

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 vid 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 rejse, 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, klokkenes 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

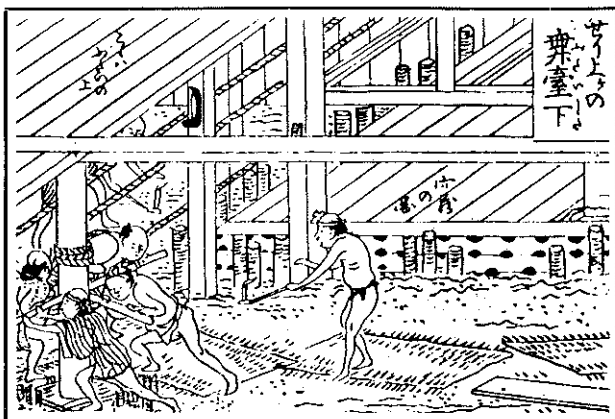
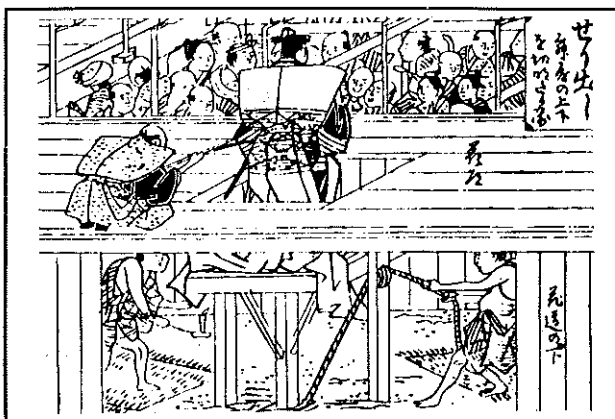
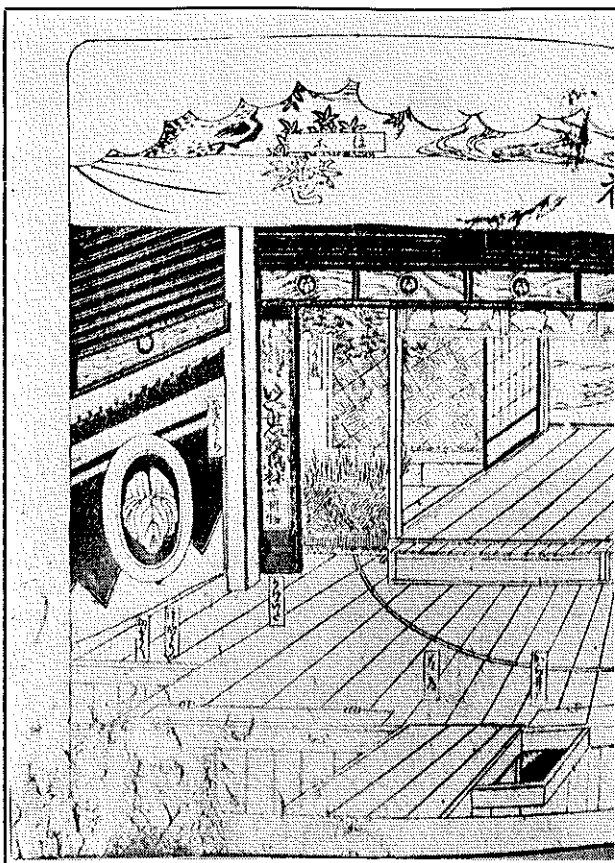
»De græder alt for meget deroppe!« fortæller manden under scenen mig, »og jeg er altfor følsom. Selv de stykker, der i starten virker allermest betryggende, bliver lidt efter lidt blandet op med en eller anden u håndgribelig krashed; det er ligesom når en person bliver grebet af en hvirvelvind og fra 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 gysefuld 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 befinder 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 kulisser 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 rødde, 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 drejescenen 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.