

En impressionistisk teaterkritiker og essayist

Herman Bangs Skuespillerportrætter

Af Mette Borg

Fra min allerførste Ungdom var jeg Teaterkritiker og skrev som "en ansét Pen" i allehaande Dagblade. Og hvad jeg skrev, blev ogsaa læst af Godtfolk og en Gang imellem paavirkede det endogsaa deres Mening. Jeg samlede ogsaa mine Formeninger om Skuespil og Skuespillere i længere og saa at sige lærdere Opsatser og Tidsskriftsredaktioner gav disse Afhandlinger i Trykken med respektabelt Honorar, så antagelig maa Skriverierne vel have haft Læsere. (Masker og Mennesker. 1910.)

Gennem 33 år, fra 1878-1912, midt i det moderne gennembruds tid, skriver Bang over 1000 teaterartikler – i form af deciderede anmeldelser, journalistiske reportager og essays. Han behandler næsten alle emner, også sang, musik og dans, men skuespilkunsten står hans hjerte nærmest. Skuespillerens håndværk, talent og ånd er som et livslangt forskningsområde; også i det arbejde han udfører som sceneinstruktør.

Han fanger øjeblikket og gør det til evighed! Han tegner med få streger konturerne af en skuespiller, hvorefter han med skarpeste øje og øre ser og lytter sig ind til forcer og svagheder. Det er så stærk læsning, at man nærmest sanser den enkelte kunstner og får dyb indsigt i faget, med Bang som en stadig lyslevende og aktuel vejleder.¹

Med dette fokus på skuespilleren er Bang for øvrigt helt på linje med tidens teateræstetik, for hvem skuespillerens menneskefremstillende kunst er i centrum – påvirket og inspireret af den forskning i enkeltindividets personlighed, formet af arv og miljø, som udfolder sig inden for rammerne af sociale omvæltninger og industrialismens fremmarch.

1. Kritikerens opgave

Bang var imod, at teaterkritik blev betragtet som nyhedsstof. Den skulle udfolde sig i form af kunstfilosofiske og kulturpolitiske artikler, der reflekterende gik i dybden og henvendte sig både til publikum og kunstnerne selv. En anmelder bør, understreger han, "hvile i sine Indtryk og spidse sin Pen, overhoved at gjennemtænke i Stedet for at gjennemflyve". Det handler ikke om at tilfredsstille "Publikums egen feberagtige Nyfigenhed".² Bang tvivlede ikke et sekund på teatrets levedygtighed og betydning, men anmelderen har et medansvar for dets udvikling, og det kræver "den lydhøre Sympathi" og "den nervøse Opfattelsens Inderlighed". (Jürgensen 2007, s. 99.) Manglende spaltepads kan aldrig være en undskyldning for overfladisk kritik, for jo mindre plads man har til sin rådighed, "des mere maa man begrænse sig, og naar man intet læser i de syvti Linier, er det fordi Kritikerne har manglet Blik, ikke fordi han har manglet Rum. At gribe øieblikkelig og ved første Øiekast det væsenlige

1) Jeg har især brugt følgende kilder: Dramaturgiske Penetegninger. Herman Bang som teateressayist. Udgivet og kommenteret af Knud Arne Jürgensen. Syddansk Universitetsforlag 2007.

Herman Bang: Masker og Mennesker. Kbh. og Kristiania. Gyldendalske Boghandel. Nordisk forlag 1910.
2) Theaterforhold og Theaterfolk. Kritiken. Nationaltidende. 21.11 1880. Jürgensen 2007, s.99.

– det er enhver Kritikers fornemste Egenskab”. (Ibid., s. 95, 96). Fokus bør ligge på ”Aftenens Begivenhed” (Ibid., s.96.) og ikke på alt og alle i en forestilling. Desuden skal man gå langt uden om sproglige klicheer. (Ibid., s.93 og 97.)

Når man læser sig gennem Bangs store produktion af teaterartikler, får man det indtryk, at han også – som den ekstremt sansende og sensitive person han var – simpelthen har haft brug for tid til at sortere i alle sine oplevelser. Gennem refleksionen får han bragt tingene på afstand og kan således vurdere, både varmt og køligt, følsomt og rationelt. Det er med dette ”doble blik”, at han skriver og med sin stærke ånd stadig kan inspirere.

