

Antonin Artaud og den balinesiske drøm

av LEONARD C. PRONKO

Denne artikkel er hentet fra »The Theater East and West« av Leonard C. Pronko. Gjengitt med tillatelse av »The Regents of the University of California«.
© 1967 The Regents of the University of California.

Et teater som ikke er trolldom, er ikke.
A. Artaud.

En av de viktigste innvirkninger på vesten fra orienten, har indirekte vært gjennom tekstene til den heftige teaterprofeten Antonin Artaud. Hans samlinger av essays, skrevet mellom 1931 og 1937 og publisert som **»Det Dobbelte Teater«**, er av Jean-Louis Barrault blitt kalt »langt det viktigste som er blitt skrevet om teater i det 20. århundre«. Gjennom sine kontakter med Dullin, Barrault, Vilar og den unge generasjon av instruktører og dramatikere, har Artaud utøvet en uvurderlig innflytelse på den retning teatret har hatt i Frankrike – og i andre land – i de siste tyve-tredve år.

Han utgjør dessuten en viktig kile som trenger inn i det området som teatermessig skiller østen fra vesten, da hans kritikk slår ved roten av problemet og konsentrerer seg om to avvikende måter å betrakte teatret på: Den ene psykologisk, periferisk, umetafysisk, intellektuell; den andre religiøs, integrerende, metafysisk og sanselig. Åpningssetningen i hans essay **»Om det balinesiske teater«** er ikke bare en introduksjon, den er et ressumé, en definisjon og et program som krever en tilbakevending til metafysisk tradisjon og totalt teater: »Den første forestilling i Det balinesiske Teater, som rummer dans, sang pantomime og musikk, – og uendelig lite av det vi forstår med psykologisk teater her i Europa, fører teatret tilbake til dets opprinnelige plan, hvor det er selvstendig og fritt skapende i hallusinasjonens og angstens perspektiv«. (1) Gjennom en forestilling som bruker alle teatrets midler, vernet av en respekt for dramaets kvasireligiøse, seremonielle røtter, presenterer det balinesiske teater, hevder Artaud, en overveldende sceneopplevelse som kan kalles »metafysikk-i-funksjon«.

Dette omstendelige essay, hvorav den første fjerdedel kom som anmeldelse i **Nouvelle Revue Française** kort etter at Artaud hadde sett de balinesiske dansere på Colonial Exposition i 1931 i Paris, er, sammen med de to kortere essays **»Østens og Vestens teater«** og **»Metafysikk og Mise en Scène«**, det viktigste vitnesbyrd om Artaud's balinesiske drøm. Men det er hele tiden henvisninger til Bali og til an-

dre asiatiske dramatiske former gjennom alle artikler i **»Det Dobbelte Teater«**. Det begrep som Artaud assosierer med balinesisk dans og drama, preger den generelle estetikken i det teater han gjør seg til talsmann for.

Artauds møte med Bali

Mannen på 35, som sommeren 1931 satt i Pendopo i den hollandske pavillion på Colonial Exposition, var ingen novise i østens kunst og livsform. År av kanskje spredt lesning, en tilbøyelighet til det mystiske og magiske, et engasjement til det indre liv som det høyeste, en fanatisk overbevisning om at vesten var »en hvitkalket grav«, et sted hvor »hunder« og »fordervet tenkning« med forrykende fart kveler ånden – alt dette, parret med det faktum at Antonin Artaud var en frustrert skuespiller og regissør, forberedte ham til den opplevelse som skulle bli kjernen i hans rolle som den største »metafysiker i teatret« i det 20. århundre.

Noen år før åpenbaringen i 1931 var Artaud allerede oppslukt av Østen. I 1922, mens han var skuespiller i Dullins Atelier-Teatret, var Artaud vitne til sin kanskje første forestilling av et orientalsk teater: i Marseille, foran en rekonstruksjon av templer fra Angkor, presenterte en teatergruppe fra Cambodia et program med dansedrama. På denne tid hadde Artaud allerede utforsket området med noe grundighet, og han var overbevist om at veien til gjenfødelse og fornyelse i teatret lå mot Østen. »Teknikken og maskene i det kinesiske og balinesiske teater besatte ham meget tidlig,« påstår Jean Hort, som har skrevet en biografi om ham. »Etter å ha lest en hel del om dem, og husket det meste, snakket han om dem hele tiden«.

I 1922 skrev Artaud til en venn, hvor han entusiastisk beskrev Dullins arbeide: »Dekoren er enda mer stilisert og symbolsk enn på Vieux-Colombier. Hans ideal er de japanske skuespillere som opptre uten rekvisitter.« Og Dullin selv gjenoppfrisket mange år senere for Roger Blin, Artaud's ungdommelige entusiasme for østens teater:

»På den tid jeg ble tiltrukket av teknikken i det orientalske teater, gikk han allerede meget lengre i den retning, og fra et praktisk synspunkt kunne det noen ganger bli farlig. Når han f. eks. spilte forretningsmannens rolle i Pirandello's **Il piacere dell'onestà**, kom han en kveld på scenen med en ansiktsminke inspirert av en liten maske som tjener som modell for kinesiske skuespillere; en symbolsk maske som var noe uaktuell i et moderne stykke«. (2)

I 1924 ble Artaud kjent med Breton, Aragon, Desnos og Vitrac, spiren til den surrealistiske bevegelse, og han ble sammen med dem aktiv i bevegelsen. Den tredje utgaven av deres tidsskrift, **La Révolution surréaliste**, var under

hans ledelse, og de fleste artikler i dette nummer, »et hosianna av hyldet til Orienten og dets verdier«, ble skrevet av Artaud selv, om enn de ble signert av andre av gruppens medlemmer. »Brev til Buddha-skolen« og »Talen til Dalai Lama« legger vekt på både de negative og positive aspekter som surrealistene skulle finne i Østen: På den ene siden en vill, destruktiv makt som forkastet den positivisme, logikk og materialisme de betraktet som typisk for vestens levemåte, og på den andre siden en invitasjon til åndelighet, til enhet, til et indre liv og til en kunst som skulle reflektere dette indre liv. Surrealistene beundret både Buddhas og Attilas Østen. »Vi er deres meget tro tjenere, o store Lama!« roper Artaud. »Gi oss, send oss din åpenbaring i et språk som våre forurenede europeiske hjerter kan forstå, og hvis det er nødvendig, forandre vår ånd, skap for oss en ånd som er rettet oppad mot de perfekte høyder, hvor menneskeånden ikke lenger lider.« (3) Og han oppfordrer Buddha: »Kom, riv ned våre hus«.

Artauds troskap til Østen var sterkere enn hans troskap til surrealistene, og det er unngåelig at en så sterksinnet individualist skulle forlate gruppen – eller bli utstøtt. Han refset dem energisk noen få år senere for deres politiske tilhørsforhold, deres anstrengelse for å skape en sosial revolusjon, deres engasjement i det materielle, hvorimot Artaud mente at den store revolusjon måtte være en åndens revolusjon, en forandring av det han kalte sjelen. Dette er viktig, tror jeg, fordi det understreker hva slags revolusjon han håpet på i teatret. Fysiske forandringer i teatret, i likhet med de i et menneskes liv, kan bare oppstå fra en radikal forandring i den indre tilstand. »For meg«, erklærer Artaud. »var surrealismen aldri mer enn en ny slags magi. Fantasi, drømmer og all den intense frigjøring av det underbevisste, hvis formål er å bringe det som vanligvis er skjult opp til sjelens overflate, må nødvendigvis fremkalle dype forvandlinger i den synlige verden, i de semantiske verdier og symbolismen av hva som er skapt«. (4)

Søken etter magien

I hele sitt liv var Artaud sterkt opptatt av å finne det han beskrev som en magisk kultur. Det var med dette formål han i 1936 reiste til Mexico, hvor han levde blant Tarahumara-indianerne, tok rusmidler som peyote, overvar deres rituelle danser og forsøkte å miste fornemmelsen av selvet i en identitet med det forrevne fjell-landskapet som stemte overens med hans egen indre angst. Man kan bare beklage at Artaud ikke fikk leilighet til å oppdage Balis magiske kultur, som, med sin relativt innviklede beskaffenhet, sin full-

komne integrerte kultur basert på religion, kunne ha tilfredsstilt ham dypere enn den enkle, om enn betagende kultur han fant blant Tarahumaraene.

Bali presenterer et unntak i dagens verden: En sivilisasjon som har eksistert i noen hundre år i kontakt med andre, totalt forskjellige sivilisasjoner, og fremdeles har klart å bevare sin renhet. På grunn av en forbausende åndelig elastisitet kan balineserne motta innflytelse utenfra og oppta den i seg i en så stor grad, at den blir en del av den innfødte balinesiske kultur. Evnen til å ta til seg – og forbli rene – skyldes uten tvil for en stor del harmonien i den balinesiske livsførsel, en harmoni skjendet av deres religion. Ingen andre steder føler man at alle sider ved livet er så sterkt sentrert om et folks religiøse liv. I Bali er det helt umulig å skille det religiøse liv fra det verdslige. Alt man gjør, enten det er arbeide eller lek, enten det gir smerte eller glede, settes i forbindelse med gudene og er faktisk utført for dem. Å danse på Bali, er å danse for gudene; for å behage dem, for å vise dem ens glede over å være balineser, over å ha fått den vakre øya som hjem – eller, ved sykdom og ulykke, å søke gudenes velvilje.

