

TOTALKUNST



Modspil

-de store ørers musiktidsskrift

Nr. 40

Juli-August 1988

Tiderne Skifter

Indhold

1988 årgang 10 nr. 40

Leder: 3

TEMA: TOTALKUNST

Bo Holten: Hvad gør musikken ved billedet? 4

Peter Kjærulff: Det totale totalkunstværk 9

Steen Chr. Steensen:

Performance – et arbejde i tid og rum 20

Skeel & Skriver: Tidsskriftinstallation 24

Steen Chr. Steensen:

En ny æstetik for teatret – Jean Cocteau 26

Ole Nørlyng: Lyd på udstillingen 34

Debat: Sangen i gymnasiet 41

Det første, Gud sagde, var: lad der blive lys

interview med Frank Beck 42

UDEN FOR TEMA

Anmeldelser

Lars Lindhardt:

Med ærkeenglen Mikael under hovedpuden . . . 46

Bogliste 47

Forside: Carl Friedrich Thiele efter Schinkel. Scenebillede til Tryllefløjten II.
dekoration 1819.

Bagside: Lyonel Feininger: Program fra Bauhaus 1919.

MODSPIL

– *de store ørers*
musiktidsskrift

Redaktion:

Hanne Tofte Jespersen, Arne Kjær,
Peter Kjærulff (ansvh. for dette nr.),
Jens Henrik Koudal, Lars Lindhardt,
Ole Nørlyng.
Gæsteredaktør: Steen Chr. Steensen.

Redaktionens adresse:

MODSPIL
% Tiderne Skifter
Sankt Peders Stræde 28 B, 2.
DK-1453 København K
Tlf. 01 12 42 84 eller 01 13 65 03

Løssalg: Kr. 45,00 inkl. moms og porto.

Årsabonnement: 10. årgang (nr. 39-42)
kr. 158,00 inkl. moms og porto. Abonnenter uden for Danmark ekskl. 22% moms og porto for forsendelse.

Tidligere numre: Nr. 23-39 kan bestilles hos Tiderne Skifter.

Annoncepriser: 1/1 s. 800 kr.,
2/3 s. 450 kr., 1/4 s. 250 kr., 1/5 s. 325 kr.

ISBN: 87 7445 327 0
ISSN: 0105-9238
Produktion: Tiderne Skifter

TOTALKUNST

Kunst er at skabe sammenhænge, og totalkunst er det utopiske forsøg på at etablere sammenhængene på tværs af de kunstneriske udtryks forskelligheder. Det er kunstens opgave ud fra den personlige oplevelse at illustrere opløsningen, splittelsen og mangfoldigheden i tilværelsen samtidig med, at den i visio-nære glimt antyder en samlende universalitet. Spændingsfeltet mellem disintegration og syntese er kun-stens frodige grobund, hvor fortiden og fremtiden blandes i samtiden.

Totalideen er en af den europæiske kulturs store gamle utopier. Rødderne fører os tilbage til græ-kerne og deres teatraliske udtryksformer. Omkring år 1600 genoplivedes denne tanke i forbindelse med dannelsen af operaen. – Men også middelalderen kan fremvise sit »gesamtkunstwerk«: den store goti-ske katedral ...

Syntesetanken, det at kunsten skal afspejle universet i dets totalitet, blev en besættelse i den romanti-ske periode. Wagner gjorde tanken til et motto, og musikfestspillene i Bayreuth er den dag i dag et le-vende eksempel på komponistens »gesamtkunstwerk«.

Wagners eksempel affødte en kraftig reaktion omkring århundredskiftet. Modernismens fremkomst aftvang ideen nye former, der spejlede det moderne menneskes bevidsthed. – I det post-moderne rum vi trods manglende definitioner lever i, optager tanken stadig kunstnernes sind. Modspil har istedet for at teoretisere over fænomenets art og udformninger taget udgangspunkt i totalkunstens fremtrædelses-former her og nu: performances, installationer med lyd, lys til rockkoncerter, musik til film m.m. Det historiske perspektiv er grebet an uden smålig skelen til almindelige æstetiske perspektiveringer: Peter Kjærulff skriver meget personligt om to af de store indenfor »gesamtkunstwerkideen«, Wagner og Scriabin, Steen Christian Steensen tager sig af det franske enfant terrible, Cocteau, og som noget ud-over det sædvanlige bringer vi en »tidsskriftsinstallation« af Skriver & Skeel.

Peter Kjærulff, Ole Nørlyng, Steen Christian Steensen

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

Hvad gør musikken ved billedet?

Af Bo Holten

Hvis man tidligt om morgenen færdes langs søerne i København, kan man måske være heldig igennem vinduet på hjørnet af Marstrandsgade og Øster Søgade at få øje på en ung komponist, der iført slåbrok og skægstubbe nyder den fred, der opstår, efter at han som alenefar har sendt de 2 børn i skole med madpakker og det hele. I de efterfølgende morgentimer har Bo Holten komponeret talrige værker, senest en klarinetkoncert. Emnet for denne artikel er filmmusik, og udover musikken til Zappa, som vi skal høre om her, har Bo Holten lavet musik til Forbrydelsens Element, Tro Håb og Kærlighed; Busters Verden og til TV filmen Sorgagre og Ringen (Blixen).

Sanserne hænger sammen, og de påvirker hinanden. Synssansen er nok almindeligvis den mest bevidste, dvs. den optager i reglen en stor del af vor *bevidste* opmærksomhed, og det betyder i praxis at den ofte opleves som den *egentlige* der »farves« af de øvrige sanser. Man kan eksempelvis kun meget vanskeligt forestille sig en biografgænger ytre følgende efter endt forestilling: »Det var dog en herlig musik, men jeg har glemt hvad der var på lærredet.« Det omvendte er derimod uhyre hyppigt. De fleste mennesker foretager sig noget andet medens de lytter til radio, TV derimod er altopslugende. De andre sansers sekundære status, ja man kan ofte ligefrem betragte dem som hjælpe-sanser, gør dem til fortolkere af synssansen. Medens mange dyrearter, og vel også homo sapiens uden for civilisationens snærende bånd, har en velud-

viklet balance og maximal udnyttelse af alle sanser, har den europæiske civilisation udmøntet en mennesketype som er hypersensibel på det visuelle plan, men som auditivt er temmelig dum, lugtmæssigt analfabet etc. Ser vi i en film et billede fra en stue, medens lydsiden gengiver en fugls fløjten (vinduer tænkes ikke synlige her), vil den almindelige tilskuer ikke registrere fuglen, slet ikke hvilken fugl det er og evt. på hvor stor afstand den befinder sig – hun vil kun registrere, at der må være et åbent vindue et sted i stuen. Selv meget kraftige lyde udefra, hamren fx, som ligger i et næsten forstyrrende højt niveau samtidig med dialogen vil kun give underbevidstheden besked om situationens miljø, signalet registreres ikke bevidst. Alle, som har prøvet at lave en båndoptagelse hjemme i deres egen stue, vil have opdaget, hvor forbløffende mange

eksterne dagligdags lyde, som er kommet med på optagelsen udover det, man egentlig ville optage, og som først registreres, når det optagne signal aflyttes opmærksomt fra en højttaler. Kort sagt foreligger der en generel »døvhed« (læs uopmærksomhed) på det auditive plan, som kun i ringe grad modsvares af en lignende visuel mekanisme. Dertil kommer, at det menneskelige øre via koncentration er i stand til at rette opmærksomheden mod en bestemt lyd giver, som det så hører med langt større tydelighed end alt andet: Da denne mekanisme ligeledes hos de fleste mennesker er langt mere ubevidst, end hvis man fx med blikket spejder ihærdigt efter en bestemt genstand, er hele det auditive sanserum endnu mere nøgent, åbent og påvirkeligt – dvs. uden bevidsthedskorrektiver.

Denne auditive *uskyldighed* (menne-

sket er jo ikke skadet i sin auditive sensibilitet – kun ude af stand til at registrere og definere, hvad der kommer ind) udnyttes iskoldt og dygtigt i vore dages kommercielle medie-verden. Man kan snart sagt få et hvilket som helst billede til at udsige hvad som helst ved hjælp af lyd og musik. Det har været sagt, at lydsiden i en film kun udvælger én af mange udtryksmuligheder i et billede: altså at billedet i forvejen rummer utallige tolknings-muligheder, kun begrænset af fantasiens rammer. I mine øjne gør musikken og lyden meget mere end det: disse elementer *skaber* et rum omkring billedet, skaber en forhistorie og en efterfølgelse, samtidig med at selve scenens grundstemning fastholdes inden for en bestemt ramme. Hvor forfinet og nuanceret samspillet mellem billede og musik kan være, skal vi se et eksempel på i det følgende: I Bille Augusts film »Zappa« (1983) forekommer der en meget central scene, som jeg var nødt til at komponere om tre gange, før instruktør, klipper og komponist var helt tilfreds med udtryksnuanceringen. Filmen fortæller historien om tre drenge, som kommer fra tre forskellige økonomiske lag af samfundet. Middelklasse-drengen står i et stærkt afhængigheds-forhold til overklassedrengen, der har fået en kærlighedsløs opvækst og har kriminelle tilbøjeligheder. Middelklassedrengen føler mod filmens slutning et spontant behov for at løsrive sig fra overklassedrengens dominans, og det kommer til et voldeligt slagsmål mellem dem. Overklassedrengen er godt på vej til at kværke sin tidligere ven, da denne tilfældigvis får fat på en skruenøgle. Middelklassedrengen slår i rent selvforsvar overklassedrengen i tindingen med nøglen: blodet begynder

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

Handwritten musical score for SATS XV A, measures 21 to 25. The score is written for Horn in F, English Horn in F, and Bass. The tempo is marked 73. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, p, f, cresc, dim).

Measures 21-25:

- Measure 21:** Horn in F and English Horn in F play a melody starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B35

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

at droppe og drengen synker langsomt sammen og ligger ubevægelig på det hårde stengulv. Middelklassedrengen løber stille ud af fabrikkshallen. Efter slaget med skruenøglen ønskede instruktøren 1 minut og 12 sek.s musik som langsomt listede sig igang, snart voksede inden for en melankolsk ramme til 30 sek. inde i stykket, hvor man ser middelklassedrengen forsvinde efter et mangetydigt blik på den liggende skikkelse. Satsens sidste 42 sek. skulle så være både melankolske og håbefulde, udtrykt i en slank musik: – en fin antydning af lettet afklarethed. Musikken skulle samtidig rumme et genkendeligt fragment af filmens tema.

Til denne scene komponerede jeg sats XV A, for strygeorkester, horn og engelskhorn. Satsen går i $\frac{3}{4}$, ret langsomt i tempo 73 og strygerne staver sig igennem, gående ud som en nedadgående vifte fra tonen a', grundtoneartens kvint. Musikken skulle langsomt åbne sig nedad, ned i underbevidstheden, og samtidig være en begyndelse, et oplæg til en ny fase i hovedpersonens liv, i musikalske termer udtrykt som et forspil til en ny version af filmens melodi. Jeg opererede med to forspil: først de firdelte violiner, som klart lægger op til en melodibegyndelse i takt 10 – som imidlertid ikke kommer, da de dybe strygere fastholder forspilskarakteren i endnu 3 takter ved at fastholde samme meloditone i 1. cello-stemmen. Der kommer en uvished hos lytteren: kommer der en afklaring eller ikke? Der er et crescendo under middelklassedrengens blik tilbage på den ven, han nu definitivt har frigjort sig fra. Når melodien nu sætter ind (efter drengen er forsvundet ud af billedet) er den ikke, som ofte før i filmen, spillet på obo, men på den

svært dechifrerbare fordobling: horn og engelskhorn. Temaet spiller i den enstregede oktav og har en lidt dyster farvning, som kun pletvis lyses op i satsens sidste halvdel. Texturen fastholdes med alle strygerne dybtliggende i et ortodox slow-waltz accompaniment.

Da vi første gang så scenen med denne musik, blev vi klar over, at den gik ikke. Der var ingen tvivl om, at drengen havde myrdet sin gamle kammerat, og at han dybt nedbøjet gik bort for at tage sit eget liv, og sikkert sin families også. Jeg havde kort sagt ramt radikalt forkert: musikken var alt for mørk, fed og patetisk. Det måtte skives om.

Så komponerede jeg musik XV B. Besætningen var ændret til seks solostrygere for at gøre accompanimentet lettere og mere gennemsigtigt. Desuden var anden del af strygerarrangementet lagt op i et betydeligt højere leje; contrabassen var væk. Taktarten i forspillet var ændret til $\frac{3}{4}$, så pauserne mellem strygerviftens udfoldende akkorder blev længere og dermed gav mere plads for tænksom forventning – og samtidig uvished om, hvad der skal komme. Skiftet til $\frac{3}{4}$ i takt 7 fik musikken til at accelerere medens drengen går bort fra sin ven, for så pludselig at standse med solo-oboens hviletone i takt 9, der hvor drengen vender sig og kaster blikket tilbage. Tempoet er nu sat ned til det næsten ubevægelige $MM = 50$ for at understrege alvoren i den nu meget lysere sats: musikkens interne kontrast er dermed betydelig øget. Soloinstrumentet er nu en dagklar obo, som spiller en temavariant (det blev for tungt og firkantet med det egentlige film-tema) der bl.a. rummer det lyse h, der giver den stærke G-dur virkning i 12. takt (dorisk). Temaet lig-

ger endvidere mere end en oktav højere end før.

Da vi så denne sats sammen med filmen, var meget blevet bedre. Drengen var nu øjensynlig glad over at han havde smasket sin gamle ven en på kraniet, og veltilfreds og i et lyrisk gemyt lyste han af for at tilbringe resten af nytårsaften (på hvilket tidspunkt scenen altså udspiller sig) sammen med sin yndige veninde. Og bogen var altså samtidig ved at springe ud. Kort sagt var det nu blevet *for* lyst og enkelt: for usammensat i udtrykket, for énsidigt fortællende. Og der var stadig *for meget* profil i melodien.

Så komponerede jeg musik XV C. Alle de vellykkede ting fra B var naturligvis bibeholdt. Men obo-melodien var nu frataget næsten al melodisk profil. Overbindingerne gjorde udtrykket uvist, og dermed ulyrisk. Obo-stemmen ligger en kende lavere og bliver derved frataget noget af sit lys. Det doriske h i takt tolv er fjernet, og hele harmoniseringen er gjort endnu mere ubevægelig. Samtidig er strygeraccompanimentet lagt en smule længere ned, solo-bratschen hviler tungt på sit gentagne d, samtidig med at den solobesatte sats alligevel klinger lyst. I filmens forløb blev musikkens placering forsinket en smule så udklangen i de sidste takter slet ikke kom med: i takt 16 klippes der brat i bilde og lyd til en festlig nytårsaftensstemning, da drengen træder ind ad døren i sit hjem. Lyset i satsen gør, at man næppe tror, at kammeraten er blevet slået ihjel (det er vel meningen, at dette spørgsmål skal stå lidt åbent?), medens profil-løsheden udmaler drengens kombination af forfærdelse og lettelse, og tempoet og den ekstremt langsomme valsebevægelse udmaler den med håbe-

fuldhed blandede melankoli. Bjørn Carl Nielsens fabelagtige obo-spil på disse optagelser (specielt det tilbageholdte åndedræt i takt 9) var med til at gøre bevidst udtrykssvag og modsætningsfyldt musik optimalt virkningsfuld i en filmscene med lutter mørke billeder.

Jeg håber, det med disse få eksempler er lykkedes at vise, *hvor* fintmærkende samspillet mellem lyd og billede kan være, specielt i en situation hvor det faktisk knap er meningen, at musikken skal registreres af lytteren. En sammenligning med musik til teater eller opera er derfor heller ikke oplagt, da musikken her ligger på et langt højere dynamisk niveau, og derved med lethed presser sig ind i den bevidste opmærksomhed. Det har været forsøgt i operafilm, som fx i den nye Othello-filmatisering (Zefirelli red.), at bringe sangstemsene så langt i forgrunden, at Verdis mesterlige orkestersats over lange stræk ligger som en svag mumlen i baggrunden. Det egner den sig ikke til: dertil er den altfor dynamisk og nuanceret, og tydeligvis beregnet på en helt anden balance. Desuden fungerer operaaccompaniment slet ikke på samme måde som filmmusik. Filmmusikkens styrke ligger netop i dens påvirkning af underbevidstheden (den virker måske især i svage dynamiske nuancer) og skal derfor i reglen have en ret ensartet dynamik: en *stream of consciousness* der hverken har nogen begyndelse eller slutning og ej heller nogen profil, der gør den genkendelig som musik: jo mindre påfaldende, jo stærkere virkning! Et besynderligt paradox, hvis eneste parallel jeg i øjeblikket kan forestille mig, er Paeistrinas hvidskurede vokal-polyfoni.

Det totale totalkunstværk

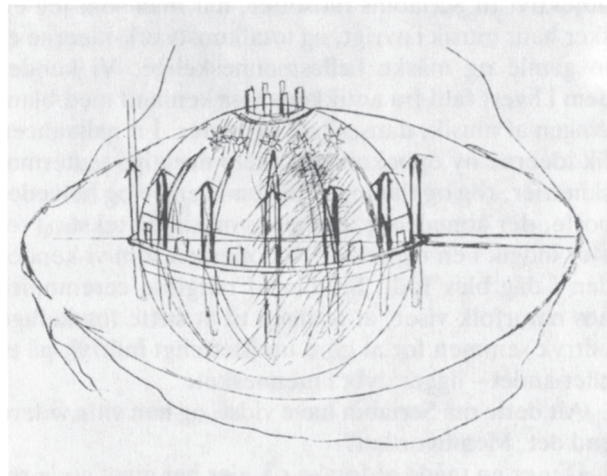
Af Peter Kjærulff

Komponisterne Wagner og Scriabin forsøgte begge at sprænge rammerne, forsøgte begge – gennem en fusion af kunstarterne – at trænge dybt ind bag forhænet i menneskets natur. Wagner ledte efter kunstens oprindelse, efter »dengang hvor kunsten var een og udelt«; Scriabin forsøgte at klatre op til himmelen. Ved at anvende drømmesymbolsprog som nøgle kan man følge dem meget langt – se, at Wagner nåede længere, end han formodentlig tilsigtede – og forstå, hvorfor Scriabin blev nødt til at »opgive på halvvejen«.