2. Ismerne

Bang forholder sig medlevende og interesseret til tidens mange ismer - naturalismen, impressionismen, symbolismen og den tidlige ekspressionisme. Men han reagerer kritisk, når en isme stivner i ”stil” og uorganisk lægger sig dominerende henover den menneskelighed, som han altid fremhæver som det vigtigste i kunsten.³ Selvfølgelig er han påvirket af naturalismen, og understreger nødvendigheden af livsstudiet med begreber som stemningserindring, sandhed og ægthed, men han er samtidig kritisk mod den naturalistiske tendens til at overdrive miljøskildringen med et væld af ydre detaljer:

*Til Tider spørger jeg mig selv, om den
rentud bravourmæssige Livagtighed,
vi under alle disse Anstrængelser naar,
ikke købes – paa Livets Bekostning.⁴*

Løsningen er dog heller ikke rendyrket symbolisme, som han oplevede i fuldt flor, da

- 3) Se bl.a.: Anden Sarah Bernhardt Forestilling. København 8.10 1902. Og Betty Hennings. København 13.12 1905. Jürgensen 2007, s.307 og s.318
- 4) Om Dansk Skuespilkunst. Et Par Betragtninger. Gads danske Magazin, juli 1907, Jürgensen 2007, s.190

han i begyndelsen af 1890erne opholdt sig i Paris og fulgte arbejdet på Théâtre L’Oeuvre. Her anbefalede han ensemblet at gå uden om drømmeagtig meditatív stilisering for til gengæld at fremhæve karakterernes lidenskab. Væk med ”den samme vage Syngen, hvis uendelige Lyd minder om russiske Kirkesanges endeløse Monotoni” og væk med ”den urolige Vanken, der lader Figurerne synes flakkende og ubestemte Skygger over Vægge”.⁵

Det er, når teaterkunsten ånder frit, dybt og stort, at han for alvor begejstres. Derfor kan han heller ikke forlige sig med tidens førende sceneinstruktør William Bloch og dennes gennemført naturalistiske opsætninger på Det Kgl. Teater. Han anerkender Blochs evner, men forestillingerne er præget af ”den lille Realisme”, hvor ”Følelsesudbrud gaar paa Fil”.⁶ Det brede vingefang mangler, stækket af en omklamrende borgerlighed !

Noget af det mest spændende omkring Bangs forhold til ismer og skuespilkunst, er det faktum, at han nærmer sig ekspressionismen - som den første i dansk teater! Når han møder og genkender en ekspressionistisk intensitet hos skuespillere, kan man tydeligt mærke, hvor forløsende det virker på ham; sikkert også fordi hans eget temperament og livserfaring kunne spejle sig i udtrykkets intensitet. Som homoseksuel blev han jo udsat for forfølgelse og udelukkelse og dermed en verden på vrangen. Ekspressionismens subjektivisme og voldsomhed, hvor fantasien fik friere tøjler med en undertekst af eksistentiel fortvivlelse, ramte ham lige i solar plexus.⁷

- 5) Rosmersholm. Aftenbladet 10.10 1893. Jürgensen 2007, s.116
- 6) Om Sceneinstruktion. Nogle Bemærkninger II. København 7.4 1891. Jürgensen 2007, s.332
- 7) Se Mette Borg: Sceneinstruktøren Herman Bang. Kbh. 1986, hvor der henvises til en markant ”lighed” mellem Edvard Munchs sjælemalerier og Bangs arbejde med det kropslige udtryk hos de skuespillere, han instruerede.