De balinesiske dansere er ikke profesjonelle i den forstand vestens dansere er det. Han er ikke (eller kun i sjeldne tilfeller) helliget dansen alene, for han arbeider som oftest på markene eller i landsbyen. Når turister kjøper en forestilling av landsbyens dansere om dagen, må han holde opp med arbeidet i den tiden, uten vederlag. Pengene som turistene betaler til landsbyen for forestillingen, vil gå i tempelkassen til å betale nye kostymer til danserne, nye instrumenter til gamelanet (gong-orkesteret), eller til vedlikeholdelse av gammelt utstyr. En av de mest forunderlige forvandlinger i hele teaterverdenen finner sted når den ansente, storøyete og heltemodige krigeren som har danset Baris går ut av spilleområdet og, uten å fjerne sminken, siden han ikke har noen, blir en leende skolegutt eller en sjenert bonde. Den balinesiske danser er profesjonell i den forstand som mange av vestens skuespillere ikke er det. Han har brukt mange år med disiplin og trening for å lære sin teknikk, bruken av stemmen, men oftest i fullkommen beherskelse av hele kroppen – en total kontroll av hver muskel i ben, armer og torso, i hodet og i ansiktet.

Dansen som fellesskap

På Bali, kanskje mer enn noen annen kjent kultur, er dansen sentral og organisk i fellesskapets liv. En skulle i virkeligheten si dans og drama, for på Bali innbefatter det ene det andre, og de er ikke benevnt med et fellesnavn. Forestillingen blir bestemt etter den type historie den avspiller

Som i sanskrit og kinesisk drama, det italienske »Commedia dell'arte« og det japanske No-spill, består rollebesetningen i ethvert balinesisk stykke av faste skikkelser – kongen og ministrene, dronningen og hoffdamene, heksen, uhyret, den latterlige rivalen og så videre, og »det kan gå to timer«, sier Beryl de Zoete, »før første-skikkelsene lar et navn falle og dermed antyder at et bestemt stykke er i emning.« Langsomt begynner de spesielle skikkelsene å bli besatt på samme måte som i japanske No-spill, hvor den fremste skuespilleren langsomt begynner å vise tegn til å være noe mer enn en alminnelig bonde eller gravvakt, og bare i stykkets annen halvdel blir helt »besatt« av sin helterolle.

I motsetning til Burma har Bali aldri hatt dramatikere. Et forstyrrende dramatisk geni kunne lett ha kommet til å røre ved balansen mellom alle de rivaliserende formene og gjort definitivt utslag til fordel for det litterære drama. Egentlig virker det mer sannsynlig at det komiske element, klovnene, ikke poeten, til sist vil triumfere, hjulpet av den kjennsgjering at vitsene hans er forståelige, mens

helterollene derimot uttrykker seg med en foreldet dunkelhet. Hvorfor har den balinesiske kultur mer enn noen annen hellet i retning av dansen? Hva har gjort Bali til et »særtillfelle« på samme måte som England er et »særtillfelle« med hensyn til hestevæddeløp og små religiøse sekter? Kanskje Gregory Bateson og Margaret Mead, som begge har studert det balinesiske samfunn av idag, er i stand til å svare på dette spørsmålet med nåtidens uttrykk. Man kunne fristes til, ved å tenke i fortidens vendinger, å forklare balinesisk dans som en overlevning fra en stor hinduistisk dansekultur som, i Indo-China og forskjellige andre steder i Indonesia, ble møtt med fiendskap av buddhismen i Burma og muhammedanismen på Java. I alle fall skylder balinesisk drama India en stor del av emnene. Dette er også meget beleilig for oss, ettersom de hinduistiske epos (*Mahabharata* og *Ramayana*) er lett tilgjengelige i engelske oversettelser. De indiske fortellingene, kjent gjennom javanesiske tegnelser, fikk naturligvis en god del lokal farge i tillegg. Hjemlige legender ble vevet sammen med de indiske, og rene balinesiske navn står side om side med indiske guder og helter.

mer enn den blir bestemt i henhold til overvekten av ord eller av koreografi og danse-bevegelser. Enhver viktig feiring blir ledsaget av danse-dramaer. En feiring er ikke en gang nødvendig, og det er få kvelder en besøkende på Bali ikke kan finne en eller annen form for dans eller drama han kan overvære. Merkelig nok, i et land hvor dans er så alminnelig finnes det ingen form for sosial dansing.

Dansen på Bali er høyt spesialisert, og er det eneste danse-drama, så vidt jeg vet, som bevarer en form for teater så nær opp til ritualer at ingen forestilling er mulig uten at visse religiøse seremonier finner sted først. Allikevel er Bali-teatret på samme tid fjernet tilstrekkelig fra ritualer, slik at det blir sett på som en forestilling, som framvisning eller underholdning. Danse-dramaet betraktet som framvisning er typisk i mer primitive kulturer. Teaterkunsten på Bali kan bli fanget i nøyaktig det øyeblikk en religiøs seremoni forlater sin rent rituelle opprinnelse og blir begynnelsen til hva vi kjenner som teater.

En detaljert beskrivelse av balinesisk dans og drama ville ikke være på sin plass her, spesielt ikke når Beryl de Zoete's utmerkede studie, **Dance and Drama in Bali**, og Miguel Covarrubias' levende introduksjon, **Island of Bali**, beskriver emnet så godt. Disse nevnte verker innehar også en annen verdi for oss; da de er publisert i 1937 og 1938 avspeiler de den tilstand balinesisk dans var i omtrent på den tid Artaud så danserne på Colonial Exposition. Til tross for sin smidighet har balinesisk dans ikke forandret seg særlig meget siden den gang. »Den store og utryddelige charme hos balineserne er at deres tradisjon på samme tid er så sikker og så smidig,« sier Beryl de Zoete. Ved siden af de strenge, tradisjonelle elementene, finner man en kjærlighet til eksperimentering som fører til en utrolig variasjon fra landsby til landsby, så vel som fra år til år i den samme landsby. Danser kommer og går, nye former vokser fram av gamle; utenlandsk innflytelse etterlater sitt spor i innholdet eller dansemåten uten å gi balineserne noen følelse av inkonsekvens.

De balinesiske skuespillere, i likhet med dansens og dramaets skapere, er på en måte anonyme. Det finnes ingen stjerner (et sjeldent eksempel er den verdenskjente Mario, skaperen av Kebyar-dansen). Når danseren kommer på scenen – som på Bali kan være hvor som helst – blir han helt besatt av sin rolle. Selv om han av og til kan danse i timesvis uten å være klar over hvilken skikkelse han framstiller (da historien noen ganger blir bestemt først etter at forestillingen er begynt), tjener han alltid som et uttryksmiddel for dansen. Han uttrykker aldri seg selv. Etter å ha betraktet visse tydelig magiske eller rituelle danser, vil man bli fortalt at en gud eller demon danset gjennom skuespilleren som var helt besatt. Det finnes små piker som uten dansetrening utfører de mest kompliserte danser i en tilstand av trance, noen ganger stående på skuldrene av mannlige deltagere. (5)

»Den andre tanke«

Det er ikke nødvendig å fortelle at Artaud var voldsomt oppmerksom overfor denne trance-tilstand, besettelse eller »den andre tanken« hos de balinesiske danserne. Noen av hans mest uttrykksfulle sider er beskrivelser av de øyeblikk skuespillerne synes å etablere et bånd med en hemmelig høyere kraft:

Her er vi med ett midt i den metafysiske kamp, og det herdete som kommer over kroppen i dens trance, når den stivner midt i den flodbølgen av kosmiske krefter som beleirer den, uttrykkes vidunderlig gjennom deres frenetiske dans, som samtidig er full av stivheter og kanter hvor man plutselig føler at åndens loddrette fall skal begynne.

Som om bølger av meterien, med sine kammer svaiende inn over hverandre, kom ilende fra alle sider av horisonten for å føye seg inn i et uendelig lite kvantum av dirren og trance, – og dekke over angstens tomrom. (6)

En slik bevissthetstilstand spiller en vesentlig rolle for å forstå Artaud's reaksjon på den balinesiske dans, og den magiske kraft den utstråler. Gjennom danseren, som er like meget medium som kunstner, kommer tilskueren i kontakt, selv om utydelig, med en art erfaring hinsides vår daglige fysiske verden. Vi er på en eller annen måte brakt i berøring med det Artaud ville kalle et absolutt. Nettopp dette er teatrets funksjon. Og ikke å beskjeftige seg med smålige ekteskapsbrudd i vår samtid, eller dagens psykologiske og politiske problemer. For Artaud må teatret rette seg mot noe dypere, mer universelt, mer meningsfullt enn svindlere og tåpers verden. Hans visjon er en slags kosmisk tragedie hvor de store temaer som skapelse, fødsel, kaos og ødeleggelse blir avslørt.