Kort før sin død i 1915 forhandlede Alexander Scriabin om et landområde i Darjeeling i Himalaya. Her ville han slå sig ned, og her skulle hans verdensgenløsende hovedværk »Mysteriet« opføres. Det var Scriabins teosofiske interesser, der fik ham til at vælge Himalaya; ifølge teosofien er det »der, det foregår«. Og på denne måde kunne Scriabin trække på vældige kosmiske ressourcer, samtidig med at alt levende på denne jordiske planet deltog i opførelsen af »Mysteriet«. Tilskuerne skulle både være deltagere og tilskuere. Der skulle være orkester og kor klædt i kultiske gevandter. I midten på en scene, der var bygget over vand, skulle Scriabin sidde ved sit flygel som det absolutte kraftcentrum. Dufter, farver og lys skulle specialdesignes, og selv dyrene og vejret i området forventedes at ville deltage.

Selve kompositionen ville være af en sådan art, at opførelsen af »Mysteriet« med eet slag ville ændre klodens aura, ændre menneskenes bevidsthed. Det totale kunstværk ville blive så totalt, at alt i universet ville samarbejde.

De indledende stadier til denne mysterie-apoteose finder vi specielt i Scriabins orkesterværk med klaver og lysorgel »Prometeus«. En særlig grundakkord bygget af kvarter (A, Dis, G, Cis, Fis, H) var Scriabins »port« til universet, og lysorgelet skulle være designet



Skitse af Scriabin til koncertsalen i Himalaya. Halvkuglen spejler sig i søen. (ca. 1914)

således, at man ved at spille F-dur fik en rød farve, D-dur et gyldent lys, f-mol en blå farve eksempelvis. Det hvide lys, der akkompagnerer slutakkorden, skulle være skarpt og i nærheden af smertegrænsen. Valget af farver i forbindelse med tonearter synes foretaget ud fra en teori snarere end ud fra en paranormal oplevelse af faktiske lysvirkninger – hvilket ellers kunne

have været indgangen til en dybere forståelse af Scriabins visioner. For mennesker med evner som klarsyn og den beslægtede klarhøring vil uden vaklen hævde, at lyd og farver lapper over hinanden, når man overskrider en bestemt erkendelsesgrænse. Men samtidig – at toner, der ikke er helt nøgne sinustoner frembragt på en generator – alle består af farveblandinger.

I virkeligheden er vi jo her på gyngende grund ganske som Scriabin. Hvor var det han ville hen, og hvorfor lykkedes det ikke for ham? Han døde, inden han nåede at fuldføre sit »Mysterium« (han fik ikke engang påbegyndt det), og han fik aldrig oplevet en opførelse af »Prometeus«, der tilnærmelsesvis dækkede hans intentioner. Det kan være svært at forholde sig objektivt til Scriabins filosofier, når man som jeg elsker hans musik i øvrigt, og totalkunstværk-ideerne er jo gamle og måske fællesmenneskelige. Vi kender dem i hvert fald fra antikkens Grækenland med blandingen af musik, dans, digte og teater. I renaissanceen fik ideerne ny opbakning gennem mægtige teatermaskinerier, røg og flammer, flyvende engle og helvedes porte, der åbnede sig; alt imens musik og tekst og teater indgik i en ny helhed, og operaen som vi kender den i dag blev født. Studier af religiøse ceremonier hos naturfolk viser, at trangen til at sætte forskellige udtryk sammen for at gøre uudsletteligt indtryk på et eller andet – ligger dybt i mennesket.

Alt dette må Scriabin have vidst, og han ville videre end det. Men hvordan?

Der er en måde at forske på, der har givet gode resultater, når det gælder om at trænge ind i menneskesindets irgange – og det er ved hjælp af drømmesproget. Selv daglige oplevelser kan af og til være så påfaldende symbolske, at de får dyb mening, hvis man fortolker dem, som var de en drøm.

Nu Scriabin f.eks. Han døde ret pludseligt af en blodforgiftning, der startede som et sår på læben. Fortolket ved hjælp af drømmesprog betyder dette, at han blandede livsfjendtlige elementer ind i sit kunstneriske udtryk (blod symboliserer livskraft, munden

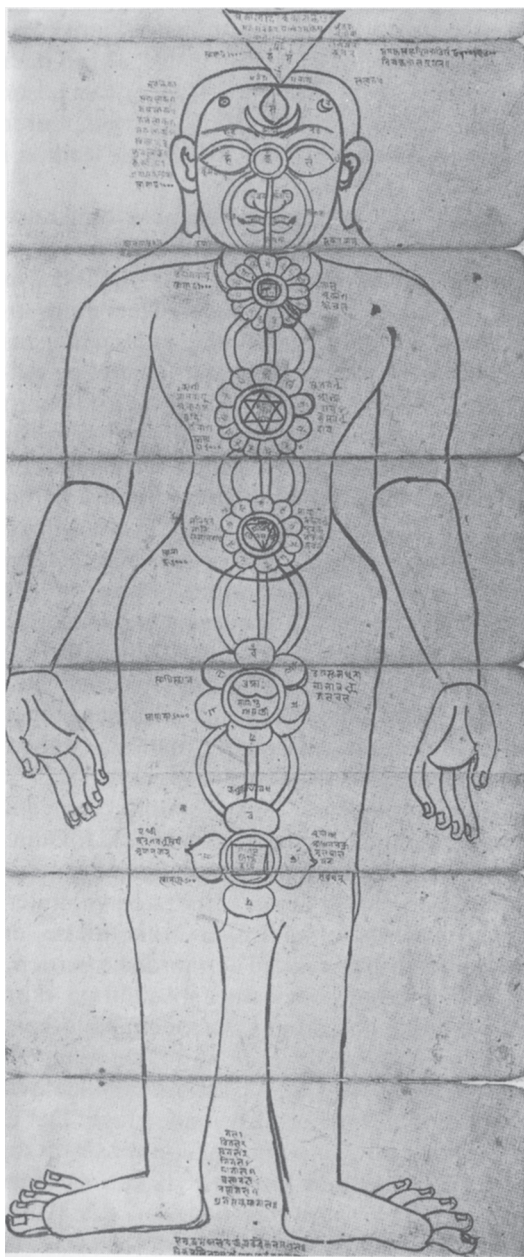


Prometheus »The Poem of Fire«: forside til originalpartituret. En gigantisk flammende sol med et androgyn (tvekønnet) ansigt er omgivet af en »verdenslyre« og forskellige kosmiske symboler. Ill.: Jean Delville 1904

Rejst kundaliniøjle. Nepal 19. årh. (Til højre)

symboliserer udadrettet kommunikation). Og det døde han af.

Men hvori består det livsfjendtlige i tanken om »Mysteriet«? Selve ideen om fusion af kunstarter kan i det højeste være lidt »crazy«, når man vil have dyrene og vejret med også – men direkte livsfarlig??



For at få svar på dette spørgsmål må man egentlig ty til teosofien selv og til en idé i hinduistisk/buddhistisk tankegang om, at man kan løfte sin bevidsthed til guddommeligt niveau ved hjælp af en tilstrækkeligt koncentreret indsats. Det handler om en kraft, der kaldes »kundalini«, og grundfilosofien bag den er, at alt i denne verden er »maya«, blændværk. I Scriabins tilfælde sker der så det, at alle kunstarter forenes for at løfte menneskehedens samlede bevidsthedsniveau. Men resultatet vil uvægerlig være, at det nye bevidsthedstrin øjeblikkelig vil afsløre kunsten som »meget jordisk og en del af blændværket«. »Døden bygges ind« i denne stræben efter udødeligheden.

Og så falder »Babelstårnet« sammen som et kort-hus, før det nogensinde når at blive bygget op. Og Scriabin dør af blodforgiftning.

Denne problematik er det muligt at gå endnu dybere ind i. For fra denne sammenhæng er der ikke langt til Wagners »Walhal«, der brænder op i slutningen af »Götterdämmerung«. Og ved igen at anvende drømmesproget som fortolkningsnøgle skal vi se, at Wagners »Ring« også handler om »kundalini« – men her lykkes det for komponisten at gennemskue blændværket.

Wagners ideer var på sin vis ikke mindre ambitiøse eller uigennemførlige end Scriabins senere. Men på trods af mange ord om formålet med »fremtidens kunstværk«, der skulle samle noget (kunstarterne), der alt for længe »havde været adskilt«, var det klart, at Wagner *ikke* ville *ændre klodens bevidsthed*, han ville snarere ændre vores bevidsthed om *kunst*. Og på denne måde går han ikke ud over kunstens grænse, han undergraver ikke sit eget fundament allerede på tegnebordet.

Selvom han naturligvis forestillede sig, at hans værker ville have en mægtig effekt.

Hvad kan vi nu som vestlige forskere bruge et hinduistisk begreb som »kundalini« til; vedkommer det overhovedet et tysk kulturfænomen som Nibelungens Ring?

Svaret er, hvad jeg skal forsøge at påvise med denne artikel, at »kundalini« ikke er et øst-filosofisk begreb, men en faktisk proces i menneskets bevidsthed. Og at det er lykkedes Wagner at kortlægge og beskrive den ret nøjagtigt. Om »Ringens« bliver mere interessant af dette, vil jeg overlade til den enkelte at afgøre. Men i hvert fald er der her en »nøgle«, der får nye døre til at lukke sig op.

Nibelungens Ring har været udsat for mange forskellige fortolkningsmodeller. Den hyppigst anvendte er den socialrealistiske indgang, hvor det handler om magtgale guder, der økonomisk og på anden vis undertrykker uskyldige mennesker, der ikke kan få lov til at have deres kærlighed i fred. Hvis vi anvender drømmesproget, derimod, viser det sig, at »Ringens« handler om processer i menneskets bevidsthed. Og at fusionen af kunstarter i Wagners tilfælde faktisk lukker op til en firedimensional verden, hvor eksempelvis farver og lyd lapper over hinanden. (Den fjerde dimension er ikke *tiden* her, men retningen *indad* i mennesket gennem lag på lag af bagvedliggende årsagssammenhænge i vores natur).

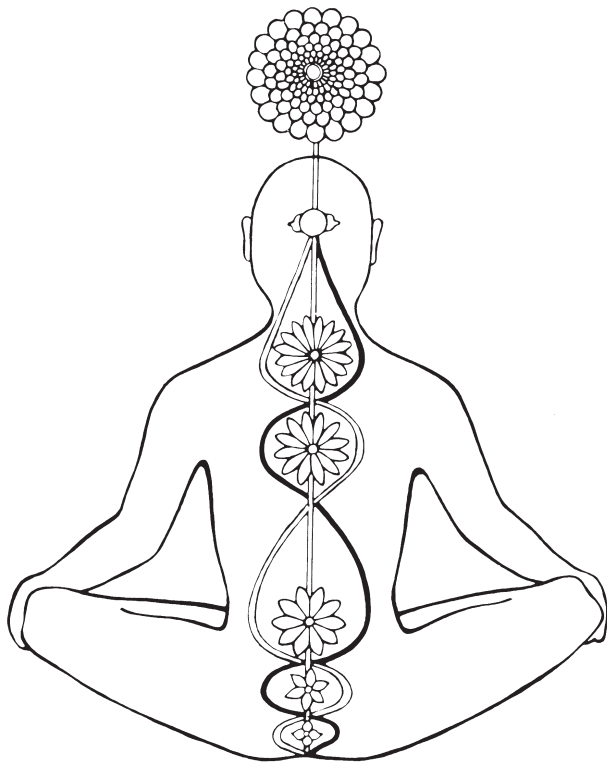
Der er flere eksempler hos Wagner, der underbygger en idé om, at han egentlig blot brugte myten som *indgang* til menneskets ikke normalt tilgængelige bevidsthedslag. Og at evne som clairvoyance og clairaudiance (klarsyn og klargøring) lurer lige under overfladen. F.eks. hævder Wagner, at han igennem en af ham selv digtet tekst ligesom kan fornemme tekstens »musikalske duft« – dvs. teksten har allerede en »aura af lyd«, før musikken egentlig er komponeret. Og hvis vi skal se lidt mere detaljeret på sådan noget som ledemotivteknikken (en terminologi, der *ikke* stammer fra Wagner), så ligner Wagners orkesterapparat en lydmæssig tydeliggørelse af de agerende personers aura. Hvis man f.eks. taler om sin far, så vil der i auraen tegne sig et ganske bestemt mønster. Dette vil ændre sig (blive anderledes »instrumenteret«) alt efter omstændighederne: med hvem taler man om sin far? Med sin mor, med sin søster, med en

tilfældig bekendt? osv. Hvis man spiller hyklerisk komedie for omgivelserne, vil auraen afsløre, hvad man i virkeligheden tænker – som hos Hagen, der hilser Siegfried med velkomstordene »Heil Siegfried, teurer Helt« – mens temaet for *ringens forbandelse* tordner i orkestret.

Det, der mest af alt tyder på, at Wagners totalkunstværk er langt mere totalt end han forestillede sig, er en påfaldende række paralleller, dels til Tolkiens »Ringenes Herre«, dels til drømmesprogets indre logik. Udfra en socialrealistisk tolkning er Nibelungens Ring usammenhængende og selvmodsigende, og teksten er »uinteressant«. »Wagner overlever kun i kraft af musikken.« Fortolket ved hjælp af drømmesprog hænger værket totalt sammen i alle detaljer og teksten synes udsprunget af den samme kilde, hvorfra naturfolks myter i årtusinder er vældet op. Og det »super-totale« ved »Ringens« handler så om, at værket *på scenen* fremstår som en tredimensionel fusion af alle kunstarter – mens den *i tilhørersens sind* henvender sig til psykologiske processer af urmenneskelig natur. Og her træder den fjerde dimension ind i billedet. Den handler *ikke* om vore associationer til scenegangen (»jeg har også oplevet dette« osv.) men går dybere ind. Ind i drømmebevidstheden.

Drømmefortolkningens udgangspunkt er den samme kraft, »kundalini«, der i symbolsk forstand tog livet af Scriabin. Kundalinifilosofiens hovedidé handler om, at der »over døden« findes en vidunderlig kærlighed, en totalforståelse, en lykkefølelse, en kreativ væren uden sidestykke i den jordiske verden.

For at nå denne høje bevidsthedstilstand på »kort tid« kan man dyrke en særligt krævende meditationsform, der i sin fuldendelse rejser »kundalinislangen« op gennem bevidstheden (se ill.). Som en »ildelevator«, der flytter overblikket til syvende etage. Det er meget krævende at dyrke denne meditationsform, og enhver vaklen, mens den finder sted, kan medføre voldsomme fysiske og psykiske rystelser, tab af forstand m.m.



Den dobbelte kundalinislange bevæger sig op gennem bevidstheden under kontrolleret meditation eller evt. spontant (det sidste medfører voldsomme mentale forstyrrelser).

Både resultatet og udgangspunktet er føromtalt idé om, at denne verden er »maya« illusion, og en af betingelserne for heldig gennemført kundalinirejsning er den konstante fokusering på denne holdning til tilværelsen. Set med yogi-øjne er der tale om den højeste visdom. Set med Wagners symbolik i Nibelungens Ring drejer det sig om en i mennesket indbygget general-illusion: at man kan komme til overblik over verden ved at vende den ryggen. Gør man det, forråder man de enkelte – især de jordnære – bevidsthedslags eksistensberettigelse – eller sagt symbolsk: man »fjerner guldet fra dem«.

Guld i vand, som i begyndelsen af »Rhinguldet«, er i drømmesprog det samme som en uforgængelig værdi på det instinktive niveau. Men guldet skal blive liggende, hvor det ligger, sådan at det kan »oplyse vandene«, når solen (bevidsthedslag »over vandet«) skinner ned på det. F.eks. er forelskelse (Rhindøtrene) i sin grundform en blind instinktiv tiltrækning. Men hvis forelskelsen »gennemskinnes« af højere bevidsthedslag, hvis f.eks. kærlighed blandes ind i forelskelsen, så bliver man interesseret i at lære forelskelsens genstand bedre at kende. Hvis man derimod »slukker lampen«, så man ikke kan orientere sig til sit instinkt-lag, så vil den blinde tiltrækning blive endnu mere blind, så bliver man fristet til at opretholde forelskelsen ved at *skabe afstand* til den, man er forelsket i: man opbygger en illusion i stedet for at gennembyrde en barriere.

En dybt menneskelig holdning: at tage afstand fra det, man er tiltrukket af – i sin yderste konsekvens sammenblandingen af kærlighed og død. Som hos Don José, der dræber Carmen, for at en anden ikke skal få hende. Eller som hos kundalinifilosofferne, der gør afstanden til verden til betingelsen for forståelsen af verden.

Ved en kundalinirejsning sker der det samme som hos Alberich i starten af »Rhinguldet«: en værdi forvrides, så den fastlåses med sin egen modsætning og danner en »bagvendt« eller en »forbandet« ring:

Vi starter med følgende smukke og rigtige udsagn: »På den anden side af dødsgrænsen findes der en kærlighed, der er uendelig«.

Så forbander vi kærligheden (hvilket er betingelsen for ringens dannelse) og begynder at vride:

- 1) Gennem dødens port når man den fuldendte kærlighed
- 2) Døden fører til kærligheden
- 3) Kærligheden medfører døden

Og her er vi så ved udgangspunktet og fællesintrigen for talrige myter, romaner, kunstværker af enhver

art, virkelighedens hændelser osv. osv. – fra Romeo og Julie over Tristan og Isolde til fædrelandselskende japanske selvmordspiloter.

Den følgende beskrivelse af kundaliniens mekanik kræver måske at man læser den 2 gange. Men den er vigtig, for det er her nåleøjet er, det er her »nøglen skal drejes«. (De følgende udsagn bygger dels på studier af emnet, dels på min egen evne til ved klarsyn at iagttage processen i menneskets aura):

Rent teknisk sker der ved en kundalinirejsning det, at 2 dele af bevidstheden, nemlig opfattelsesevne og handleevne bringes i 180 grader opposition til hinanden (som ved Alberichs forvridning ovenfor), hvorved der sker en kortslutning, og bevidstheden fastlåses »med ryggen til sig selv«. Kærligheden er livgivende og kortsluttes med sin egen modsætning: kærligheden medfører døden. Hvis man mener begge ting på een gang (hvilket er muligt), så sidder man fast.

