at det også til en vis grad gælder for andre sprog. Hyppigt kan former for udråb, spørgsmål eller bekræftelse overhovedet ikke skelnes i nedskrivningen. Der kræves en særlig betegnelse for i rytme og intonation at give dem den ønskede mening (udråbsteget foran sætningen hos spanierner).

Kunstværkets kerne: billedlighed

Det samlede kompleks af de træk, som bestemmer kunstværket i dets kerne, er dets billedlighed. Billedligheden er et af de centrale problemer i den nye praktiske æstetik, som er ved at opstå hos os. Selvom vores kunst allerede behersker fremstillingen af mennesket og dets karakter, dets handlinger og virkeform, holder den sig alligevel i mangt og meget på grænsen til det gengivende. Det afbildende. Men dermed etablerer man ikke et værks kunstneriske karakter, og det udtømmes ikke.

Formens kunstneriske gyldighed kræver endvidere en billedlig udformning af det, som i gengivelsen svarer til det forestillede fænomen.

Jeg gentager – kulturen er på dette kunstneriske formområde endnu kun i vuggen.

Og her kommer Kinas kultur fra sin allerinteressanteste side, i en enkelt manifestation – det kinesiske teater. Den er som den rene gengivelses absolutte modsætning. Den synes at overdrive den billedlige generalisering på bekostning af den konkrete, reale gengivelse.

Den er den grad af billedlighed, hvor billedet smeltes om til en ny betydningsbærende betegnelse – til symbolets konvention.

Enheden mellem den konkrete gengivelse og den billedlige forenkling er i den kinesiske kunst brudt, generaliseringens flertydighed dominerer på bekostning af det konkret-genstandsmæssige. Bruddet med denne enhed er i en vis forstand det stik modsatte af den overdrevne gengivelse, som vores kunst på mange punkter hævder. En sådan overdrivelse er typisk for al stor kunst i dens første selvstændige tilblivelse. Denne udviklingstype er så at sige det første skridt mod realismen, ligeså vel som det vi ser i den kinesiske kunst er et eller nogle skridt hinsides realismen.

Er mon denne polaritet i de to metoder noget absolut uforeneligt?

Nej, overhovedet ikke. De er blot yderpunkter i udviklingen af de træk, som i deres harmoniske enhed og gensidige påvirkning er de højeste forbilleder for en fuldkommen realisme. I kraft af fortidens Kinas højtstående kulturtraditioner bliver eksemplerne på ren billedlighed, der opføres til symbolets forenklede flertydighed, særlig levende og instruktive.

Foran os har vi et strålende fænomen. Et fuldkomment mindesmærke om det komplekse system i en sanselig-billedlig tænkning, som med fortsat ikke har bevæget sig bort fra alle sine grundlæggende lovmæssigheder, og som i det senere stadium har afvist indblanding fra den logik, der er karakteristisk for vesten. Den har udviklet sig i andre sociale omstændigheder og bestræbelser, og har nået en rigdom og en forfinelse af sit system, som går ud på en sanseligt-billedlig, tankemæssig tilnærmelse til fænomenerne.



Mei Lan-fan mellem Tairov t.v. og Eisenstein t.h. i Moskva 1935. Den skallede mann i baggrunden er den russiske dramatiker Tretjakov som havde vært i Kina i to år, og var en av hovedkrefterne bak Mei Lan-fans besøk i Moskva.

For mon ikke strukturen i det kinesiske skrifttegn og den kinesiske æstetiks sanselige symboler (som tjener til kommunikation mellem provinserne og folkeslagene, der er adskilt ved de enkelte nationalsprogs specielle karakter) er et karakteristisk eksempel på, hvordan man må forvente, at de store ideer i vort store land – gennem emotionelle billeder, mættede med proletarisk visdom og humanisme – vil strømme ind i hjerterne på millioner af mangesprogede folkeslag?

Er mon ikke ideerne i vor litteratur og vor kunsts ideer lige så stærke bånd, som forbinder det bedste der findes blandt mennesker, på tværs af grænser og kontinenter, forener dem med den progressive menneskeheds bedste ideer?

Den kinesiske kultur og kunsts erfaring kan ud fra dette bemærkelsesværdige synspunkt give os et kæmpemæssigt materiale til at studere og berige vor kunstneriske metodik, som blev og bliver løst i helt andre former og i en helt anden egenskab.

Derfor vores hjertelige hilsen og glæde over vort møde med den, der først bringer os de mest fuldkomne eksempler på klassisk kinesisk kultur, og derved bygger bro til en levende og umiddelbar forbindelse med den.

Vores hilsen til den store mester, som repræsenterer det bedste, Kinas kultur har skabt – til vores ven

MEI LAN-FAN.

die asta

tidsskrift for film og tv

nr. 14 – afrika – kolonialisme og film

Operaen i Kina efter revolutionen

AF COLIN MACKERRAS

Colin Mackerras underviser ved Australian National University, Department of Far Eastern History. Under sit ophold i Kina 1964–1966 indsamlede C. Mackerras materiale til en afhandling om Peking Operas opståen og udvikling i det 18. og 19. århundrede. Afhandlingen er netop blevet afsluttet.

Følgende artikel er blevet trykt i det australske tidsskrift „Masque“, august 1970. „Masque“ har også i tidligere tidsskriftnumre beskæftiget sig med asiatiske teaterforhold.

© Colin Mackerras og „Masque“.

Mao Tse-tungs og Kommunistpartiets sejr i 1949 bragte det kinesiske folk en periode med en fred og stabilitet uden sidestykke i moderne tid. Dette i sig selv skabte gode betingelser for fremgang inden for den dramatiske kunst og andre kunstarter. Den nye regering opmuntrede malere, musikere og skuespillere til at genoplive den kreativitet, der stort set var forsvundet på grund af krigen og de følgende års indre konflikter og skuffelser.

Især blev operaen begunstiget af kommunisterne, fordi den altid havde været en folkelig kunstart, i stor udstrækning skabt af og for de fattiges samfundslag. Til forskel fra nogle musikformer havde overklassen aldrig haft monopol på den, og man karakteriserede den med rette som en del af »folkets kultur«. Dramaet som kunstart opnåede derfor en noget højere status. Der udkom bøger i stort oplag om emnet, nye teatre og teatergrupper blev oprettet, og antallet af unge med skuespilleruddannelse steg kraftigt. Også selve teaterlivets væsen blev ændret i Kina, og man har fortsat med radikale forandringer frem til idag. Det er nu min hensigt at belyse og vurdere teaterreformens forløb i de seneste to årtier.

Uden kunstnerisk kvalitet – ingen slagkraft

De holdninger, man finder i Kina idag, er stort set udsprunget af Mao Tse-tungs tænkning, hvis indflydelse på det kinesiske folk virkelig har været meget stor. Han skitserede sine meninger om kunst i 1942 i 'Talks at the Yenan Forum on Literature and Art', og denne artikel citeres stadig i stort omfang i Kina. Det måske vigtigste synspunkt Mao har fremsat, er kunst og politiks uløselige sammenhæng. Han skriver:

»Al kultur, al litteratur og kunst tilhører bestemte klasser og er spændt for bestemte politiske linier. Der er i virkeligheden ikke noget, der hedder kunst for kunstens egen skyld, kunst, der står over klasser eller kunst, der er adskilt fra eller uafhængig af politik. Proletarisk litteratur og kunst er en del af hele den proletariske revolutionære sag; de er, som Lenin sagde, tænder og hjul i hele den revolutionære maskine. Derfor optager partiarbejde med litteratur og kunst en bestemt og speciel position i partiets revolutionære arbejde som en helhed og er underordnet det revolutionære formål fastsat af partiet i en given revolutionær periode«. (Selected Works of Mao Tse-tung, Peking, 1965, III, p. 86).

Det Mao i realiteten siger er, at al kunst slår til lyd for et bestemt synspunkt, hvadenten den hævder at gøre det eller ej. At fastholde, som det ofte gøres i vesten, at kunst kan være blottet for politisk indhold er for ham simpelthen vrøvl og kun en udflugt for at forlede folk til at tro, at der er mange aspekter i livet, der kan adskilles fra politiske meninger. Kunst er – som en følge heraf – propaganda, og det betyder, at al kinesisk opera må fremsætte den korrekte partilinie, hvad angår etiske og alle andre anliggender. Denne anskuelse betyder ikke, at Mao støtter kunstværker, der er inferiorer ud fra et teknisk synspunkt. Han skriver:

»Det vi kræver er enheden af politik og kunst... og den højeste mulige fuldkommenhed i den kunstneriske form. Kunstværker, som mangler kunstnerisk kvalitet, har ingen slagkraft, hvor progressive de end er politisk set«. (Selected Works, III, 90).

Kunst skal være både teknisk stimulerende og politisk korrekt. Hvad mere er, Maos understregning af kunst som propaganda medfører ikke, at han betragter fortidens kultur som dårlig pr. definition. Han udtrykker sig ganske klart om dette punkt:

»En strålende gammel kultur blev skabt under feudalsamfundets lange epoke. At studere denne gamle kulturs udvikling, at forkaste dens feudale skidt og optage dens demokratiske væsen, er en nødvendig betingelse for at udvikle vor nye nationale kultur og forøge vor nationale selvtillid, men vi bør aldrig sluge noget rått og ukritisk. Det er bydende nødvendigt at adskille folkets fine gamle kultur, der har en mere eller mindre demokratisk og revolutionær karakter fra den gamle feudale herskerklassers dekadence«. (On New Democracy, Selected Works, II, 381).

Disse tre anvisninger er næsten blevet alment accepteret i Kina. Alligevel giver de mulighed for forskellige fortolkninger, og der har hersket megen strid om, hvorledes de skulle realiseres. På det dramatiske område har man skiftet politik og holdning adskillige gange i løbet af de

sidste tyve år, selvom alle har påstået at følge Formand Maos tanker.

Man begyndte arbejdet med at omforme teatret i kommunistisk retning i 1949 og oprettede en afdeling for teaterreform under kulturministeriet med T'ien Han i spidsen. Man gjorde meget ud af at omskole skuespillere og opmuntre dem til at opføre operaer med moderne realistiske, revolutionære temaer. Et yndet aktuelt emne i den tidlige periode var ægteskabsreformen. Mange stykker angreb barneægteskaber, medhustrusystemet og den gamle skik, hvor forældrene bestemte ægtefæller for deres børn. Det traditionelle teater forblev også yderst populært, og det var ikke vanskeligt at præsentere en revolutionær fortolkning af de mest populære emner. De generelle retningslinier vedrørende ønskeligheden af traditionelle operaer blev udformet således:

»Det er i princippet vedtaget, at ingen af de eksisterende stykker bør forkastes fuldstændigt, med mindre de er håbløst reaktionære, men hvorsomhelst en revision er nødvendig, skal den foretages omhyggeligt. Scener som hylder despotiske ideer og opmuntrer til slave-mentalitet, bør råt og brutalt kasseres. De som udtrykker patriotiske ideer eller viser folkets mod, arbejdsomhed eller klogskab bør bevares og udvikles.« (People's China, 1. Januar 1951, 13).

Skønt mange dramaer faktisk blev betragtet som håbløst reaktionære, tillod denne erklæring et betragteligt spillerum for skuespillere og trupledere, eftersom det heroiske element, der let kunne fortolkes som patriotisk, var meget fremtrædende i det traditionelle drama.

I de første år efter 1949 satte man meget ind på nøjagtig at afgøre, hvilke aspekter af den traditionelle operas teknik og indhold man skulle ændre. Man dannede komiteer og holdt møder for at klargøre problemet. Et typisk eksempel var en konference indkaldt sent i 1954 af kulturministeren og overværet af topdramatikere, skuespillere og teaterkritikere.

Dialogens reform

Der fremsattes forskellige synspunkter på konferencen, men størstedelen af de delegerede enedes om, at det var unødvendigt at røre særlig meget ved den tekniske side af Pekingoperaen. F. eks. besluttede man at undtage næsten alle ansigtsmasker fra reformen. Scenemaner og kostumer lod man også for største delen uforandret. På den anden side var et begrænset antal gestus, såsom »ydmyg hilsen«, og nogle kostumedele (som f.eks. de små sko af træ, fastgjort under skuespillernes fødder for at vise, at de var indsnørede) blevet stemplet som bagstræberiske og usunde, og konferencen holdt fast ved forbud af den art. Brugen af dekorationer og fortæppe (meget sjældent før 1949) i nogle stykker blev ligeledes stadfæstet, og man støttede en tidligere beslutning om at anbringe orkestret i sidekulissen fremfor på scenen.

Hovedopgaven for reformen lå imidlertid i operaernes indhold og libretti. Reformatorerne slettede adskillige udtryk i dialogen og sangene, som forekom dem reaktionære. Overhovedet noget, der viste en populær helt i en ydmygende position, blev slettet, fordi heroiske karakterer foretrækker døden fremfor underkastelsen.

Sætninger, der fremstillede en sympatisk person som overtroisk eller endog religiøs, blev fjernet og erstattet med andre, der gav ham et mere progressivt image. I mange tilfælde ændredes intrigen, for at vise munke eller andre

bagstræberiske elementer i et dårligt lys og for at sætte heltens tapperhed mere i relief.

Konferencer som den i 1954 bevirkede ikke nogen overdreven radikal ændring af det traditionelle teaters struktur, og de gamle operaer blev ved med at have stor tilslutning. Sådan var det især i 1956/57, da al censur midlertidigt bortfaldt. Samtidig opmuntrede man dramatikerne til at skrive moderne stykker, men først i 1958, da Det Store Spring Fremad begyndte, forsøgte man for alvor at give disse en fremtrædende position i teatret.

Da Det Store Spring ebbede ud, så det ud til, at man vendte tilbage til det traditionelle drama. I 1960 udgjorde klassiske stykker 97 % af alle opførelser, i 1961 83 %, og i 1962 var alle operaer, der blev vist i Peking klassiske (se Far Eastern Economic Review, 25-6-1964, 634). Men i 1963 besluttede regeringen at fare mere energisk frem med sit program for en teaterrevolution, og denne gang havde man til hensigt at arbejde henimod den traditionelle operas udslettelse.