I vår nåværende degenererte tilstand, føler Artaud at dette formål bare kan bli fullført gjennom sanseorganene; angrepet mot oss må være fysisk og gjennom sansene. Man har i balinesisk teater inntrykk av at før det blir redusert til logisk språk, til lett oppfattede formler, har dette kosmiske tema selv funnet veien inn i dansernes kropp, og gjennom dem blitt til det Artaud kaller tanker i en ren tilstand. Dansernes bevegelser, deres kostymer, ansiktsuttrykk, hodepryd – alt tjener som et slags symbol. Og som symboler må de være vage, bare antyde veien til en eller annen absolutt virkelighet. Å si at Mallarmé's svane er dikteren, er å ødelegge symbolet, på samme måte som å si at Orpheus er dikteren er å tilintetgjøre myten. Sannheten om myter og symboler må nødvendigvis være dunkel og tve-tydig.

Artaud gjør de samme iakttagelser om teatret. At intelligensen ikke kan fatte disse hemmelige plan spiller ingen rolle:

... det er å forminske dem, og det har ingen interesse og heller ingen mening. Det som betyr noe, er at følelsesapparatet med sikre midler blir satt i stand til å oppfatte finere og med større fordypelse, og det er formålet med magien og med de riter som teatret bare er en refleks av. (7)

Det er ikke forbausende at det balinesiske teater for Artaud synes å være svaret på alle sykdommene i det vestlige drama, for balinesisk danse-drama ligger akkurat på grensen hvor magi og rituale kan finne sin gjenspeiling i teatret.

Språkets udugelighet

En logisk konsekvens av denne tveetydighet, er at språket, som et middel i intellektuell kommunikasjon, har liten funksjon i dramaet. Hvis vi er enige i at formålet med teatret skulle nærme seg formålet med diktingen, som forkynt av de viktigste sombolistene, kan man ikke unngå å tenke over at symbolistenes søken etter det absolutte, førte til avvisning av ordene. For diktingen er en slik avvisning skjebnessvanger. Teatret har andre ressurser, og det var et av Artauds hovedmål å minne oss om at teatret fremfor alt er et fysisk rom som skal fylles. Denne kjensgjerning, som vi synes for lengst å ha glemt, hadde en gunstig virkning, da den ble påminnet i trede-årene.

I sine mer fanatiske øyeblikk raser Artaud mot språkets udugelighet. Han er villig til å vedgå at ord har sin funksjon i teaterforestillingen; men han påpeker at denne funksjon må bli omdefinert, fordi vi har mistet våre evner til å forestille oss et teater som er adskilt fra litteratur. Språk må, istedenfor å tjene som et uttrykksmiddel for tankene, for befor-

Gamelan orkesteret

Det er naturlig at et slikt bevegelses-geni som balineserne skulle finne sitt uttrykk i den kunstart hvor bevegelsen når sin høyeste form: i musikken. Musikken gjennomstrømmer deres liv i en grad vi knapt nok kan forestille oss, en usammenlignbar og innviklet musikk og likevel så enkel som å trekke luft. Som ethvert annet uttrykk for balinesisk liv, er den lett tilgjengelig og samtidig uuttømmelig med hensyn til interesse og variasjon. Dag og natt vibrerer luften med de gyldne metall-lignende lydene fra **gamelan**'et – orkesteret som er særegent for Java og Bali – som akkompagnerer enten en religiøs seremoni eller en danse- eller dramaforestilling for å feire en eller annen begivenhet av religiøs eller hjemlig art. Her har musikken klart å nå det absolutte og upersonlige med en skjønnhet av form og mønster og en kraft sprunget ut av en rytmisk vitalitet som er både primitiv og munter. Lik alle andre kunstnere i Bali kan musike-

ren ha hvilken som helst rang, alder eller yrke. Øverst i et av de fineste **gamelan**'ene i Bali finner man en sjåfør, som også er komponist med en forvirrende fruktbarhet. Hans fremste kollega er en fem års gutt som for ett eller to år siden pleide å bli båret i seng under sin mors arm. Barna sitter mellom sin fars knær i **gamelan**'et for de kan gå, og de små hendene slår på bekkene og metalltaster eller holder trommestikkene sammen med sin fars hender. Det ser nesten ut som melodien og den kompliserte rytmen går rett inn i kroppen på dem på samme måte som dansens rytme og bevegelser. Det er ikke bare én musikk på Bali; det er en passende musikk til hver anledning, og et passende slags **gamelan**: til fødselsdager, tann-nedfiling, brylluper, kremasjoner, til tempelfester og prosesjoner ned til havet med de hellige bilder, til renselse og bortdriving av sykdom og demoner.

dring av ideer, bli rykket ut av sin »normale« funksjon og tvunget til å uttrykke noe nytt; det vil si,

å tilbakegi det dets muligheter til å frembringe fysisk rystelse, det er å splitte det og fordele det aktivt i rommet, det er å oppfatte intonasjonene på en absolutt og konkret måte og gjengi dem med den makt de kunne ha til å flenge, til virkelig å manifestere noe, det er å vende seg mot språket og dets laveste nyttepregete, for ikke å si ernæringsmessige, utspring, mot dets opprinnelse som jaget dyr, det er endelig å betrakte språket i Besværgelsens bilde. (8)

Gjennom et slikt språk, som får ett nytt nærvær, og gjennom skuespillerens bevegelser, skaper vi en »naturlig diktning«, en »diktning i rommet«, som må være det sanne, sanselige teatrets diktning. En slik bruk av språk kan ikke konsekvent beskjeftige seg med ideer. Men Artaud ønsker ikke klare, sammenhengende ideer i teatret, fordi klare ideer »i teatret, som overalt ellers, er døde, ferdige ideer«. Vi skulle heller streve etter et dynamisk, hele tiden foranderlig kunstverk, fra hvis dybde en mening alltid er like ved å bli virkelighet.

En slik metafysisk dimensjon blir antydning på mange plan i den balinesiske dansen: Selve historien, som er hentet fra de store hinduistiske bøkene **Ramayana** og **Mahabharata**, eller fra gamle balinesiske legender; seremonielle og rituelle elementer; trance-tilstanden, som vi allerede har nevnt; temaer av kosmisk kamp, legemliggjort gjennom Barong- og Rangda-dansene; den konstante forandring av skuespillerens ansiktsuttrykk, deres flagrende bevegelser og selv deres kostymer, som Artaud føler på en merkelig måte beslekter dem med resten av naturen, og noen ganger til og med ut over den:

»De er som store insekter fulle av kontureringer og leddelinger, som skal forbinde dem med jeg vet ikke hva for et natur-perspektiv, hvorav de kun framtrer som en løsreven geometri«. (9)

Musikken som ledsager mye av balinesisk dans og drama spiller i seg selv en vesentlig rolle for å tirre vår følsomhet for usynlige krefter. Musikken i gamelanet, hovedsakelig sammensatt av gong-lignende instrumenter, noen ganger klirrende og ertende, nå og da som en voldsom hvirvelvind, suger oss inn i sitt utrolig innviklede mønster, utøver en hypnotisk makt og hensetter både skuespilleren og tilskueren i en trancelignende tilstand. Så intimt er forholdet mellom skuespiller og musiker, at i visse danser er det danseren som dikterer rytmen til gamelanet, og gir dét inntrykk at nettopp hans bevegelser fremskaffer de dempete, metalliske lydene fra gongen eller trommenes skarpe dump. Med sin vanlige lyriske inderlighet beskriver Artaud det på denne måten:

De danser, og disse metafysikere av naturens uorden, som gjengir oss ethvert atom av lyd, ethvert fragmentarisk sanseintrykk nettopp

når det synes parat til å vende tilbake til sitt grunnleggende prinsipp, har klart å skape så perfekte hengsler mellom bevegelse og støy at disse lyder av hule trær, av tonende trommer og tomme instrumenter virker som om det er dansere med hule knokler som frambringer dem med sine lemmer av hult tre. (10)

Hvis det overnaturlige er et kjent landskap for balineseren, kan det samme bli sagt om hans teatererfaring, for teatret finnes over alt. Oftest er det foran en tempelvegg, men det kan like gjerne være en lysning i skogen eller en paviljong som er laget spesielt for kommunemøter. Som elisabethanerne – eller kineserne og japanerne – føler balineserne en virkelig fortrolighet med forestillingen, og kan se den fra hver av tre, kanskje fire sider. Men det klassiske teater i Europa, Kina og Japan har fjernet seg fra sin rituelle begynnelse, og derfor har det her utviklet seg en større følelse av avstand mellom skuespiller og tilskuer. På Bali stimuler barn og voksne sammen på huk, sittende eller stående rundt »scenen« i timevis.

