

Ransagelsen

En teater-musik-oplevelse med Weiss og Piscator

Af Luigi Nono

Luigi Nono er født i 1924 i Venedig i Italien. Efter at have taget juridisk embedseksamen, begyndte han i 1946 at studere musik. Luigi Nono har komponeret for orkester (operaerne, »Intolleranza« og »La Fabbrica Musicale« samt balletten »Il Mantello Rosso«) og i 1960 kom hans første elektroniske værk: »Omaggio a Emilio Vedova«.

Forholdet mellem musik og teater og de nye tekniske muligheder, som de elektroniske studier også åbner her, – disse emner diskuterede jeg med Piscator og Peter Weiss ved de møder, vi holdt, efter at de havde foreslået mig at skrive musik til iscenesættelsen af Weiss' nye stykke, **Ransagelsen**. Det skulle opføres på Freie Volksbühne i Vest-Berlin, som Piscator var intendant for, og hvor han ofte virkede som instruktør. I sig selv interesserede problemet scenemusik mig ikke, hverken som funktion eller – endnu mindre – som lydeffekter. Jeg syntes ikke, det stod i noget forhold (undtagen måske som konventionel banalitet) til det betydningsfulde materiale, Weiss havde indsamlet om nedbrydningen af mennesket – og ansvaret herfor – i den nazistiske koncentrationslejr Auschwitz.

I den europæiske skuespiltradition (undtagen hos Brecht, hvor det musikalske element har en speciel betydning) har musikken en illustrerende-naturalistisk eller psykologisk funktion. Den bliver firet ned som en kulisse eller et bagtæppe, eller brugt som akustisk »afledningsmanøvre« under ventetiden ved scenskift.

Den sådannede anvendelse er betinget af den tid, det rent teknisk tager at skifte scene, og den forvinder efterhånden som sceneteknikken og sceneidealet udvikler sig i indbyrdes dialektik og fornyes, sådan som det sker i Josef Svobodas geniale bevægelses-ideer. Svoboda er scenograf og scenearkitekt ved den nationale opera i Prag, hvor han er i fuld færd med at revolutionere teatrets rum-tids-dimension. Hans Hamlet-iscenesættelse, der bl.a. blev vist i Bruxelles i februar 1965, vakte stor interesse ved den kinetiske sceneløsning, der har to konsekvenser: a) scenskiftene afskaffes til fordel for en stadig rumlig ændring eller forvandling af scenen parallelt med selve spillet. En helt ny dimension for skuespillerens spil. b) da ventetiden ved scenskiftene ophæves, opnår man et kontinuerligt teatralisk tidsforløb, der får stykket til at fremtræde tydeligere i sin opbygningsenhed, hvorved det lettere opfattes i sammenhæng.

Tænk blot på Verdi's Troubaduren: konventionelle og sendrægtige instruktører og dirigenter tvang os ofte til at sidde i mange og lange minutter og vente på et scenskift, der er lige så langsomt som banalt. Den enkelte akts form blev hugget i stykker og de enkelte scener bliver til ligeså mange løse revne brokker. Hvis det i stedet for lange minutter drejede sig om højst nogle få sekunder – og Svoboda forsikrer, at den mulighed eksisterer – så ville det bogstaveligvis medføre en større lydhørhed og dermed igen en mere oprigtig forståelse også af en så populær opera som Troubaduren, fordi man hele tiden ville opfatte den i sin helhed i stedet for at reducere den til nogle løse revne arier eller løse revne scener.

I **Ransagelsen** er der ingen scenskift, scenen er den samme fra først til sidst: en statisk stiliseret gengivelse af en

retssal med anklagede, vidner, anklager, forsvarer og dommer – ligesom under den retssag, der fandt sted i Frankfurt mod nogle Auschwitz-bødder, hvorfra Weiss har hentet sit dokumentariske materiale.

Stykket er inddelt i 11 aange, hvor med en titel, der nøje følger en gennemgang af koncentrationslejren fra porten til krematoriumene.

I det statiske scenebillede er ordet det eneste dynamiske element. I det sker mødet mellem nutid og fortid, mellem vidneudsagn og faktisk virkelighed, mellem foræget på at dømme retfærdigt og klasedomstolens manglende evne til at dømme sin egen klasse (det nuværende borgerskab og den nuværende kapitalisme i Forbundsrepublikken). Dommen der faldt, var naturligvis uanstændigt mild. Mellom vijen til at erkende og analysere fortiden for at komme over den og ønsket om at glemme den til fordel for Forbundsrepublikkens nuværende velstand.