I den sidste halvdel af 1963 begyndte pressen kraftigere at fremhæve den maoistiske linie, at kunst i et socialistisk samfund bør genspejle virkeligheden og slå til lyd for socialistiske principper. Teaterarbejdere blev opfordret til »at skille det feudale bundfald fra den demokratiske fløde«, og operaer, der skildrer sine helte med konfucianske dyder som sønlig hengivenhed, blev beskrevet som »en metode, hvorved den herskende klasse forgifter folket« (Kuang-ming jih-pao, 14-9-1963).

Der var selvfølgelig ikke noget nyt i disse anvisninger, men det blev hurtigt klart, at de skulle forstås langt strengere end før. De operaer, som man tidligere havde syntes rummede progressive elementer, til trods for deres »feudale overtoner«, skulle nu fordømmes som reaktionære, og der skulle lægges langt større vægt på samtidige revolutionære temaer.

Den 5. juni 1964 begyndte en festival for Pekingopera bygget på samtidige revolutionære temaer i hovedstaden. Fra den tid blev traditionelle dramaer kun opført i Peking ved ganske få særlige lejligheder. Andre byer fulgte snart Pekings eksempel. I februar meddelte T'ao Chu, første sekretær for Partiets Central-Syd Afdeling, de kulturelle arbejdere i Kanton følgende:

»I øjeblikket vil opsætning af traditionelle skuespil ikke være tilladt. Nu vil det kun være tilladt at skrive og opføre revolutionære moderne stykker. En smule tvang vil gøre gavn. Den vil give alle et skub til at få gjort tingene bedre og hurtigere.« (Yang-ch'eng wan-pao 3-7-1965, cit. og ovs. i Current Scene, 15-10-1965, 7).

Men hvad var der da sket med Maos udtalelser om, at det gamle ikke nødvendigvis er dårligt og sommetider bør bevares, og at teknisk høj standard er essentiel i teatret?

I en tale holdt den 1. juli 1964 ved slutningen af Festivalen for Pekingopera over samtidige revolutionære emner kommenterede Pekings borgmester P'eng Chen festivalens succes, nødvendigheden af at fastholde social realisme og indhold i operaernes temaer og i at tjene de proletariske klasser. Dette var naturligvis meget maoistisk. Han understregede også behovet for en høj standard indenfor skuespilkunst og dramatik, men han nævnte ikke noget steds i sin tale Formandens klare anskuelse, at gamle ting kan være gode.

Jeg boede i Peking kort efter den store festival, og da jeg bragte dette spørgsmål på bane over for kinesiske venner, fortalte de mig, at musikken og andre formelle aspekter af den klassiske opera bibeholdtes i de revolutionære stykker og følgelig fulgte man altså stadig Maos

dictum. Dette kan diskuteres, men det er ikke desto mindre meget slående, at kineserne har haft en tendens til at ignorere Maos kærlighed og respekt for traditionen i de seneste år.

Moderne drama: opposition og tilslutning

Kulturrevolutionen gav den fjendtlige storm mod fortiden ny kraft. Denne bevægelse begyndte i 1965 med en voldsom anklage mod visse dramaer bygget på historiske emner og disses forfattere; og da den vandt tilslutning, blev den traditionelle opera fordømt mere og mere heftigt.

Chiang Ch'ing¹⁾, Mao Tse-tungs hustru, blev fremhævet som den ideelle leder i kulturelle spørgsmål, og dette ville i realiteten sige en endnu større understregning af revolutionære og realistiske temaer. Flere af de forhenværende ledere i kunstneriske anliggender blev samtidig stærkt kritiseret. P'eng Chen T'ao Chu og Viceministeren for kulturelle anliggender var nogle af de første, der faldt. En anden var Lu Ting-i, beskrevet som »den store »dæmonkonge«, der arbejdede som agent nr. 1 for Kinas Krushev (Kinas faldne præsident Liu Shao-ch'i) i litterære og kunstneriske kredse. Lu blev udnævnt til at være »diktatorisk og arrogant«, og hans rolle ved Festivalen for Pekingopera over samtidige revolutionære temaer i 1964 blev angrebet bitert. Der blev specielt rejst anklage mod ham for at have »planlagt at lade 40 % af de traditionelle operaer opføre efter festivalen for at hindre Pekingoperarevolutionens vældige frembrusen«. (**Chieh-fang chun wen-i**, 10-9. 1967, cit. og ovs. i Selections from China Mainland Magazines, nr. 605, II-12-1967).

En sådan virksomhed blev betragtet som den værste forbrydelse af maoistfraktionerne under Kulturrevolutionen. De drev den opfattelse, at kunst skal tjene som en direkte propagandamølle for socialismen, meget langt ud. Nogle af dem viste tegn på en usædvanlig puritansk holdning over for kunst. Det blev en stor dyd »at forkaste Chou Yangs kontrarevolutionære linie, hvor »underholdende« litteratur og kunst bliver forsvaret«, og det betragtedes som meningsløst at vise »skuespil og operaer, der bibringer tilskuerne afslapning og fornøjelse«. (New China Agency rapport, eng. udgave, 6-2-1968). Selvom det på ingen måde er typisk at fornægte afslapning og underholdning i Kina, bliver disse sider af et teaterbesøg sandelig betragtet som underordnet propaganda og de opdragende funktioner.

Kommunisterne var uden tvivl forberedt på opposition mod deres forsøg på at eliminere det traditionelle teater. På den anden side forsøger deres propagandamedier sædvanligvis at give indtryk af, at deres politik bliver støttet vidt og bredt – ja undertiden næsten universelt. Kinesiske kilder har indrømmet en vis fjendtlighed mod dramareformerne, men understreget, at flertallet støttede dem. Udenlandske kommentatorer har alt i alt lagt vægt på oppositionen og undervurderet den positive tilslutning som ren og skær propaganda. Derfor kunne det være umagen værd at forsøge en vurdering af, hvorledes skuespillere og folket i al almindelighed har reageret på den løbende teaterpolitik.

Den 18. juli 1964 bekendtgjorde New China News Agency, at visse af de mest berømte veteranskuespillere i Pekingoperaen gik ind for de moderne operaer. På den anden side er der udførlige beviser på, at ikke alle skue-

spillere bryder sig om de nye strømninger. I juni 1963 skrev Canton Evening News (Yang ch'eng wan-pao) om de revolutionære dramaer, at »trupperne gør alt for at undgå sådanne stykker og forsøger ikke at opføre dem ret tit«. Man citerer et medlem af en trup i Kanton, som udtaler, at »opførelser af moderne stykker er lige som et vindstød, der blæser en stund og så forsvinder«. Sådanne bemærkninger fik en vestlig journalist til i 1964 at skrive i et indflydelsesrigt ugeblad med sæde i Hongkong:

»Som det kunne forventes, er en stærk modstand mod de moderne stykker under opmarch fra de professionelle skuespillere selv«. (Frederic Kaplan, Far Eastern Economic Review, 25-6-1964, 635).

I juni 1965 fremstillede en Shanghai-avis problemet således:

»Den socialistiske omformning af vore teatergrupper er endnu ufuldstændig. Politisk set er den store majoritet af vore teaterarbejdere villige til at blive revolutioneret, men det er stadigvæk kun en minoritet, der har en fuldkommen proletarisk verdensopfattelse. En del tynges stadig i deres bevidsthed af forvirrede individualistiske fornemmelser, som hindrer dem i at tjene arbejderne, bønderne, soldaterne og socialismen fuldhjertet. Nogle få har ikke besluttet sig for at kæmpe for revolutionære moderne stykker, eller har besluttet sig, men er endnu ikke fuldt pålidelige«. (Wen-hui pao, 19-6-1965).

Da Kulturrevolutionen startede, erklærede pressen, at »borgerlige autoriteter« havde forsøgt at hindre skuespillere i at spille moderne operaer. Kun gammeldags skuespillere foretrak de klassiske stykker, og hovedstyrken af professionen var for det revolutionære drama. Chiang Ch'ing fik æren for at have overtalt kunstnerne til at modstå »kontrarevolutionære revisionister« som P'eng Chen, der – som det blev påstået – ville have dem til at opføre traditionelle operaer.

En rapport fra New China News Agency (30-9-1968) informerede sine læsere om, at P'eng Chen havde inviteret nogle skuespillere til sit hus for at diskutere deres bestræbelser for at spille revolutionær opera. Vi får at vide, at han »foregav at have »sympati« med deres forsøg, men tilskyndede dem til at sætte gamle operaer op, eftersom det var dét, de var »eksperter« i. »Den førende skuespiller« tillod sig at protestere op i P'eng Chens åbne ansigt: **»Nej, fra nu af vil jeg arbejde 100 % på revolutionære operaer med samtidige emner«**.

Det er ironisk, at netop den embedsmand, der offentligt havde talt for den moderne opera på den første festival, skulle kritiseres på denne måde.

Man får det indtryk, at mange skuespillere, der oprindeligt var fjendtlig indstillede over for det revolutionære teater, på det tidspunkt ikke længer så nogen mening i at fortsætte en opposition, da det engang for alle blev klart, at »vindstødet« var kommet for at blive. Når alt kommer til alt, er der meget få, der kan modstå et konstant pres, og for gennemsnitsskuespilleren er der ikke meget, der kan blive vigtigere end at beholde sit job. Det er ikke vanskeligt at forestille sig en kunstner, – som uddannet i den traditionelle skole – bevæger sig fra forfærdelse over de nye operaer til en **»villighed til at blive revolutioneret, men stadig tyngt af forvirrede individualistiske fornemmelser«**. Sandsynligvis kom de fleste skuespillere til at holde af at spille revolutionære roller. Standarden inden for skuespilkunst blev sandelig ved med at være høj, kan jeg bevidne efter at have set adskillige moderne operaer i Kina, og de fleste virkelig store traditionelle skuespillere har accepteret det revolutionære teater.

På den anden side dét at støtte det nye er ikke

¹⁾ Se TTT 13.

det samme som at bifalde total bandlysning af det gamle drama. I visse skuespillerkredse hersker der helt sikkert endnu vrede mod forbudet. Dette fremgår tydeligt af den kendsgerning, at så mange traditionelle skuespillere blev kritiseret eller led fysisk overlast under Kulturrevolutionen.

Skal man vurdere, hvorledes folket stort set har reageret på teaterreformen, står man ligeledes over for modsigelsesfyldt bevismateriale. Man kan nævne en postarbejders tilfælde (omtalt i *People's Daily* 26-2-1964). Han foretrak at gå til klassiske teaterforestillinger i stedet for at deltage i sin kollektivgruppes aktiviteter. Eller man kan citere en skuespiller, som i Hongkong erklærede, at den moderne trup han tilhørte, ikke var blevet hilst velkommen på landet i provinsen Hunan vinteren 1963/64. Sådanne vidnesbyrd fik en vestlig kommentator til i 1964 at bemærke følgende:

»Den socialistiske revolution i Kina har måske erobret den kinesiske befolknings dagligliv, men de millioner, der vælger at holde sig væk fra det revolutionære teater, antyder, at den endnu har tilbage at erobre deres fantasi«. (Frederic Kaplan, *Far Eastern Economic Review*, 25-6-1964, 636).

Modstanden mod undertrykkelsen af det klassiske teater blev selvsagt ved. Midt i 1968 læste man på mange plakater beklagelser over, at den traditionelle kultur blev ødelagt, og sent i 1969 indrømmede **Red Flag**, det teoretiske organ for Kommunistpartiets centralkomité, at visse elementer stadig forsøgte at sætte de moderne revolutionære dramaer i miskredit.

På den anden side behøver man ikke lede længe efter beviser på, at mange mennesker har reageret begejstret på det nye drama og foretrækker det fremfor det gamle. Den samme Shanghai artikel, der – som tidligere citeret – vedkendte en vis mangel på interesse for revolutionen blandt mange skuespillere, fastslog rent ud, at »de store masser af arbejdere, bønder og soldater ikke blot ønskede at se på moderne revolutionære operaer, men selv ønskede at tilrettelægge og opføre dem«.

En stålarbejder citeres i en typisk rapport fra New China News Agency (30-9-1968) for at udtrykke mangel på interesse for de gamle operaer, fordi han i sådanne forestillinger »så og lyttede til ting fra en anden verden«. Om det moderne drama bemærkede han derimod: »Det er lige netop dét, vi ønsker«.

Der vil altid ske kulturelle tab

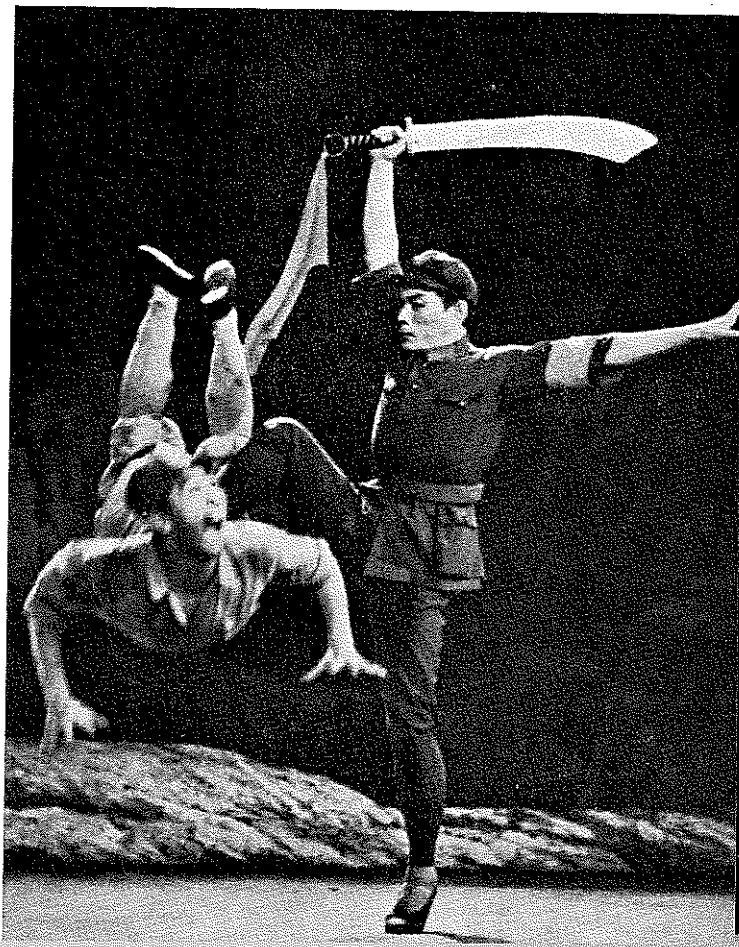
Sandheden er, at der er kinesere, som byder den moderne opera velkommen og er ligeglade med, at den gamle forsvinder, og andre, som er vrede over undertrykkelsen af den traditionelle, selvom de i mange tilfælde også kan lide den nye. Det er svært at afgøre, hvilken gruppe, der udgør majoriteten. Mit indtryk er imidlertid, at fjendtlig indstilling til regeringens løbende teaterpolitik slet ikke er så udpræget, som de fleste Kina-iagttagere har antaget.