På den ene siden af sceneområdet er gamelanet – som det er mange variasjoner av, bestemt etter hvilken historie eller type av danse-drama som skal bli oppført. I denne sentrale sceneform er det ikke bruk for dekorasjoner, og aldri en synlig antydning til scenskift. Stedsangivelsen blir istedenfor antydning gjennom dialogen, bevegelsen eller ansiktsuttrykket. Det er få rekvisitter; foruten av og til et forheng som danserne kommer inn gjennom, noen få paraplyer, bannere, lanser og vifter. Det blir ikke brukt sminke, bortsett fra pudder og skjønnhetsflekker (som blir brukt både av menn og kvinner), kløvnenes hvite ansikt og visse typemasker. Ansiktsuttrykk og tydelig bruk av kroppen, graden av intensitet, styrke eller mildhet er tilstrekkelig til å forvandle en gammel mann til en ung kriger, eller til en vakker prinsesse. Skikkelsene i balinesisk dans er, på samme måte som i *commedia dell'arte*, faste. Kvinnenenes roller innbefatter den vennlige prinsesse eller dronningen, demonen, kvinnelige biroller (noen ganger ganske maskuline i stilen: rivalen, stemoren), og **tjondongen**, eller kvinnelige hjelpere. Alle disse rollene kan noen ganger spilles av menn. De mannlige rollene – vanligvis som konger, prinser, elskere og demoner – hører til en av to kategorier, **aloes** (forfinet stil), eller **krasa** (grov stil). De mannlige hovedskikkelsene har vanligvis to ledsagere: **pensaren**, en slags seremonimester eller minister som også fungerer som tolk, og enten snakker for hovedfiguren eller gjengir dennes tale på den lokale dialekt; og **kartala**, eller kløvnen, hvis bevegelser og dialog vanligvis er improviserte. Disse to ledsagere er publikums favoritter og løper ofte av gårde med hele spillet, idet de trekker de komiske mellomspill langt ut.

Bruken av bevegelser og gester i balinesisk dans er en innviklet vitenskap, som nøye blir bestemt av tradisjonen.

Kun i få tilfeller brukes **mudras**, et slags tegnspråk fra indisk dans. Hovedsakelig tjener gestene til å mane fram følelser, holdninger og stemninger; De står aldri for spesielle ord, som de gjør i land som er nærmere knyttet til India.

Det er mange slags danser og dramaer på Bali, og mange variasjoner, som går fra helt enkle, primitive trance-danser til de høyt innviklede danse-dramaer. Jeg vil beskrive fem av de mest imponerende forestillingstyper som jeg fikk anledning til å se i løpet av et besøk på Bali i 1964. Av disse ble **Legong** og **Baris** sett av Artaud på Colonial Exposition i 1931, og jeg var heldig nok til å se dem oppført av den samme gruppe – Peliatangamelan – som Artaud så. I det minste et medlem av Exposition-gruppen spiller fremdeles i gamelanet. De andre dansene jeg skal beskrive, er **Ketjak**, **Sanghyang Djaran** og **Barong-spillet**, selv om de ikke ble sett i sin helhet av Artaud. De andre dansene var representert med noen fragmenter i det programmet som han så, og vil hjelpe til å belyse hans reaksjon.

Legong

Den mest abstrakte og overjordiske av alle balinesiske danser, **Legong**, er uten tvil hovedansvarlig for den feilaktige ide, som er vanlig i vesten, at balinesiske dansere er unge piker. Piker av alle aldre framfører visse danser på Bali, men i Legong får kun ikke gifteferdige piker opptre. Det skyldes uten tvil religiøse grunner knyttet til renheten som forbindes med perioden før puberteten, men det er like viktige estetiske grunner. I et land med vakre kvinner, blir bare de vakreste og mest yndige piker plukket ut til de vanskelige Legong forestillingene. De nyter en viss anseelse i deres samfunn og gir det også en viss prestisje ved sin dyktighet.

Bærende høye, pyramideformede kroner av gyldent lær eller slått gull, fint gjennomboret og bearbeidet og bekranset med friske blomster, deres legemer innhyllet i tung silke, stive brokader i gull og lysende magentarød, oppfører vanligvis tre piker historien om kongen av Lasem, som har bortført sin fiendes datter og nå akter å fri til henne. Hun avviser ham, og han bestemmer seg for å gå i krig mot hennes far. Han møter på veien en ulykkesfugl som han kjemper med.

Den balinesiske scene

Man kan si at det ikke finnes noen scene på Bali, eller at scenen er overalt. Ethvert sted hvor man kan danse eller sette opp en forestilling – der er den balinesiske scene. Det kan være landsbygaten, kirkegården, den lille tempelplassen, området utenfor tempelet, gårdsplassen til et balinesisk hus eller yttergården til et palass. Gulvet er den bare jorden, i visse danser dekket med palmematter; taket himlen eller et lutende tre, eller, som ly for sol og regn, et dekke av sammenvevede palmeblad holdt oppe av tynne bambussøyler. Dekoret kan være porthvelvingen til et palass eller et tempel, eller trappetrinnene som fører dit opp; trærne som henger over veggene i landsbygaten som er full av ansikter; og uatskillelig fra vår erindrings bilde av stykket, alle menneskene som står oppstilt langs hver side av danseplassen og bare såvidt lar det bli plass for danserne. Vanligvis er det nakne småbarn der også; med vidåpne munn og drømmende øyne sitter de mellom musikernes knær. Man kan ikke forestille seg en balinesisk forestilling uten disse rader av ansikter, nakne barn som sitter på huk helt foran, småpiker som klynger seg sammen i tett sammenklemt grupper, kvinner i alle aldre, stående gutter og menn. Er mennesker av høy rang tilstede, vil de ta i besittelse en forhøyet plattform midt blant svermen av vanlige tilskuere, og kvinner av høy kaste vil også sitte litt hevet over bakken på stoler, med blomster i håret og sjal over skuldrene.

Så er det lysene fra de små bordene hvor kvinner selger nøtter og kaker, betelblad og drikkevarer, eller hva man måtte ønske for å få natten til å gli behagelig; de forbipasserende med all slags last

Kanskje er »oppføre« et for sterkt ord, for historien om kongen av Lasem blir bare antydnet på spinkleste måte. For å kunne forstå hva som skjer, må man kjenne hendelsene på forhånd, for Legong er i så stor grad fjernet fra det fortellende at det nesten er ren dans. Den første danserinnen kommer inn med sprikende fingre, bøyet bakover mot vristen, og uopphørlig skjelvende. Hennes kropp, i den kunsferdige, asymmetriske posisjon, er helt typisk for balinesisk bevegelse. Hun er vanligvis litt eldre enn de to andre pikene. Hun er **tjondongen**, en av prinsessens hoffdamer. Etter at hun har danset et innledende stykke, kommer prinsessen inn. Hun blir danset av de to unge pikene, og denne dobbelte skikkelsen forstyrrer ingen. I visse øyeblikk representerer den ene piken kongen som prøver å fri til den andre. Senere kommer en av danserinnene inn og har vinger over armene – dette er den mest klare, beskrivende del av dansen. Kongen forsvarer seg mot fuglen med en vifte, og senere i slaget mot prinsessens bror.

Legong varierer fra landsby til landsby. De kan bli spilt i sin helhet eller danserne kan ganske enkelt fremføre visse deler. Kjernen i enhver form for Legong er dens ulegemlighet, dens gåtefulle ubestemthet, dens blanding av overjordisk lyshet og charme med de plutselig kraftige delene hvor de unge pikene – åtte eller ti år gamle – kjærlig, drømmende og abstrakt vekker kongens kjærlighet – kongens beslutning om å gå i krig, og hans kamp.

Baris

Lik Legong i formen er Baris, en sermoniell krigsdans. Men den skiller seg fra Legong idet den er en ekstrem, viril dans, som som oftest blir utført av en gutt eller en gruppe menn. Den blir idag vanligvis danset i soloformen, som en høyt abstrahert dans uten fortellende innhold ledsaget av vilt pulserende gamelan-musikk. De kantete, raske og nervøse bevegelsene hos danseren og hans vidåpne øyne, som konstant kaster seg fra side til side, maner fram krigerens årvåkenhet, mens han nærmer seg fienden, forsiktig speidende til alle sider, dirrende av frykt.

Ketjak

Hvis Legong og Baris er høyt raffinerte former for dans, synes Ketjak å tilhøre den mer primitive type. Den berømte

på hodet eller tvers over skuldrene, stopper et øyeblikk for å titte idet de går forbi. Og kuer og geiter og hunder – fremfor alt hunder. De lusker konstant omkring, disse skrubbultne hundene som lever på avfall og restene etter ofringer og for hvem stykkets emne må være av mest livsviktig interesse: på det beror sjansen til å snappe et måltid fra en eller annen scene. Overalt hvor ofringer utgjør en del av handlingen, som i **Barong** eller **Tjalonarang** – enda bedre i en temmelig sjelden forestilling hvor et ekte måltid dekkes utover scenen (men dessverre for hundene også spises opp) – vil det forekomme løse biter av ris å rydde av veien for de hundene som først kommer til skueplassen, og deres knurring og arrige dueller blander seg med klovnenes dialoger eller heksenes klucking.