3. Skuespillerens udtrykskraft/intensitet

Det er altså ikke udvendig ekspressiv teatralitet, han søger hos skuespilleren, men en ekspressivitet, der hviler på livserfaring, og evnen til at opleve på mange planer. Det, han især savner hos William Bloch, er

Den Fantasi, som er den store Kunsts Sjæl; som skræller Overfladen og gransker Hjerterne; som gør Kunstens Ord større end Livets og dog ti Gange sande, den Fantasi, som giver den geniale Kunstner en hemmelighedsfuld Kundskab om menneskelige Højtidstidage – Smertens eller Glædens; som lader ham sé, at der er Ting i Livet, endnu. Ting i Livet, som bringer Menneskene til at juble højt og til at hulke elendigt”⁸ Derfor bliver Blochs skuespillere ofte ”forstandige, pilne, dannede (---) smaatærkede og reserverede. (Jürgensen 2007, s. 333)

Når intensiteten imidlertid får den styrke, han efterlyser, er der til gengæld ingen ende på hans begejstring. Pennen gløder for at genskabe det, han har været vidne til, og som han føler medansvar for at fastholde. Som for eksempel da Sarah Bernhardt okt. 1902 gæstespiller i København som Tosca i Victorien Sardous skuespil af samme navn. Hele livet var Bang fascineret af den store kunstnerinde, men også fuldstændig usentimental, ja nærmest nådesløs i sin kritik, når hun blev udvendig og dyrkede sin primadonnastatus. Som Tosca spiller hun sig imidlertid frem til det geniale i 3.akt, tændt af en hensynsløs sandhedssøgen:

Midt under alt dette internationale Hurlumhej løftede Sarah Bernhardt sig alligevel i tredje Akt til hele den

8) Om Sceneinstruktion. Nogle Bemærkninger II. København 7.4 1891. Jürgensen 2007, s.332

mægtige Lidenskabens Gewalt, den ganske Smertens og Lidelsens Voldsomhed, Udtrykkets rent driftsmæssige Ustyrlighed (---). Hvor hun før tog tusinde Hensyn til Plastik, længevarende Stillinger og Attituder, hvori hun dvælede som i et Tableau – skyder hun nu voldeligt alt til Side for, uden noget Hensyn, at naa en Oplevelsens Vælde, der virker som Geniets luende Liv. Hæslig, men gennembævet til sidste Nerve af Smerte og Rædsel stod hun i dette Oprin – et mægtigere Bevis paa hendes alt overstraalende Evne, end i det mindste jeg nogensinde har set.”⁹

4. At kunne rumme rollens modsætninger

Bang er en ivrig fortaler for det kunstneriske udtryks dialektik. Især finder han det vigtigt, at skuespilleren formår at arbejde med rollens brudflader og dermed styrke dens kompleksitet. Han vil overraskes og bruger det herlige udtryk ”Vildskud” om skuespilkunst, der er befriet for pænhed, men til gengæld rummer en god portion kunstnerisk anarki.¹⁰ Når han i sine artikler kommenterer unge skuespilleres uddannelse, og det gør han ofte, betoner han, at det ”i Stedet for at binde de Unges Personligheder tvært imod gælder: at løse og frigøre dem ved alle Midler”.¹¹ De skal lære at ”mangfoldiggjøre sig”¹² for at kunne forholde sig meddigtende og personligt skabende til rollen, så den åbner sig i mange

9) Første Sarah Bernhardt Forestilling. København 7.10. 1902. Jürgensen 2007 s.305.

10) Udtrykket indgår i: Teaterbrev. Fra Norge og Sverige. Tilskueren. Oktober 1889. Jürgensen 2007, s.166, 167.

11) Fransk Scenekunst. Nogle Betragtninger. Tilskueren. September 1893. Jürgensen 2007, s.178.

12) Theater-Feuilleton. Nationaltidende 28.2 1883. Jürgensen 2007, s.293.



Herman Bang, 1905.

farver, samtidig med at helhedstenen bevares. Den østrig-ungarske skuespiller Josef Kainz gjorde således et uudsletteligt indtryk på Bang med sin helt nutidige Hamlet, der rummede alverdens modsætninger, men samlede dem i genial kraftfuld sjælfuldhed. Hans Hamlet var sørgende, sorgløs, voksen, barn, god, grusom, munter, tvivlende, elskende og - hjemløs i jeg'et. (Bang, 1910, s. 127-144.)