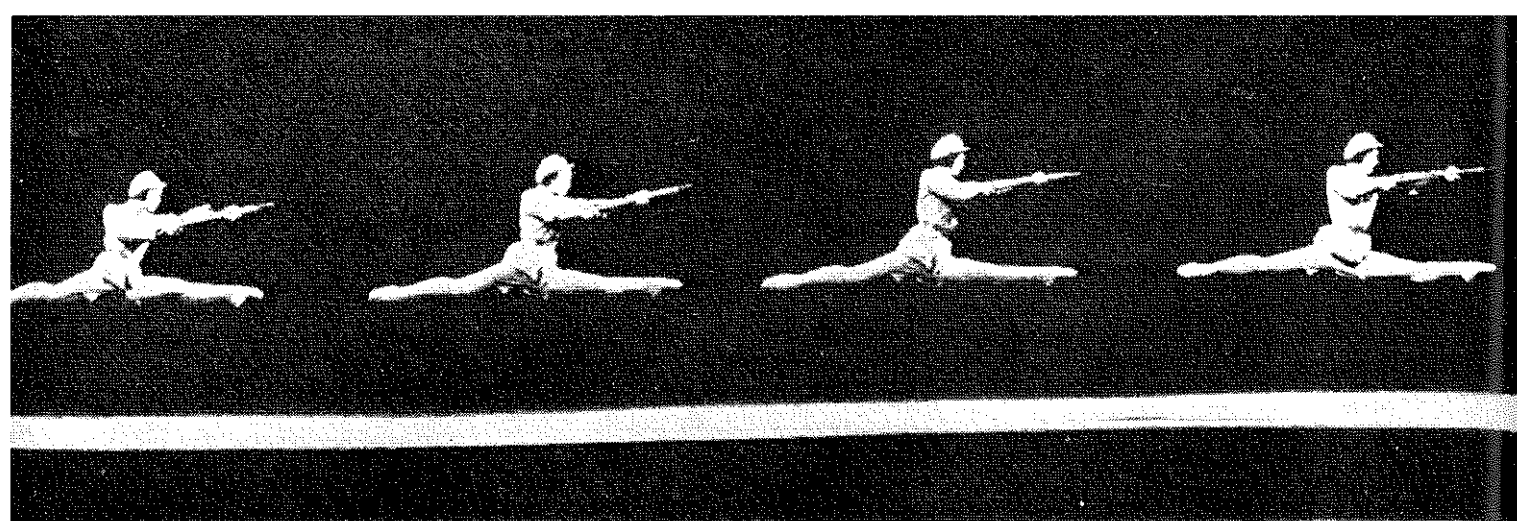
Mine grunde til denne konklusion bygger på personlige oplevelser i Kina i årene 1964/66. Jeg husker, jeg diskuterede problemet, klassisk opera, med en midaldrende kinesisk ven, der var opvokset under Kuomintang. Jeg fortalte ham, at jeg personlig sørgede over, at en kunstart, der efter min mening var en af de mest fuldkomne, der nogensinde er udtænkt, skulle forsvinde. Han svarede:



Kvindernes røde afdeling, et moderne revolutionært dansedrama fra 1964 om de kinesiske kvinders ideologiske modning og deres aktive kampindsats under den anden revolutionære borgerkrig (1927-1937). En kvindelig soldat træner i granatkastning.

Kvindernes røde afdelings partirepræsentant, den mandlige Hung, tilintetgør sine fjender.





De kvindelige kæmpere angriber som pile fra en bue.

»Kina er gået igang med en revolution, og der vil altid ske kulturelle tab under de omstændigheder. Det er tilfældet i hvilken som helst af historiens revolutionære bevægelser. Jeg blev selv opdraget til at elske den traditionelle opera, men jeg savner den ikke nu. Og hvad der er mere vigtigt, mine børn har ikke brug for de gamle dramaer. Hvilken relation har disse stykker til den kinesiske ungdoms dagligliv og interesser«?

Flere af mine kinesiske venner, særlig blandt de unge, bekræftede over for mig, at de var holdt op med at gå i det klassiske teater, fordi de fandt det kedeligt. Jeg udelukker ikke muligheden af en vis politisk opportunisme i deres motiver. Alligevel tvivler jeg på, at det gjaldt for flertallets vedkommende. Jeg har fundet en lignende holdning hos den yngre generation af mine kinesiske venner fra Taiwan, Hongkong og Singapore, som alle påpeger, at hvor der sker en radikal social forandring, ændrer den kulturelle smag sig efter alt at dømme dybtgående.

Altså understøtter mine erfaringer ikke den påstand, at folket holder sig væk fra de moderne operaer. Under mit ophold i Kina satte jeg mig den opgave at gå til moderne teater så ofte som muligt. Jeg gjorde det ikke kun, når mine værtsfolk inviterede mig, men gik til de små teatre i Pekings sidegader, og jeg så en moderne opera i faktisk alle de tyve byer, jeg besøgte. Ved enhver lejlighed fandt jeg teatret næsten eller helt fyldt. Endvidere havde jeg hele tiden følelsen af, at publikum kunne lide forestillingen, og jeg tror, at det almindeligvis er muligt at fornemme reaktionen i et tilskuerrum. Hvis mine indtryk holder stik, er det sandsynligt, at et meget stort antal kinesere støtter det revolutionære drama af egen fri vilje snarere end af tvang.

En personlig mening

Som slutning på denne artikel vil jeg gerne sige, hvad jeg selv mener om nutidige kinesiske holdninger til teatret og begynde med at overveje, hvorfor myndighederne har tilsluttet sig den radikale politik fra og med 1963. Den essentielle grund er deres ønske om at ændre samfundet. Rødgardisterne og de fleste andre kinesiske revolutionære tror på, at det traditionelle teater fungerede som et bolværk for det samfund, som skabte det. De værdier, de mener, det fremlægger, selv efter 50'ernes reform, er uløseligt forbundet med en fortidig samfundsorden, som de ønsker at erstatte. En effektivering af en radikal samfundsændring kræver en tilbundsgående forandring af folks holdninger og som en følge heraf – af den folkelige kultur. Heri ligger nødvendigheden af at lave en radikal teaterreform.

Der er en vis logik i dette synspunkt. I Kina har teatret altid været langt tættere forbundet med samfundet og folkets hverdagsliv end i vesten – i hvert fald siden den industrielle revolution. Det har udgjort en integreret del af de folkelige religiøse fester og været tilgængeligt for alle. Omrejsende trupper turnerede på landet og bragte teaterunderholdning ud til selv de fjerneste landsbyer.

Desuden har temaerne i folkeoperaen altid været historiske og har haft en stærk tendens til at glorificere fortiden og de dertil knyttede værdier. Man behøver bare at se på vort eget samfund for at blive klar over, hvor stor indflydelse den folkelige kultur har på det store flertals bevidsthed. Men hvor den form for kunst, der distribueres via vore massemedier, er solidt forankret i nutiden, var Kinas derimod altid forbundet med fortidige begivenheder. Man har endog antydnet, at det klassiske teater for en stor del var ansvarligt for traditionens dybt rodfæstede magt i Kina.

Dette lands store masser har altid været langt mere fortrolig med deres egen historie – skønt i en temmelig traditionsbundet form – end andre nationer, og har følt sig stærkere fristet til at se tilbage til forgangne gyldne tider. En af grundene til det var, at de konstant blev mindet om fortidens helte i det folkelige teater. Det er derfor diskutabelt, om noget alvorligt forsøg på at bryde traditionens magt vil betyde udslettelsen – og ikke bare mindre forandringer af de dramaer, der altid har fastholdt den så stærkt.

Et sådant argument er en plausibel begrundelse for en teaterreform. Men er det en retfærdiggørelse af den totale censur, vi har oplevet i Kina i de senere år? Censorer tager altid en sådan argumentation til sig. Jeg er imod den, når myndighederne i mit eget land anvender den og er bestemt ikke parat til at forsvare den i den kinesiske sammenhæng, især fordi jeg på ingen måde er overbevist om det umulige i en alternativ politik.

Det er for mig hævet over enhver tvivl, at den kinesiske ledelse har ret, når den mener, at fortidens klassiske drama kraftigt bevarer traditionelle værdier. Men hvis ændringen af samfundet kan blive hjulpet ved at ændre dets teater, er det omvendte ikke også tilfældet? Burde folk ikke ganske automatisk miste interessen for det gamle teater, eftersom det blev mere og mere uvedkommende for deres daglige eksistens? Jeg har allerede antydnet min overbevisning om, at denne proces faktisk tydeligt var i gang, men at den var altfor langsom for de revolutionære. Hvilken anden fremgangsmåde end den radikale, der betød total censur, var da mulig for dem?

Mit indtryk er, at regeringen lige fra begyndelsen ikke var tilstrækkelig opmærksom på det problem det er at

skabe et godt, moderne teater. Jeg er klar over, at økonomisk støtte og protektion ikke nødvendigvis skaber talenter, men en intensiv indsats i et vist tidsrum plejer at forbedre den kunstneriske standard. Kineserne har, efter min mening, vist sig i stand til at lave godt revolutionært teater. Men svulstige eksempler er altfor almindelige, og de bedre stykker opføres for tit. Hvis den kinesiske ledelse havde investeret mere i at fremme et godt, moderne drama og mindre i at genoplive det traditionelle i sit første magtår, ville den folkelige interesse for revolutionære stykker nu have været stærk nok til at tilfredsstille de fleste radikalt indstillede. Ved overlæg at opmuntre til genoplivelse af det gamle teater har myndighederne helt nødvendigt forstærket dets greb om folket.

Det var selvfølgelig præcis det, rødgardisterne klagede over. Men selv så sent som 1963, da problemet i sin fulde kraft synes at være gået op for lederne, ville det sikkert have været muligt at give fuld støtte til det moderne drama uden netop at undertrykke det klassiske. Hvis de store masser forlangte at se revolutionært stof på scenen, hvorfor behøvede man så at forbyde mindre progressive borgere deres fornøjelse? Hvis den traditionelle opera bliver umoderne et sted som Taiwan, ville den afgjort også blive det i resten af landet uden at blive forbudt.

Samtidig med at jeg sympatiserer med de kulturrevolutionæres ønske om at modernisere og tilpasse folks indstillinger til et industrielt samfund, kan jeg således ikke indse, at de har ret i deres alt-eller-intet holdning til teatret. Denne har betydet mange lidelser især blandt skuespillere. Chou Hsin-fang, engang Shanghais førende skuespiller, blev forhen ofte hævet til skyerne for sine progres-

sive tanker og fremholdt som et ideal for de unge skuespillere. I 1966 blev han nedværdiget og offentligt ydmyget af rødgardisterne. I følge nogle rapporter døde han på grund af den behandling, han var udsat for i hænderne på de revolutionære.

Lignende eksempler kunne nævnes og viser et meget mørkt billede af kulturrevolutionens sammenstød med de ældre skuespillere. Desuden har bevægelsen for en tid forandret Kina til en næsten total udørken, hvad professionelt teater angår. Kun meget få emner må i øjeblikket bruges, og den vedvarende frygt for at blive stemplet som revisionist må være meget hæmmende for talentfulde kunstnere.

Samtidig mener jeg det hævet over enhver tvivl, at kommunisterne har held med at forandre folks smag, så at udsigterne for det traditionelle teater er temmelig dårlige. Det er selvfølgelig meget sandsynligt, at en kommende regering vil tillade eller støtte en tilbagevenden af de klassiske operaer. Imidlertid, jo længere den nuværende politik mod dem fortsætter, des sværere vil det blive at genoplive dem. Deres skæbne afhænger af, om den ældre skuespillergeneration er i stand til at oplære den unge, og et brud på denne kæde kunne let blive fatalt.

Muligheden for, at det traditionelle drama aldrig igen vil opnå den succes og popularitet, det nød i tidligere tider, eksisterer uden tvivl. Der er måske nogle mennesker, for hvem dette ikke er specielt tillokkende udsigter, men fremtidige generationer vil højst sandsynlig ikke fælde mange tårer over det. Når alt kommer til alt, behøver man ikke lede længe for at finde andre storslåede og engang populære kunstformer, der nu kun har arkæologernes interesse.

concerned theatre japan

Concerned Theatre Japan is the most vibrant, the most stimulating English-language journal of theatre, politics, and the arts ever published in Asia. Maintaining the highest standards of literary excellence, every quarterly issue includes the complete translation of a full-length Japanese play, political essays, criticism, photo essays, poetry, and articles on the arts and literature, both classical and modern, in Japan and abroad, by Japan's most influential writers, artists, and scholars. In addition, **Concerned Theatre Japan** serves as a forum where the most important writing in Asia is made available to a broad international audience in a succinct and lucid format.