Scenen er ikke på noen måte noen ukrenkelig helligdom. Frosker hopper rundt dansernes føtter, barn farer i pausene tvers over scenen eller bæres i trygghet dersom en farlig magisk skikkelse skulle komme for nær, en liten gris kan dukke opp mens man venter på kongen. Ingen blir irritert over episoden. Et buksebein må kanskje festes med nåler eller det lange svøpet rundt om en pikedansers kropp bindes opp på nytt midt i dansen – forestillingen fortsetter uten avbrytelser. Verken lyden av samtaler eller fyrverkeri er i stand til å forstyrre den. Når man tenker på et balinesisk stykke husker man prestene og kvinnene som sakte går langsmed tempelplassen ovenfor muren; barna i trærne; en prosesjon lastet med gyldne risbunter, som stopper til forestillingen er over for så å fortsette sin vei inn i dalen eller over elven; skjønnheten i mennesker som stirrer eller dører eller lister seg bort sammen inn i skyggene.

apedansen som alle turister på Bali overværer, blir oppført om natten av en stor gruppe unge menn, som kretser rundt en flammende kandelaber. Deres bare, brune kropp, kun iført et lendelede, glinser i lyset mens de sitter sammenklemt, noen ganger urørlig for så å bøye seg framover og heve sine dirrende hender opp i luften, andre ganger liggende i fanget på personen bak dem mens de hele tiden nynner og synger »chak-a-chak-a-chak«, og lyden hever seg i den mørke natten rundt lyssirklen. Nå og da reiser den halve sirkel seg som en vegg, mens den andre halvdelen faller bakover. Rytmask og magisk synger de unge menn, mens en forteller, eller en av danserne, sakte reiser seg fra deres midte, eller kommer inn i sirklen utenfra. Ved den blafrende ilden, under et tillaget gnistregn, maner fortelleren og danserne fram historien om **Ramayana**, som beskriver hvordan demonkongen av Lauka stjeler Rama's brud; for å gjenvinne henne leier Rama hjelp fra apeguden og hans hær.

Igen, som i Legong, vil en uinnviet være fulikkomment uvitende om at en historie blir oppført. De delene av historien som blir frammanet, varierer med landsbyene og fra år til annet. Noen få unge piker, som oppfører Legong, maner fram den bortførte bruden og hennes følge; en ung mann med blomster i håret representerer kanskje Rama, hvis klovnelignende følgesvenn bærer en grotesk humoristisk maske. Historien er uinteressant, for dramaets innhold i de fleste balinesiske danser er helt forskjellige fra innholdet i de tradisjonelle dramaer i vesten. Den balinesiske tilskueren kunne ikke være mindre interessert i selve historien. Fordi alle historiene er kjente kan hver eneste del av den representere helheten, og det synes å være av ringe interesse for tilskueren hvor historien begynner eller slutter. For balineseren er drama **handling**, bevegelse; de er, påpeker Beryl de Zoete, opptatt »i rytmen, i en generell, ikke spesiell handling«. Drama, tilføyer hun, blir bare meddelt gjennom dansens forhøyete rytme, aldri ved en banal oppstilling av aktualiteter.

Sanghyang-Djaran

Ketjak kommer fra trance-dansens akkompagnement, og inneholder idag all den uhyggelige, magisk hallusinerende utstråling som man forbinder med besettelse og trance. Etter å ha sett Ketjak overvar jeg Sanghyang Djaran, eller heste-trance-dansen i den samme landsby. De samme unge menn i sine lendelede synger akkompagnementet, men denne gang, istedenfor å sirkle rundt en kandelaber, sitter de i to grupper ved hver sin ende av spilleområdet. I midten var det et bål, som var ved å brenne ut da vi ankom. En landsbyboer fikk liv i det. Da glørne flammet opp, spredte han dem over et flatt område på tre eller fire fot i omkrets. Så ankom landsbypresten, som hadde et lite hode gjemt i en hvit manke og en høy hale som raget 6 fot opp i luften bak ham. Når presten var falt i trance, begynte han å trække fram og tilbake gjennom den glødende asken, og sparket til kullet med bare føtter. Når Ketjak-koret sang fra den ene siden, trakk det han nærmere den, for så å bli kalt tilbake gjennom ilden av koret på den andre siden. Her var en ren rituell forestilling som hadde til hensikt å opparbeide god innflytelse hos gudene; Den kunne bare løst bli klassifisert som dans, for det syntes ikke å være noe mønster, ingen koreografi eller stiliserte bevegelser. Hvis dansen hadde vart for lenge, ville den blitt kjedelig, for de artistiske midler var ikke tilstrekkelige til å utøve sin magi på ikke troende. Det var ikke merker etter kull på hans føtter; det ble forklart oss at en gud var kommet ned for å

danse gjennom presten. Det var det guddommelige som hadde sparket gjennom den glødende asken.

Barong

Mostykket til den primitive, rent rituelle Sanghyang Djaran, er det kompliserte **Barong**-spillet **Tjalonarang**, som, lik alle ting på Bali, finnes i et utall av variasjoner. Men i alle dens former, uansett hvor langt de er fjernet fra de rent rituelle, religiøse og magiske elementer, er de fremdeles klare.

Barong-spillet bruker alle former for balinesisk dans og drama: forfinete, rå og maskerte danser; klovneaktige mellomspill, talte og sungne dialoger; og gamelan-akkompagnement. Den mest populære versjon av spillet viser episoder fra kampen mellom den javanesiske kong Erlangga i det ellefte århundre og den fryktelige heksen Rangda, en ond kvinne med stor overnaturlig kraft, som i balinesisk drama blir identifisert med alt som er avskyelig, dødelig og ødeleggende. Rene dansemellomspill og lavkomiske befriende scener alternerer med spendte episoder hvor heksen og hennes følge plyndrer graver, fortærer døde spebarn og forebereder å bringe ulykke til hele Bali, og blir til slutt utfordret av en prins. Spillet klimaks oppstår når Barong, et godgjørende monstrum som står på menneskenes side, men tross det er et monstrum, prøver å drepe Rangda. Når det synes som om Barong begynner å tape, løber hans medhjelpere, en gruppe unge menn fra landsbyen som spesielt er disponert for trance, til for å hjelpe ham. De angriper den avskyelige gamle heksen med sine dolker, men hennes magiske klær beskytter henne. Skuffet faller de i trance, og snur dolkene mot seg selv og forsøker å gjennobore sine egne bryst. Men den gode kraft fra Barong hindrer dem i å skade seg selv. Hvis noen av dem skulle gå amok, står det nok av medhjelpere ved siden av som kan løse dem fra trancen med hellig vann og blomster. Å overvære denne forestilling er som å komme inn i en verden hvor vår rasjonelle, hverdagslige holdning ikke lenger synes å ha noen realitet. Man blir nesten mot sin vilje trukket inn i magien i den store kosmiske kamp som blir kjempet, og blir lokket inn i det ubevisstes tåkeverden med det som ligger bak, som antydning i den voldsomme trance-dansen.

Det interessante er at det ikke blir noen løsning i dette drama. Man føler ikke at Barong overvinner Rangda eller at Rangda selv er seirende. Hvis Rangda ble beseiret i spillet, ville hennes ånd i landsbyen kunne bli sint og skade fellesskapet. Det ondes verden må smigres og formildes. Men det er en sunn balanse i den balinesiske verden; så lenge som det finnes nok vennligsinnet magi opplagret i samfunnet, kan sykdom og ødeleggelse bli holdt på avstand.

Teatrets diktning – diktning i rom

Balinesernes magiske verden, hvor man står midtveis mellom demonenes usynlige underverden og gudenes usynlige oververden, og i stadig kontakt med dem begge, som så tydelig uttrykt i dette spesielle spillet, kunne neppe unngå å appellere til Artaud. Programmet han så på Colonial Exposition gav ham generøse prøver på de forskjellige aspekter i balinesisk dansedrama. Det består av ni numre, hvorav to (det første og det femte) tilsynelatende var instrumentale: (1) Gong; (2) Gongdans; (3) Kebyar; (4) Djanjer; (5) Lasem; (6) Legong; (7) Baris; (8) Rakshasa; (9) Barong.

Teatrets diktning – en konkret aktiv tilstedeværelse, en diktning i rom – blir noen ganger sett som sunn gjenspeilet synlighet. Slik diktning, tror Artaud, kan »fascinere og inn-

Balinesernes holdning overfor forestillingen og historien

A se på dans er for balineserne ikke et spørsmål om en så konsentrert oppmerksomhet som hos oss. Det er nærmest en tilstand, en følelse snarere enn en handling. Vi stirrer og stirrer med et tilstrebt alvor som trettet oss ut lenge før dansen er over. Balineseren, lik andre orientaler, trer inn i dansens atmosfære og forblir der som i et velkjent landskap. Selvfølgelig regner han med at de samme skikkelsene som befolker hans tradisjonelle landskap skal dukke opp, på samme måte som vi regner med landemerkene på en velkjent spasertur, eller i det minste ville bli meget forbauset dersom de ikke var på sine vante plasser. Men i likhet med oss på våre kjente turer er han ikke utstrakt av forventning, det tyskerne kaller **Spannung** etter bildet av en spent bue. Hans holdning overfor den forestillingen vi stirrer på med en slik fordypet og utmattende forventning må ligne en god del holdningen til den elegante verden som hadde sine losjer i den italienske opera; oppmerksomme en gang iblant, kritiserer tekniske poenger, morer seg over klovnenes improvisasjoner og aktuelle og lokale vitser, beundrer pene jenter på og utenfor scenen, flirter, snakker med sine venner, og ser så litt igjen.