En af de største mestre inden for kunsten at forene rollens modsætninger var den store Holberg-spiller Ludvig Phister, og Bangs beundring er ikke til at tage fejl af: "Hver skikkelse havde mange Sind, som hvert Menneske har det, og den havde mange og stridige Egenskaber, som hver Mand har. Men dette er netop den store Kunsts Kjendetegn, at der høres Bud fra mange Sæt af Strænge, det ene Sæt under det andet. Phister vidste det, og han evnede at bringe dette mangestrengede Bud – med Midler saa disciplinerede, saa opdragte, saa lydige under hans Villie, at hver Sindets Skiften hos Mennesket, han fremstillede, meddelte sig til os gennem hans Stemme, gennem hans Blik,

Mine, gennem hver mindste hans Bevægelse".¹³

Når dialektisk tilgang til rollen manglede, blev Bang til gengæld hård i tonen. Det mærkede Betty Nansen, som han ellers beundrede og havde et nært forhold til, da hun i 1903 spillede titelrollen i "Kameliadamen". Rollen var "overstort anlagt", og hun poserede, så nuancerne og realismen forsvandt. Han kunne ikke længere genkende kameliadamens historie og heller ikke spejle sig i den: "Fru Nansen havde omskabt det gamle Stykke til en Skæbnetragedie, gennem hvilken hun selv skred som en stolt Dronning eller som Skæbnegudinden selv".¹⁴

Både som anmelder og sceneinstruktør var han, som nævnt, optaget af, at der blev åbnet op til selvet hos den enkelte skuespiller.

Kun derigennem kunne også rolle-selvets mange nuancer fremkaldes. Næsten jungiansk skriver han om det moderne menneskes "Allemandsmaske", som skuespilleren imidlertid aldrig må blive offer for. Det er

13) Phister. Aftenbladet 19.9 1896. Jürgensen 2007, s.301.

14) Kameliadamen. København 12.10 1903. Jürgensen 2007, s.315, 316.

nødvendigt, at ”glimt af os selv gennembryder denne Maske, oplyser den og – forraader os. Disse Glimt er de hastig tændte og slukte Udtryk for vor indre Særlighed og Sjælen. Den nye Skuespilkunst maa belure dem, opfange dem og fæstne dem. Paa Skuespillerens Ansigt, i hans Tonefald, i hans Minespil maa de hastige Minespil forraade - os”.¹⁵ Med sin interesse for psykologi er Bang helt i overensstemmelse med tidsånden, men det psykologisk sande i kunsten får hos ham ikke lov at stå alene. Intet er scenisk sandt uden kunstnerisk fantasi. Det handler om en skabende teatralitet, der ikke nødvendigvis er bundet til det, der ligner, men det, der er. Ægte scenisk væren er for Bang lig med ekspressiv scenisk mangfoldighed, og spejlet, der holdes op for naturen, kan udmærket være et hulspejl, som forstørrer og intensiverer.

5. Krop skal der til!

Tæt forbundet med Bangs ivrige fremhævelse af rolletolkningens kompleksitet er hans sans for kroppens udtryk. I sine romaner er han som impressionist først og fremmest en skildrer af bevægelsen. En drejning med hovedet, en vippen med foden kan røbe det inderste i et menneske. Bevægelsen, menneskets handlen, er ”Et Glughul ind i det skildrede Menneskes Tankeliv”.¹⁶ Med røntgenblik iagttager han verden og omdanner sine indtryk til det billedlige, og netop derfor er også de skildringer, som han i sine teaterartikler giver af den enkelte skuespillers kropssprog, så dybt fascinerende. Intet undslipper hans blik og teaterkritikeren Bangs fokus på skuespillerens kropslige silhuet har også visse ligheder med Bertolt Brechts overvejelser omkring det gestiske og gestus. Hos den italienske primadonna Eleonora Duse iagttager han eksempelvis en genial evne til at levendegøre rekvisitten, så begges sjæl forenes i

et stærkt billede.¹⁷

Og sceneinstruktør Max Reinhardt i Berlin formår i sin iscenesættelse af Goethes ”Faust” at skabe billeder, der bliver siddende på nethinden, fordi krop, lys og rum smelter sammen og uddrager essensen af dramaet. Faust og Fausttanken udfoldes i sceniske kompositioner, der hver især virker ”som et Begreb” og kan gemmes som ”Vandmærke(- - -)under hvert af Digtningens Blade”.¹⁸