But **Concerned Theatre Japan** is not just another "little magazine" geographically removed from the world's intellectual nexus. It is, rather, a challenge to the intellectual hegemony established by the Western imagination. Its aims are to assault and destroy the Western-technological notion of modernity, to fundamentally reassess and redefine the concepts of concern and of theatre, and to rewrite "world" history to include that world which lies east of the Urals.

In Issues One and Two:

plays:

- * Makoto Sato's *Nezumi Kozo: The Rat*
- * Juro Kara's *John Silver: The Beggar of Love*

criticism:

- * Kaitaro Tsuno on Brecht, on the dwindling power of modern theatre, on the Royal Shakespeare Company, and on the history of modern Japanese theatre.
- * Hiroshi Osada on Anatoly Kuznetsov's defection to Britain.
- * Tamotsu Hirose on classical Japanese literature and art.

interviews:

- * With Kichimon Nakamura, Kabuki actor.
- * With Koreya Senda, translator of Brecht and the living embodiment of Japanese theatre's modern history.

photo essays:

- * On Masahiro Shinoda's film *The Double Suicide at Ten no Amijima*.
- * On Okinawa.
- * On the erotic-grotesque paintings by the nineteenth century artist Ekin.

political essays:

- * A critical review of the U.S.-Japan

Mutual Security Treaty.

- * The explosive transcript of a secretly recorded interview between black U.S. Marines and their commanding general at Iwakuni Airbase, Japan.

poetry and short stories:

- * Shiro Hasegawa's "Ballad of Soldiers"
- * *The Songs and Revolution of Bharathi*, new translations from Tamil of South India's revolutionary poet, Subramania Bharathiyar.
- * Hajime Kijima's adult fairy tale *A Tale Told by the Scorched Tree*

Audience:

Concerned Theatre Japan is aimed at a highly diverse audience. It will satisfy both the scholarly and general reader, appealing particularly to those interested in serious literature, theatre, film, politics, and the graphic arts.

Size:

25.7 x 18.2 centimeters (approximately 10.3 x 7.3 inches)

Price:

U.S.\$10.00 per year
U.S.\$2.50 per issue
Concerned Theatre Japan Co., Ltd.,
Hikari-cho 2-13-25, Kokubunji-shi,
Tokyo 185, Japan

Amerikansk underground

Vredens kalender

1940'erne

Den kunstneriske avantgarde bereder jordbunden for the underground: De første film af Maya Deren, Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Curtis Harrington, James Broughton; dannelsen af Merce Cunninghams danseensemble; Cage's første erfaringer med aleatorisk (tilfældigheds) musik: Jackson Pollock skaber **the action-painting**.

1951

Julian Beck og Judith Malina åbner **The Living Theatre** i New York.

1952

I Maverick Concert Hall i Woodstock, New York, udfører David Tudor »4,33« af Cage. Han sætter sig foran et flygel og forbliver immobil i det tidsrum, som titlen angiver.

Forestilling i Black Mountain College, North Carolina, med foredrag af Cage, lærreder af Rauschenberg, danse af Cunningham, oplæsning af poesi af Charles Olson og M. C. Richards, og film, diapositiver, plader og radio. Første eksempel på **theatre of mixed means**.

1953

De første film af Jonas Mekas (**Grand Street**) og Stan Brakhage (**Interim**).

1954

Første version af Kenneth Anger's **The Inauguration of the Pleasure Dome**. Værket bliver i 1958 genskabt 3-dimensionelt og i 1966 i den definitive »LSD« version.

Mike og George Kuchar, to 12-årige tvillingebrødre i Bronx, sammensætter

den første i en lang serie camp-film, 8mm, lavet hjemme: **The Wet Destruction of the Atlantic Empire**.

1955

Martin Luther King leder i Montgomery, Alabama, boykotten imod raceadskillelsen i de offentlige transportmidler. Første opsigtsvækkende eksempel på ikke-voldelig demonstration af borgerretsforkæmpere.

I New York starter Jonas Mekas **Film Culture**, et tidsskrift om den nye film.

På Norman Mailers initiativ startes i New York **The Village Voice**, pioner for undergroundspresen.

1956

The City Lights Press i San Francisco, som tilhører digteren Lawrence Ferlinghetti, publicerer **Howl**, en poesisamling af Allen Ginsberg. Bindet bliver sagsøgt og frifundet for obscenitet og bliver den første stemme i den nye amerikanske generation.

Allan Kaprow gør et fremstød for collage-princippet ved på en udstilling at vise sine **assemblages** i et enhedsmiljø med mobile elementer. **Penny Arcade** er det første kinetiske **environment**.

Året for **Rock and Roll**. Bill Haley fremfører en stor orkesterforestilling, i hvilken udøverne vrider og drejer kroppen rytmisk. **Rock 'Round The Clock**, den kendte melodi giver titlen til en film. Fænomenet Elvis (The Pelvis) Presley dukker frem.

1957

On the Road af Jack Kerouac, den første roman om **beat-generationen**. Bogens succes gør udtrykket populært.

Growing Up Absurd af Paul Goodman udkommer. Bliver en af ungdomsoprørets bibler.

Komponisten Henry Jacobs tager i Morrison Planetarium i San Francisco initiativet til **Vortex Concerts**, environment-koncerter af ny musik, forgængere til »**expanded cinema**«.

1958

De første symptomer på politisk opvågningen på universiteterne. I Wisconsin universitetet stiftes og propagerer en socialistisk klub; i Berkeley i Californien dannes en gruppe for studenter-selvstyre (SLATE).

Naked Lunch, den første roman af William Burroughs, udkommer på foranledning af Ginsberg og Kerouac.

I Cornelia Street 31, New York indvies **Café Cino**, hvor unge dramatikere kommer for at læse eller recitere deres egne værker i venskabelige smågrupper. Det er begyndelsen til begrebet **Off-Off-Broadway**.

1959

Fidel Castros guerrillastyrker omstyrter Batistas diktatur på Cuba.

Ved Californiens universitet begynder protesterne mod den obligatoriske præmilitære træning, som blev afskaffet i 1963.

Ordet **underground** anvendes for første gang af kritikeren Lewis Jacobs i en artikel i **Film-Culture** for at betegne visse film, »som i størstedelen af deres levetid havde ført en underjordisk eksistens«. Samme år gør film-makeren Stan Vanderbeek krav på at have været den første til at anvende dette udtryk.

Eighteen happenings in six parts, af

Allan Kaprow, som blev vist i Reuben Gallery i New York, lægger grunden til en ny terminologi og genre.

The Living Theatre præsenterer **The Connection** af Jack Gelber; denne forestilling, hvoraf gruppens verdensry stammer, er det første fuldbyrdede udtryk for dens specielle stil.

Ronnie G. Davis, eks-elev af Decroux, stifter en arbejdsgruppe indenfor San Francisco Actor's Workshop. Gruppen river sig løs i 1963 og med navnet **San Francisco Mime Troup** præsenterer den forestillinger, der er inspireret af commedia dell'arte teknik og sceneudstyr, og af den klassiske europæiske komedie, altid med et skarpt politisk indhold.

Den første festival i Monterey. Her dukker Joan Baez op, og popmusikken gør sig gældende.

Theatre Piece af John Cage: Partituret angiver ingen lyde, men visuelle aktioner, som frembringer lyde.

Life against Death af Norman O. Brown udkommer.

1960

100 studenter fra Berkeley og San Francisco marcherer mod San Quentin for – forgæves – at protestere mod henrettelsen af Caryl Chessman.

8000 studenter i San Francisco danner vagthold ved komiteen for uamerikansk virksomheds møder. Politiet intervenserer med brandsprøjter. 68 arresterede. Oprøret mod komiteen breder sig.

To vigtige organisationer stiftes: **Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC)** i Raleigh, North Carolina og **Students for a Democratic Society (SDS)** i New York.

Ved anmeldelsen af skuespillet **Ubu Roi** af Jarry i **Café Take 3** anvender Jerry Talmer, teaterkritiker i **The Village Voice**, ordet off-off-Broadway.

Kaddish af Allen Ginsberg og **The Soft Machine** af Burroughs udkommer.

Den 28. september mødes en gruppe film-makers hos producenten Lewis Allen i New York og stifter **New American Cinema Group**. I vedtægterne afvises censur, film betragtes som et udeleligt personligt udtryk og der lægges planer for finansielle og distributionskooperativer. Dokumentet indehol-

der også en poetisk erklæring: »**Vi ønsker ikke veldrejede, slikkede film. Vi foretrækker dem rå, imperfekte, men levende. Vi ønsker ikke lyserøde film, vi ønsker dem af blodets farve.**«

Beatle'rne erhverver sig international betydning. **Rolling Stones** står lige foran deres gennembrud.

1961

Washington bryder i januar de diplomatiske forbindelser med Cuba og forsvaret i april det mislykkede invasionsforsøg i Svinebugten.

Sommeren er optaget af raceintegrationerne i syd: **CORE (Congress of Racial Equality)** sender **Freedom Riders** for at bekæmpe adskillelsen i busserne; SNCC organiserer indskrivning af sorte på valglisten. Voldsomme reaktioner fra racistisk side. I McComb i Mississippi dræber den hvide E. H. Hurst negeren Herbert Lee og bliver derefter frikendt.

Komikeren Lenny Bruce, som i natklubber og på pladser med heftighed påpeger det amerikanske systems hykleri, bliver arresteret i San Francisco for obscenitet. En opsigtsvækkende proces og frifindelse.

I New York åbner Ellen Stewart kafé **La Mama Experimental Theatre Club**, som fører Café Cino's virksomhed videre med mere fuldendte resultater.

John Cage offentliggør **Silence**, hans vigtigste teoretiske værk.

1962

SDS mødes til kongres i Port Huron, Michigan, og publicerer et manifest på 63 sider, – for størstedelen redigeret af Tom Hayden – som angiver den politiske linie i det amerikanske nye venstre.

Det lykkes James Meredith – den første sorte student, der blev optaget på Universitetet i Mississippi – at følge kurserne efter at have overvundet racisternes voldsomme modstand.

I New York stifter 17 personer – heriblandt forfatteren Megan Terry og Jean-Claude van Itallie, iscenesætterne Peter Feldman og Jacques Levy, kritikerne Gordon Rogoff og Richard Gilman – **The Open Theater** – et laboratorium for skuespillere og dramaturger, under ledelse af Joseph Chaikin.

Richard Schechner overtager direktionen af **Tulane Drama Review (TDR)** og åbner sine spalter for forsvar og til illustration af det ny amerikanske teater.

Stiftelse af **Film-makers' Cooperative** på initiativ af Jonas Mekas. Her optages automatisk alle filmforfattere, som anmoder herom.

1963

Drabet på præsident Kennedy og på Lee Harvey Oswald.

Hed sommer i syd: Repræsentanter fra borgerrettighedsbevægelsen dræbes; i Birmingham, Alabama, sprænges en kirke i luften og forårsager seks sorte børns død.

Harvard-universitetet bortviser doktor Timothy Leary og professor Hollis Alpert for at have udført eksperimenter med hallucinogener på studenterne. Leary flytter til Mexico og danner her den Internationale Stiftelse for Indre Frihed, men bliver derefter også bortvist herfra. Han fortsætter overalt sin kampagne til fordel for stoffer, først og fremmest LSD, som udvider bevidstheden.

Bob Dylan skriver **Blowing in the Wind**, en sang om borgerrettighederne. Pop og folk-music vender sig mod politiske emner. Joan Baez nægter at betale føderal indkomstskat.

20.000 mennesker marcherer mod Washington. I spidsen står Martin Luther King. Med denne demonstration kulminerer borgerrettighedsbevægelsen.

The Living Theatre præsenterer **The Brig**, af Kenneth H. Brown baseret på hans erfaringer i et fængsel hos marinerne. Stykket gør indtryk på grund af sin voldsomhed og dets direkte autentiske stof. Få måneder efter, under et påskud af skattemæssig karakter, lukker myndighederne teatret med magt. Julian Beck og Judith Malina arresteres og idømmes henholdsvis 60 og 30 dage.

Efter to år i Amerika starter tyskeren Peter Schumann, inspireret af marionetteatret, i New York **Bread and Puppet Theatre**: Gadeforestillinger med eventyr fra biblen og fra mytologien, fantastisk bearbejdede med klart politisk indhold.

Studenten John O'Neal og fotografen Gilbert Moses åbner i Jackson, Mississippi, **Free Southern Theatre**, i den

hensigt at ville bringe et teater til de sorte samfund i syden.

Allen Ginsberg vender tilbage fra en rejse i østen. Den hinduistiske filosofi bliver et vigtigt udgangspunkt for den unge amerikanske generation.

Jack Smith's **Flaming Creatures**, som er forbudt i staten New York, gør underground-cinema'en til et generelt kulturelt begreb.

Andy Warhol laver under en rejse til Hollywood sin første film: **Tarzan and Jane Regained ... Sort of**. Han får lyst til at lave flere og i et tempo af en film om ugen, iscenesætter han den ene efter den anden, idet han anvender den teknik at holde sit filmkamera imobilt under optagelserne: **Sleep** (en mand, der sover i seks timer), **Eat** (en mand, som spiser en svamp), **Kiss** (tre timer), **Empire** (otte timer).

1964

Malcolm X bryder med **Black Muslims** og indtræder i politik med et program om sort nationalisme og afviser non-violence-metoden fra borgerrettighedsbevægelsen.

Ved afslutningen af en kongres, der blev holdt i New Haven, Connecticut, stifter forskellige socialistiske studentergrupper Bevægelsen af Anden Maj for at organisere protestaktiviteterne mod Vietnamkrigen. Deres aktion intensiveres efter august, da den såkaldte ulykke i Tonkinbugten fører til begyndelsen af **escalation**.

De første sorte oprør i de store byer i nord: Harlem, Philadelphia, Rochester, m.fl.