Et stykkes suksess kommer aldri an på historien. Gode og dårlige historier finnes ikke i større grad enn i våre egne balletter, selv om noen kan være dårlig egnet – eller direkte farlige å sette opp utifra en slags magisk kvalitet de er i besittelse av. I alle fall er historien bare forståelig for de utdannete balinesere – dvs. størsteparten av tilskuerne – i de avsnitt hvor det foredelt språket det spilles og synges på blir gjengitt på balinesisk av hoffmannen, som opptrer som fortolker. Skikkelsene, uansett navn, er kledd i overensstemmelse med de tradisjonelle typer de representerer, og den enkelte rolles mulighet for tolkning er meget liten – unntatt for klovnene, som siden uminnelige tider har kunnet glede seg over en nesten ubegrenset frihet på enhver folkelig scene.

Det kan virke underlig på oss at folk kan være fornøyd med å sitte i timesvis uten å ane hva de ser på. Men dette er en helt gal vinkel å betrakte det fra. Vi lytter til historien men vi ser på handlingen.

Balineserne dras inn i rytmen av en generell og ikke en spesiell handling. Om den generelle handlingen er ingen i tvil, for hver og en på den balinesiske scene har sin tradisjonelle stil i klesdrakt og bevegelser. Denne stilen er så dypt rotfestet fra barndommen av i enhver balinesers syn at ethvert avvik slår han som komisk, og en del av **kartalaen's** (underordnet tjener) komikk ligger i at han danser uten dansestil, det vil si nesten tilfeldig, med utiliserte bevegelser kjente fra det alminnelige liv, med knær som ikke er vendt utover, veivende armer og ben, dinglende hode osv. Derimot skal klovnene alltid vise en viss mangel på stil i forhold til rommet. De grove torvkoner (danset av kvinnelige skuespillere), gravere og bønder i all alminnelighet har en tendens til å bevege seg rundt i rask gåsegang eller i prosesjon nærmest som en klasse drillere. En grov skikkelse vil beholde dette stilbrudd selv om han er blitt adlet og har byttet hodekleddet med en storslått hodepynt. Hans oppførsel ved hoffet er i sannhet sørgelig; han berører til og med statsministerens kjole, og kan ikke lære å være underdanig.

Jeg har forestilt meg en vanlig balinesers reaksjon på danse-dramaet. Men naturligvis ser ikke alle balinesere på dans utfra samme standpunkt i større grad enn vi gjør her. De som har greie på detaljene i den meget eksakte dansevitenskap vil legge merke til tusen ting som går den alminnelige mann hus forbi. Men danse-dramaets skjelett er seremoniell oppførsel hvor dansen utgjør en blomstring, og de generelle retningslinjer for seremoniell oppførsel er kjent av alle, på samme måte som reglene for cricketspill er kjent i store trekk av alle tilskuerne på en landsbykamp, om enn fremførelsens fine blomst bare finner gjenklang i noen få kjenneres hjerter. Stemningen har virkelig ganske stor likhet med den i landsbyen på den grønne bane. Alle kjenner hverandre, for det er ens egen landsby; og hver type på scenen er like velkjent, for det er ingen individualisering og ingen kunne muligvis ha egne tanker eller en egen måte å fremstille seg selv på medmindre, som før nevnt, han er en klovn. Hvert trekk er tradisjonelt og hver skikkelse kan kjennes igjen på klesdrakt, bevegelsesmønster og den rekkefølgen de dukker opp i.

fange organene» og »plassere ånden fysisk på sporet til noe annet«. Gong-dansen, antagelig en Kebyar, er et utmerket eksempel på slik synlig diktning. Den er vanligvis framført av en ung mann som sitter i midten av gamelanet. Svært sjelden, om i det hele tatt, reiser han seg opp, men beveger seg rundt i huk-stilling med bøyde ben, som han manipulerer rundt som smidige fjær. Denne dansen viser en nær forbindelse mellom danseren og musikken; danserens bevegelser er i virkeligheten oftest en framvisning av musikken, en projeksjon av hver eneste spissfindighet i dens rytme og melodi gjennom danserens konstant varierte og kontrollerte bevegelser og ansiktsuttrykk. Med Artauds ord viser den hvordan en lyd »har sin ekvivalens i en bevegelse, og, istedenfor å virke som en dekorasjon, et akkompagnement av tanker, bestemmer dens bevegelser, leder den, ødelegger den eller forandrer den fullstendig«.

Den delen av forestillingen som imponerte Artaud mest, var uten tvil sluttnumrene, som begynte med den slående krigsdansen Baris, som, ifølge programmet, fører til Raks-hasa og Barong-dansene. Han iaktar den teatraliske overdådighet som balineserne har vært i stand til, og ikke heltenes indre kamp: en kamp mellom ham og en verden av fantomer som slipper løs all den kosmiske frykts krefter og kaos som lurte bak den ordensmaske vi prøver å påtvinge livet.

Beskrivelsen av sluttansen i programmet viser at det er en variant av Barong-dansen, som er beskrevet tidligere, selvom Barong her er en personifisering av de sorte, demoniske krefter som mer ligner Rangda enn den godgjørende Barong.

Arjuna (helten i **Bharata Yuddha**, det javanesiske diktet som er basert på en episode fra Mahabharata) trekker seg tilbake fra det siviliserte liv for i anger å oppnå retten til å bruke et mirakuløst våpen, som vil tillate ham å overvinne

hans fiender. Shiva vil prøve ham og sender himmelske nymfer for å få ham til å svikte sitt mål. Etter fiaskoen ved denne første fristelse sender Shiva Suprabha, den vakreste nymfen. Men selv ikke hun kan forføre Arjuna. Shiva bestemmer så at han er verdig til å bruke det mirakuløse våpenet. Demonene motsetter seg med all sin styrke Arjuna oppstigen til et rent åndelig liv, og for å bekjempe ham, sender de:

Rakshasa (en demon). Han kan ikke finne Arjuna, så han blir forvandlet til et legendarisk dyr.

Barong, skogens konge, som utfordrer Arjuna til kamp. Arjuna vinner og dreper Barong.

Rangda, enkeheksen, kirkegårdenes jeger, er uten tvil den mest forferdelige av alle balinesiske monstre. Hun har en grotesk hvit maske med forgyldt nese; store, framstående støttenner reiser seg fra hennes munn og over et antall skarpe, glinsende tenner henger en lang hvit og rød tunge, overdekket med små speil og andre dekorasjoner. Hennes hår av hvitt, langt geiteskinn faller i overflod rundt hodet og ned til føttene. På hendene har hun hansker med hårete fingre og lange negler. Foran dingler lange, svingende bryster og pølse-lignende innvoller fra de døde hun har fortært. Hun bærer en magisk hvit kappe som gjør henne usynlig og beskytter henne mot fiendene.

Hennes motstandere i Tjalonarang-spillet, den gode Barong (som kun er en av de mange former dette monstret har) er et enormt vesen som blir håndtert av to menn fra innsiden. Én utgjør bakhaken og den andre fronten. Den sistnevnte håndterer den klaprende kjeven på Barongs lille skarlagensrøde hode, som, til tross for sine gyldne lærdekorasjoner, de strålende, utstående øynene og det sorte skjegget, synes å forsvinne i manken og virker for lite til Barongs store kropp. Halen reiser seg 6 eller 8 fot i luften, og fra dens ytterpunkt henger en bjelle som ringer



Heksen Rangda holder i sine armer kroppen til en av Barongs tilhengere.

ved hvert trinn mens Barong, litt enfoldig, spankulerer rundt om på plassen på en godmodig måte. (Når religion ikke er skilt fra livet kan man tillate seg å bevare dens sans for humor, og man kan le med og av sine guder og demoner).

»Bevegelsens metafysikk«

Gjennom disse skremmende, noen ganger fornøyelige, alltid uttrykksfulle og imponerende mystiske dyr og monstre som er meget meningsfulle og levende for tilskuerne, rammer danse-dramaet på et nivå som ligger under bevissthets og forårsaker på samme tid en fysisk reaksjon, ikke bare i trancen som ofte følger med Rangdas tilsynekomst, men også i fryktens gru som griper tilskueren og i den spennende makt som et slikt uvirkelig, men dog virkelig syn har på oss. Sansene er innvolvert; mennesket er forvandlet og ikke i stand til å forlate forestillingen som det selv gode individ han var da han kom.

En slik »bevegelsens metafysikk«, i likhet med mye av den moderne diktning, prøver ikke å presentere ideer i en klar, forhåndsbestemt form. Vi venter heller ikke å få en intellektuell underholdning av å finne ut spissfindige meninger med dramaet. Her i det balinesiske drama, som Artaud ville ha det, er vi vitne til et rent drama, gjennomgår vi en opplevelse hvor teatrets mange særegne språk, som også innbefatter de menneskelige tegn, skaper en diktning i rommet og forårsaker vibrasjoner på alle plan. Dette drama skal det ikke snakkes om, skal ikke bli lest eller beskrevet; det er et drama som kun kan bli kjent på den eneste måte et virkelig drama kan bli kjent: gjennom en forestilling.