Teksten rummer dels monologer og dialoger, dels korpartier, dels objektive oplysninger og dels subjektive medleven. Derfor – på grund af situationernes mangfoldighed – er det så nødvendigt at differentiere det talte ord og lade det indgå i en lydlig-rumlig komposition.

Den nye lydteknik, der tager hele teaterrummet i brug og ikke nøjes med et brændpunkt på scenen, kan i høj grad bidrage til i dag at skabe en ny lyddimension for det talte ord på teatret. Det statiske ved det visuelle element – en stiliseret proces på en kuffasse-scene – kan måske netop kun ophæves ved en ny anvendelse af det auditive element, nemlig ved at man erstatter den naturalistiske tale med en ny lydspredningsteknik, som kan overbringe talens indhold langt mere effektivt.

Talen bliver dermed dynamiseret på forskellige planer og differentieret efter sine egenheder, f. eks. efter hvorvidt den er rationel eller instinktiv, middelbar eller umiddelbar, suggestiv eller provokatorisk, koral eller individuel objektiv eller subjektiv. Det er altså ikke kun en leg med formen. Tænk blot på den mangfoldighed af visuelle planer, Dreyer brugte for at dynamisere den statiske retssag mod Jeanne d'Arc. På det visuelle plan arbejdede han genialt med det middel, der stod til hans rådighed: filmkameraet. På teatret kan man – ja bør man – arbejde parallelt med de midler, der i dag står til rådighed. Og derfor må det auditive element foretrakkes som eneste aktions- og kommunikations-element i tilfælde – som med **Ransagelsen** – hvor det visuelle element er næsten absolut stillestående. Derfor tilbød jeg Piscator at deltage ved den lydlige udformning af stykket, nemlig med det musikalske. D.v.s. at jeg tilbød at give liv til det talte ord – både hvad angår dets lyd og dets mening – ved hjælp af forskellige metoder til lydspredning: ved at bruge mikrofoner forbundet med højttalere anbragt rundt om i salen, ved at skifte mellem rigtig »levende« tale og tale formidlet gennem høj-

MUSIK

AKTUELT
TEATER

talere, samt tale optaget på bånd med mulighed for selv en nok så lille lydbehandling i et elektronisk studie.

Brugen af varierende lyd-«rum» og lyd-«modi» for stemmen leder «meddelbarheden» af et stykke som **Ransagelsen**, der med sin vedvarende voldsamhed og stadig gentagne chok-dokumentation risikerer at skabe tilvænning, især hvis man udelukkende bruger monoton, endimensionel tale.

Sansøevnen er i dag meget mere udviklet og meget hurtigere, end man tror eller ønsker. Det kræver en kommunikationsmåde, der udvikler sig, så den hele tiden er foran konventionen og tilvænningen, og som - hvad det auditive element angår - kan interessere øret også som lyd i modsætning til den nuværende psykofysiske sansning, der arbejder rent rationelt. B. Brecht arbejdede i denne retning ved sin bearbejdelse af Shakespeares *Coriolan*, som jeg hørte og så i Berliner-ensemblets teater i det demokratiske Berlin. Når denne forestilling er så eksemplarisk og fornyende, er det ikke mindst på grund af dens sceniske tempo og dens akustisk-visuelle dimension.

Skønt Piscator var enig med mig i mit forslag, kunne han dog på grund af tidnød ikke realisere det eller prøve det. Men på Volkstheater i Rostock i det demokratiske Tyskland demonstreredes det ved et rent tilfælde, hvor effektiv og værdifuld brugen af lydtekniske midler er i **Ransagelsen**. Auschwitz-bøddernes forvarer talte i mikrofon, og hans stemme blev spredt af højttalere, hvorved den vandt i umiddelbar betydning. I pausen forklarede Hans Enslin Perten, teatrets direktør og instruktør af Weiss-stykket, at han var blevet tvunget til at bruge mikrofonen af en pludselig hæshed hos skuespilleren, men at han på grund af den teatermæssige virkning havde bibeholdt det og overvejede at bruge det også i andre situationer. Perten har æren af den bedste scenepåførelse af **Ransagelsen**, en opførelse, som også var præcis i sin anklage mod den tyske industri - Krupp, Siemens, I. G. Farben - for medansvar for koncentrationslejrene. Han havde adskilt kompartierne fra de dele, hvor en enkelt skuespiller taler, idet han lod alle vidnerne indgå i et talekor med en bemærkelsesværdig tydelig teksttale. Hvervel slog han en streg over den almindelige opfattelse, at det er solist-skuespilleren, der «skal sige det hele», og indførte en korstil med oprindelse i synagogen.