I Berkeley begrænser universitetsmyndighederne i Californien studenternes politiske aktivitet. Studenterne gør oprør og deres protest fremkalder politiets intervention på campus. Utallige arresteres. På samme universitet opstår derefter **Free Speech Movement**, som ved protest-aktioner af enestående opfindsomhed opnår talefrihed og frihed til at danne studenterforbund, samt ret til at kunne træffe beslutninger angående institutionen.

The Living Theatre tager til Europa for i frihed at kunne fremføre deres nye forestillinger.

Herbert Marcuse publicerer **Det éndimensionale Menneske**.

Beatlernes første triumftog til De Forenede Stater.

I Minneapolis dannes **Firehouse Theatre**, et rituelt teater, som retter speciel opmærksomhed mod udforskningen af det sceniske rum og mulighederne for den menneskelige krops udtryksevne.

I New York førsteopførelsen af **Dutchman**, som betyder LeRoi Jones' start indenfor teatret og på samme tid tilblivelsen af et sort teater, som er sig sin sortshed kraftigt bevidst. I de følgende år virker Jones foruden som dramatiker, også som kulturel inspirator, først i Harlem, senere i Newark, og som aktivt medlem i kampen for det sorte Amerikas frigørelse med et standpunkt, som ikke er langt fra Black Panthers'.

Rigt år for underground-filmen: **Scorpio Rising** af Anger, **Twice a Man** af Markopoulos, **Dog Star Man** af Brakhage, **Sins of the Fleshpolds** af brødrene Kuchar.

1965

Drabet på Malcolm X.

Amerikanske tropper invaderer Den dominikanske Republik.

Luftbombardementerne i Nordvietnam begynder.

Martin Luther King leder en protestmarch af hvide og sorte fra Selma til Montgomery, Alabama.

Teach-ins om Vietnamkrigen på forskellige universiteter.

Tre dages oprør i Watts, negerkvarteret i Los Angeles. Mindst 30 døde. King erkender offentligt, at borgerrettighedsbevægelsen overhovedet ikke har ændret kårene for de sorte masser i Amerika. Man begynder at brænde de skriftlige indkaldelsesordrer.

I Delano, Californien, indleder de mexikanske daglejere, anført af Cesar Chavez, en række strejker.

Som støtte til Chavez' bevægelse skaber Luis Miguel Valdez i Delano **El Teatro Campesino**, som for et publikum af mexikanske landarbejdere spiller sketches – ofte akkompagneret af musik – hvori motiverne for deres kamp omhyggeligt og fantasifuldt anskueliggøres.

Norman Morrison, Roger La Porte og Alice Herz brænder sig selv i protest mod Vietnamkrigen.

Happenings af Kirkby udkommer.

Skandale i San Francisco: **Actor's Workshop** præsenterer en enakter af digteren Michael McClure, **The Beard**, hvor et imaginært erotisk møde mellem Billy the Kid og Jean Harlow vises i dets udvikling til iskold brutalitet. Skuespillerne bliver arresteret for obscenitet.

Allen Ginsberg skaber **flower-power-taktikken**: Man svarer på vold ved at tilbyde blomster.

Varitions V, forestilling med musik af Cage, koreografi af Cunningham, cinematografiske indslag af Stan Vanderbeek og elektroniske apparater.

Eksperimenter med **expanded cinema** af Stan Vanderbeek.

Stan Brakhage samler flere tidligere film i sit æstetiske manifest **The Art of Vision** på 4½ time.

1966

I en tale lancerer præsidenten for SNCC, Stokely Carmichael, sloganet **Black Power**, som bliver gentaget i kor af mængden.

Demonstrationerne mod Vietnamkrigen fortsætter: March mod Washington; i New York en aktion for at standse en militærparade; protester ved universiteterne i Amherst, Massachusetts, og i New York fordi man tildeler forsvarsminister McNamara titlen af æresdoktor; demonstration foran Dow Chemical, som er ansvarlig for napalmfabrikationen.

I marts bliver syv unge pacifister i Boston groft gennembankede af mængden for øjnene af ligegyldige politibetjente.

I Oakland, Californien, stifter Bobby Seale og Huey Newton bevægelsen **Black Panthers**.

The Open Theater præsenterer i kafé La Mama Megan Terry's **Viet Rock**, som er den første teatertekst om Vietnamkrigen. Samme selskab iscenesætter også **America Hurrah!** af Jean-Claude van Itallie på **Pocket Theatre** i regi af Jacques Brown og Joe Chaikin.

Love's Body af Norman O. Brown udkommer.

Førsteopførelsen af **The Life of Lady Godiva** af Ronald Tavel, iscenesat af John Vaccaro, får i **Playhouse of the Ridiculous** succes. Dets pornografiske temaer er forarbejdet til noget barokt ud fra den autentiske tekst og til en scenisk sublimering i camp-stil.

The Chelsea Girls (7½ time, projiceret op på to sidestillede lærreder af Andy Warhol gør underground-biografen til en kommerciel succes: 500.000 dollars på to år.

Gregory Markopoulos lancerer filmpor-trættet (**Galaxie**, 30 portrætter på hver 3 minutter) og fuldfører sit mest ambi-tiøse værk, **The Illiac Passion**.

1967

Voldsomme raceoptøjer i Newark og i Detroit med utallige ofre.

Politiet intervenserer ved **Negro State College** i Jackson, Mississippi. En stu-dent dør, skudt ned bagfra mens han går ind i en restaurant.

Den 21. oktober marchen mod Penta-gon, 100.000 deltagere, 650 arresterede.

Rap Brown fra SNCC arresteres for til-skyndelse til revolte. Huey Newton fra Black Panthers arresteres, beskyldt for drab.

Richard Schechner danner **Performan-ce Group**.

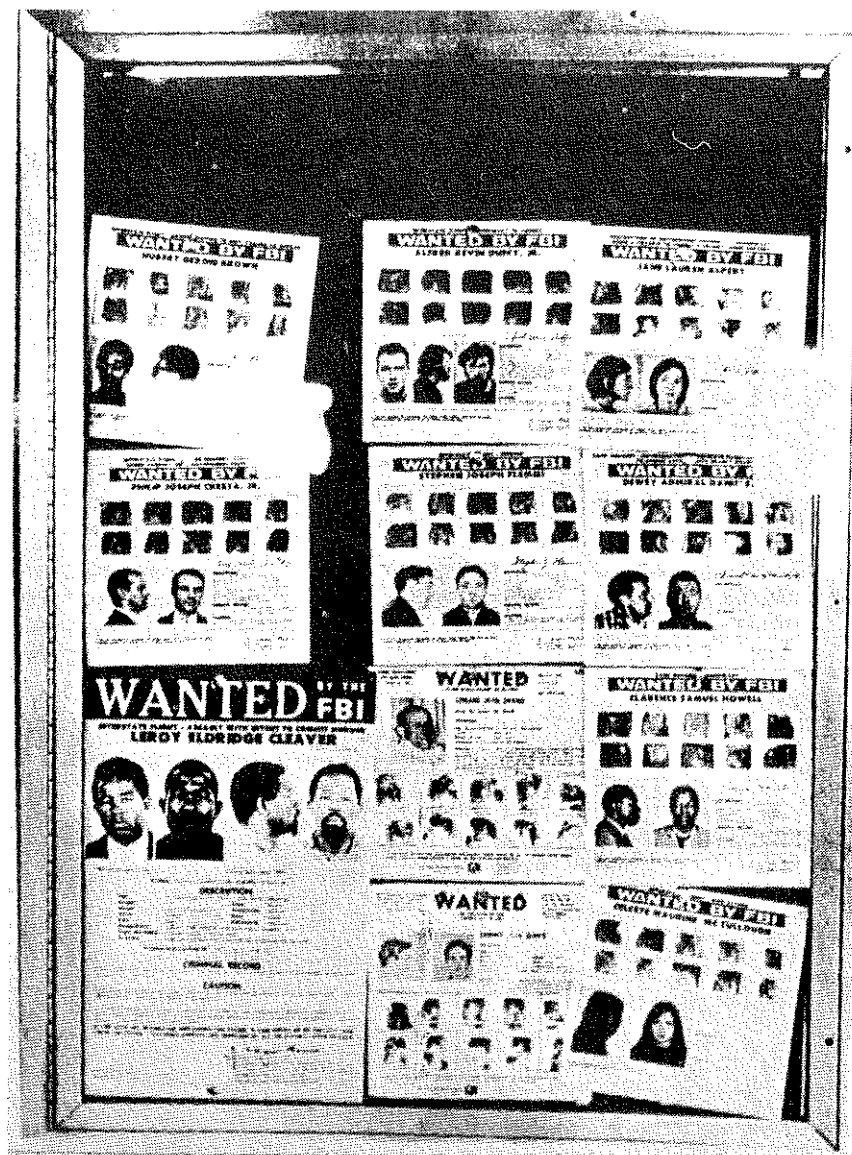
I La Mama iscenesætter Tom O'Horgan **Futz** af Rochelle Owens. Komeden, som allerede to år tidligere er fremført i Minneapolis uden at vække større op-sigt, beretter om elskov mellem en mand og en so.

I New York åbner Robert Macbeth **New Lafayette Theatre**, som fremfører sorte tekster for et sort publikum.

Efter at Kenneth Anger havde fået sin nye, endnu ikke fremviste film (**Lucifer Rising**) stjålet, bekendtgør han i en an-nonce i The Village Voice sin cinema-tografiske død. Men derefter omarbej-der han den første spole af filmen og præsenterer den med titlen **Invocation of my Demon Brother**.

Man grundlægger **Underground Press Syndicate**, som samler hele under-groundpressen og bliver et virknings-fuldt instrument for hvervningen af nye tilhængere og for udbredelsen.

Bisættelse af hippierne i San Fran-cisco.



Første eksperimenter af **guerrillateater** i New York, udført af Performance Group. Pioneren for guerrillateatret, Ronnie G. Davies teoretiserer herom i **TDR**.

1968

Drabene på Robert Kennedy og Martin Luther King.

Johnson trækker sit kandidatur til præsidentvalget tilbage.

Abbie Hoffman og Jerry Rubin stifter **Youth International Party** (YIP), hvis første demonstration af betydning er en opsigtsvækkende lancering af opråb og slogans i New York's børs. Dagen efter brænder Hoffman offentligt en 20-dollarseddel. »**Vores bevægelse**«, siger Rubin, »er **guerrillateater**. Vores taktik

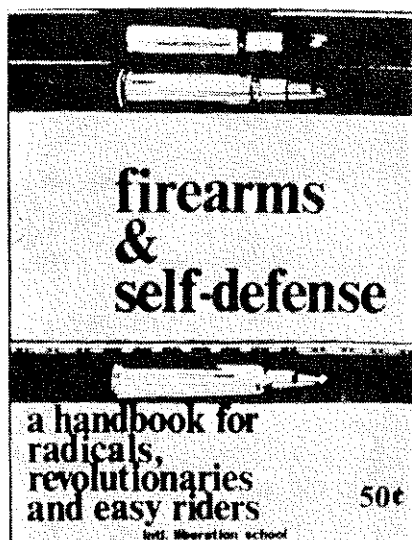
er **overraskelsen, de uventede begivenheder, kritiske situationer**«.

Under Det demokratiske Partis Konvent i Chicago bliver ungdomsaktionerne (YIP og Black Panthers i forreste række) kvalt af politiet. Hele befolkningen overværer undertrykkelsen af disse ak-tioner, som udsendes direkte af TV. Po-litibetjentene, som havde banket journa-lister og fotografer bliver frifundet, pro-testaktionernes ledere bliver sagsøgt.

Soul on Ice af Eldridge Cleaver ud-kommer.

Studerne ved Columbia University i New York starter et oprør for at prote-stere mod Vietnamkrigen og racedi-skriminationen. 150 sårede.

Ved olympiaden i Mexico City præs-en-terer negrene Tommy Smith og John



Carlos – nummer et og to i 200-meter løb – sig ved præmieuddelingen med Black Power-hilsenen: en knyttet, be-handset næve og sænket hoved.

The Living Theatre vender tilbage til De Forenede Stater efter 4 års eksil for på en turné gennem hele landet i seks måneder at fremvise de forestillinger, som er skabt i Europa: **Mysteries and Smaller Pieces, Frankenstein, Antigone, Paradise Now**. Efter den nationale premiere på **Paradise Now** i New Haven bliver hele selskabet arresteret. Triumfer, nedsablinger, bestridelser.

Joseph Cino, stifter og leder af Café Cino, begår selvmord og dermed ender Café Cino's aktivitet.

Open Theater præsenterer **The Serpent**, en forestilling, som er udarbejdet i samarbejde med Jean-Claude van Itallie og iscenesat af Joe Chaikin. Lang turné til Europa.

I slutningen af 1967 var musical-folk-rock'en **Hair!** af Ragni Rado og McDermot blevet spillet på et lille off-off-Broadway teater. Den når nu frem til Broadway og får international ry i en ny udgave, stadig i regi af O'Horgan. En scene, hvori skuespillere og skuespillerinder – alle hippier – danser nøgne, vækker sensation.

Den første radikale teaterfestival i New York.

I et særnummer af TDR over temaet »Arkitektur og Environment« udkommer Schechners essay **Seks Aksiomer for et Teater i Environment'et**.

Med **Dionysos in 69**, en bearbejdelse af Bacchae, som Performance Group

havde spillet, bringer Richard Schechner den totale nøgenhed ind i det eksperimentale teater. Det er off-off-Broadway's største succes.

1969

Proces i Chicago efter begivenhederne ved Det Demokratiske Partis Konvent året før. Hele rettergange bliver ledet skandaløst i en atmosfære af undertrykkelse og trussel. Dommer Hoffman lader Bobby Seale binde og kneble og idømmer ham 4 år for foragt for retten. Også de sigtede hvide (Jerry Rubin, Abbie Hoffman, Ronnie Davis, David Dillinger, John Froines, Tom Hayden, Lee Weiner) bliver dømt, men løslades meget hurtigt mod kaution.