I Moskva, hvor Bang 1911 besøger det berømte MXAT, Moskva Kunstnereteater, er han fuld af beundring for Stanislavskijs arbejde, men skriver samtidig i sine rapporter om forestillingerne, at en bestemt stil truer med lægge sig hen over det hele. Ved at lade underteksten dominere og lægge al energi over i denne, er man på vej til at havne i statisk ubevægelighed. Ved ”at tvinge Skuespilleren til en uforanderlig Ro og Forbliven, berøver man ham og gør man ham til ”et talende Hoved”. Man hugger, saa at sige, Kroppen af ham, og lader ham kun beholde Stemmen og Ansigtet tilbage.”¹⁹ Denne efterlysning af mere krop i Tjekhov gælder på sin vis stadig, hvor tolkningen af de tjekhovske karakterer ofte mangler scenisk dynamik.

Noget af det smukkeste Bang har skrevet om vellykket kropsspil er i forbindelse med Betty Nansens præstation som Agnete i Amalie Skrams skuespil af samme navn på Dagmarteatret 1910. Det hører med til historien, at han selv instruerede hende, og ud fra beskrivelsen kan man levende forestille sig, hvor optaget de begge har været af at levendegøre rollen gennem en psyko-fysisk proces, der bidrog ekspressivt til at fremhæve den i rummet, både malerisk og skulpturelt. Teaterkritikeren Bang tegner nu i ord essensen

15) Skuespilkunstens Nedgang. Det ny Aarhundrede. Maanedsskrift. Jürgensen 2007, s. 196.

16) Impressionisme. Tilskueren 1890 (Bang bruger beskrivelsen i en ”Replik” til Erik Skram).

17) Bang, 1910, s. 73, 74.

18) Illustrationerne til Goethes ”Faust”. København 16.6 1909. Jürgensen 2007, s.123

19) Moskauerne – IV (sidste Artikel) Farerne. Jürgensen 2007, s.360.



Betty Nansen som Agnete i Amalie Skrams "Agnete", 1910.

af præstationen, som vil han fastholde den ud over forestillingens flygtighed:

Hvor rank hun havde været, da hun troede sig elsket, hvor stolt, hvor fuld af Lænd og Barm. Og nu. Hvordan var det, hun sjokkede om som den, der ikke véd, hvor hun sætter sine egne Fodder; sammenskrumpet, spids, lige op og ned. Hun havde ikke Skuldre og hun havde intet Bryst. Hun havde intet Køn mer under det underlige Sjal. Hun var bare noget livløst Noget, som endnu gik omkring. Og da hun saa tog Afsked: - Der var kun stillet en Stol, en enlig Stol væk fra de andre Møbler i Stuen (- - -). Paa den enlige Stol sad hun, med Hænderne slapt ned i sit Skød. Og som Agnete sad der, paa en Rørstol, mellem fire Lærredsvægge - sad Betty Nansen midt i Livets Ørk, i en Ørken af den evige Ensomhed. -

Mon nogen af vore Malere har malet det Billede? Om En havde magtet det, han var blevet "udødelig". - Her var Livets sidste Smerte udtrykt i et Hoveds Bøjning og i to Kvindehænder i et Skød. Bang, 1910, s.207.)