Det egentlige overblik i mennesket er i auraen synligt som »det tredie øje«, der har symbolsk/faktisk udseende af et hjul med 96 eger midt i panden. Tallet 96 er ikke så vigtigt i denne sammenhæng, det symboliserer, at overblikket opfatter alt det, der foregår i »verden nedenunder« i mange detaljer. Men nu får *dagsbevidstheden* (der er begrænset) altså den idé, at den vil opfatte *alting* – inklusive det kosmiske overblik – og for på denne måde at blive »verdens herre« (nå »nirvanatilstanden«) påbegynder *handleevnen* en meditationspraksis, der har som hovedformål at vende verden ryggen. Modsigelsen her består i, at de højere bevidsthedslag netop overskuer *alting på forhånd*, og det er det, der gør dem til noget særligt. Man kan ikke vende verden ryggen og samtidig bevare overblikket – dvs. hvis ikke man er i stand til at vaske sine sokker, mens man befinder sig i nirvanatilstand, så har man ingen forbindelse til de højere verdener.

Hvad vi har af instinkter er egentlig indbygget i legemet for at hjælpe legemet til at klare sig i verden: Den erotiske tiltrækning er der, sådan at mennesket

ikke dør ud – vi fører instinktivt en arm op for ansigtet, hvis en sten kommer flyvende gennem luften osv. Men idet vandguldet forvrides efter ovenstående opskrift, og kærligheden og *døden* blandes sammen, så mister instinktlaget sit lys. Og så kan instinkterne bruges som hjælpemekanisme i byggeprocessen. De ved som Loke ikke, hvem de skal holde med – guderne (overblikket) eller jætterne (destruktive instinkter). Og så kan de bruges som hjælpemekanisme i byggeprocessen, når vi nu skal rejse et stillads, der løfter dagsbevidstheden op der, hvor overblikket normalt befinder sig, sådan at vi kan blive »verdens herre«.

Med en mægtig indsats kan man nemlig tvinge sine instinkter til hele tiden at understøtte bevidsthedens retning mod højere verdener. Man kan oven i købet love dem, at de får del i herlighederne (Freja). Dvs.: i begyndelsen af processen vil man måske til stadighed føle sig fristet til at deltage i denne verdens timelige glæder, men efter at man har siddet i intens meditation i 2-3 år, har ens reflekssystem (instinkterne) vænnet sig til at vende verden ryggen, næsten før man ber dem om det.

Dagsbevidstheden (der vil opfatte alt) og handleevnen (der ikke vil opfatte verden) giver sig nu til at bygge et tårn støttet af instinkterne. Fordi de begge tilhører den samme bevidsthed kan de ikke adskilles, men da de vender ryggen til hinanden, opstår der i stedet et spændingsfelt imellem dem, et spændingsfelt, der ses i auraen som en dobbelt slange, der snor sig op gennem bevidstheden. Disse to modsatrettede kæmpekræfter bliver hos Wagner til jætterne Fasolt og Fafner, der bygger Walhal. Idet kundaliniøjlen når det tredie øje, sættes dette ud af funktion (overblikket blokeres af, at dagsbevidstheden vil overtage overblikket). Det svarer hos Wagner til at Wotan mister sit venstre øje. Kundaliniteknisk sker der det, at det tredie øjes 96 aspekter (eger) erstattes af de to kæmpekræfters fusion (se ill.). Dvs.: bevidstheden bliver kunstigt fastholdt i et begrænset område, idet man glemmer alle de andre aspekter. Og så oplever

Alberich smeder ringen. Ill. A. Rackhan



man det, som om man forstår alting. På samme måde som man sikkert bliver god til at bruge venstre arm, hvis man hugger den højre af.

Det Walhal, der nu er bygget op i bevidstheden, afskærer forbindelsen mellem mennesket og verden. Det bliver til en mur, der har illusion af et slot. Man forsvinder bag en maske – hos Tolkien bliver man usynlig, hvis man tager ringen på – hos Wagner bliver man enten usynlig eller forandrer skikkelse, hvis man tager ringen på. Rent aurateknisk ses bevidstheden som et 7-delt farvespektrum a la regnbue. Man kan sige, at bevidsthedens impulser benytter en »regnbuebro« (Bifrost i nordisk mytologi), sådan at retningen egentlig er *fra* Asgård til Midgård (fra overblikket til dagsbevidstheden). Idet guderne i »Rhinguldet« tager bolig i Walhal, låser de sig fast i bevidstheden *på den forkerte side af kløften*. De går *den forkerte vej* – fra Midgård til Asgård, og for at komme derover må de først endnu engang håne vandelementet (Rhindøtrene), der mangler sit stjålne guld. Guldet er blevet overtaget af jætterne som betaling for byggeriet. Både i symbolsk og i faktisk forstand.

Tragedien er altså den, at der i vandlaget (instinkterne) hos mennesket findes en kraft, der kan forvrides, sådan at selv højere bevidsthedslag (gudelaget) inficerer. Efter at vandelementet er blevet ødelagt af Alberichs rov, breder ødelæggelsen sig til menneskets naturlige vækst – i nordisk mytologi Yggdrasil, verdenstræet, i Bibelen livets træ. Hvis væksten erstattes af en slange, kan man hverken opfatte verden eller de højere verdener. Man har villet være »verdens herre« eller »lig Gud«, men resultatet er at man nu hverken har det ene eller det andet: man uddrives af paradiset. Slangen bliver i nordisk mytologi til midgårdsormen, der snor sig rundt om hele verden (hele bevidstheden). Hos Wagner er vi tættere på den faktiske kundalinisammenhæng: i teknisk forstand bliver de to slanger til een, idet de når det tredje øje – i »Ringene« dræber Fafner Fasolt og han skaber sig om til en drage.



Rembrandt: Adam og Eva, 1638. Radering. Her er slangen blevet til en drage.

Dragen ligger ovenpå ringen og er egentlig lig med ringen: Kundaliniens hinduistisk/buddhistiske symbol er en sammenrullet slange. Idet kærligheden og døden blandes sammen, dannes der en forbandet ring, der får slangen til at folde sig ud. Helt udfoldet går slangens hoved og hale i eet, den bliver til en mur, der ser ud som et slot, idet den adskiller mennesket fra verden, samtidig med at den lover mennesket del i det totale overblik. Da prisen skal betales, forvandler muren sig til en drage, idet det bliver klart, at mennesket står over for den værst tænkelige fjende af alle:

menneskets egen styrke. Livskraft vendt mod en selv som en ildsprudende flammekaster.

Processen er altså således:

Ring $\rightarrow$ slange $\rightarrow$ mur (Walhal) $\rightarrow$ drage. I overgangen mellem første og anden scene af »Rhinguldet« vokser Walhals tema ud af ringens tema, idet vi bevæger os »op over skyerne«:

ringens motiv:



Walhals motiv:



Osv. osv. osv.

Hvad jeg har antydnet her, er kun begyndelsen til en vrimmel af sammenhænge, der dukker op af sig selv, hvis man anvender drømmesproget som nøgle til Ni-

belungens Ring. På samme måde som Wagner kunne fornemme tekstens »musikalske duft« kan vi med denne nøgle begynde at fornemme musikkens »aura«. Og dette er åbenbart ikke så lige til som man skulle tro. Carl Nielsen skriver f.eks. i »Levende Musik« om Brünnhildes tema:



at det »forekommer os hæsligt og allerede forældet, især når man betænker, at det er komponeret i fuldt alvor i den såkaldt høje stil«. Hvad Carl Nielsen åbenbart ikke hører, fordi han søger den dadelfri intervalbalance – er, at motivet skildrer et menneske, der var guddommelig engang. Brünnhilde mindes næsten instinktivt sin herkomst som Wotans datter, men falder straks ned igen og befinder sig vel ved det – som jordisk kvinde.

Denne karakteristik er i temaet ikke alene grafisk (det søgende intervalspring opad, der resigneret falder til hvile igen), men det fungerer også rent lydmæssigt, man fornemmer længslen og derefter virkeligheden – og på denne måde bliver musikken til et faktisk sprog, et lydsymbolsprog med større dybdevirkning end det talte sprog. Og på tilsvarende måde kan man gennemvandre hele partituret.

Og nøglen – det, det er vigtigt at holde fast i, er så, at hele værket foregår inde i det enkelte menneske, og at de forskellige figurer repræsenterer lag af bevidstheden. Alle bevidsthedslag må konfronteres med sammenblandingen af kærlighed og død, før ringen

mister sin kraft. Hos Wagner bliver der tale om en vandring igennem forskellige bevidsthedslags opfattelse af det mandlige og det kvindelige (Siegmund og Sieglinde, Siegfried og Brünnhilde); hos Tolkien vandrer vi igennem et bevidstheds*landskab*. I begge tilfælde skal ringen tilbage til udgangspunktet: slangen skal gennemskues (dragen skal dræbes), det falsk opbyggede skal rives ned igen, vandet skal have sit guld tilbage.

I denne belysning er Wotan ikke en magtgal pamp, men det lemlæstede overblik. Drager er ikke mere teatraliske postulater, men menneskets værste fjende: mennesket selv. Og Wagners søgen efter kunstens udspring, efter det punkt, hvorfra alle kunstarter vokser – som grene af blomster på den samme stamme – fører ham bevidst/ubevidst til de dele af be-

vidstheden, drømmesproget, hvor farver har lyd og ideer har form. At han forskede noget i østlige nirvanafilosofier bliver i denne sammenhæng også bedre forståeligt.

Men som det er med mennesker, sådan vil det også være med et kunstværk, der som Nibelungens Ring egentlig er en model af menneskets bevidsthed: man kan tage mange dragter på, man kan anvende alle mulige fortolkningsmodeller – og slippe heldigt fra det. Derved bliver Gesamtkunstværket endnu mere »Gesamt«.

I øvrigt kan jeg henvise til min RINGBÆRERENS DAGBOG (Bogan '85). Litteraturen om kundalini er sparsom, og bøger, der opfatter kundalini som en illusion, er mig bekendt så godt som ikke eksisterende.

Men så kan man jo tage myten til hjælp i stedet.



*Fasolt og Fafner slæber afsted
med den skrækslagne Freia.
Ill. A. Rackham.*



Performance – et arbejde i tid og rum

Af Steen Christian Steensen

»Ane Mette Ruge og Jacob F. Schokking har arbejdet med performance siden 1982. Ved at se nærmere på deres arbejde og ideerne bag er det måske muligt at afgrænse dette område«

Performance er et vidt begreb. Så vidt, at det de sidste ti år har kunnet dække alt lige fra happenings, totalteater, danseater, videoshows, musikteater, ruminstallationer til stramt opbyggede teaterstykker. Grænserne mellem de nævnte former flyder ud, når man taler om performance, men ét er givet: i performance blandes flere kunstarter sammen. Vel at mærke »kunstarter« i gammel forstand: billedkunst, skulptur, musik (opera) og skuespil. Og vel at mærke på en måde, så man kan tale om et nyt kunstnerisk udtryk.

Forsøgene på at forene de forskellige kunstarter er nemlig lige så gamle som kunstarterne selv. Det ny ved performance er idealet om hér at skabe en selvstændig form. En form på egne præmisser. Problemet ved performance er til gengæld også dets styrke, at det er af en eksperimenterende karakter, og at det derfor er lige så svært at definere som det varierer i udtryk fra kunstner til kunstner. Paradokset i forhold til performance består altså på et rent formelt plan, og det er i virkeligheden spørgsmålet, om det er værd yderligere at prøve at definere denne kunstneriske udtryksform uden at man forgriber sig på indholdet. Indtil videre kunne man konstatere, at performance bruges af mange forskellige kunstnere, at det

dækker bredt, at det implicerer flere af de »gamle kunstarter«, og at det har fået status af selvstændigt udtryk.

Det næste konstruktive skridt kunne så være at beskrive de kunstnere, der har brugt begrebet og i den forbindelse diskutere dets relevans både i forhold til egne produkter og forholdet til en større kulturel sammenhæng. Ane Mette Ruge og Jacob F. Schokking er aktuelle herhjemme med forestillinger, de selv har kaldt performance, men som i tilfældet med »Holland House«, der havde premiere i april, også bevæ-

ger sig ind på nogle af de etablerede begreber – i dette tilfælde opera. Er det fordi performance-begrebet i virkeligheden er brugt op?

Fra performance til opera

Når Ane Mette Ruge og Jacob F. Schokking taler om performance, adskiller de det skarpt fra 60'ernes happenings, som de bl.a. kom til udtryk med Eks-skolen herhjemme. Ruge og Schokking vil hellere sammenligne performance med dadaismen i Wien og Paris i 1920'erne. Forskellen ligger i for-



holdet til tid og rum, som hos dadaisterne, hvor tilfældigt det end kunne virke, var mere påtrængende end i de senere happenings. Performance blev dannet i slutningen af 70'erne, og Jacob F. Schokking var en af de første til at bringe den ind i landet fra Holland, hvor han er født. I samarbejde med Ane Mette Ruge, Inger Bech Hansen og Christian Lemmerz udarbejdede han i december 1982 »Den gamle dames eftermiddag« – en performance, der fandt sted i Værkstedet Værsts lokaler på Rosenørns Allé 29 i København. Alle fire var medlemmer af Værkstedet Værst og ingen af dem havde nogen baggrund på Kunstakademiet. Disse år var præget af eksperimenter på alle fronter både i forhold til deres egentlige baggrund som billedkunstnere, men også i forhold til installations- og rummarbejde.

Først senere flyttede akademiuddannede kunstnere ind. Folk som Dorte Dahlin, Anette Abrahamsen og Nina

Sten-Knudsen, men det var først efter en periode, hvor alt hvad der var kommet fra Værkstedet Værst var blevet modtaget meget køligt på parnasset. »De unge vilde«, gruppen der havde deres gennembrudsudstilling med titlen »Kniven på hovedet« på Tranegården 1982, fulgte om end ikke åndeligt så fysisk i hælene på kunstnere i Værkstedet Værst. Den øverste etage i den gamle bygning på Rosenørns Allé (den er nu revet ned til fordel for Handelshøjskolen Bibliotek) skabte de fysiske rammer for Værkstedet Værst i årene 1980-83, og efterhånden som den gamle fabriksbygning blev tom rykkede kunstnerne ned – »her var en slags arbejdsplads, hvor vi kom, og gik og arbejdede i det samme rum, indtil vi fandt ud af, at vi havde forskellige interesser«, fortæller Ane Mette Ruge.

De næste performance-produktioner med Ane Mette Ruge og Jacob F. Schokking hed »Turen til fods gjorde mennesket smukt« (1983), »Et mo-

derne menneske« (1983), »El Niño« (1984) og »I for hor« (1987). Til trods for mange fællestræk ved disse produktioner skete der også en gradvis udvikling i retning af en fokusering på det tekstlige og tematiske. Skridtet til at skabe en opera med gennemkomponeret musik over en tekst var ikke langt, og det blev taget først med video opera installationen »Helge, Nonni og Norma« (1986) og siden med uropførelsen af »Holland House«. Men at de første produktioner var performances understreges kraftigt, og dermed er der åbnet for en egentlig diskussion af begrebet.

Arbejde i tid og rum

I modsætning til teater arbejder Ruge og Schokking i performance med »almindelig« tid – hverken forskudt eller komprimeret tid. På samme måde er rummet, det »rigtige« rum bestemmende for udformningen af en performance. I indledningen til »Den Gamle Dames Eftermiddag« hedder det: »Forestillingen bevæger sig indenfor det tidsrum på dagen, hvor dagslys forvandles til skumring for derefter at blive til mørke ...«.

Denne ultimative realisme er dog kun tilsyneladende, idet kunstnerne i løbet af en performance bearbejder både tid og rum. Det er dog vigtigt for Ruge og Schokking at fastslå, at de i deres opfattelse af tid og rum tager udgangspunkt i det givne, og at de dermed ikke på noget tidspunkt bevæger sig ind i teatrets illusionisme. Publikum bliver en del af rummet på lige fod med de installationer, der arbejdes med i løbet af en performance. Der tales f.eks. ikke specielt højt fra den fjerneste ende af rummet, for at publikum skal kunne



høre noget. Kun hvis det er nødvendigt for helheden.

Men som sagt er denne realisme kun tilsyneladende. I performance bearbejdes tid og rum på flere planer. Den tydeligste manipulation sker ved hjælp af »close-circle-video« – en monitor, der kan ses af publikum, og som viser en hel anden handling et andet sted. Hvad publikum ikke kan vide først er, at denne monitor viser en direkte handling et andet sted i samme bygning. Der er ikke tale om en videooptagelse, men om en samtidig hændelse i et andet rum. Til sidst i en performance forenes de to handlingsforløb foran publikum. I »El Niño« var det således en lille drengs leg, der blev vist på monitoren. »El Niño« betyder lille dreng, og i dette tilfælde var det altså den »sekundære« handling, der gav navn til en performance (det samme gælder i øvrigt »Den gamle dames eftermiddag«). »El Niño« blev vist flere steder både i Holland, Canada og Danmark, og hver gang var det en ny dreng i et nyt rum. Drengens leg var til en vis grad instrueret, så der på dette plan var tale om endnu en iscenesættelse.

»Close-circle-video« er den fysiske set mest håndgribelige måde at manipulere med publikum på. I denne sammenhæng skal det nok understreges, at begrebet »manipulere« skal forstås ud fra en kunstnerisk koncept – som et konstruktivt, positivt middel til at videregive en oplevelse. Andre mere skjulte midler i performance er den musikalske behandling af tidsbegrebet. Tidsmæssigt arbejder Ruge og Schokking med spændingsforløb og adskiller sig i forestillingerne dermed fra den »rigtige« tid, den der svarer til f.eks. at sidde og løse krydsord. I »Et Moderne Menne-

ske« bygges der således op i episoder. Episoder, der følger rummets indretning og installationer. Episoder, der kan forløbe forskudt af hinanden, og som hver for sig er struktureret, dog med indbygget plads til improvisation. Netop i denne behandling af episoder blandes de kunstneriske former sammen til en ny helhed: det sker både i det tidsmæssige og i det rumlige. Den musikalske side indtræder implicit i disse episoder ved deres spændings-karakter. I en recitation af »Ist ein modern Mensch« og dele af »Jacobs Room« af Virginia Woolf indgår også en rytmisk opdeling af tiden ligesom det f.eks. sker rent fysisk ved en erotisk traktering af en lydløs (kun blæsende) harmonika.