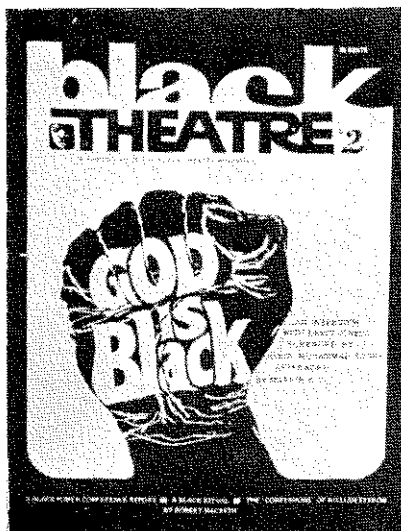
Første nationale **moratorium** imod Vietnamkrigen. Heri deltager 36 millioner mennesker, svarende til 18% af USA's befolkning.

Sammenstød mellem studenter og politi i Harvard- og Berkeley-universiteterne.

Stifteren af **White Panthers**, John Sinclair idømmes 10-års indespærring for ulovlig besiddelse af 2 gram hash.

Woodstock-festivalen, som afholdes i august i Bethel (staten New York), samler en halv million unge, som i tre dage lytter til folk- og rock-sange og orkestre. De sover og spiser alle sammen på bedste beskub og udholder både regn og sol, mens de fejrer deres frihed. Her fødes »Woodstock-ånden«. **Woodstock Nation** af Abbie Hoffman udkommer.

Bread and Puppet Theatre præsenterer i Europa **The Cry of People for Meat**.



For teatrets vedkommende er det året for nøgenhed og erotik: I Raphael's **Che!** forekommer der provokerende erotiske scener af forskellig art, og skuespillerne forestiller personer som Guevara og Johnson. Nøgenheden udnyttes kommercielt i **Oh Calcutta**, som er en overdådig og velpolstret montage af Kenneth Tynan og iscenesat af Jacques Levy.

1970

The Living Theatre's opløsning og overgang til aktiv handling; opløsning af Firehouse Theatre i Minneapolis; skisma i Open Theater og Chaikin-gruppen går over til aktiv handling; opløsning af Performance Group.

Opløsning af The Beatles.

I Goddard College i New Haven er der et globalt underground-møde til den første **Alternate Media Conference**.

Soft Parade organiseret af **Gay Power** i New York: 20.000 homoseksuelles march vækker byens forargelse.

Women's Liberation Movement organiserer de amerikanske kvinders første generalstrejke.

Smoke-in i Washington for frigivelse af marihuana.

Do it! af Jerry Rubin udkommer (**Scenarios of the Revolution**).

Nixon udvider Vietnam-escalationen til Cambodja. Voldsomme reaktioner i Amerika, raceunderstrykkelse: 6 sorte dræbt i Augusta, 2 sorte i Jackson, 4 hvide i Kent State University. Mellem den 1. og den 18. maj er der optøjer med arrestationer og sårede i 98 amerikanske byer.

I New York eksploderer to huse. Attentaterne mangfoldiggøres. Tre unge piger fra **Weatherman Underground** øverst på listen over offentligt farlige personer.

Jerry Rubin annoncerer i Paris sammensmeltningen af Youth International Party, af Black Panthers og af White Panthers til en eneste stor modstandsbevægelse.

1971

Angela Davis arresteres.

Escalationen fortsætter: Laos inddrages.

© Ubu, Milano libri Editore.

Bokanmeldelser

TEATERMANNEN SOM BLE FORTÆRT AV SIN EGEN FANTASI

Alain Virmaux: „Antonin Artaud et le Théâtre“. 351 sider, ca. 35 Fr. Editions Seghers, Paris 1970.

Om Antonin Artaud og teatret kan man nå lese en velinformert og tettskrevet bok av Alain Virmaux. Alt bråket omkring hans person og de store og tilfeldige talemåtene som så mange med stort misbruk de siste årene har slynget ut mot denne febrile profet-figuren, har gjort at vi har gått trett av Artaud.

Vi begynner å spørre oss selv om ikke vår tro på ham var overdrevet, om hans teater virkelig var så forutseende og om ikke hans ideer egentlig bare var oppsiktsvekkende variasjoner over de store russiske og tyske iscenesetteres oppdagelser.

Dobbeltordet teater-grusomhet (som sier noe om Artauds „prosjekt“ selv om det ofte misforstås) har bidratt til å forstørre betydningen av hans aspirasjoner i en tid da verden i stadig større grad gjør seg selv til et teater av skrekk og blod og en skueplass for løsslupne instinkter.

Hvordan det nå enn forholder seg, manifesterer vitaliteten i de sceniske ideene til den franske dikteren seg på mange hold: i happenings-terrorismen, i Peter Brooks regimaskineri, i Living Theatres forestillinger og i Jerzy Grotowskis kroppslige eksperimenter. Ønsket om å overvinne skillet mellom scene og sal, oppfatningen av teater som ritual og overskridende handling, manipuleringen av tekstene så de reduseres til et akustisk element, den forrang fysisk utfoldelse har fått, smaken for skrik og hamrende stemmer og tendensen til å hente inspirasjon fra orientens teater - alt dette peker på Artaud. Som Julian Beck og Judith Malina, Peter Brook og med reservasjoner J. Grotowski, alle erklærer å stå i gjeld til.

Virmaux's bok stanser opp ved forholdet mellom den franske dikters intuisjon og verkene til de forskjellige dramaforfattere (Kleist, Hölderlin, Strindberg, Jarry og Pirandello), men han antyder bare så vidt det sterke bånd som knytter Artauds teori og praksis til de russiske iscenesetteres erfaringer.

Artaud spilte mystikeren i „Torvboden“ av Blok (1923) med Georges Pitoëff som regissør, og han elsket Diaghilevs russiske balletter, som hadde gjenskapt på scenen „le sens de la couleur“. Han var tilstede under forestillingene til Meyerholds teater i Paris 1930 og i Berlin 1932 og ble sikkert kjent med arbeidene til de andre regissørene fra Moskva og Leningrad. Men med hensyn til dette motsier han seg selv. På den ene side hevder han at han satte iscène „Les Cenci“ for å vise Paris' publikum noe

som kunne måles med det man gjør i de land i Europa der teatret er blitt religion. På den annen side betrakter han de russiske iscenesetteres anstrengelser som meningsløse til tross for det nye i deres måte å gå fram på. De vil underlegge teatret de sosiale mål og de avviser, sier Artaud, (men det er ikke riktig) det metafysiske.

Det finnes utallige kontaktpunkter mellom Artauds „program“ og det som ble skapt på russiske scener de første tretti år av dette århundre. Ideen om et aggressivt teater som angriper publikums nerver, minner om Eisensteins „attraksjonsmontasje“. Den dobbeltheten som var så avgjørende i Artauds teater, var et stadig og besettende tema hos Meyerhold med hans forkjærlighet for demoner og „dobbelte gjengere“. Meyerhold strebet etter å trekke tilskueren inn i handlingen. Artauds stadige bruk av kjempedukker og forstørrede rekvisitter minner om praksis i det russiske futuristiske teater.

Ennå har man ikke blitt klar over at allerede Nikolaj Evreinov i „Teater for seg selv“ (Petrograd 1916) på et så tidlig tidspunkt erklærte at teatret er en overskridelse, i det han sier: „Er ikke teatret egentlig som sådan (og jeg snakker om alle former for teater) alltid en forbrytelse? En overskridelse av loven? Består kanskje ikke teatrets vesen først og fremst i det å fjerne seg fra de normene som er skapt av naturen, samfunnet, staten? Består kanskje ikke teatrets fryd og essens i dette: å overskride de opptrukne grensene, i denne flukten utover skillelinjene? Er kanskje ikke de midlene teatret benytter seg av i hele sin natur „forbryterske“, også fra et strengt juridisk synspunkt ifølge samtidige europeiske lover? Eller sagt på en annen måte: bedrageri, forstilling, bruk av falske navn, vellystige og umoralske handlinger?“

Artauds tillit til teatrets terapeutiske evner får oss igjen til å tenke på Evreinov og fremfor alt på hans lidenskap for å gjøre livet til teater. „Livet dublerer teatret“. Artaud spilte sin egen tilværelse. „Jeg er tilstede ved Antonin Artaud“, sier han selv i „Le Pèse-neufs“.

Alle sine handlinger gjorde han til teater. I begynnelsen pleide han å opptre som dandy. Lik andre surrealistiske imiterte han stjerne fra stumfilmen. I neste omgang øket galskapen hans evne til å simulere. På sinnsykehuset i Rodez gikk han rundt en stol mens han resiterte trylleformler i en tilsynelatende mystisk hypnose - men regulert av presise lover - som han ville ha frem i enhver teaterform. Det er trist å tenke på at den overstrømmende og begjærlige evnen til teater, skulle ødes på feilslåtte forsøk, manifestes, tilfeldige biroller og prosjekter som aldri ble realisert.

Angelo Maria Ripellino

GOD, MEN DYR, KABUKI - INTRODUKSJON

Masakutsu Gunji: „Kabuki“ - 265 sider - 464 illustrasjoner, heraf 57 i farger - \$ 27.50 - Kodansha International, Californien og Tokyo, 1969.

Den 24. august 1970 indledtes i Venedig en Unesco-samling med emne omkring etterkrigens kulturpolitikk. På dette møte uttalte den japanske delegerede, Kenji Adachi: „Man kan nu i Japan se to slags kunst og kultur med hver deres opprinnelse, den europæiske og den japanske - som de to hjul på en arbeidsvogn - hver for seg selvstendige har de bragt rigdom og variation i vår tilværelse.“

Kenji Adachi's ord dukker frem i bevidstheden ved læsning af Masakutsu Gunji's verk, „Kabuki“. Man sidder med fornemmelsen af, at selvom hjulene tilsynelatende er velsmurt, slinger vognen alligevel. Masakutsu Gunji har tydeligvis udformet sin bog til brug for mennesker fra en vestlig kulturkreds og har taget udgangspunkt i sin behandling af Kabuki i den aristoteliske beskrivelsesmodel. En imødekomment, som ikke er fri for at give bagslag.

Aristoteles' teaterteori er først og fremmest en forfatterdramaturgi. Hvordan skal det fremragende, litterære drama (tragedien) være udformet, hvilke elementer skal indgå, hvordan skal de indbyrdes relationer mellem tekstens forskellige dele være?

Det havde Aristoteles sin mening om, og de efterfølgende omkring 2300 år har teaterteoretikere kæmpet for at finde ud af, hvad det var, Aristoteles mente - hvordan skal hans kriterier fortolkes?

Ved at acceptere den europæiske teaterhistories præmisser for en beskrivelse af Kabuki-teatret, opnår Gunji to ting: For det første understreges usikkerheden over for vor klassiske terminologi (Gunji definerer sig ikke) og for det andet risikerer en uforberedt læser at pejle sig skævt ind på Kabukis teatraliske form. Denne prioriterer vægtforholdet mellem de forskellige dramaturgiske elementer anderledes end det vestlige teater gør, idet japanerne vil sætte skuespilkunsten som forestillingens bærende element, medens vi - endnu - vil være tilbøjelige til at prioritere teksten øverst.

Det har været - og er stadig - sand teaterlatin i Europa (og USA) at skuespillerens opgave er at forsvare og eventuelt bygge videre på forfatterens intentioner - intentioner, som er det nødvendige og tilstrækkelige grundlag for oversættelsen fra litterært til teatralisk sprog. I modsætning hertil har Kabuki arbejdet med forfatterkollektiver, som i rang stod lavere end skuespillerne; man skal helt frem til omkring 1800, før end forfatteren/forfatterne blev

anset som et så væsentlig led i forestillingen, at de kunne få deres navn med i programmet. Bortsett fra denne metodiske indvending kræver værket med dets saglige, lidet anekdotiske, fremtoning venlige hilsner med på vejen. Det giver appetit på Kabuki og opfylder dermed en afgørende funksjon.

At sideantallet udgør 265 sider ikke så meget. At bogen har en volumen på 2830 cm³ og koster godt og vel 200 kroner siger noget mere om en eventuel udbredelse i Skandinavia. Der er rettet ind mot et amerikansk publikum.

Af de 265 sider fylder den egentlige tekst kun de første 54. De giver til gengæld en grundig gjennomgang af Kabuki og dens historie fra begynnelsen af 1600-tallet og frem til midten af 1960-erne. Hvad man savner, er en præcis redegørelse for dette teaters plassering i det samtidige samfund - et forhold, der berøres sporadisk og netop derfor efterlater et uldent indtrykk.

Resten af siderne optages af bilder og kronologier; ialt 464 illustrasjoner, heraf 57 i farger, Bogen SKAL altså være dyr. Inndelingen af de mange sider billedmateriale er ikke klar i forhold til tekstinddelingen - hvilket kan være en fordel, idet læseren tvinges til at prøve sin tekstforståelse på bildene, hvis de skal anvendes med udbytte.

Kronologierne er i sig selv ikke meget verd, men sammenholdt med Gunjis tekstgennemgang er de like det supplement, der giver mulighet for et nøjagtigt overblik. Et godt udtænkt og meget omhyggelig utformet træk.

Man undgår ikke at nærme sig værker af denne type med en vis skepsis. Voldsomme, prangende, farverige og dyre. For dem der har råd til ikke at have råd. Men på tross av indvendinger mod bogens metodiske grundlag er det den bedste ikonografiske introduktion til Kabuki, jeg har set.

Per Møth

KRIKERNES SLARAFFENLAND

»Il Dramma« 150 s. Ilte Industria Libreria, Torino, L. 1200. »Sipario«, 64 s. Bompiani Editore, Milano, L. 600. »Teatro«, 156 s. Savonà Ed., Roma, L. 1100. »Scrittura Scenica«, 128 s. Bulzoni Editore, Roma, L. 1500. »Ubu«, 36 s. Milano Libri Edizione, L. 300.