6. Replikbehandling

Bang oplever ikke alene med øjnene, men i allerhøjeste grad også med ørerne. Hans musikalitet som teaterskribent er markant. Det er sjældent han forsømmer en kommentar, når det gælder replikbehandling. I en stort anlagt artikel "Stemmerne", Nationaltidende 27.2 1884,²⁰ retter han en hård kritik mod danske skuespilleres stemmebeherskelse: "Stemmerne (er) tilgroede med Bilyds Ukrudt, saa deres Klang og Farve næsten forsvinder. Læspelyd og halv Hæshed florerer særligt og lade Diktionen

20) Stemmerne. Nationaltidende 27.2 1884. Jürgensen 2007, s.322-326.

blive trangbrystet og hvæsende.” Bang er dog ikke ude i et ærinde, hvor han som anmelder konservativt efterlyser fortidens senromantiske stemmeideal, tværtimod. Han er helt med på, at tiden kræver en ny type diktion, men problemet er, at den endnu ikke har fundet sig selv, hverken klangligt eller med hensyn til tempo-rytme. Den flakker hjemløst rundt med den romantiske replikbehandling ved sin side, ofte med det resultat at man i en og samme forestilling oplever, at nogle taler romantisk langstrakt deklamerende, andre jager af sted i hast, og andre igen ”lader Ordene dumpe uden for Tænderne”, hvis de ikke slet og ret opgiver med nævnte hæshed som resultat. Der er kun én vej ud af kaos, og det er bedre uddannelse frem mod en stemme, der tilhører samtiden, født af den enkeltes personlighed. Skuespilleren skal kunne beherske ”Klang og Lyd i alle Stemninger, i alle Udtryk og under alle Oplevelser” samt kende hver lyd i sit organ, sådan som det levede liv farver det – ”Dette er Stemmens Kunst lært indvendig fra. Thi der, hvor dette Studium af ”mit” Organ som Udtryk for og Bærer af ”mine” Følelser og Overgange føres saa langt, som det bør, der vil man naa en Sandhedens Overbevisning om Udtrykkets Mangfoldighed, som vil blive den nye Kunsts Skjønhed”. Desuden betoner Bang vigtigheden af at kunne mærke tidens rytme. Den moderne tid oplever han som utålmodig, rastløs, febril, svingende mellem spændthed og afslappelse²¹ og skuespilleren bør suverænt kunne ”ånde” med (og mod) den: ”Vor tales Rytme er en anden. Den er forpustet og uens; hvert Ord er saa springsk som en sammentrykt og rebelsk Fjeder; den er hastig, febril, styrter forbi hver Logik; gør Holdt og slaar ned, som med en Hammer, naar Lunet vil. Eller den kan ogsaa blive saa langeligt og slapt glidende, saa det synes, som om det ene Ord aander ud og dør hen i det andets trætte Arme, og

det hele er kun en eneste lang og syg Opgivelse”.²²

Epilog

Bang er, som Hamlet i Hecuba-monologen, i bund og grund fuld af kærlig undren i sit forhold til skuespillerens kunst og forvandlingsevne. Måske lyder det lidt mærkeligt, for hans viden er jo enorm. Men undren skal forstås som den dybe respekt og ydmyghed, hvormed han altid møder kunstartens menneskeskildrende evne og kraft. Han sætter sig, som teaterkritiker, aldrig over det, han skal skildre og bedømme, men møder stoffet åbent og søgende. Trods de meget hårde ord, der ind imellem noteres om en præstation, er målet altid konstruktivt. Han vil nå frem til essensen, fastholde præstationerne som mere end ”skrevet i vand” samt videreudvikle og forny. Han vil også skabe respekt omkring teatrets kunst og ikke mindst selvrespekt hos kunstnerne selv. Endelig kan han ikke andet end at give den begejstring videre, som han selv oplever med alle sanser åbne.

Artiklerne er skrevet med forundringens blæk, i impressionistisk følsomhed og sans for det kunstneriske øjeblikks autoritet og med imponerende indsigt i kunstartens indhold og form. - I sandhed et enestående materiale!

Mette Borg

Mag.art i Teatervidenskab og har i mere end 25 år undervist på Statens Scenekunstscole i dramaturgi og teaterhistorie. Desuden er hun timelærer på Operaakademiet, konsulent for skuespillere og sangere samt sceneinstruktør.

21) Bang, 1910, s.110,111 (Bang om sin tids puls – fortjener at blive læst i sin helhed. Kunne lige så godt være en beskrivelse af vor egen tid!)

22) Sceniske Reform-Forsøg. Tilskueren, oktober 1886.Jürgensen 2007, s.160.