Opdelingen af rummet sker også konstruktivt fra kunstnernes side. Skønt rummet er bestemmende for en performance, sker der også en påvirkning fra kunstnernes side. Det kan f.eks. være gennem lysvirkninger eller ved den måde, ting installeres på. I »Et

Moderne Menneske« er rummet aflangt og delt ind i afsnit, som de tre optrædende følger fra venstre mod højre. I den videoversion, jeg har haft til min disposition, er rummet fyldt med søjler, der kommer til at spille en vigtig rolle i sammenhæng med forløbet. Disse søjler bliver punkter – faste holddepunkter – i rækken af episoder. Tid og rum griber her ind i hinanden. Ved at stille eller hænge et komfur, en støvsuger, en radio, en harmonika osv. op i rummet opnås en skulpturel virkning, som igen får betydning i relationen mellem form og indhold.

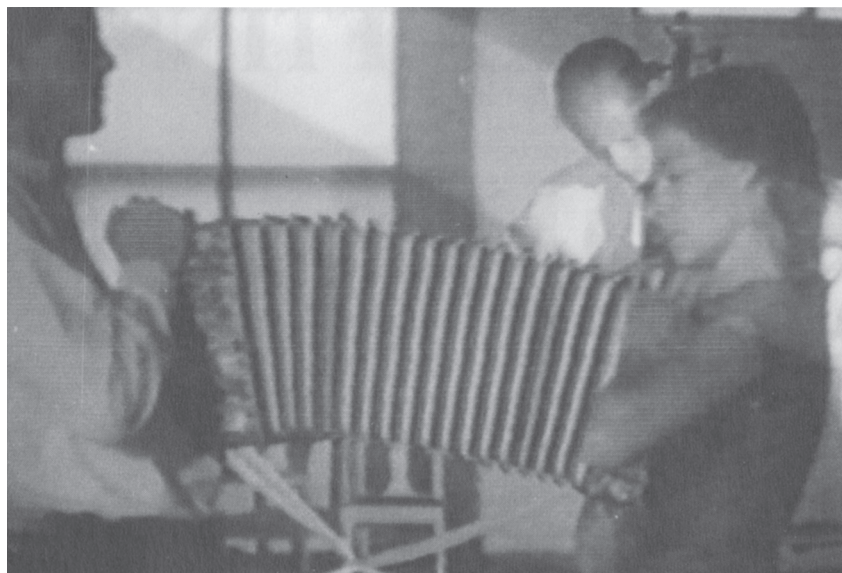
Billedernes betydning i performance

Både Ane Mette Ruge og Jacob F. Schokking ser på sig selv som billedkunstnere. Den visuelle side af en performance er vigtig – måske den vigtigste, al den stund de begge bygger deres episoder op omkring billeder. Billeder er uden tid og rum (de kan illudere tid og rum). Ved performance brydes det



statiske, eller rettere det sættes op mod et dynamisk tidsbegreb (som igen er dobbelttydigt jvf. ovenfor), og nye sammenhænge opstår. På det formelle plan er performance andet end levende billeder, hvad enten det er som film eller videokunst. Den indre dialektik mellem det statiske i billederne og det dynamiske i de medvirkendes optræden skaber en egen syntese, som kun kendes fra performance. I al anden teater, hvor improviseret det end kan være, er der tale om et struktureret forløb bestemt af en handlingsmæssig idé. I performance er det syntesen af tid, rum og billeder, der er betydningsskabende. Og hermed bevæger jeg mig ind på det vigtige spørgsmål om forholdet mellem form og indhold i performance.

Billeders mange lag af betydninger er der gjort grundig rede for i mange andre sammenhænge, ikke mindst i semiologien, og det ville være oplagt at tolke Ruge og Schokkings måde at skabe performance som en tømning af indholdssiden. Stadigvæk i »Et Moderne Menneske« synes denne tolkning nær, når det samlede tema er det moderne menneske i 50'erne og dets afhængighed af tingene omkring sig. Ved at bruge disse ting på helt andre måder end den tilsigtede tømmes de åbenbart for deres oprindelige indhold og bliver vilkårlige – helt i postmodernismens ånd. Men denne tolkning er alt andet end rigtig, efter Ruge og Schokkings mening. Kun ved at se på performance som primært et arbejde med genstandes placering i tid og rum får man den rette forståelse. Naturligvis er der tale om symboler og betydningsdannelser i denne performance, men det vigtige er at se på helheden. Ved at stille tingene op som skulpturer forskydes interessen



Et forløb i Ane Mette Ruge, Jacob F. Schokking og Jesper Gundersens performance »Et moderne menneske«. Bygget op af fem akter/billeder, hvoraf denne er den mest »musikalske«. I baggrunden: cellospil. I forgrunden: traktering af en harmonika uden toner. (Illustrationerne til artiklen er fra en videooptagelse fra forestillingen).

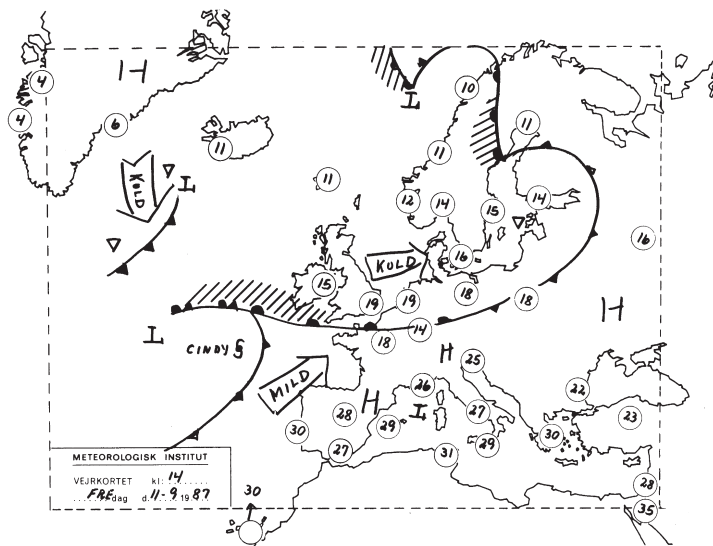
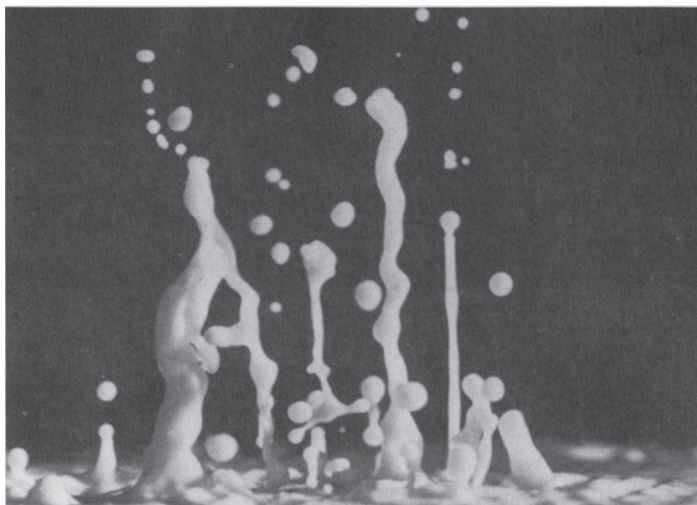
for dem fra deres oprindelige funktion til et kunstnerisk middel på lige fod med alle andre: lyd, lys, video, publikum, optrædende osv. Hvert objekt ses på den måde som noget nyt. Som noget, der kan anvendes på en ny måde, men de tømmes ikke for indhold. Der er tværtimod mere indhold i tingene end man umiddelbart tror: Komfuret kan f.eks. blive til en rituel bålplads.

... og musikkens

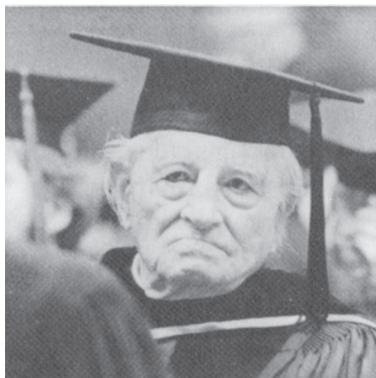
Performance adskiller sig fra f.eks. happenings ved at være struktureret. Men også på det indholdsmæssige plan er der en forskel, idet temaer og symboler i billederne spiller en større rolle. Hos

Ruge og Schokking vil man kunne finde gennemgående temaer og symboler i de nævnte produktioner, og de har efterhånden fået mere og mere vægt frem til »Holland House«, der bygger på en gennemskrevet tekst med et klart tematisk indhold. Men ligesom det tekstlige har fået større og større indflydelse er det gået med musikken. Til »El Niño« og »Helge, Nonni og Norma« har den hollandske komponist Jan Goorissen skrevet musik. Og han har skrevet musik til Ruge og Schokkings første opera, »Holland House«, hvor musikken er en fuldt integreret del af helheden. Musikken fungerer ikke »blot« programmatisk.

TIDSSKRIFTINSTALLATION



SKEEL & SKRIVER



*a pastorella di la Bricea ed uona
 di filipino di la manna muna
 per le tappigghie 'na fannuccia bionna (?)*
(musica cantata da popolare)

siciliano

per dieci voci maschili

francese agnello

francese agnello

il mare e i fiumi lunghi e freddi raccoglie.
poco molto coraggiosa...

En ny æstetik for teatret – Jean Cocteau

Af Steen Christian Steensen

»I årene 1917-22 udviklede Jean Cocteau et nyt teatersyn. Det kom bl.a. til udtryk i balletterne »Parade« og »Les Mariés de la Tour Eiffel« og skal ses i lyset af et »Poésie«-begreb, der opstod som en reaktion på det indforståede »Gesamtkunstwerk««

Jean Cocteaus kunstneriske område lader sig ikke begrænse til prosa, poesi, teater eller film m.m. Han skrev værker indenfor alle disse genrer, men gik et skridt videre, idet han forsøgte at sprænge deres rammer. Et nøgleord for Cocteau var »poésie«, der gik som en samlende enhed gennem hele hans produktion. En »poésie«, der bevægede sig i et ingenmandsland mellem prosa, poesi, essay og kritik, men som indeholdt elementer fra alle disse udtryksformer. Det er i denne forbindelse vigtigt at skelne mellem den mere almene forståelse af begrebet poesi og Cocteaus opfattelse af »poésie«. Cocteau har ikke selv givet en definition af sit »poésie«-begreb, men han har knyttet det sammen med de genrer han skrev i: »poésie du roman«, »poésie critique« og »poésie du théâtre«.

Denne udvikling af poesibegrebet er tydelig i Cocteaus romaner og kritiske forfatterskab. Allerede i »Le Potomak« (1913-14), der er dediceret Stravinskij på baggrund af »Le Sacre du Printemps« (1913), finder man en blanding af digt, roman og aforismer, uden nogen egentlig logisk udvikling og argumentation. Bogen er bl.a. et angreb på det borgerskab, der er stivnet i selvtilfredshed, vellevned og kulturel vanetænkning, og hvis udryddelse er en nødvendighed og personificeret i »Les Eugènes«. Et afsnit i bogen er en række tegninger, der med al tydelig grum-



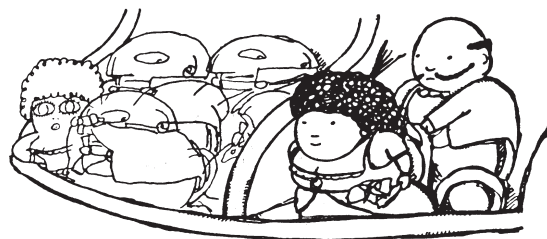
Jean Cocteau bemægtiger sig teatret. Tegning af Cocteau selv. Fra »Dessins« (Paris, 1924).

hed og munterhed viser hvilken skæbne Cocteau ønsker et sådant typisk, sat ægtepar, »Les Mortimers«, der i uendelig selvbekræftelse ikke formår at udvikle sit verdensbillede. En udryddelse af denne indstilling og en følgende genfødsel var for Cocteau en nødvendighed og et gennemgående tema i hans senere produktion. Når Cocteau i balletten »Parade« (1917) fokuserer på forholdet mellem at være udenfor, kun at se paraden, men ikke at vide og ville vide, hvad der i virkeligheden foregår indenfor i den rigtige forestilling, er det en følge af problemstillingen i »Le Potomak«.

En anden side af denne problematik skulle ligeledes forfølge Cocteau hele hans liv. Skønt han gjorde oprør mod konformisme og vanetænkning, havde han altid et intenst ønske om at blive forstået af sit publikum. Hermed opstod et paradoks mellem at skælde sit publikum ud og samtidig ønske dets accept. Et paradoks, der måske bedre kan forstås ved at se på hans baggrund og forhold til det miljø han færdedes i.

Cocteauss barndomshjem og opvækst indenfor rammerne af det solide borgerskab, med en uddannelse ved Lycée Concordet og en kulturel stimulation fra hjemmet, bl.a. af onklen Eugène Lacomte, skulle umiddelbart være en god baggrund for et ungt og følsomt menneske. Men med faderens selvmord i 1898, da Jean var ni år, og moderens kolossale omsorg og ambitioner på sin søns vegne, blev hans opdragelse noget forkvaklet. Allerede i en tidlig alder forsøgte han at frigøre sig fra hjemmet, og med sit charmerende væsen vandt han mange venner i det sofistikerede borgerskab.

En af de første betydningsfulde venner blev skuespilleren Édouard de Max, ombejlet og beundret af unge mænd fra de bedre kredse. Han førte den unge Cocteau ind i de parisiske saloner, og var dermed en af de mange, der med tiden skulle promovere og knytte Cocteau sammen med andre kunstnere. Cocteau var på det tidspunkt, i 1908, 18 år og gjorde en strålende figur i disse mondæne omgivelser, skønt



Le théâtre.



Sommeil.

Illustrationer af Cocteau til »Le Potomak« (Paris 1913-14).

nogle senere har udtrykt et vist forbehold overfor hans manierede og selvoptagne fremtræden. Fra denne tid stammer den første digtsamling »La Lampe d'Aladin« og tidsskriftet »Schéhérazade« (1909-1911).

Cocteau overværede i maj 1909 sammen med sin familie »Le Pavillon d'Armide« med Ballets Russes og blev straks draget af Diaghilev og hans korps. Det lykkedes ham at opnå Diaghilevs gunst, og med tiden fik han med støtte af Bakst forskellige opgaver i forbindelse med scenografi og plakattegning. I 1912 skrev han libretto til sin første ballet, »Le Dieu Bleu«, med Nijinskij i titelpartiet og med musik af Reynaldo Hahn. Senere forsøgte han sig med en anden ballet, der skulle hedde »David« og være med musik af Stra-



Jean Cocteaus evner som tegner kom bl.a. til udtryk i plakaten hér for Ballets Russes' produktion: »Le Spectre de la Rose« (1911). Farverne er blå og hvid.

vinskij. Denne viste dog ikke stor interesse for projektet – han var i 1914 fuldt optaget af musikken til »Le Rossignol« – og balletten måtte opgives. »David«s sørgelige skæbne fik indflydelse på Cocteaus forhold til Stravinskij. Fra at nære dyb beundring for ham i perioden omkring »Le Sacre«, afspejlet i »Le Potomak«, ændrede han de følgende år, især i bogen »Le Coq et l'Arlequin« (1918) holdning til Stravinskij. Beundringen for Stravinskij forsvandt ikke, men Cocteau udtrykte skepsis overfor komponistens forhold til teaterverden, som han mente var korrumpet og ødelæggende for kunstneren. »Teatret fordær-

ver alle, selv en Stravinskij«, skrev han i »Le Coq«. At denne holdning fra Cocteaus side ikke bundede så dybt ses bl.a. af dens selvmodsigende karakter: både Stravinskij og Cocteaus teaterverden var på det tidspunkt Ballets Russes, og her havde de begge udmærkede muligheder for at udfolde sig. Flere år efter, i 1927, skabte de to sammen »Oedipus Rex«, og Cocteaus holdning overfor Stravinskij var nu igen fuld af beundring.

Cocteaus forhold til Diaghilev var heller ikke uden komplikationer. Som den unge fremadstormende kunstner, vant til en strøm af velvilje, ønskede Cocteau også Diaghilevs gunst. Selv mange år efter sin tid med Ballets Russes gjorde Cocteau forsøg på at forstørre sin egen betydning for korpset og dets leder, medens han til gengæld ikke havde så mange ord til overs for sin egen kunstneriske indsats disse første år med Ballets Russes. Men de var ikke uden betydning, for skønt han ikke viste megen selvstændighed, lærte han balletten at kende som kunstnerisk udtryksform og at forstå betydningen af musikkens og scenografiens rolle i helheden. Fra »Le Dieu Bleu« til »David« bevægede Cocteau sig fra en konventionel, symbolistisk og eksotisk stil (det var stilen, Ballets Russes førte sig frem i de første sæsoner) frem mod det, der med tiden skulle blive et af hans nøglebegreber: enkeltheden. Først med »Parade« i balletform og »Le Coq« i skrift udtrykte han sig kunstnerisk modent i denne retning.