Piscator så rigtigt, hvad angår forholdet mellem musik og teater: musikken skulle udtrykke og ændre det, som hverken talen eller scenen kunne. De millioner, som døde i koncentrationslejrene.

Der skulle altså bruges helt selvstændige, rent musikalske kor, som skulle vokse med tekstens «sange», men med deres eget udviklingstempo adskilt fra det sceniske. Disse kor skulle udgøre en bestanddel for sig i den konstruktive opbygning af **Ransagelsen's** iscenesættelse.

Piscators teater i Berlin har et lydanlæg, der nærmest er enestående. Højttalere overalt, forbundet med båndoptagere i regien, dvs. det rum, hvor de forskellige apparater til lyskontrol, fremvisning af lysbilleder og filmindslag osv. befinder sig.

Højttalere på scenen, på prosceniet, til højre og venstre på væggene, i loftet og under gulvet i salen. En sand fryd

for den, der vil bruge hele teatrets akustiske rum, og som ønsker mulighed for en mangfoldig bevægelighed i det klanglige element.

Man beslutter sig til en sådan bevægelighed a) af rent musikalske hensyn, b) af hensyn til det, der sker på scenen og c) af hensyn til publikum, der således ikke længere befinder sig over for det, der sker, men midt i det. (Da jeg rigtig havde påtænkt de store muligheder i dette anlæg, foreslog jeg også dets anvendelse til skuespillemens stemmer.)

Korene begyndte i højttalerne på scenen og nærmede sig publikum med forskellige bevægelser, efter opstod bag publikums ryg og fór op mod scenen, eller de forblev fast på ét sted, eller de bevægede sig kun med højttalerne på scenen, eller kun mod dem i salen osv. Korenes forhold til skuespillerne blev derfor meget afvekslende. Korat aftrød skuespillerne, dækkede dem, fortsatte deres tale, ja, omstøttede dem - alt sammen ved at bruge de forskellige højttalere succesivt eller samtidigt på ét sted eller i bevægelse. Og kul-kasso-scenens akustiske statiskhed blev således også brudt, ved at korene blev spredt ud i hele teaterrummet.

Korene er optaget på bånd og bliver afspillet på båndmaskine. Jeg komponerede dem i RAI's fonologiske (elektroniske) studio i Milano. Jeg anvendte forskellige lydmaterialer: børnestemmer (fra Piccolo Teatro's kor), sang og lyd af den polske sopran Stefani Wnytowicz. Tidligere indspillede kor- og instrumentalpartier og originalt materiale fremstillet i selve studiet for lejligheden. Efter forberedelse og udvælgelse af materiale fulgte bearbejdelsen af det med studiets apparatur - et arbejde, der naturligvis krævede studier, undersøgelser og eksperimenter - før jeg så endelig kunne begynde den egentlige komposition. Disse tre stadier kommer ikke altid efter hinanden, men overlapper ofte hinanden. Og det er netop noget af det allermost betagende ved at komponere i et elektronisk studie, at man straks kan høre, og altså kontrollere og verificere, det, man er i færd med at lave. I fortsættelse af mine tidligere erfaringer studerede jeg disse kor til **Ransagelsen**, hvordan man med enkle lyde frembragt af den menneskelige stemme uden en litterær teksts semantiske element kunne opnå en udtryksfyldte af måske endog større virkning, end når man går ud fra en litterær tekst. Det er et udviklet og omdebatteret spørgsmål, hvorvidt man kun og bør tilpasse en eksisterende tekst til musik, et spørgsmål, som leder hen til diskussionen om forståeligheden af en musik med tekst: Bliver teksten mere forståelig, eller bliver den selv til musik?

Bibringer en tekst først og fremmest musikken en præcis betydning, og er den altså nødvendig som «guide» til forståelse af musikken? Eller er teksten blot et særligt lydmateriale, som skal analyseres og bruges i kompositionen? Er det altså muligt i musikken at nå frem til et præcist semantisk udtryk gennem en fonetisk struktur eller ved brug af enkle fonemer?

Som altid i mit virke som komponist var eksperimentet, forskningen, studiet også i dette tilfælde ledsaget af en præcis fornemmelse af nødvendigheden, af omhu og menneskeligt engagement.

ZENIT

Nordisk Socialistisk Tidsskrift

Prenumeration 25 Dkr./år. Skriv til tidsskriftet Zenit, Slotsgade 27 A, København N.