Kanskje kan man avlese vitaliteten og betydningen av teater i et land ut fra de teatertidsskrifter det har. Ut fra kritikerne som gjennom deres impresjonistiske, subjektive reaksjoner fremkaller en rekke bilder som gjenspeiler den dynamiske og uåndgripelige prosess som teatret er. Dette er en dristig påstand og hva som følger vil nok motsi den. Allikevel kan en sådan fremgangsmåte gi rikelige opplysninger om teaterforholdene i Italia.

Øverst på listen for tidsskriftene befinner seg det snart 50 år gamle IL DRAMMA, med 17.000 i opplag og utgitt av det statlige forlag Ilte i Torino. Et månedlig hefte på vel 150 sider med korrespondenter som kommenterer Heinrich Bölls siste premiere i Tyskland, Jean-Louis Barrault nyeste *Jarry sur la Butte* eller Svobodas sensasjonelle scenografi for Brechts *Mutter Courage* i Praha. Tidsskriftet redigeres av forfatteren Giancarlo Vigorelli, kjent av sine utenlandske kolleger gjennom sin aktive innsats som president for den europeiske forfatterunion.

Gjennom hans utrolige internasjonale forbindelser er IL DRAMMA rik på opplysninger og materialer som ikke bare begrenser seg til teatret, men også omfatter malerkunst, litteratur og musikk.

Tidsskriftet er et forum for et utpregt Teatro Stabile-publikum, de faste stadsteatre i Italia. Kun kjente navn eller begivenheter fra ansette og solide teatre blir omtalt. Ikke ett ord om den *counter culture*, om det levende og motsetningsfulle landskap som vokser frem fra den yngre generasjon. Bare etter at han var blitt en slags pave for avantgarden og etter å ha fått utgitt sin bok *Towards a Poor Theatre* som har gjort ham mer »intellektuell«, har Grotowski funnet plass blant celebritetene. The Living Theatre, som bodde i Italia i flere år og øvet en stor påvirkning blant yngre italienske teaterfolk og kritikere, ble dengang sjeldent omtalt av IL DRAMMA og kun for å påpeke hvor dårlige og latterlige de italienske forsøk på etterplapring var.

Det føles som en tragedie for et selvbevisst land som gjerne vil være ungt, kulturskapende og rettet mot morgendagen, at det ingen avantgarde har. Teateravantgarde, naturligvis, fordi ingen assosierer med fremtid og vekst de små politiske grupper fra *Potere Operaio* (Arbeidermakt) til *Lotta Continua* (Ustanselig Kamp) eller *Il Manifesto* og *Avanguardia Operaia* (Arbeideravantgarde), hvor studenter og arbeidere har klart å gi liv til den mest levende ekstraparlamentariske rørelse i Europa idag. Mens politiet angriper bakfra et fredelig og lovlig studenttog og etterlater en død student, hviler teaterkatedralene i Italia. Teatri Stabili som så lyset for første gang etter den annen verdenskrig i kjølevannet av Piccolo Teatro i Milano, »avmystifiserer« Feydeau og Dumas eller de skaper seg en rød jomfruelighet ved å spille Brecht og Neruda. Og IL DRAMMA er deres tidsskrift, selv om det klager og rynker kritikk på pannen. Men det er som i et godt patriarkalsk ekteskap: strengheten er et tegn på kjærlighet.

En livligere og mer vesentlig rolle har i de siste år det månedlige SIPARIO spilt, utgitt i Milano av forlaget Bompiani. Redigert av Franco Quadri, har dette tidsskriftet vært samlingssted for yngre og outsider-kritikere og øset opplysninger og materialer om alle viktigere nye teaterfenomener som har forekommet i USA, Latin-Amerika, Vesteuropa og Østlandene.

Denne temmelig radikale linje lot seg ikke fortsette. Bompiani, som selv forfatter teaterstykker, sto i sterk motsetning til sin yngre redaktør. For et år siden gikk denne sin vei. Dermed gikk også opplaget katastrofalt ned: fra noen tusener til noen få hundre eksemplarer. Det går forlydende om at Bompiani er blitt kvitt det store underskuddsforetakende og solgt tidsskriftet til en »viss gruppe« i Roma. Hvilken vet man ikke ennå.

Føret opp rundt SIPARIO er redaktørene til kvartalidsskriftet TEATRO, som har hatt et beveget liv og allerede skiftet forlag tre ganger. Trioen som styrer tidsskriftet er alle overbeviste tilhengere av eksperimentelt, antitradisjonelt teater: Fadini (det kommunistiske partis ypperste anmelder som skriver i den ideologiske retningssgivende *Rinascita*) og kritikerne Bartolucci og Capriolo. Det ble stiftet for å støtte og tjene som taler for sammenslutningen av en rekke teatergrupper som så ut til å få fotfeste i Italia i årene 1965-1967. De mest kjente av denne nye bølge var Leo De Berardinis' gruppe, GST (*Gruppo di Sperimentazione Teatrale*) ledet av Mario Ricci, Teatroggruppo med Carlo Quartucci som fast instruktør og Carmelo Bene som one man show. I en rekke forestillinger som skulle »avmystifisere« klassikerne, slo disse grupper gjennom, ofte med en tydelig skandalebetont suksess. Karakteristisk er karrieren til Carmelo

Bene, en sterk personlighet hvis unektelige begavelse er blandet med en frastøtende dose ekshibisjonisme. Etter å ha dissekert Don Quijote og Pinocchio, Munken (av Lewis) og Majakovskij og fått hele den finere del av Italia til å hyle indignert, gikk han over til filmen (*Nostra Signora dei Turchi, Don Giovanni*) som har vunnet en del hederspriser, men ikke innbrakt penger. I et offentlig brev til staten i desember 1970, truet den anarkistiske Carmelo Bene med å begå selvmord, hvis dets embetsmenn ikke sørget for at han også fikk sin andel av tilskuddskaken.

Teatergruppens blomstring varte ikke lenge. De fleste gikk hurtig i oppløsning eller lot seg absorbere av Teatri Stabili. De Berardinis har også gått over til filmen, Quartucci arbeider nå for italiensk TV. Bare Riccis GST fortsetter sin skjulte virksomhet i Roma.

Den første tiden prøvde Teatro å holde styr på gruppen, få dem til å opptre samlet som en ny teaterfront og alternativ til det »etablerte« teater. Men gruppens anarkistiske holdning, middelmådige kunstneriske slagkraft og innbyrdes rivalitet gjorde det til en umenneskelig oppgave. Etter hvert har innholdet i Teatro skiftet og fra materialer om den lokale »annen front«, har det gått over til å presentere erfaringer fra de ledende grupper og personligheter i utlandet - Genet, Sontag, Brook, Open Theater, The Living Theatre, Grotowski, Planchon - eller gjenoppdage gamle mestre, Meyerhold f.eks.

I begynnelsen av dette året har to nye teatertidsskrifter kommet frem: UBU og SCRITTURA SCENICA. *Scrittura Scenica* (Scenisk Skrift), utgitt av Bulzonis forlag i Roma, er redigert av den overaktive Bartolucci (som ikke skal forveksles med den unge filmregissør av samme navn), en gammel kjenning fra SIPARIO og Teatro. I manges syne har han »kompromittert« seg fordi han er med i styret på Teatro Stabile i Torino. Det er i kontakten med dets teaterskole at Bartolucci er blitt interessert i pedagogiske problemer, noe som tydelig avspeiles i første nummer av hans kvartalidsskrift. Dette er viet »handlingen« i teater og dets psykologi. Her finnes tekster av den amerikanske stemmepedagog Williams, John Cage, Richard Kostelanetz (som skriver om the Theatre of Mixed Means), av psykodramaets far Moreno pluss et par artikler fra vårt eget TTT 10 om teaterpsykologi.

Tidsskriftets pedagogiske formål understrekes av redaktøren: utgivelsen er beregnet på yngre skuespillere og teaterskoleelever som ønsker å bli kjent med de nyere resultater innenfor teaterpraksis i de seinere år. Fremtidige numre vil beskjeftige seg med »lyden og ordet«, »bevægelsen«, »det sceniske rom« og »improvisasjonen«.

Meget konsekvent og gjennomført i sin retningslinje virker det siste utskudd Ubu. Utgitt av Milano Libri Edizione som har tjent seg rik på utgivelsen av tegneserier, er den nye månedlige publikasjon helt annerledes både i format og innhold. Formatet ligner mest en avis (Ekstra Bladet, Expressen eller VG) eller et ukeblad. Innholdet er et konsekvent forsøk på å smelte teatret inn i den sosiale og politiske prosess hvor det tilhører.

Første nummer av Ubu behandler den amerikanske underground og presenterer i en rekke originalmaterialer og korte opplysende notater de viktigste fenomener og begivenheter ikke bare innenfor teater, men også innenfor film, malerkunst, musikk og politikk. Underground-rørelsen blir sett i sin totalitet, med sine sosiale og økonomiske premisser og konsekvenser og dens politiske virkning. Nummeret inneholder bl.a. et manifest for simultant teater av James Bróughton, en artikkel av Luis Valdez, hovedkraften bak El Teatro Campesino - det

mexikansk-engelsk talende streiketeater for landarbeidere i California, - et kampskrift av Richard Schechner »Revolusjonen er på gaten«. Videre Weathermans krigserklæring til pig-Amerika og et intervju med dikteren og rockmusikeren John Sinclair, stifter av The White Panthers Party og som soner 10 års fengselsstraff for å ha vært i besittelse av to marihuana sigaretter. Til slutt flere utdrag fra studieprogrammer på forskjellige antiuniversiteter (San Francisco Heliotrope, Free School of New York, Free University of Berkeley). Hele inntrykket er meget utfordrende og et slag i ansikt når det gjelder våre vanlige ideer om og erfaringer av hvordan et teatertidsskrift ser eller skal se ut.

»Vi snakker om Amerika for å si noe om oss. Denne umiddelbare formidling av en situasjon mer gjennom dokumenter og vitnemål enn en kritisk analyse, inngår i programmet og i formålet til Ubu. Det er en avis som sikter til en gjenspeiling av den politiske aktualitet gjennom forestillingens manifestasjoner og som ikke vil glemme at den største forestilling, den som inndrar oss alle, foregår utenfor scenen, utover anvendelsen av dens spesifikke midler«.

På den måten sammenfatter Franco Quadri, Ubus redaktør, sin linje. Rundt ham gjenfinner man de yngre og mer åpne kritikere som han hadde samlet i Sipario før han forlot det. Det første nummer er utkommet i 35.000 eksemplarer, hvilket forutsetter at det er tenkt å komme ikke bare i hendene på teaterinteresserte, men også på alle kultur- og politisk engasjerte personer.

Tatt i betraktning den aktuelle teatersituasjon i Italia, virker det paradoksalt med denne inflasjon av tidsskrifter. Bortsett fra sjeldne glimrende eksplosjoner (som f.eks. Ronconis *Orlando Furioso*), eksisterer det ikke faste grupper hvis struktur, uttrykksform og virke skiller seg fra Teatri Stabili. Den eneste vitale unntagelse er Dario Fos *Nuova Scena* (se TTT 9 og TTT 13). Den eksisterer fremdeles tross alle mulige vanskeligheter av politisk og økonomisk karakter. Fos siste forestilling »En anarkists død« hadde premiere i januar og ble positivt mottatt også av de kresne kritikere som beskyldte ham for populisme. Forestillingen bygger på en virkelig hendelse som skjedde for ett år siden og som åpner fryktelige perspektiver av italiensk rettsvesen. Pinelli var en ung anarkist som, ifølge politiet, begikk selvmord ved å kaste seg ut av et vindu under et forhør. En rekke kjente personer og jurister har dratt politiets ofte motstridende forklaringer i tvil. Saken blir fremdeles behandlet i Milano. Ut fra dette brennbare politiske utgangspunkt, med sitt oppfinnsomme situasjons fyrverkeri, bygger Fo opp en løssluppen bister farse over en situasjon som er nær og skremmende for det italienske publikum.

Men ellers har de andre få forsøk på å bryte den onde sirkel ikke klart å overleve. Det mest kjente av disse forsøk, som mange hadde satt mye håp til, ble gjort for to år siden av en gruppe skuespillere som slo seg sammen i et kooperativ under navnet *Comunità Emilia Romagna*. Gruppen hadde sitt sæte i Bologna, hovedbyen i regionene Emilia og Romagna som fra gammelt av er totalt i hendene på kommunistene, også på det kommunale plan. Samarbeidet mellom disse »røde« kommuner muliggjorde den økonomiske eksistens for dette ensemblen som ville virke for arbeiderne i disse områder, som ellers, kulturelt sett, ikke har vært skjemt bort av sine folkevalgte. Repertoaret som gikk fra Aristofanes *Fuglene*, til Tollers *Mass Mensch* og Calderons *Livet er en Drøm*, ble snart angrepet av de kommunale myndighetene for å være enten altfor vanskelig eller for sosial-demokratisk. Krisen nådde sitt høydepunkt da *Comunità* ville sette opp et

stykke, av den unge forfatter Scabia, som gjenspeilte alle motsetningene og kompromissene i arbeidernes eneste parti. Det ble ikke gitt mer tilskudd og gruppen ble oppløst.

Partipolitisk støtte er en vital nødvendighet for enhver som vil drive teater, det være seg et Teatro Stabile eller en gruppe. Noen få teaterfolk som står sterkt i en av de større koalisjonspartier, monopoliserer i virkeligheten hele makten og fordelingen av tilskuddene. Den største grå eminens i den henseende er Paolo Grassi, lederen av Piccolo Teatro i Milano, hvis mektige redskap er det sosialistiske parti.

Tilsynelatende er hele den italienske halvøya full av store og små teatre som snakker meget og sier lite. Kun teaterkritikerne har det bra. I et land hvor teatret gir seg til kjenne med tilsynelatende fyrige reaksjoner, men ingen aksjoner, kan de gi uttrykk for deres hellige vrede som beroliger samvittigheten. Tidsskriftene multipliserer seg, avisene åpner deres spalter, tykke bøker blir utgitt. Det er nok å leve av.