»Le Coq et l'Arlequin«

Den umiddelbare anledning til, at Cocteau skrev »Le Coq et l'Arlequin« var den, efter hans mening, dårlige modtagelse af »Parade«, der dermed har en central placering i bogen, idet Cocteau forsvare sin ballet og angriber det publikum, der ikke forstod den. Efter hans mening et publikum fuld af fordomme, forventninger om at blive bekræftet og uden ønske om at se kunsten som middel til erkendelse. Cocteaus kritik af publikum er nævnt i forbindelse med »Le Po-

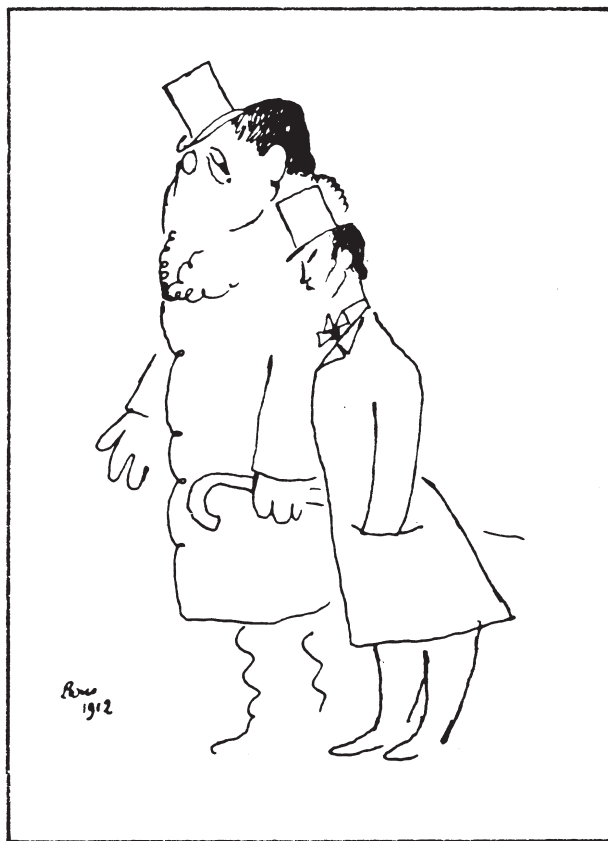
tomak» og er taget op i adskillige værker, bl.a. forordet til »Les Mariés de la Tour Eiffel« (1922).

I sin kritik bliver Cocteau udpræget polemisk, hvilket måske får ham til at overse den kendsgerning, at netop publikum til Diaghilevs forestillinger var vant til lidt af hvert – ja, at det nærmest forlangte at blive provokeret. Det lå implicit i forholdet mellem Diaghilev og publikum, hvor impressarioen var økonomisk afhængigt af et mondænt publikum og en række mæcener, der yndede legen med det pikante, sensuelle, eksotiske osv., men som samtidig påbeholdt sig retten til at sige fra. Diaghilev havde evnen til at skabe forestillinger, der således balancerede mellem det provokerende og det bekræftende – »succés de scandal« – og som trods alt sørgede for økonomisk støtte til videre arbejde.

Cocteau var en ivrig del af det miljø, der omgav Ballets Russes, og han var da også klar over sin egen »succés de scandal« med »Parade« i maj 1917. Alligevel skrev han »Le Coq« som et æstetisk manifest til forsvar for balletten og de tanker, der lå bag. De to hovedemner, der behandles i »Le Coq« er: en ny enkelthed i den musikalske udtryksmåde (her fremdrages Erik Satie og »Parade« som modsætning til impressionismen (Debussy) og den tyske romantik (Wagner)) og en ny teateræstetik, samt publikums rolle i disse to sammenhænge. Bogen er gennemstrømmet af Cocteaus forsøg på at finde frem til en national tone i fransk musik. Han taler om en russisk fælde, altså en dominans af russisk musik over fransk musik, og hentyder her til Mussorgskijs indflydelse på Debussy og Stravinskij (»Boris Godunov« havde sin første-opførelse i Frankrig i 1908, i en forestilling arrangeret af Diaghilev). Dette næsten nationalistiske element i »Le Coq« udtrykkes klart: »Jeg forlanger en fransk musik fra Frankrig«, men munder ikke ud i nogen egentlig forklaring på, hvad der menes med fransk musik.

Det er imidlertid givet, at Cocteaus ærinde ikke er, at søge den franske nationale tone i folkelige kilder,

som tilfældet med f.eks. Kodály og Bartók, for hans rammer er, alle modsætningsfyldte forhold til trods, det borgerlige publikum. Hvad der for Cocteau er en national tone, kan med god ret forveksles med det væld af underholdningsgenrer, der stod i opposition til tidens alvorlige musik. Cocteau peger på Satie som eksempel på en fransk komponist, og fremhæver dennes sans for den melodiske linie og enkeltheden i det musikalske udtryk. Om enkeltheden skriver Cocteau:



Jean Cocteaus enkle stregtegning af Diaghilev og stjernedanseren Nijinskij. Fra »Dessins« (Paris, 1924), men tegnet 1912.

»Man må ikke forveksle *enkelthed* med synonymet *fattigdom/magerhed*, heller ikke tilbagegang. Enkeltheden udvikles lige så vel som raffinementet, og enkeltheden hos vore moderne komponister er ikke den samme som hos cambalisterne.

Enkeltheden fremstår som en reaktion på raffinementet, genskaber dette raffinement, den befrier, den fortætter den opnåede rigdom.« (»Le Coq«, p. 9).

I sit forsvar for denne enkelthed angriber Cocteau andre strømninger i musikken, personificeret med Wagner, Debussy og til dels Stravinskij. Med henvisning til Nietzsches »Der Fall Wagner« (1888) og Saint-Saëns' tidligere angreb på Wagner advarer Cocteau mod denne tyske romantikers indflydelse på fransk

kulturliv. Paris havde i slutningen af det 19. århundrede oplevet en kultisk dyrkelse af Wagner og hans idealer. Det satte sig dybe spor i tidens musik, selv hos Satie, der i 1890 var komponist i den Wagner-inspirerede bevægelse Rose-Croix. Ligeledes Debussy var under indflydelse af denne Wagner-bølge i fransk musik.

Cocteaus forbehold overfor Wagner går på hele konceptionen, som han finder forførende. I sin kritik fokuserer han på musikken, men han søger at ramme hele det wagnerske »Gesamtkunstwerk« og dyrkelsen af ham, når han i »Le Coq« siger:

»Mængden lader sig forføre af løggen; den er skuffet over den enkle sandhed, der er alt for nøgen, alt for upassende.« (»Le Coq«, p. 55).





I lighed med Picasso udviklede Cocteau en stor udtryksfuldhed i den enkle stregtegning. Enkeltheden er nøgleordet i denne tegning af Erik Satie. Fra »Des-sins« (Paris, 1924).

Diskussionen af det wagnerske drama i forhold til Cocteaus egne teaterideer fører naturligt til en diskussion af realismebegrebet, som det fremstod i forskellige udformninger omkring århundredskiftet. Denne diskussion af realismebegrebet vender til stadihed tilbage både i »Le Coq« og i »Parade«, men får tydeligst konsekvenser for Cocteaus teater i forordet til »Les Mariés de la Tour Eiffel«.

»Les Mariés de la Tour Eiffel«

En af de umiddelbare udløbere af »Parade« og »Le Coq« var dannelsen af »Les Six«. Tilfældet ville, at det netop blev disse seks komponister, der dannede en gruppe: Poulenc, Milhaud, Auric, Honegger, Tailleferre og Durey, og det var da heller ikke mange år, man med større ret kunne kalde dem en gruppe. En af forsøgene på at holde dem sammen skete bl.a. i

1922 med »Les Mariés«, der skulle have musik af hver af komponisterne. Og det lykkedes at få et bidrag fra hver med undtagelse af Durey. »Les Mariés« var den sidste større manifestation af gruppen. Rolf de Marés Ballets Suédois dansede denne ballet, der med sin tilsyneladende umiddelbarhed og absurditet dækkede over flere lag af betydninger. En typisk dadaistisk manifestation, hvor ord, bevægelse og musik er ligestillede udtryksregistre.

Det er typisk for Cocteau at blande flere kunstarter sammen. Hans aversion overfor Wagners »Gesamtkunstwerk« betød ikke også en aversion overfor kunstarternes samlede udtryk, hvor forskellig de så kunne være i deres grundsubstans. Lige fra sin læretid i Ballets Russes havde Cocteau oplevet det frugtbare samarbejde mellem kunstnere med vidt forskellig baggrund. I »Parade« var det Pablo Picasso, Leonide Massine og Erik Satie, der arbejdede sammen med Cocteau – lige fra de første løse planer til de sidste timer inden premieren. Et samarbejde, der ikke altid var uden problemer, men som i sidste ende var uhyre frugtbart, også for de respektive kunstnere og deres respektive kunstneriske udvikling. Det er f.eks. tydeligt, at Picasso gennem arbejdet med »Parade« og prøveforløbet i Rom fik inspiration til en fornyet holdning overfor de enkle klassiske former. Ligesom

Satie i sin musik til »Parade« i en større sammenhæng får lejlighed til at eksperimentere med tidsfornemmelsen i musikken.

Denne arbejdsform førte Cocteau videre i »Les Mariés«, hvor han som sagt lod hver af komponisterne i »Les Six« bidrage. Men den største teoretiske landvinning ved »Les Mariés« ligger i forordet til balletten. Her lærer man Cocteaus teatersyn at kende. Cocteau opfattede »Les Mariés« som det hidtil bedste forsøg på at finde en ny teaterform. Cocteau havde frie hænder og kunne føre sine intentioner ud i livet. Dette forhold er vigtigt at huske på, når man læser forordet til »Les Mariés«, der er blevet kaldt et manifest for Cocteaus ny teaterform (Axsom, p. 46ff.). I modsætning til hans tidligere værker om teater, er realismeaspektet her det primære, hvorunder andre »kendte« emner indordner sig: det nationale element, publikums rolle, poesien osv.

Igen er det i en reaktion mod noget bestående, at Cocteau formulerer et nyt teatersyn. Han vender sig mod naturalismens teater, der med André Antoines »Théâtre libre« (1887) havde sat sit stærke præg de sidste 30 år. Naturalismen og realismen var kunstneriske udtryksformer, der eksisterede side om side med de, der fokuserede på den subjektive oplevelse af omverden. Naturalismen kunne til en vis grad bekræfte borgerskabets selvopfattelse, men med kapitalismens begyndende kriser, bl.a. udtrykt i arbejderklassens begyndende organisering, og den atter opblussende uro de europæiske lande imellem søgte den stadig mere frigjorte kunstner, bohemen, nye udtryksmåder.

Impressionismen var et af disse anslag mod den af borgerskabets accepterede forestilling af verden, men endnu udtrykt positivistisk og snart optaget af samme borgerskab. Tvivl og uro var faktorer, der fik større betydning filosofisk og psykologisk, og kunstnerisk var tiden kendetegnet af en fokusering på det enkelte menneskes opfattelse af virkeligheden bevidst og ubevidst, bl.a. udtrykt gennem symbolismen. Der er

tale om en dialektisk proces, idet denne mere differentierede psykologiske udvikling modsvares af en voksende fremmedgørelse af det enkelte individ, set i et større samfundsmæssigt perspektiv.

Men det naturalistiske teater havde fået tag i det borgerlige publikum i Paris omkring 1920. Kun med få undtagelser, f.eks. Alfred Jarrys »Ubu Roi« (1896) var der tegn på et opgør med denne teaterform, som Cocteau i sit forord til »Les Mariés« opponerer kraftigt imod.

Symbolet har en central rolle i Cocteaus teater. Han vender sig mod naturalismens brug af symboler, der kun kan forstås af et indforstået, vanetænkende publikum:

»Det sande symbol er aldrig forudset. Det frigør sig af sig selv, når blot det bizarre, det irreale ikke forstås på linie med det beregnede.« (»Les Mariés«, p. 11)

Cocteaus alternativ til det naturalistiske teaters lange, men for de indforståede, logiske og klare handlingsforløb, er ikke mysticisme:

»*Les Mariés de la Tour Eiffel*, er på grund af sin åbenhed mere skuffende end et esoterisk stykke. Mysteriet indgyder publikum en slags frygt. Her frafalder jeg mysteriet. Jeg lyser alt op. Understreger alt. Søndagens tomhed, det dyriske i mennesker, alle slags udtryk, barnets grusomhed, hverdagslivets poesi og mirakel: det er mit stykke, forstået fuldt ud af de unge musikere, der akkompagnerer det.« (»Les Mariés«, p. 17)

Her udtrykker Cocteau en af bestanddelene i sin teateræstetik. »Poésie«-begrebet spiller atter en rolle, idet det på scenen er til stede og umiddelbart skal kunne forstås af alle. En »poésie«, der ikke kræver indforstået kendskab til lange indviklede problemkodes, men altså heller ikke en »poésie« uden symboler. Alle skal kunne forstå denne »poésie«, der er nøje planlagt, men som skal fremstå som undfanget

på scenen. Tanker, der ligger på linie med dem dadaisterne og de tidlige surrealistiske gjorde sig, men langt mere strukturerede.

Cocteaus teater er bygget op omkring dialektikken mellem det bevidste og det ubevidste. Som en tryllekunstner fremstiller han hverdagens objekter på en ny måde. Publikum ser sin hverdag udstillet fra vinkler, det ud fra et rationelt grundlag ellers ikke ville opleve.

Cirkus- og markedsmiljøet var en vigtig inspirationskilde i denne henseende, hvilket afspejles i alle



Cocteaus tegning af Picasso i Rom 1917. Her foregik prøvearbejdet på »Parade«. Fra »Nouveau Théâtre de Poche« (Monaco, 1960).

Cocteaus tidlige teaterprojekter: »David«, »En Skærsommernatsdrøm« og »Parade«. Cirque Medrano var for Cocteau et yndet udflugtsmål, ligesom det var det for de fleste af avant-gardens kunstnere på Montmartre.

Cocteau adskiller i sit teatersyn begreberne »poésie au théâtre« og »poésie de théâtre«. »Poésie au théâtre« (poesi på teatret) kritiserer han for at være for de indviede, jvf. hans forhold til naturalismen. »Poésie de théâtre« (teatrets poesi) skal erstatte dette og være tydelig i sine intentioner.

Cocteau lægger hermed op til et endnu mere intimt teater end naturalismens med nær kontakt til det publikum, der gør sig den anstrengelse, at kaste vanetænkning og nedarvede fordomme fra sig. At dette er svært vidste Cocteau, og for ham var hemmeligheden ved et vellykket teaterstykke, at lade den ene del af salen more sig, medens den anden del lukkes indenfor. Hermed henviser han til sine forbilleder Shakespeare, Molière og Chaplin. Denne dualisme i Cocteaus teater: et overfladisk, absurd og muntert plan, men med en alvor og hensigt bag, udtrykker han således til sit publikum:

»Alle levende værker indbefatter sin egen parade. Denne parade, og intet andet, er set af den, der ikke kan komme ind.« (»Les mariés«, p. 14).

For videre læsning:

Erik Aschengreen: *Cocteau and the Dance* (København 1986)

Richard Axson: »Parade«: *Cubism as Theater* (New York, 1979)

Jean Cocteau: *Le Coq et l'Arlequin* (Paris 1918 (1978))

Jean Cocteau: *Les Mariés de la Tour Eiffel, Préface de 1922* (i: *Œuvres complètes vol. 7* Paris, 1948)

Steen Chr. Steensen: *Erik Saties »Parade« (specialeafhandling ved Musikvidenskabeligt Institut, København, 1985).*

Lyd på udstillingen

Af Ole Nørlyng

En række nutidige billedkunstnere har udvidet paletten fra at bestå af farverne i malerkassen til at omfatte alle ting i verden. Resultatet er ikke billeder på væggen, men installationer i rummet, hvor også lyde og musikalske udtryk finder anvendelse. I lykkelige øjeblikke etableres her noget, man kan kalde totalkunst.

For tiden har kunsten en tendens til at udstillere sig i kendte og etablerede former. 80'erne har i høj grad været et modreaktionernes årti: komponisterne gav sig igen til at skrive smukt, og malerne vendte tilbage til atelieret og gallerierne med det store oliemaleri, romanen oplevede en renaissance. De forsøg, der i 60'erne og 70'erne var på at samarbejde de forskellige kunstarter har været på retur. Også her har man søgt i land for at etablere sig i fastere former. Happenings er blevet til teater, »Performances«, eller objekt installationer.

Midt i disse konservative tendenser sker der imidlertid en afklaring. De fastere former er med til at skabe definitioner, og nu ved vi, at *installationen* er kommet for at blive. Det er et af de nye kunstneriske udtryk, og det er bl.a. spændende, fordi der hyppigt er tale om en kombination af flere medier, hvorved en ny version af den gamle »gesamtkunstwerk« idé finder sin form.

TV-tidens billede

Nutidskulturen er, ligegyldig hvordan vi vender og drejer det, en TV-kultur. TV-mediet er mere end noget andet

det, der tegner tiden. TV skaber tidens billeder og former bevidstheden. TV er den største kirke, og hvis der skal skabes ikoner, så er det med TV'et. Det er det gennemgribende udgangspunkt for nutidens kunstnere – hvis han eller hun ellers føler sig ansvarlig overfor den tid han lever i.

TV er først og fremmest to ting: – et sansebombardement og et medie med en ganske særlig – hurtig – rytme. Formerne og tempoet i TV-mediet er gået hen og blevet vores naturlige oplevelsesmåde. Vi kan begræde det og kalde det et ragnarok, eller vi kan gå ind i det, og prise os lykkelige, fordi vi lever i en tid med en sådan rigdom af udtryksstrømme, der flyder generøst i alle døgnets timer.

Rigdommen rummer imidlertid også døvhedens mulighed. Hører vi efter? Ser vi, hvad der sker? Mange gange bliver musik til muzak, og billederne mister deres selvstændighed for istedet at fungere som illustrationer. Andre gange lykkes sammensætningerne af de forskellige sanseudtryk, og en historie eller en begivenhed bliver til dødspændende TV. Selv i sportsudsendelserne ser man, hvorledes kunstarterne kan

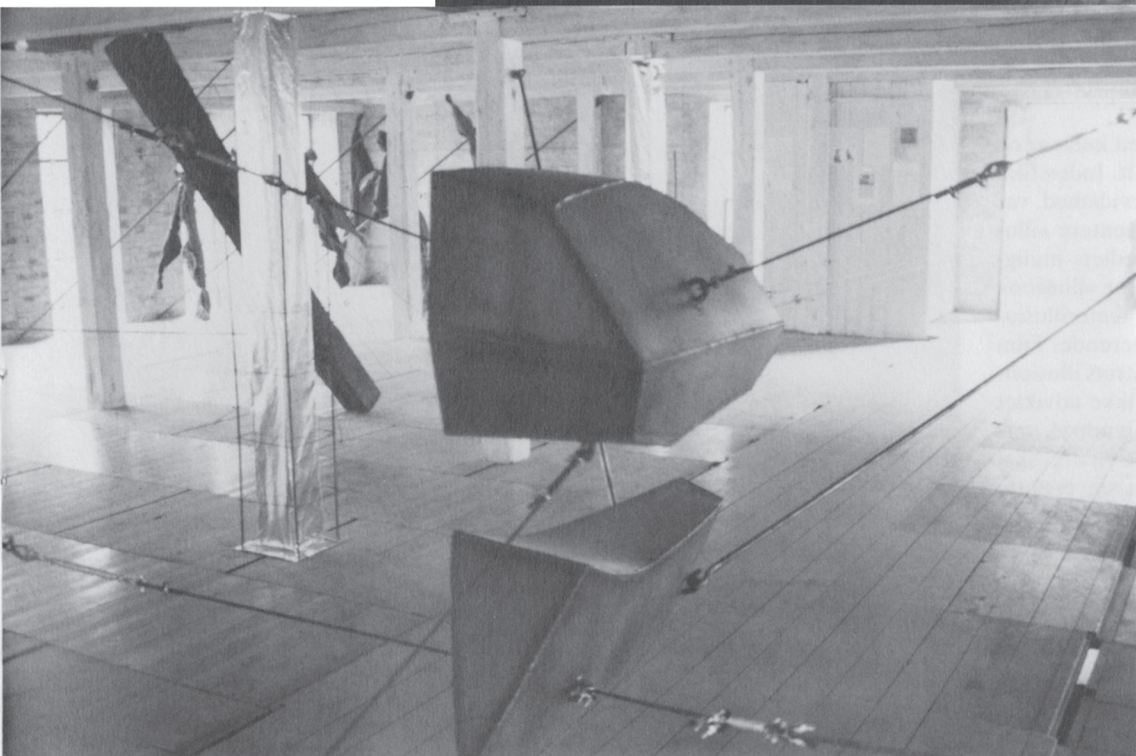
virke sammen: elorgel-akkompagnement til ishockey fra OL i Calgary f.eks.! Et meget illustrerende eksempel på, hvordan musik stimulerer og fremkalder stemninger, der er på vej.