Med andre ord er teatrets formål objektivt å uttrykke visse hemmelige sannheter – objektivt fordi disse sannheter blir meddelt oss gjennom bilder på scenen, og uten gjennom selve synet er ikke sannheten innlysende. Når danseren slutter å danse, når gamelanet opphører med sin lydlige syndflod, er dramaet forsvunnet, ulikt det drama vi kjenner i vest, som fremdeles eksisterer i teksten selv om det ikke blir framført. Artaud påstår at en skrevet tekst ikke er drama før den blir framført på scenen og på den måte finner sine synlige, fulle dimensjoner. Og selv da er det meste av vestens teater ikke drama for Artaud, fordi det omhandler problemer som ikke skulle angå teatret. Teatret er ikke laget for å løse nutidsmenneskets sosiale og psykologiske konflikter, hevder han, og hvis det primitive teater er en gyldig målestokk for dramaets funksjon, har Artaud rett. Ved å vende tilbake til kildene, vil han søke å finne dramaets magisk-religiøse begynnelse, prøve å gjenfinne »fabelens ånd« som vi har mistet.

Den ideelle skaper

En slik ide med en usynlig, indre virkelighet er typisk for Artaud, og var en av de besettelser han delte med surrealistene. Hans søken i diktning, i drama, i selve livet var for eksistensens fremdeles pulserende sentrum. Det var i denne søken at han utforsket yoga, studerte alkymi og tarok-spillet og reiste til Mexico. Det er dette sentrum som dramaet må åpnebare. For å gjøre dette må dramaet tale teatrets mange språk som appellerer til sansene og for en stor del fornekte ordenes språk, som appellerer til intellektet.

En videre naturlig følge er selvsagt fornektelsen av forfatteren og regissørens overhøyhet. Artaud tror at det ideelle er at skaperen til hele den teatraliske erfaring er iscenesetteren, som ikke bare instruerer, men som også er ansvarlig for teksten – eller rettere scenariet. Degraderingen av tekst, ord og litteratur til en ubetydelig del av teater-

erfaringen, med dens konsekvente avvisning av forfatteren, er i vestlige øyne uten tvil Artauds største kjetteri. Men Artaud tilhører den generasjon som var alt for klar over middelmådigheten i teatret, og som forsøkte en revolusjon, en tilbakevending til kildene, enten gjennom språket som bcsvergelse, eller ved bruk av teatrets totale ressurser som menn som Gaston Baty og Max Reinhardt gjorde seg til talsmenn for. Vi er idag bare begynt å sanke fruktene av denne revolusjon, eller kanskje er vi fremdeles midt inne i den. Denne ytterliggående posisjon Artaud inntar kan hjelpe til å etablere en sunn balanse i en kultur hvor teksten er en gud og hvor de rent teatermessige ressurser er degradert til en annenplass.

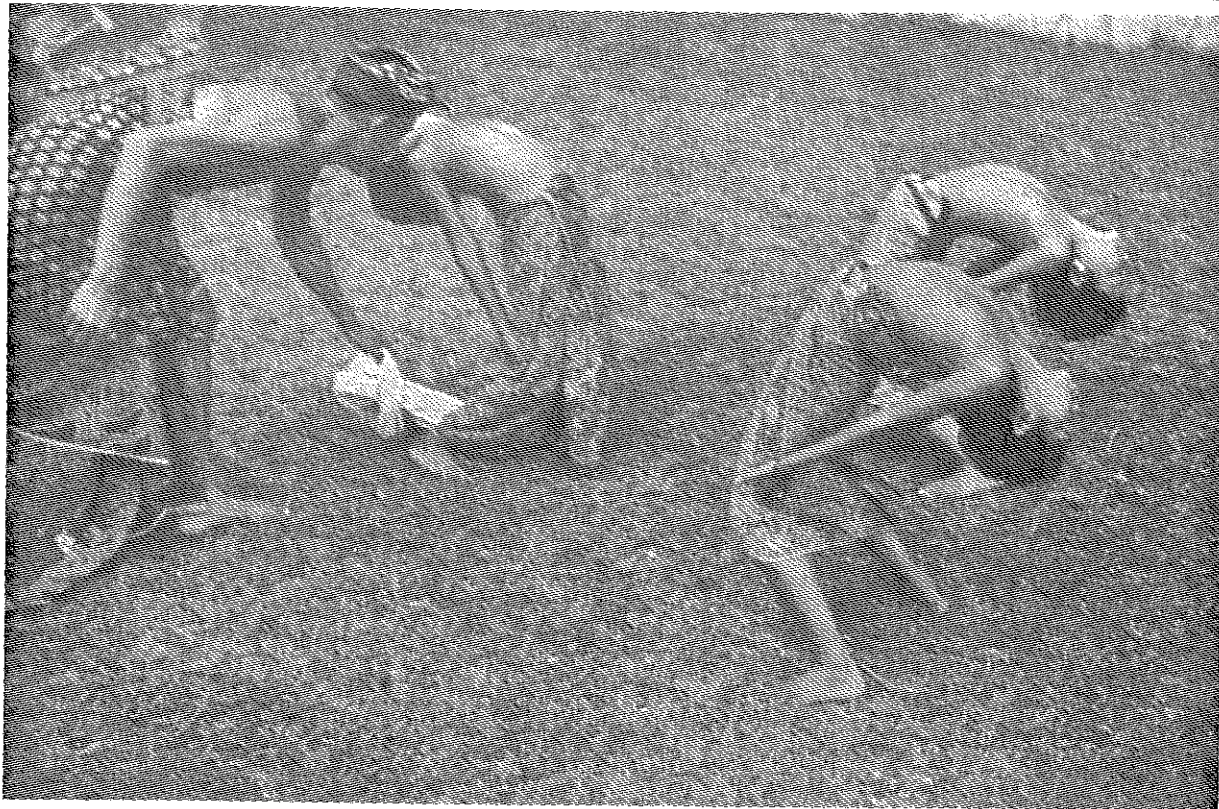
Artaud har opplagt hatt en betydelig innflytelse på dagens teater, hos instruktører som Barrault, og hos så forskjellige dramatikere som Ionesco, Adamov, Genet og Weiss. Det er umulig å lese **Det Dobbelte Teater** uten gang på gang å bli slått av det fruktbare i Artauds ideer om viktigheten av dekorasjoner og rekvisitter som levende gjenstander i stykket, sanseliggjøringen av språket, all den avskyelige og gigantiske synlige prakt og den synlige virkningen av en »grusomhet« som ville rykke oss ut av vår fredsommelighet.

Det kan innvendes at Artaud ser mer i den balinesiske dans enn hva den vanlige balineser gjør. Kritikerens, dikterens og geniets rolle har alltid vært å se det som den vanlige tilskuer ikke kan se, eller ikke er klar over at han ser. Det var Artaud's geni å uttrykke seg gjennom sin magiske diktning (som bærer i seg så mye av dansens og gamelanets blendende ånd), det andre kanskje ofte hadde følt, men aldri hadde vært i stand til å uttrykke.

Ser man på Artauds egen teaterproduksjon – hans scenario og tekst til stykket **The Cenci** – blir man slått av det faktum, at hans eget arbeide ikke på noen måte ligner den teknikk vi assosierer med balinesisk dans. Artaud var ikke så gal at han trodde at en tilkjennegivelse av et utenlandsk temperament, som gradvis hadde utviklet sine egne tradisjoner gjennom århundrene, kunne bli overført stykke for stykke til vestens kultur. Å plassere Rangda eller Barong i et vestlig stykkes sammenheng, å prøve å bruke de samme flagrende bevegelser med fingrene eller øyekastene fra Legong eller Baris, ville høyst sannsynlig være en blindvei. Vårt problem er å finne det tilsvarende til disse åpenbaringer i vårt eget teater. Noen eksempler kan kanskje være den fryktinngytende Signora Pace i **Seks personer søker en forfatter** og Mor Peep i Ionesco's **Le Tueur** eller på et mer overdådig nivå, det fantastiske drømmebildet hos Genet's general, biskop og dommer i **Balkongen** og den fryktelige, høytidelige horen Warda i **Paravangene**. Mange muligheter for utforskning finnes i dette riket, og de kan godt vise seg å lede til en gjenoppdagelse av en del av oss selv, som vårt tradisjonelle teater har blindet oss for.

NOTER

- 1). Artaud, **Det dobbelte teater**, overs.: Klaus Hoffmeyer, Arena Forlag 1967, s. 66.
- 2). Cahiers Renaud-Barrault, nr. 22-23 (Mai 1958) s. 19.
- 3). Artaud Oeuvres Complètes (6. bind: Paris: Gallimard 1956-66), I, 262.
- 4). Ibid. s. 287.
- 5). Se TTT nr. 10.
- 6). Artaud, **Det dobbelte teater**, s. 66.
- 7). Ibid. s. 93.
- 8). Ibid. s. 46.
- 9). Ibid. s. 65.
- 10). Ibid. s. 66.



En eldre danser underviser noen barn.