E.B.

SERGEJ TRET'JAKOV'S DRAMATIK

Sergej Tret'jakov: »Slyshish, Moskva!« (»Hør du oss Moskva?« m.fl. pjäser samt artiklar av och om T.) Moskva 1966.

Sergej Tret'jakov var en nyckelfigur i det sovjetiske kulturlivet under 1920 og -30 talen. Eller om man så vill: i honom manifesterades en rad av de mest typiska konstnärliga och ideologiska tendenserna under denna period (som bör ses som flera avgränsade perioder).

1923-1925 redigerade Tret'jakov tillsammans med Majakovskij tidskriften LEF, organ för »Konsternas vänsterfront«, som agiterade för förverkligande av futuristernas kulturrevolutionära projekt som ofrånkomligen hade frusits ner under inbördeskriget. Konsten skulle inte uttrycka något i konstnärens inre som väntar

på sin adkvata form. I stället skulle konsten vara en målmedveten produktion av nya ting, former, språkliga uttryck: *ziznestroenie* (»livsbyggande«).

Samtidigt med sin kritiska verksamhet i LEF arbetade Tret'jakov (ej släkt med skaparen till galleriet för rysk konst i Moskva, mecenaten P. M. Tret'jakov) inom teatern. Sergej Eisenstein regisserade våren 1923 hans montage av en Ostrovskijpjäs och i november samma år hans första »egna« pjäs: *Hör du oss Moskva?* Det var vad författaren kallade en *Agit-guignol* om den (snart misslyckade) kommunistiska resningen i Tyskland 1923. Det expressionistiska stycket slutar patetiskt med att de tyska arbetarna på scenen ropar: »Hör du oss Moskva?« varpå salongen svarar »Ja, jag hör!«. 1924 regisserade Eisenstein också Tret'jakovs *Gas-maskerna* ett melodrama i fabriksmiljö som - utan större framgång - ett par gånger uppfördes i en autentisk fabriksmiljö.

Men samarbetet med Eisenstein i Proletkults teater var inte Tret'jakovs enda kontakt med scenen vid denna tid. Från 1923 var han också knuten till Meyerholds teater såväl som till hans studioarbete. Han monterade om ett franskt antidrama till det revolutionära dramat *Jorden över ända* och han föreläste och övade språkbehandling med Meyerholds skådespelare.

Tret'jakov tycks ha varit en energisk men något otålig man. 1924 lämnade han Moskva för större delen av ett år för att bli lektor i rysk litteratur vid universitetet i Peking. Där samlade han materiel till sina måsterliga reseskisser, till en stor dokumentärbibliografi om en av sina elever (baserad på nästen dagliga intervjuer under ett halvår) och till sitt mest kända skådespel *Ryt, Kinal!* (premiär på Meyerholds teater 1926, sedan uppfört i ett dussin länder världen över).

Ryt, Kinal! torde vara en av de första pjäser som skrevs om imperialismen i tredje världen. Den skildrar hur en liten kinesisk handelsstad förödmjukas av en engelsk kanonbåt sedan en amerikansk affärsman druknat, utan att de av honom utsagna och förtrampade kinesiska hamnarbetarna rört ett finger för att rädda honom. Pjäsen skildrar på ett intressant sätt motsättningarna som tar sig uttryck i de olika personernas och gruppernas reaktioner på huvudmotsättningen mellan, å ena sidan borgmästaren, den intellektuelle, köpmannen, hamnarbetarna, den politiskt skolade arbetaren från Kanton m.fl. och å andra sidan den brittiske



Mei Lan-fan, Tret'jakov och Eisenstein, Moskva 1935.

kolonialistiske affärsmannen och den amerikanske imperialisten o.s.v.

Den expressionistiska patetiken i Tret'jakovs tidigare pjäser har i *Ryt, Kinal* trängts tillbaka av en större fakticitet, en tendens till det dokumentära. Materialets karaktär, med den starka dualismen mellan de två huvudsidorna är naturligtvis mycket spänningsladdat. Men trots denna spänning, trots den yttre dramatiken är pjäsen egendomligt statisk. Man ser att ena sidan representerar imperialismen och andra den förtryckta kinesiska nationen. Men den imperialistiska relationen visas som ett *tillstånd*, inte som ett dynamiskt skeende, en *process* vars politiska och ideologiska uttryck vi kan iakta. I denna brist på dynamik – som inte har något att göra med att de båda sidornas klass-

egenskaper är skarpt profilerade – ligger den stora skillnaden mellan Tret'jakovs och Brechts politiska dramatik. Jämför *Ryt, Kinal* med *Mann ist Mann* eller *Regeln och undantaget!* Annars var Brecht och Tret'jakov mycket nära vänner, och Tret'jakovs roll som förmedlare av idéer från sovjetisk till tysk vänsterlitteratur – teater och konst – för att inte tala om hans introduktion av Mei Lan-fan i Sovjet och för Brecht – borde undersökas närmare.

1927-1928 ledde Tret'jakov i sin och Majakovskijs tidskrift »Nya Lef« kampen mot den borgerliga realismens återkomst i rödarmist-uniform (Fadееvs m.fl. paroll att skapa »en röd Lev Tolstoj«) och för en operativ litteratur som väcker det politiska medvetandet. Debatten i »Nya Lef« föregriper den viktiga polemiken mellan

Brecht och Georg Lukács några år senare (se Ord & Bild 1 och 2 / 1971). Tret'jakov och vänstern förlorade som bekant slaget, och Maxim Gorkij upphöjdes snart till förenande symbol för sovjetlitteraturens »stabilisering«. Efter ett misslyckat försök med en social debattpjäs om kvinnofrågan – *Jag vill ha ett barn* (översatt till tyska av Brecht) – gjorde Tret'jakov en rad andra havererade eller torpederade försök inom film och dokumentärprosa. Han fann sin sista viktiga roll som redaktör för den sista upplagan av den anti-fascistiska front-tidskriften *Internationell Litteratur*, där han bl.a. skrev om och översatte Brecht.

Sergej Tret'jakov arkebuserades 1939, anklagad för kontrarevolutionär, trotskistisk verksamhet.

Lars Kleberg

Til de trofaste læsere

Med udgivelsen af det femtende nummer indledes sjette årgang af TTT. For at markere denne usædvanlige alder for et teatertidsskrift i Norden er hæftet blevet ca. 25% fyldigere.

Udgivelsen af TTT påbegyndtes i 1965, medens Odin Teatret havde bopæl i Norge. Helt fra den tid har en mindre skare af trofaste abonnenter fulgt os frem til i dag. I samme tidsrum er abonnementstallet vokset, således at TTT ved udgangen af abonnementsåret 1970 kunne tælle 307 abonnenter. Disse er fordelt med 217 i Danmark, 48 i Sverige, 31 i Norge og 11 i Finland.

Af det samlede abonnementtal tegner teaterfolk sig for 14,2%, biblioteker for 22,3%, studerende og lærere for 13,5%, medens andre teaterinteresserede tegner sig for de øvrige 50,0%.

TTT udkommer i et gennemsnitligt oplag på 1.200, og det tager omkring to år at sælge de enkelte numre ud. Højeste oplagstal har TTT 7 haft, Jerzy Grotowski's „Towards a Poor Theatre.“ Bogen udkom i 5.000 eksemplarer, hvoraf de ca. 4.500 er solgt hovedsageligt til udlandet. Rettighederne til bogen er erhvervet af 11 lande.

Vi lever.

METODE AF FYSISKE HANDLINGER TTT 2

Stanislavskijs sidste erfaringer, som han selv nedskrev dem i en ufuldstændig bog om improvisationen og dens udtryk.

TOWARDS A POOR THEATRE TTT 7

Den polske teatermand Jerzy Grotowskis første bog. En indgående redegørelse for hans metode, træning og æstetik.

DET SCENISKE SPRÅK TTT 9

Skuespillerens kropslige tale, som teatervisionærerne drømte om og realiserede gennem Übermarionetten og mimen.

TEATERPSYKOLOGI TTT 10

Den demaskerede skuespiller, socialpsykologisk træning, fagneuroser, rampefeber, besættelse og selvdisciplin.

DET POLITISKE TEATER TTT 11

Erwin Piscators udfordrende bog. Hvordan teatret kan træde ind i samfundet med en kritisk og skabende funktion.

TEATRETS OKTOBER TTT 12

Revolutionsteatrets og teaterrevolutionens første 10 år i Sovjet, montageteknik, agit-prop og bio-mekanik.

FOLKETS TEATER TTT 13

En historisk oversigt over utopierne, forsøgene og resultaterne i kampen for at skabe et teater for og ved folket.

SKUESPILLERKUNST TTT 14

Indre monolog, improvisation, gruppearbejde ud fra erfaringerne hos de betydeligste reformatorer i vort århundrede.

TTT Teatrets Teori og Teknikk er en nordisk publikation, som præsenterer og analyserer materialer om skuespillerteknik, pædagogisk uddannelse, æstetiske og tekniske retningslinier inden for regi og scenografi, det sceniske rum, sociologi og psykologi. Artiklerne er på norsk, svensk og dansk.

TTT udkommer 3 gange om året i tidsskrift- el. bogform. Det kan fås hos boghandlere eller bestilles direkte hos **Odin Teatrets Forlag, Box 118, DK-7500 Holstebro, Danmark. Bank: Holstebro Landmandsbank, konto nr. 130064-9 (giro 150285).**

Abonnement Dkr. 81,- direkte til forlaget, eller gennem Deres boghandler.

AFTONBLADET, Stockholm, Lars Kleeberg:

Att Odin Teatret är en institution med betydligt bredare syften än att bara producera föreställningar framgår bl.a. av att man i Holstebro ordnat flera internationella seminarier om praktiska och teoretiska teaterfrågor. Dessutom har man sedan starten utgivit tidskriften Teatrets Teori og Teknikk. En viktig publikation från Odin Teatret är boken »Towards a Poor Theatre«, den fylligaste presentationen av polacken Grotowskis teatersyn och arbetsmetoder som finns på något språk.

I tidskriften TTT är mångsidigheten påfallande. Källtexter till en lång rad av de viktigaste experimenten inom skådespelarkonsten under 1900-talet har där presenterats för första gången på nordiska språk: Meyerhold, den sene Stanislavskij, Dario Fo, The Open Theatre osv.

DAGBLADET, Oslo, Erik Pierstorff:

TTT er vårt eneste seriøse teatertidsskrift i Norden. Det lar seg imidlertid ikke erstatte av noen av de store utenlandske kvalitets-tidsskriftene om teater, som »Theater Heute« eller »The Drama Review«. TTT har utviklet en helt egen profil som ville gjort det påaktet i internasjonal sammenheng - dersom det var kommet på et av verdenssprøgene. Det er karakterisert ved en viss akademisk-historisk distanse koblet sammen med et sterkt engasjement i fremtidens teater.

INFORMATION, København, Jørn Langsted:

»Teatrets teori og teknik« er et enormt udfordrende tidsskrift for dansk teater. Det stiller nogle krav op, som de største indenfor faget har formuleret. Den dag, nogle i dansk teater begynder at læse tidsskriftet og konfronterer det med deres praksis samt tager kravene alvorligt, vil der ske ting og sager, der får jorden til at bævre omkring dem.

- TTT 1** Jerzy Grotowski, Jacques Poliéri (udsolgt).
- TTT 2** Stanislavskijs metode af fysiske handlinger. Stanislavskij, Torporkov, Korzeniewski, Bentley. Dkr. 11,25.
- TTT 3/4** Antonin Artaud, S. I. Witkacy (udsolgt).
- TTT 5** Dramatikerens som iscenesætter af sin egen tekst. Chr. Ludvigsen, Blin, Beckett, Genet (udsolgt).
- TTT 6** Myten om Commedia dell'Arte. Cecchini, Barbieri, Perrucci, Gherardi, Riccoboni, Goldoni, Gozzi, Meyerhold, Ievreinov, Vakhtangov, Strehler, Fo (udsolgt).
- TTT 7** Towards a Poor Theatre. Jerzy Grotowski (i bogform på engelsk). 262 sider, 97 illustrationer, Dkr. 51,-.
- TTT 8** Pædagogikk. Brook, Marowitz, Chaikin, Dullin, Jovet (udsolgt).
- TTT 9** Det sceniske språk. Kleist, Barrault, Lecoq, Decroux, Craig, Fo, Nono. Dkr. 15,-.
- TTT 10** Teaterpsykologi. Fumaroli, Bergler, Glücksman, Belo. Dkr. 18,50.
- TTT 11** Det politiske Teater. Erwin Piscator (i bogform). 320 sider, 32 plancher, Dkr. 49,-.
- TTT 12** Teatrets Oktober. Revolusjonsteater i Sovjet, agit-prop, konstruktivisme i teater, Meyerhold, Eisenstein, Ripellino. Dkr. 17,-.
- TTT 13** Folkets teater. Lorca, Vilar, Dort, Sartre, Strehler, Chiang Ching, Dario Fo, Living Theatre. Dkr. 17,-.
- TTT 14** Skuespillerkunst. Stanislavskij, Gortchakov, Vakhtangov, Pudovkin, Artaud, Vilar. Gruppeteater i U.S.A. Dkr. 17,-.

Årsabonnement 1971 - Dkr. 81,-.

- TTT 15** Skuespillerkunst i Japan og Kina. Kabuki, Peking Opera, Mei Lan-fan, Eisenstein, Dullin, Claudel, Meyerhold, Brecht. Dkr. 17,-.

Under udgivelse:

Den hemmelige tradition i No-teatret. Zeami (i bogform).

Uvalgte skrifter. Sergej Eisenstein (i bogform).

Priserne er eksklusive porto (enkelt-numre pr. opkrav).

TEATRETS TEORI OG TEKNIKK

TTT