Hovedbanegården ...

Foruden TV-skærmen er der jo selve livet! Vi er konstant omgivet af »gesamtbilleder«. Kik ud af vinduet, eller gå en tur ind på Hovedbanegården. Livet er en konstant vekslen af lyd-billed kombination. Billedet er utænkeligt uden lyden og omvendt. Det er såre enkelt – men derfra og til at skabe »gesamtkunstswerker« er der lysår. En mere analytisk tilgang munder ofte ud i, at det er en umulighed. At omsætte hverdagens indlysende sansesammensmeltinger lader sig ikke sådan uden videre gøre. Og alligevel bliver vi ved.

Christian Skeel og Morten Skriver, der sammen har skabt en række installations-udstillinger og står for »Skolen for Kunsten i Mennesket«, har også arbejdet med disse sammenhænge:

»Tilskyndelsen til overhovedet at arbejde med kunst, er behovet for at skabe sammenhænge. Det bliver man klar over i en tid, hvor adskillelsen og



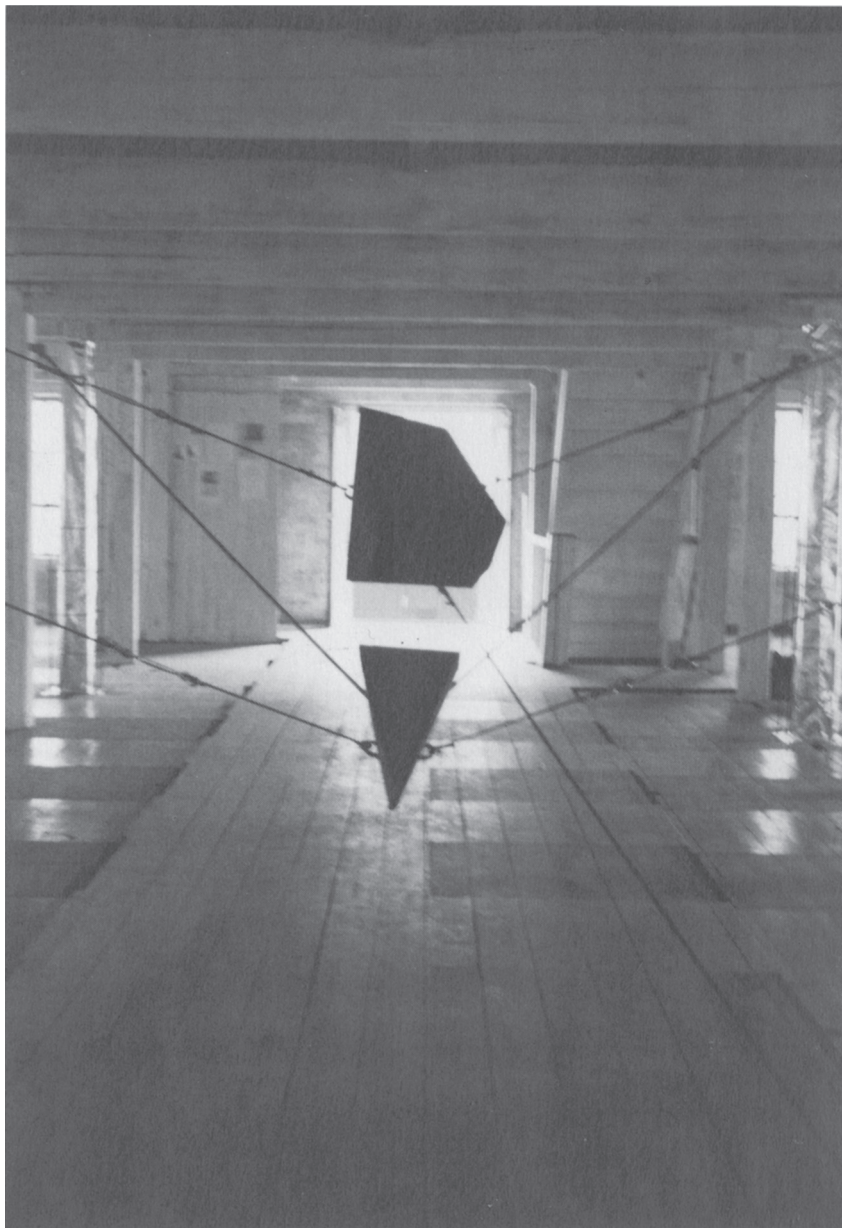
det fragmentariske er det fremherskende. – Indenfor de sidste par hundrede år er livet blevet præget af større og skarpere adskillelser. Det har at gøre med, at vi dybest set ikke ved, hvad vi skal fylde vort liv med.»

Hvor »gesamtkunstswerket« dengang var et udtryk for en kulturfast tro på universelle harmoniserende og enhedsskabende kræfter, er situationen en anden idag. Dengang – dvs. fra middelalderen til romantikken – havde utopien gyldighed. Idag repræsenterer den en formidabel længsel, som vor oplysthed næsten forbyder os at hengive os til. Vi ved jo, det er umuligt. Bare tanken om det samarbejde, realisationen af et »gesamtkunstwerk« er udtryk for, fortæller os om uoverstigelige vanskeligheder. Og hvad er der sket med de »gamle« eksempler på »gesamtkunstwerke« som f.eks. operaen?

Idag fremstår det etablerede teater som et medie, der har negligeret billedsiden. Opera er blevet til illustreret musik.

»Det er i forbindelse med kulisser og illusion, at der er noget galt. Inden film og TV blev en del af vor bevidsthed, var teatret alene om at repræsentere »illusionen«. P.g.a. de nye mediers muligheder er den gamle form for »illusion« pinlig idag. Gammeldags teaterillusionisme er påtrængende generende. Film og TV har taget livet af teatrets illusion, og teatret har til gengæld ikke udviklet den billedmæssige side af sit udtryk særlig meget. Skal man komme videre, skal man harpunere illusionen og erstatte den med realitet. Teatret skal være en realitet, og hermed kan man åbne for en ny hyper virkelighed.«

Teatret må være sig sit rum bevidst. Skeel og Skriver kunne, hvis de fik lej-



lighed til at arbejde med teater, tænke sig at starte med at tømme rummet (scenen) fuldstændig. Herefter melder der sig en række spørgsmål: først og fremmest om man mangler noget. Måske ikke! Så kommer hundrede mennesker ind på scenen og synger en historie. Hvordan skal de stå? Hvad skal de have på? Hvad skal der i det hele taget til?

Efter en nøje gennemgang af historien gælder det om at finde en gennemgående løsning eller idé – et urbillede, som man kan læse med underbevidstheden, og som er skabt ud fra tid og sted. I den videre opbygning er det vigtigt at arbejde med kontraster – objektsammenstillinger – som f.eks. lys i et sort rum. Det skaber billeder.

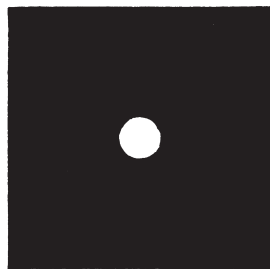
Livstegn

Skeel og Skriver har prøvet med musik eller lyd i forbindelse med udstillinger:

»Først er det forførende, men dybest set virker det uhyre sjældent. Da vi skabte installationen LIVSTEGN (1987) på Ny Carlsberg Glyptotek, var det ud fra grundkoncepten om den maximale effekt opnået gennem minimale midler.

Vi havde et rum på 7×7×7 meter, uden vinduer. Væggene var sorte som i et gravkammer. Vi anbragte en tronstol man ikke kunne sidde på, og i midten af rummet hængte vi en el-pære. Lyset i den elektriske pære var hele tiden på nippet til at gå ud, dvs. fornemmelsen af at noget er ved at komme og/eller at dø ud. Lyset blev elektronisk styret, så det forløb uden repetitioner. Hertil føjede vi en lydside – en lyd dannet ud fra optagelsen af en menneskestemme, der var elektronisk manipuleret. Det gav en fornemmelse af noget artikuleret, af at

nogle ville sige noget uden at man nogen sinde havde chancen for at forstå, hvad der blev sagt. Lyden blev styret af det samme elektroniske kredsløb, hvorved der opstod fuldstændig SYNKRONITET – lyd og lys fulgte fuldstændig ad. Det indvirker på åndedræt og nervesystem. Nogle fik det voldsomt ubehageligt ved at være derinde, mens andre syntes, det var meget smukt. For at noget i den retning skal lykkes kræver det meget stor sensibilitet og en intuitiv klarhed. I kunst kan man ikke køre på intellekt.«



LIVS TEGN

Gesamtkunstwerk – rumkunstværk

Et gennemgående træk inden for tidens bestræbelser på at lade flere kunstneriske udtryk virke sammen er den fundamentale interesse for RUMMET. Rummet skal her forstås i meget vid betydning. Både rum som en fysisk størrelse – indendørsrum, kirkerum, byrum etc., det uendelige rum, universet – og derudover den indre psykologiske betydning: det indre rum, de psykiske og tankemæssige tilstande.

Det gælder om at være i »et rum« med sig selv. Kræfterne udgår fra det rum, man er i med sig selv ud i det samtalerum, dialogrum, sociale rum, man er i med sine omgivelser. Det er som ringe i vandet. Når der er balance, er der tale om en symbiose mellem psykiske tilstande og fysiske rum.

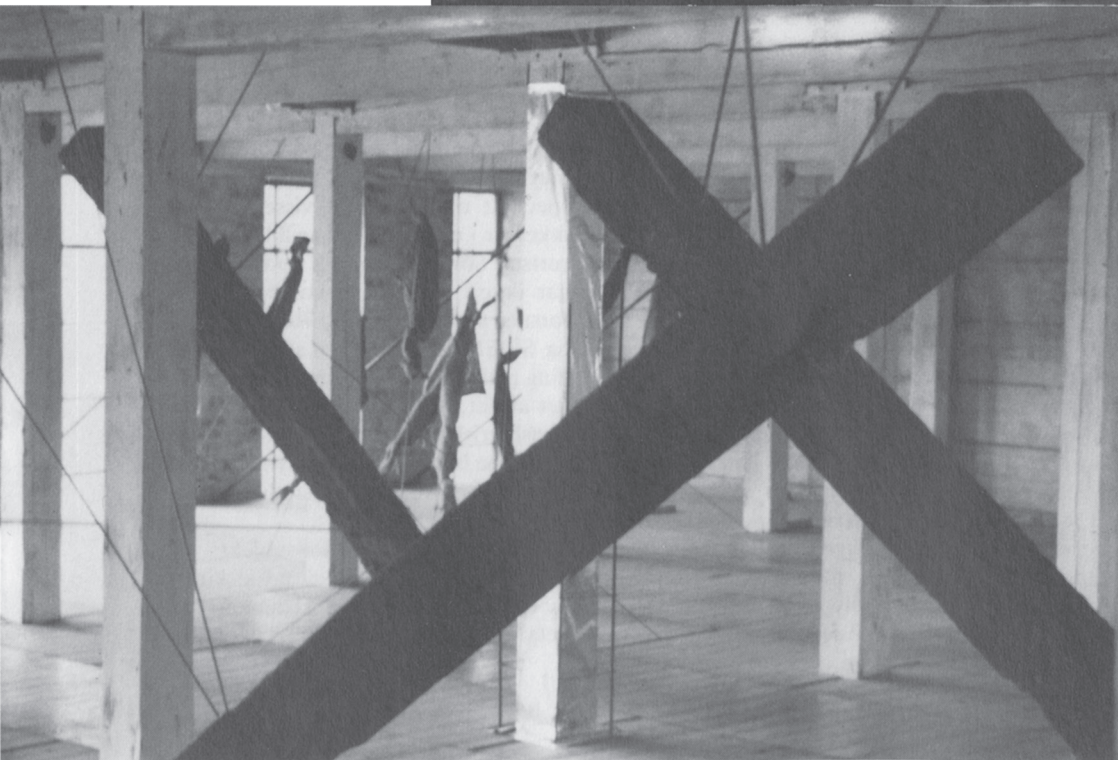
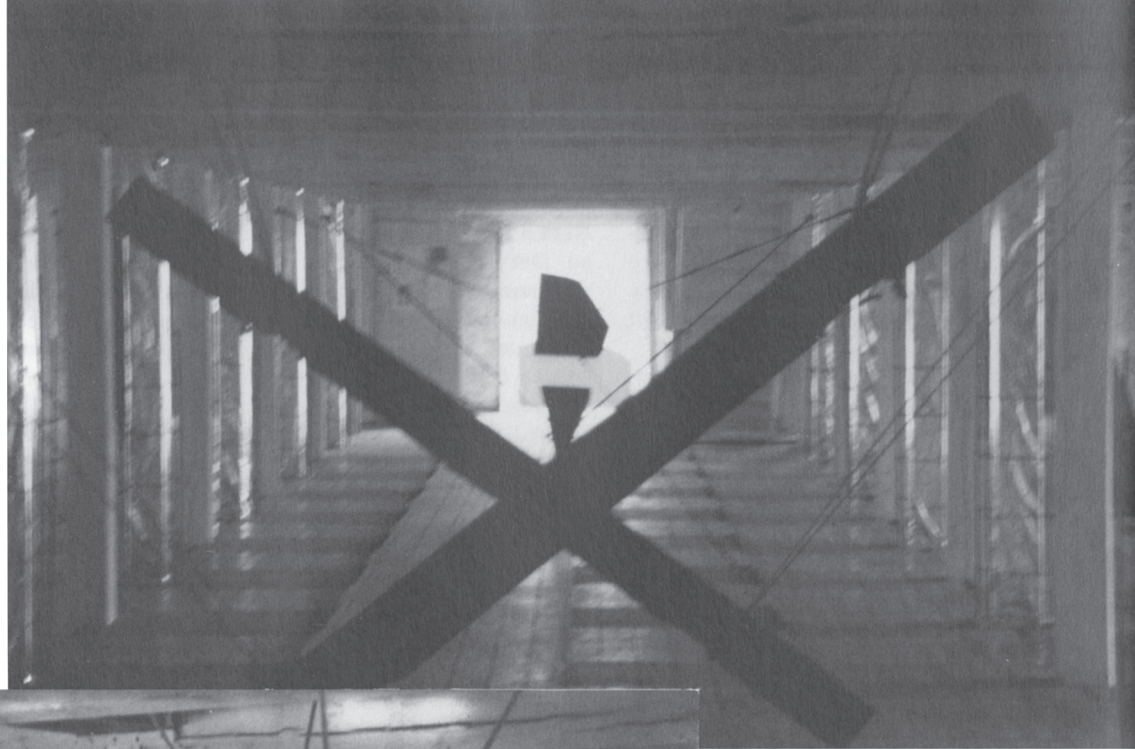
For at dette kan etableres, er det vigtigt at man udvikler sin »rumbevidsthed«, og her kommer OPLEVELSES-INTENSITETEN ind i billedet. For at fatte rummets betydning må man være 100% tilstede. Det nytter ikke at være i fortidens eller fremtidens rum. Det er nutidsrummet det gælder.

For organisten Carsten Møller, der bl.a. har arbejdet med musik til en række udstillinger, har kirkerummet været det naturlige udgangspunkt. Via dets symboler, traditioner og funktioner definerer det sig som et sakral rum. Rummet indeholder en række energier og (eller) mennesket forventer noget særligt af rummet.

Det næste skridt er at PROVOKERE rummet. Man må udfordre rummet med bevidstheden om, at det er et specifikt rum. (Der er visse ting, der ikke går i en kirke, det er ikke en koncertsal: Søren Banjomus op til jul. Det går ikke). Ved at provokere rummet forstås at skabe KONFRONTATION og SPENDING. Der skal være spænding mellem yderpunkterne. Det er noget af det, der skal til, hvis forskellige kunstneriske udtryk skal virke sammen og danne baggrund for en synteseoplevelse, eller føre et tredje sted hen.

Musikken som installationsobjekt

Det er spændende, at gå ud af kirken med orglet, at løsrive instrumentet fra dets traditionelle sammenhænge. Li-



geså entydigt orglet er i kirkerummet, ligeså mangetydigt bliver det, når man tager det ud af dets traditionelle rum. Her har man så muligheder for spændingsfelter.

Nok er musik toner, der forløber i tid, men musik er også vibrationer i rum. Gennem den rumlige dimension i musikken rækkes ud mod det skulpturelle. Musik er struktur og »arkitektur« både som form og som klang i rummet. Disse opfattelser er noget vi finder hos stort set alle musikmystikere fra Messiaen til Philip Glass og Stockhausen. Det er den rumlige dimension i musikken, der giver den mulighed for at tage skulpturel form, samtidig sker der det, at de øvrige udstillingsobjekter i installationen bliver bevægelige – løfter sig og bliver forløb i tid. Musikken kan indgå som installationsobjekt på samme betingelser som de øvrige objekter – og på sine egne!