Danseskoler og undervisning

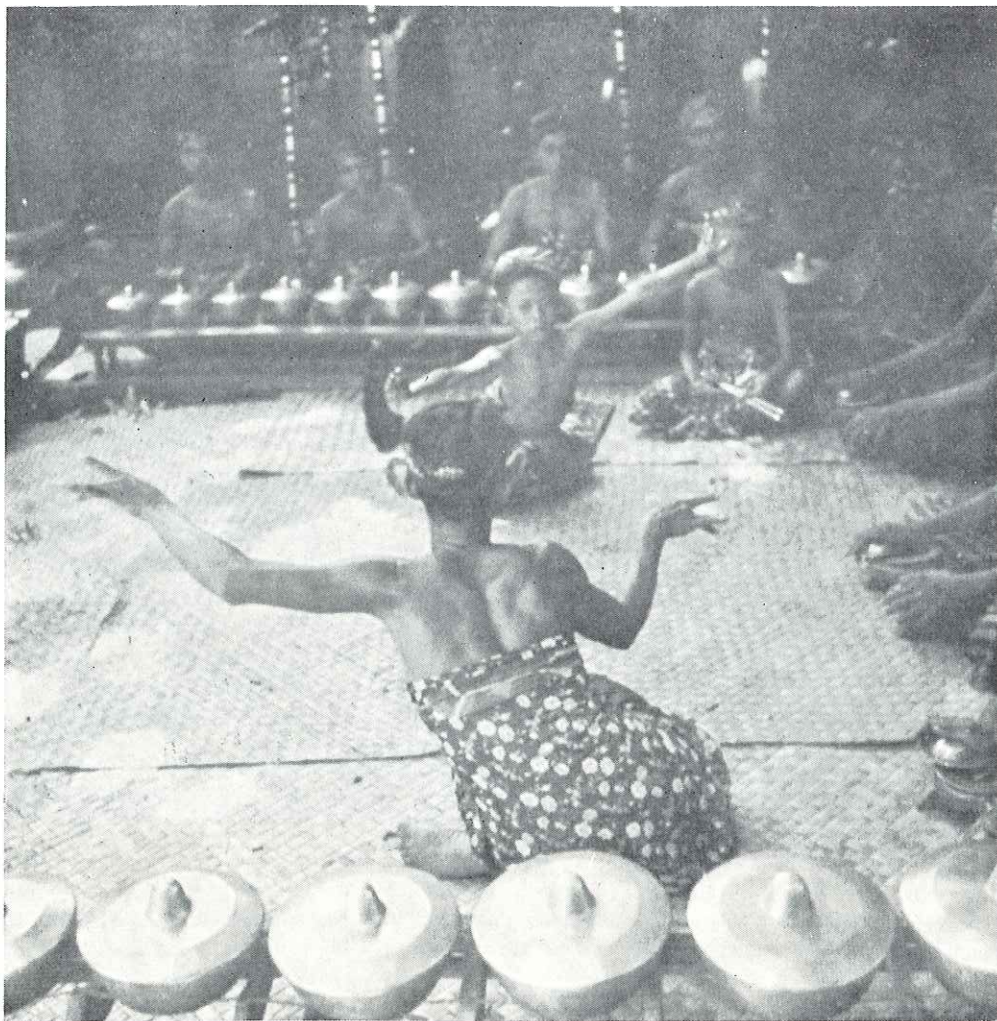
Det ville være en feiltagelse å gå ut fra at enhver landsby på Bali danser hele tiden, eller at det finnes en permanent danseklubb eller **sekaa**. Sykdom eller skiftende mote kan bryte det opp; mangel på penger eller organisasjonstalent likeså. **Gamelan**'ets leder, som også er læreren, kan i så fall bli en omreisende lærer i den tiden han ikke dyrker sine rismarker eller passer hagen og venter på den økonomiske støtten til selv å bygge opp noe nytt. En danseskole er hovedsakelig en tilfeldig gruppe dansere som over med en lærer for en spesiell anledning og blir travelt opptatt i visse perioder av det balinesiske året, når dans er svært på moten.

Redjang og andre tempeldanser læres ved imitasjon og utøves sjelden. Små piker, ikke mange år gamle, er kledd i deres yndige ritual-kjoler og lærer å følge de eldre pikene og kvinnene, etterligner deres trinn og armbevegelser og den sakte gyngingen av kroppen. De små er fylt av intenst alvor, de mellomstore fnisende og sky, de eldre sitt ansvar som modeller bevisst. Ikke-rituelle danser krever langt mer intensiv forberedelse. Undervisningen begynner med utvelgelse. Til en **Legong** for eksempel, velges et antall småpiker hovedsakelig etter utseende, og mange av disse faller fra i tide. En lærer vil bli hentet utenfra dersom dansen nettopp er blitt startet, og vil med små avbrekk undervise barna hele dagen i den korte tiden de går og lærer. **Gamelan**'et kan ikke skilles fra danserne, men det hender at de ikke vil øve med det, men bare benytter trommen og

bekkenet som er **Legong**'s uunnværlige følgesvenner. De forskjellige former for dans tillæres nesten utelukkende ved imitasjon, eleven vil danse etter en eldre danser som er blitt lærer. Det synes nesten umulig at et slikt nettverk av danse-bevegelser noen gang skal kunne huskes, men det er forbausende å se hvor hurtig de finner veien inn i de lange seriene med kompliserte bevegelser. Ingenting forklares, gradvis tilegner man seg dansen, snarere som vi kan forestille oss en dressert hund får sin trening ved å ta imot tegnene fra sin lærer.

Smidighet alene gjør ingen til danser i Bali mer enn i Europa, i virkeligheten enda mindre enn i Europa, hvor forholdet mellom dans og musikk til sammenligning er elementært. Den berømte danseren Rindi får fremdeles høre av sin lærer at han er stiv i skuldrene. Det er den intense musikaliteten som gjør ham til en så fremragende og vakker danser. Det var fascinerende å se Rindi gi en leksjon til en mindre gutt som hadde alt unntatt det vesentlige: å være besatt av rytmen i musikken. »Han kjenner musikken meget godt«, sa Rindi, »men han følger den ikke«, og han gikk frem for å forme sin elevs armer og kropp over en hel frase, i en lang kontinuerlig bevegelse idet han virkeliggjorde den fullkomne melodiske kurven i den annens kropp. Hans eget ansikt forandret seg, hele hans person ble spent og svarende mens han danset gjennom sin elev.

Danselæreren i Bali bruker virkelig **seg selv** som kommunikasjonsmiddel, ikke bare sin instruksjon. Han ånder inn i – inspirerer i bokstaveligste forstand – den kropp han trener.



Den kjente Kebyar-danser Mario under sin undervisning.

»Den andre tanken«

I Bali som andre steder i Østen besettes danseren av sin rolle. Han lar dansen **danse** og fungerer selv bare som formidler av dansen. Hans suksess som danser beror på hans evner til å bli besatt. Men denne danserens sammensmeltning med rollen settes naturligvis ikke i gang direkte eller ved en slags subjektiv inspirasjon. Dans er i Bali en like eksakt vitenskap som på Java eller de andre landene som arvet den Dramatiske Kode (**Natya Shastra**) fra India. Javanesiske dans kan forekomme mer »klassisk« på grunn av dens ekstreme veldisiplinerthet og uendelig fine nyanser og en nesten pedantisk måling av vinkler; **Kathakali**'en fra Malabar kan synes å være i besittelse av et mer presist og mektig uttrykksmiddel i sitt fremdeles levende tegnspråk (**mudras**): dansekunsten er i Bali en like klart avgrenset vitenskap som hver av disse, og minst like veltalende.

Det balinesiske teaters ekstreme upersonlighet virker støtende på noen mennesker, og det er kanskje enda mer slående fordi det er i stand til å uttrykke enhver tenkelig menneskelig holdning. Men det personlige temperament er blitt overført til et annet medium. Noe står mellom det og tilskueren: danserens kropp, så merkelig

formet og forfinet. Denne overgangen til et annet medium, til »den andre tanken« som balineserne kaller det, skjer ganske visst hos enhver stor skuespiller eller danser som vi ville kalle »stor«. Men på Bali, bortsett fra i maske-dramaene, brukes ingen sminke til å omforme skuespillerene. En stygg gammel mann blir til en ung kvinne i hver linje av sin dansende kropp; en stumpneset, kvise ungdom en i høyeste grad elegant og edel helt med en skjønn profil; og dette helt og holdent uten sminke.

Da den store **Kebyar**-danser Mario ble vist sitt eget fotografi i Covarrubias bok, utbrøt han: »Den mannen er en god danser. Hvordan har det seg at jeg aldri har sett ham?« og lo med forbauset glede over å oppdage at det var ham selv; uten tvil fordi han aldri hadde sett sitt eget ansikt når det var blitt formidler for »den andre tanken«.

Japanerne har uttrykket **kokoro-no-oni**, »demon ved hjertet«. Noen ganger føler man virkelig at det ikke er danseren som har overtatt rollen, men demonen som har overtatt danseren. Vi er vitner til en tilstand som i oss enten er helt nedsunket eller bare stiger opp til overflaten i en galnings fantasi.