Leifsgade

I et nedlagt tobakslager har der siden 1984 været afholdt en række installationsudstillinger, som regel arrangeret af Fællesatelieret Leifsgade 22.

Tobakslageret har form som en vældig skotøjsæske, delt op i tre etager adskilt af to tynde bræddegulve. Der er atelier øverst og nederst, mens udstillingerne fylder den tomme mellemetage.

Rummet er her af en ganske særlig karakter: Fire rækker af rå træsjøler deler det i fem lange passager eller skibe.

Som indledning til en installation er det vigtigt at klargøre sig omkring selve rummet: Hvad slår én, hvad er den første association? Søjlerne er vigtige. De konstituerer rummet:

»Min første association var Mezqu-

itaen i Cordoba«, fortæller Carsten Møller.

Mezquitaen i Cordoba er en katolsk kirke plantet midt inde i en maurisk moské. Denne association blev grundlæggende: musikken skulle signalere både noget maurisk og noget gregoriansk.

Ude i den næstyderste passage blev anbragt fire gamle jernbanesveller – gradvist hældende, som et dramatisk fald af et tungt legeme. I »midterskibet« svævede to sveller anbragt som et Andreas kors eller som et X – matematikkens symbol for det ukendte.

Modsat i rummet hang en todelt jernskulptur med titlen »To som ...«. Den største øverst – en mindre under, som en moderhval med sin unge. De udgør en helhed, men rummer dobbeltheden. Rummet mellem dem tiltrækker sig opmærksomheden: én der undertrykker, én der undertrykkes? Eller kærligheden og dens fuldbyrkelse?

To kraftige stålwirer er fastgjort i skulpturen og de fører ud langs rummets midterakse, ud af et hul i gavlen – ud i verdensrummet. Kan skulpturen trækkes bort og i et nu forsvinde ud i galakserne?

Under den visuelle gennemgang af installationen har opmærksomheden ikke direkte været rettet mod musikken, men man sanser en stille orgelmusik. I første omgang betyder musikken, at rummet mister sin »afvisende tomhed«. Musikken giver rummet en ny identitet og oplevelsen kommer åbende til en. Fra mauriske melodistumper, der umærkeligt skifter udtryk til noget gregoriansk med en klar intonerings af Dies-Irae melodien. Senere samler de musikalske tråde sig i Bachs Golgatha musik, kombineret med de små

mauriske melodistumper – *En nødtørftig musik*, kalder Thomas Viggo Pedersen denne komposition, der tør være lige så fattig, rudimentær og reduceret som selve rummet.

Efterhånden som den auditive dimension er blevet inddraget opleves rummet som en mellemetage, der svæver mellem noget, der er over og noget der er under – »Vi bæres på et tyndt bræddegulv alene ud i verdensrummet«.

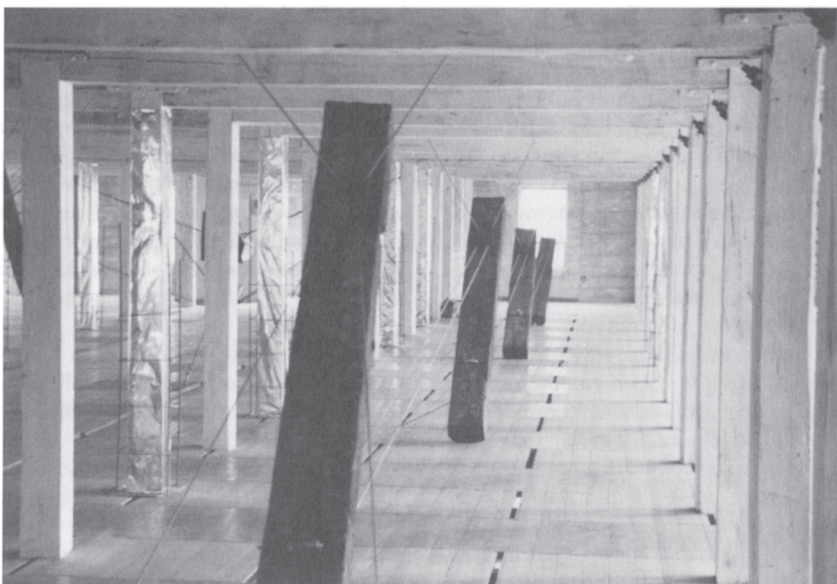
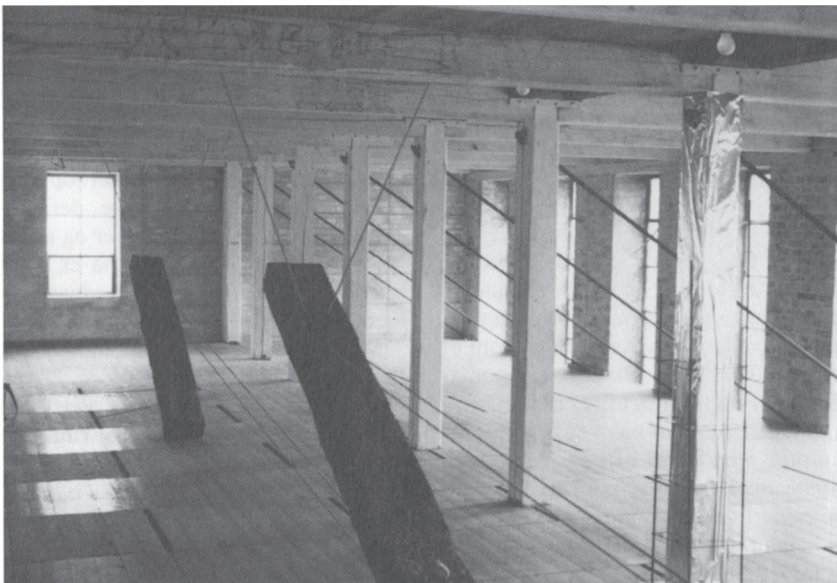
Musikken giver installationen en tid. Det musikalske forløb er på ca. 20 minutter. Musikken fremhæver aspekter i installationen og understreger rummets totaldimension.

Fælleskunst

»Gesamt« betyder fælles (samtidig, hel, samlet). Det handler om at søge det, der er fælles, at søge mod det, der skaber enhed eller sammenhænge. Totalkunst eller fælleskunst er et sanseombardement, hvor hvert enkelt kunstneriske udtryk dels følger sin egen autonomi, dels betoner et højere fællesskab. Man øjner tydelig en tankegang, der har med romantikkens synteseidé at gøre – om sammenhænge på tværs af den tiltagende opløsning. (Wagner er et godt eksempel på en religiøs enhedstanke, der gennemsyrrer en musik, som samtidig er udtryk for en tiltagende opløsning.)

Det nytter ikke at se bort fra opløsningen – man kan ikke under alle omstændigheder postulere sammenhænge: lidt poesi, lidt musik, lidt teater – det er ikke automatisk »gesamtkunstwerk«.

Opløsningen er vort udgangspunkt: Det er den frustration vi sidder midt i – at forsone sig med den er at søge sammenhænge uden at undlade at betone



forskelligheden. (Det er en taoistisk tankegang).

Leifsgades tobakslager og orgelmusik – det er forskelligheder, sådan må det være idag.

At betone forskellighederne, samtidig med at søge sammenhænge. Det kan medføre, at vi havner et helt tredje sted. Et udvidet »gesamtkunstwerk«-begreb.

Artiklen er skrevet på baggrund af følgende materiale:

Interview med Christian Skeel og Morten Skrifer.

Vejledning for Kunstelskere, Skolen for Kunsten i Mennesket 1986.

Forvandlingens Kunst, Borgens Forlag 1987.

Interview med Carsten Møller.

Thomas Viggo Pedersen: *Vort fattige halleluja* i *Kritisk forum for Praktisk Teologi*, nr. 23, Forlaget ANIS 1986.

Johannes Meinhardt: *Was ist das, ein Körper?* Butoh – die rebellion des Körpers, i *Kunstforum Bd. 92*, dec.-jan. 1987/88.

Illustrationerne viser installationsudstillingen i Leifsgade 1985. Metalskulpturerne var af Lasse Ekholm, beklædningen af søjlerne af Finn Nielsen, mens anvendelsen af svellerne og kludene skyldtes Ignacio Rabago. Foto: Birte Andersen.

Sangen i gymnasiet

Debat

Til
Redaktionen af 'Modspil'.

Netop i disse dage er Modspil-nr. 35 faldet mig i hænde. Det er jo et temanummer om Dansk Sang. Jeg må indrømme, at bidragydernes stillingsbetegnelser straks faldt mig i øjnene: 1 korpædagog, 1 kulturjournalist, 1 lektor ved Københavns Universitet (god artikel), 1 forfatter, 3 højskolefolk(!) 3 stud.mag.'er(!) og 1 (én) folkeskolelærer.

Men hvem bruger først og fremmest denne sang? Det gør trods alt stadig folkeskole og gymnasieskole. Jeg fx. har arbejdet med dansk sang i gymnasiet fra 1947-1983, og der er mildest talt mange af mine kolleger, der har gjort og gør det samme. Desuden er jeg medudgiver af en nogenlunde pænt udbredt sangbog ved navn »555 sange«, som overhovedet ikke er nævnt i artiklen. Hvad har vi gjort, alle vi i gymnasiet, HF etc., siden vi ikke engang nævnes?

Er vi ikke i kridthuset hos stud.mag.'er og højskolefolk?

Med venlig hilsen
Thomas Alvad
Lektor, cand.mag.

Redaktionens svar

Kære Thomas Alvad!

Når vi laver et temanummer, prøver vi at få 4-6 gode artikler og interviews in-

den for det pågældende emne. Vi påstår ikke, at vi udtømmer alle emnets aspekter – det forbyder alene pladsen os – vi vil hellere have, at folk med noget på hjerte skriver om noget, de ved noget om. Så er stillingsbetegnelsen underordnet.

Det var også tilfældet i nr. 35 om sang i Danmark, selv om vi havde prioriteret folkeskolen op ved at lade to artikler handle om skolebørns sang (skrevet af to folkeskolelærere – ikke én som du skriver). Men vi vil gerne uddybe vore temaer i efterfølgende numre. Så du og andre er hermed opfordret til at sende os nogle (korte) betragtninger om sangens stilling i gymnasiet og andre steder i dagens Danmark.

Vi ved ikke, hvem du og gymnasiet er i kridthuset hos. Men hvis du antyder, at Modspils redaktion består af »stud.mag.'er og højskolefolk«, så er det forkert. Kun ét ud af otte redaktionsmedlemmer tilhører den kategori.



Modspil

-de store ørers musiktidsskrift

Det første, Gud sagde, var: »Lad der blive lys«

Interview med Frank Beck. v/ Peter Kjærulff

»Det ville være forrygende, hvis man kunne få lyset med på en plade, så det måske kunne blive accepteret som noget andet end det er nu, ikke? Jeg ku' godt tænke mig at lave et næsten tea-termæssigt forløb – en historie, hvor en række af 10-20 numre fulgte en ganske bestemt idé og hvor man lavede lyssætninger, der passede til de enkelte numre. Sådan at det ikke bare bliver lyset for lysets skyld og musikken for musikkens skyld.«

Fotos: Peter Kjærulff

Frank Beck er journalist og periodevis free-lance rock-scene lysmand. Han har arbejdet med så forskellige grupper som One Two, Sky High (svensk), Blast, C.V. Jørgensen, Bus Stop (i gamle dage) og ved utallige festivaler rundt om i landet. MODSPIL har forsøgt at bore i muligheden for, at total-kunstværk-tankens blomstrer op, hvor man måske ikke venter at finde den. Og at man måske kalder den noget andet. Scenen: lejlighed med hvide vægge på Frederiksberg – en lille snurrende båndoptager på et glasbord:

Hvor meget lys skal der til, for at det begynder at spille en selvstændig rolle i showet?

»Når man er nede på de små produktioner, så er lyset noget, man tar med for at ha noget, der lyser. Når det blir lidt større, så bliver det noget, der skal indgå som udtryk enten for lysmanden selv – hans idé – eller for bandet. Og her er det så man kan tale om: har de en idé, eller har de ikke en idé? Dér er det



meget ofte overladt til lysmanden at komme med ideen. Han bliver den, der designer deres scenemæssige udtryk. Altså hvad man ser – minus dem. Hver genre har sin egen stil. Heavy Metal f.eks. – dér kan næsten ikke blive for mange lamper, og hvis man også kan slæbe underlige monstre ind, der rør sig og gang i den, så er det fint, ikk? Og man anvender lyset med alle knapper på een gang.«

Hvor bevidst laves lyssætningen?

»Det ville være absurd at begynde at sætte det lys, man sætter på »Maratondansen« ude på Gladsaxe teater sammen med et band som Pretty Maids f.eks. Folk ville dø af grin, ikk? De starter simpelthen for fulde hamre med bomber og vild gang i den, og hvis der lissom så lå noget blødt douce lys hen over hele scenen, sådan noget hyggelys, så ville det ikke passe på det billede, som er deres image: de hårde drenge med nitterne – selvom de gør meget ud af at sige, at de er meget rolige.

Lyset sætter associationer i gang, som jeg tror mange mennesker har til fælles. Er musikken hård og voldsom, så kræver det et tilsvarende lys: f.eks. kold blå, kold gul, næsten tynd orange og hvid – altså hård hvid. Men så ender det ofte for de fleste med, at de putter pink ind. Det har jeg nu aldrig helt forstået, men i det her *voldsomme* lys, der findes rød i afskygningen pink ret ofte.«

Hvilken effekt giver det?

»Ja det er jo »den varme halvdel« ikke?«

Kan man med visse farver lave f.eks. seksuelle associationer?

»Ja ja. 9 ud af 10 lysmænd ved en bal-

lade, pladrer godt med rødt og blå på. Der er et eller andet dybdepsykologisk ved det – og hvis man f.eks. kunne lave sort lys, så ville man bruge det til Heavy Metal, ikk? Det ligger dybt i os.«

Er du bevidst om de der psykologiske funktioner, når du sidder og skal lave lys?

»Mere eller mindre. Det sker jo stort set af sig selv, tror jeg ofte. Jeg tror ikke man behøver tænke så fandens meget over det altså. Der er nogen, der bruger »bolchelys«, altså det hele pladret oven i hinanden. De færreste kan li det, det er lidt for meget kaos, og jeg tror nok folk tænker over, om det stilmæssigt holder sig inden for en eller anden ramme, der er sangen eller bandet. Men derudover tror jeg ikke, man tænker over, om lige præcis det her lys passer til den her sang, stemningsmæssigt, følelsesmæssigt eller noget som helst andet.

Dem, der har en filosofi bag, kan man næsten pille ud, ikk? Det er dem, der har en høj selvbevidsthed. De siger normalt mere om, hvad de vil ha. Dem, der har mindre viden, tar det, der kommer. Clas Yngström (guitarist og ledende personlighed i det svenske High Sky) ved, hvad han vil ha. Det må ikke være pænt, og det må helst ikke ligne noget, der har været der før. Det skal helst være kanon utraditionelt:

Altså denneher scene: hvis den ser ud, som den plejer, så er der en bagbro, hvor der hænger 100 lamper, ikk? Og så står der nogen foran, og det er lissom det. Det er en meget traditionel måde. Det vil han ikke ha. Han vil ha, at lamperne i sig selv bygger sig ind i scenen, at alt hænger sammen, gerne at der kommer nogle stilladser væltende ned

oppefra og står midt på scenen og ud og hen, sådan at alt i virkeligheden kommer til at blive een stor collage. Og så er det svært at skille ad: hvad er lys, hvad er musikere, hvad er podier osv. Og nogle af numrene bliver meget scenografisk udtænkt – teateragtigt lige pludselig. Med silhouetter op på et hvidt bagtæppe. Og det er meget sjovere at arbejde med i stedet for bare det her »blink blink«. Han har en idé om, at det her boogie-rock-blues, han spiller – hurtigt og pågående musik – skal have lidt beskidt, sådan jungle-agtigt lys. Det skal være intimt, og det må ikke virke søgt. Enten skal det være kaos, eller også så glem det – altså. Ikke noget med at der står en ting her, og vi kan alle sammen se, at den er blevet sat der. Det er kedeligt.

Med Clas er det sådan, at jeg har skåret alt, hvad der hedder rødt, væk. Der findes kun nogle meget tynde røde. Ellers er det blå og grønt og hvidt, og et enkelt nummer, hvor der er noget gult. Egentlig vil han gerne ha noget med røde og gule farver, men det vil jeg ikke – der går let lidt for meget »Nana« i det, ikk?

Nanas første tur, det var blå og rødt næsten alt sammen – eller blå og pink. Leif Helberg, som lavede det, og jeg sad og snakkede om det, kan jeg huske – og det var de farver, hun sku ha. Klart. Og her er det så man spørger sig selv, om det sker af sig selv. For det skete af sig selv – det var de farver, den dame sku ha.«

For nu at dyrke min egen kæphest: har det noget med personernes aura at gøre?

»Det er meget svært at tænke aura, ikk? Når man står med 16 tons jern oppe i luften. Jeg tror ikke, der er no-

gen, der tænker det fjerneste over det. Jeg synes alle de der ting er skide spændende, og måske burde man måske også sætte sig ned og finde ud af, hvad det er. Man kunne garanteret måske også komme til at lave noget bedre lys, hvis man gad interessere sig for, hvad det er for nogle farver, der gør hvad. Men jeg tror ikke, det er noget, man skal satse på, for det er *håndværkere*, ikke? Man går heller ikke ned og spørger en murerarbejdsmand om, hvordan hans aura har det, vel? Jeg mener – det er jo ikke sådan store filosofiske brikker vi bevæger os ude på, vel?

Men jeg bruger fuldstændig min intuition, når jeg sidder ved lysbordet. Og så oplever man noget andet end ellers. Jeg tror, at behovet for at sætte lyd og billede sammen ligger dybt i mennesket. Jeg kan huske – egentlig startede jeg med at lave lyd, og det syntes jeg ikke var sjovt, altså. Jeg mener, man kan høre det, og hva så? Jeg mener: det første Gud sagde, var: lad der blive lys. Det skal man da holde sig til, ikk? Det var det, han først fandt på (hjertelig latter). Lyset kan man bruge, man kan få folk til at se det. Lyd er enten god eller dårlig. Hvis den forvrænger, er det noget lort, og hvis den er god, er der ingen der lægger mærke til den.

Med lys er der ingen grænser.«

Hvad med røgsiden?

»Røgen er der ikke nogen, der holder af. Jo – lysfolkene elsker den, for ellers kan man ikke se lyset. Når nu man har gjort så meget ud af det. Det er noget andet med tåris (denneher røg langs gulvet). Det er en speciel teatereffekt, hvis man skal vise noget helt specielt: nu kommer hit'et eller sådan noget. Bomberne er »bare« effekt. Man kan få

nogle, der siger bang og nogle, der laver små paddehatteskyer. De voldsomme magnesiumbomber er mest brugt inden for Heavy Metal, for de gir det her gok. Kraftige sager. Stroboskoplys (hurtige skarpe blink) det var mere før i tiden, og det tror jeg mest var, fordi man ikke havde andet. Og det var dengang, man stod og hældte olie på lysbilledfremviseren.«

Kan du beskrive et forløb inden for et enkelt nummer f.eks.?

»Øh – Joh. Der er et One Two-nummer, der er skide sjovt. For der sker en masse. Modsat meget statisk musik, som måske er utrolig smuk. Andreas Vollenweider, eller hvad han hedder, ham harpenisten. Det er utroligt smukt og følelsesfuldt, men det er bare røvsygt at lave lys til, for der sker altså ikke en skid. Man falder i søvn.

Men hvis du tar det One Two-nummer, som hedder »Midt i en drøm«, så er der i indledningen en keyboardfigur »hm ba-ba-ba-ba« på 2 og 4. Totalt statisk. Den ligger over en guitar/bas figur, som er meget voldsom, der siger »duu duu duu – da dang, duu ...«. Så vil jeg så prøve, om jeg kan følge ham keyboard-fyren og lave blink på 2 og 4. Ikke hårde tænd/sluk blink, men hurtigt fadede blink. Med den anden hånd vil jeg så prøve at følge guitar/bas-figuren i f.eks. 2 farver, der fader ud og ind.

Typisk her i indledningen vil der på scenen kun være baglys.«»

Det er måske næsten som et slags lysorgel, du sidder med?

»Ja, det gør ikke noget, hvis man er gammel trommeslager. Det er jeg også. Det fedeste er, hvis man har ret stor adskillelse af hjerne og hænder, sådan så

højrehånden i vid udstrækning kan gøre det, som venstrehånden ikke ved noget om.

Så kommer de unge damer og begynder at synge. Så kommer der en spot på dem, eller hvis ikke man har 2 ekstra mand til følgespot, så smækker man bare lys på hele scenen, rettet ind mod dem så godt man kan. Og så fortsætter jeg med basfiguren, men mindre voldsomt, sådan at det ikke tager billedet fra dem, der nu er begyndt at synge.

Så kommer der et B-stykke, der er sådan lidt flydende, og så holder man op med at blinke og skifter totalt lyssætning eller farver – f.eks. rød/grøn/hvid, der ændres til en anden kombination af rød/grøn/hvid, sådan at scenen får et andet udtryk. Det bliver så stående, samtidig med at man ka ha lamper under trommerne, f.eks. i blink, hvis der sker noget specielt.

C-stykket er så et »hit« – med blink på 2 og 4. Derudad. Der ligger så nogle små riffs ind imellem, som man prøver at følge med i – tage det, man tror, folk hører. Ofte kan man gå grumme galt i byen, fordi folk i virkeligheden ikke hører det, jeg hører. De hører måske ofte sangen og ikke keyboardet, som har en fin lille rolle – en lille figur, som jeg prøver at fremhæve med hvidt lys. Det drejer sig om at fremhæve de ting, folk ikke har lagt mærke til – uden at stjæle billedet. Denne grænse er lidt vanskelig at finde, for man kan smadre det totalt, hvis man har lyst – altså ved at blinke helt uhæmmet, hvor der ikke skulle være blinket helt uhæmmet. Jeg har set nogen smadre det hele.

Skemaet er det samme hele vejen igennem. Jeg holder mig så vidt muligt nede for at spare – for at have så forskellige lyssætninger til så mange numre



som muligt, så det ikke blir den samme farvelade, de står og glør på hele tiden. Modsat netop heavy metal, hvor du – når du har hørt de første 2 numre – for det meste har set hele svinet: så *har* de fået brændt de der 250 lamper af.«

Er der nogen grænser for dine udfoldelsesmuligheder?

»Ja. Alt det, der er sjovt, koster penge. Og mulighederne har udvidet sig utroligt indenfor de sidste 10 år. Hvis du tænker på dengang Gasolin startede – Kim Wilhelm lavede Gasolin dengang, og jeg kan huske, at han har fortalt, at han sad og tegnede sit livs lysdesign derhjemme, og der var 18 lamper. Og da mente han virkelig: der var ikke noget, han ikke ku gøre. 'Nu har jeg nået det – endelig!' I dag går han glad ud og hænger 250 lamper op, ikk? Og synes, at det ville være meget fedt, om vi også havde nogen derovre, ikk?

Der er et system, der hedder »Vari-lights«, hvor hver lampe kan bevæge sig, og hver lampe indeholder stort set alle farver, og iris kan blive større eller mindre. Da vi undersøgte prisen for 3-4 år siden, kostede det 60.000 kr. *om ugen* + teknikker for 24 lamper. Og det er ikke noget, du kan købe, du kan kun leje det.

Et band som Genesis er nok dem, der har mest »Vari-lights« med i byen, når de går ud, og de har så mange, så alle går på røven, men ingen vil kunne betale det. Men de har spyttet i kassen, da det var på udviklingsstadiet. Og her er lyset utroligt smukt. Voldsomt. Elefantisk, næsten, man tror næsten ikke det er rigtigt. Og som lysmand får man ikke hørt en skid af musikken, man står bare og glør op i luften og tænker: bare det var mig, ikk?»

Med ærkeenglen Michael under hovedpuden

Mikis Theodorakis: »Ærkeenglens veje«. Forlaget Tiden 1987. 211 sider, illustreret, kr. 198,-.

»Ærkeenglens veje« er den græske komponist Mikis Theodorakis' selvbiografi. Oprindeligt havde han tænkt sig, at det udelukkende skulle være en præsentation af egen musik, men pennen flød over og foreløbig er tredie bind på vej ud i Grækenland.

Dette er første bind, hvor man følger opvæksten i forskellige dele af den tilbagestående græske provins og ungdommen under krigen, hvor han deltog aktivt i modstandsbevægelsen.

Senere kom den indædte kamp mod skiftende juntaer og indtræden i det græske parlament som medlem af det kommunistiske parti. I 1986 nedlagde han sit mandat for at hellige sig musikken – og erindringsskriveriet.

Mikis (oprindeligt Michael) Theodorakis er på mange måder blevet et symbol på det græske folks kamp for frihed. Han har oftest sørget for at stille sig i begivenhedernes centrum og har her – trods fængsling, tortur, censur og andre udemokratiske metoder – opført sig som en mand med sine meningers mod.

Derfor er det også ekstra interessant, at få indblik i den livsperiode, hvor han modnede og stiftede sit første bekendtskab med musikken. Til tider yderst indadvendt og sensitiv, til tider voldsom og udfordrende, altid skrevet i et sprog,

der har sit helt eget logiske og derfor tilfældige sprogligt overraskende univers.

Ærkeenglen Michael, der åndeligt står som den store beskytter af menneskeheden, kommer allerede tidligt ind i den lille Mikis' bevidsthed: Med høj feber blev han lagt i seng, men havde forinden kysset et billede af sin navnebroder, som moderen havde bragt med som flygtning i krigen mod Tyrkiet. Ikonen blev derefter anbragt under hovedpuden og veg sidenhen ikke fra komponistens side.

– Endnu den dag i dag, hvor jeg skriver denne beretning, har jeg ham på armen i mit hus, siger han.

Hvad angår de musikalske aspekter af barn- og ungdom, vil vi lade Theodorakis selv fortælle to, små dejlige historier. Først som 11-årig:

– Og så en aften, hvor alle var faldet i søvn, stak jeg af hjemmefra. Det var fuldmåne, og jeg gik hen og tog opstilling på trappen til Valianos-biblioteket over for hendes altan. Lidt efter oplyste månen hendes vindue. Jeg ved ikke, hvordan jeg kom på den tanke, men helt spontant, som banede den sig vej fra mit hjertes inderste, kom hymnen »Skønt livet selv, nedlagdes du i graven, o Krist«. I begyndelsen stille, men stadig kraftigere dominerede min stemme i nattens stilhed og passede så vel til månens sølvgrå farveskær, som blev stadig stærkere, som om en eller anden ærkeengel holdt en stor projek-

tør, for at oplyse huset. Og da dukkede der indefra huset noget op, som i begyndelsen var en skygge, men da det nåede hen til altanen blev blændende hvidt. Det var hende i sin lange spindelvævstynde natkjole, med udslagent hår ...

Dernæst nogle år senere:

– Jeg havde lukket mig inde i vores hus og åbnede kun skodderne om natten, for at få frisk luft. Derinde klyngede jeg mig en hel sommer igennem til musikken som en druknende til sit hår, fordi jeg på den måde troede, at jeg kunne holde mig på overfladen og dermed overleve. I modsætning til den privilegerede unge komponist fra Central-europa, som svømmer oven på den musikalske tradition, men også på mulighederne, på forudsætningerne, som hans eget sociale miljø tilbyder ham, følte jeg hinsides det mærkbare dannelsesmæssige kaos, som omgav mig, også den junglelov, som jeg havde nået at opleve som en barnlig leg og lært at kende så godt, at jeg under fornægtelse af menneskenes (og børnenes) samfund betragtede musikken, som jeg måtte opdage helt af mig selv, som min eneste redningsplanke, dersom jeg ønskede at fortsætte med at leve og gå oprejst på denne planet.

Lars Lindhardt

Tema bogliste

Der Hang zum Gesamtkunstwerk Europäische Utopien seit 1800. Udstillingskatalog i forbindelse med udstilling i Kunsthau Zürich, Verlag Sauerländer, Aarau und Frankfurt am Main 1983.

Kortere gennemgange af mere end 50 europæiske kunstnere og deres aktiviteter set i lyset af »gesamtkunstwerk«-ideen. Foruden generelt orienterede artikler indeholder kataloget et enormt bibliografisk apparat. 511 sider, rigt illustreret.

Musikalische Zeitfragen 19

Oper – Film – Rockmusik Veränderungen in der Alltagskultur med artikler af Hans-Klaus Jungheinrich, Gerhard R. Koch, Wulf Konold, Dietrich Stern, Peter Bexte, Stefan Schädler og Thomas Rotschild.

Kortere men substansfyldte artikler om bl.a. opera og film. Bärenreiter Kassel Basel London 1986, 99 sider, pris 14 DM.

Vejledning for kunstelskere, et interview med Christian Skeel og Morten Skriver af Peter Shereshewsky. I anledning af udstillingen CIVILISATION på Ny Carlsberg Glyptotek, Skolen for Kunsten i Mennesket 1986, 63 sider, ill.

Bogliste

Tine Andersen og Hanne Møller: *Rå silke*. Kropsnære kvindehistorier fra 1970 til idag. Gyldendal 1988. 240 si-

der, ill., pris: 240 kr. Et bud på en fortolkning af den moderne kvindes udvikling, bl.a. med et kapitel om »Linier i kvindernes rockhistorie fra The Shaggy-Las til Anna Domino«.

Tema 14: *De kunstneriske fag i gymnasiet*. Udg. Direktoratet for gymnasieskolerne og HF, 1988. 57 sider, pris: 40 kr. Rapport fra et udvalg nedsat af undervisningsminister Bertel Haarder om de kunstneriske fag i gymnasiet, herunder musikken og dens betydning i de gymnasiale uddannelser.

Niels Holger Pedersen: *Kristendommen i musikken*. Den europæiske musik belyst i forhold til kristendommen gennem centrale historiske perioder. Schönborg, Viborg 1987.

Mikis Theodorakis: *Ærkeenglens vej*. Erindringer I. Første bind om barndommen i 30'ernes Grækenland og ungdommen under krigen, hvor han deltog aktivt i modstandskampen. Forlaget Tiden, Viborg 1987.

Niels Krabbe: *Træk af musiklivet i Christian IV's Danmark*. Det er Christian IV-år, og en af kongens største kulturelle bedrifter var at udvikle et musikliv, der kunne måle sig med de ypperste i Europa. Bogen beskriver både den egentlige hofmusik og musikken »ude i samfundet«.

Engstrøm & Sørdrings musikbibliotek, Kbh. 1988. Der henvises endvidere til både node- og compact discs-udgivelser i anledning af Christian IV-året.

Gerhard Schepelern: *Wagners Operaer i Danmark*. Et dansk Wagner-Lexikon. Forlaget Amadeus 1988, 111 sider, pris

98,- kr. Gennemgang af de ti Wagnero-peraers danske opførelseshistorie med omtale af deres modtagelse, iscenesættelser og rollebesætninger. rigt illustreret.

Frank R. Wilson: *Tonedøv eller fumfelingret*. Kom på sporet af din egen musikalitet. Nyt Nordisk forlag Arnold Busck 1988, 195 sider, pris 128,-. Uøjetidelig og let forståelig bog om musikudøvelse, motorik, lytteevne, nodelæsning, musikalitet og meget mere.

Hvad ville Danmark være uden musik. Bevar musikskolerne for alle. Rapport fra høringen om musikpolitik på Toftevangsskolen i Birkerød, arrangeret af Birkerød Musikskole og musikpædagog Sven-Erik Holgersen den 17.9.1987. Indlæg af Torben Thune, Anna-Lise Malmros, Peter Westh, Inger Allan, August Konow, Knud Ketting og Bernard Bévort. 33 sider.

Forfattere i dette nr.

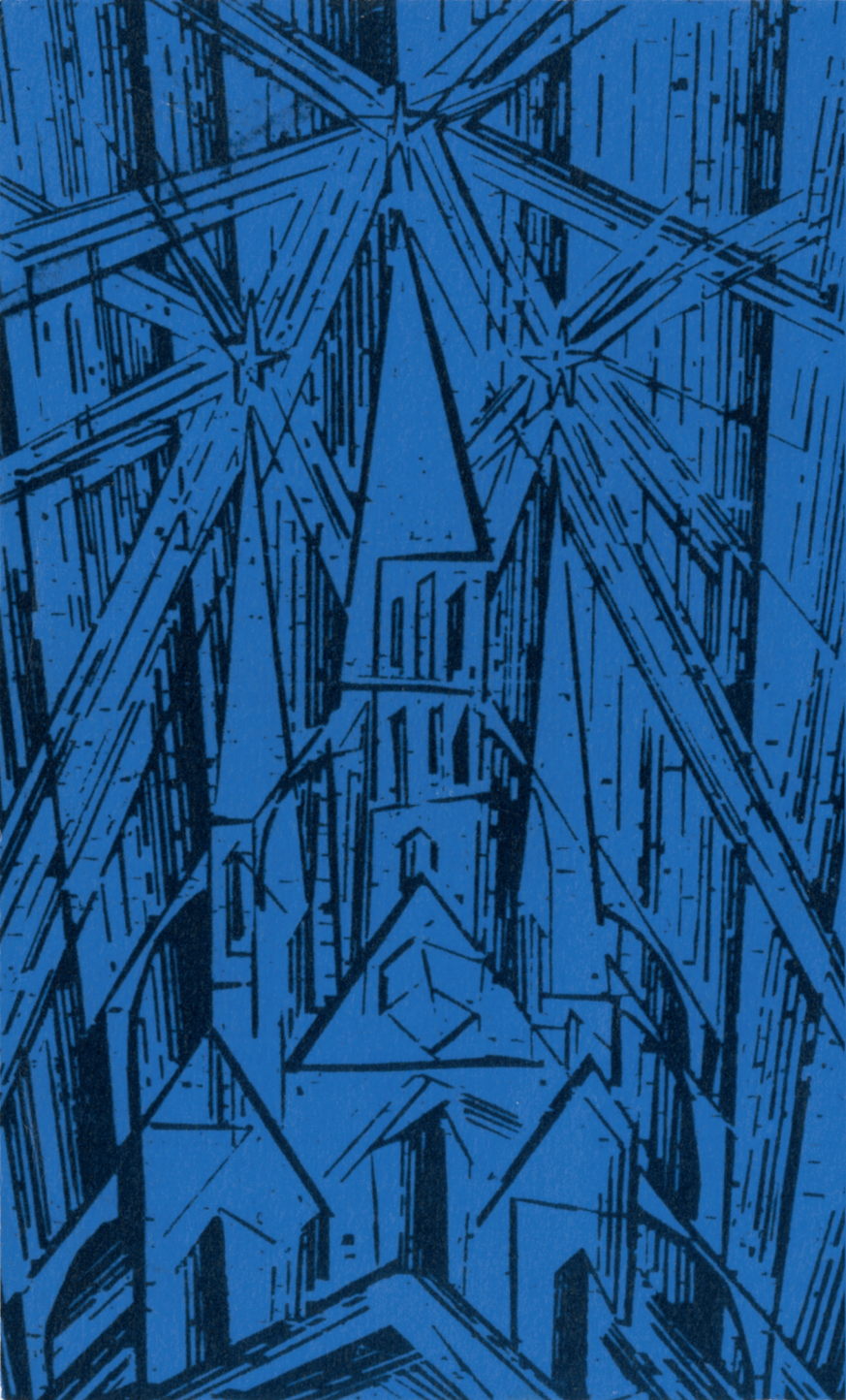
Bo Holten: Komponist og leder af Ars Nova kor.

Peter Kjerulff: Forfatter, musiker. Medlem af Modspils redaktion.

Steen Christian Steensen: Stud.mag. i musik og kunsthistorie. Musikanmelder ved Berlingske Tidende.

Ole Nørlyng: Cand.mag i musik og kunsthistorie. Musiklærer på Den kongelige Ballets læreskole. Medlem af Modspils redaktion.

Lars Lindhart: Journalist ved Sjællands Tidende, medlem af Modspils redaktion.



FILMMUSIK
WAGNER – SCRIABIN
PERFORMANCE
COCTEAU
LYS PÅ ROCKSCENEN
LYD PÅ Udstillingen