

**jean cocteau**

**den likesæle / menneskerøysta**





b15g 019077

**jean cocteau**

# **Den likesæle / menneskerøysta**

**Ho**  
**Emile**

**RUT TELLEFSEN**  
**ROALD SKJELBRED**

---

**Musikk av**  
**Musikalsk leing og ved flyglet:**

**FRANCIS POULENC**  
**EINAR HENNING SMEBYE/  
GEIR HENNING BRAATEN**

**Ho**

**KARI RASMUSSEN**

---

**Omsett av**  
**Regi:**  
**Scenografi:**  
**Parykkmakar:**  
**Rekvisittmakar:**  
**Lyd:**  
**Inspisient:**  
**Rekvisitør:**  
**Sufflør:**

**BJØRN ENDRESON**  
**GUNNAR SKAR**  
**GUY KROHG / EINAR DAHL**  
**DORO WALSTAD**  
**EGIL AARUM**  
**MENY BLOCH**  
**SIMEN REVOLD**  
**OLE BJOLAND**  
**MAGNHILD ANDERSEN**

---

Teaterforlag:  
Arvid Englands Teaterforlag (Den likesæle)  
Harald Lyche & Co A/S (Menneskerøysta)  
Programredaksjon: Halldis Hoas  
Foto: Sturlason  
Trykk: Norsk Prent L/L, Oslo

## JEAN COCTEAU (1889–1963)

Jean Cocteau, fransk lyrikar, romanforfattar, målar, kritikar, filmskapar og dramatikar, vart fødd 5. juli 1889 i Maisons-Lafitte, eit stykke utanfor Paris. Far hans, ein rik advokat og amatørmålar, døydde da han var fem, men hadde likevel ein vedvarande innverknad på sonen sin. Cocteaus barndom var stormfull, og familien hans hadde store vanskar med å halde han på skolen, Lycée Condorcet, for han skrytte av at han var umogleg å utdanne og av at han avskydde skolen. Den eigentlege utdanninga hans kom frå den kunstnarlege og litterære atmosfæren i heimen, og frå hans stadige teaterbesøk.

I 1906, da Cocteau var 17, vart ein først merksam på det litterære talentet hans. Vennene hans omfatta slike forfattarar som Catulle Mendès, Léon Daudet, Marcel Proust og Comtesse de Noailles. Édouard de Max, ein av dei framstående skodespelarane i tida, arrangerte for Cocteau at han fekk ta del i ei opplasing av hans eigne dikt på Théâtre Fémina, og før 1909 hadde han gitt ut si første bok, «La lampe d'Aladin», ei diktsamling skriven på tradisjonelt vis. Kort tid etter var han til stades på ei ballettframsyning med

Ballet Russe, under leing av Serge Diaghilev, og der vart han djupt rørt av den stille og draumliknande presisjonen hos dansarane. Med dei kontaktane familien hans hadde, var det ikkje vanskeleg for Cocteau å bli introdusert for Diaghilev. Cocteaus ovundring for russaren resulterte i ein vennskap som fekk mykje å seie for utviklinga hans. Ikkje berre byrja dikteren å skrive ballettar, men han sa sjølv at han vart fødd da han var tjuv år gammal og Diaghilev sa til han: «Overrask meg.» Og det var faktisk no Cocteau sette ut på sin mangesidige karriere, ein karriere der det førande estetiske prinsippet var å overraske og sjokkere publikum.

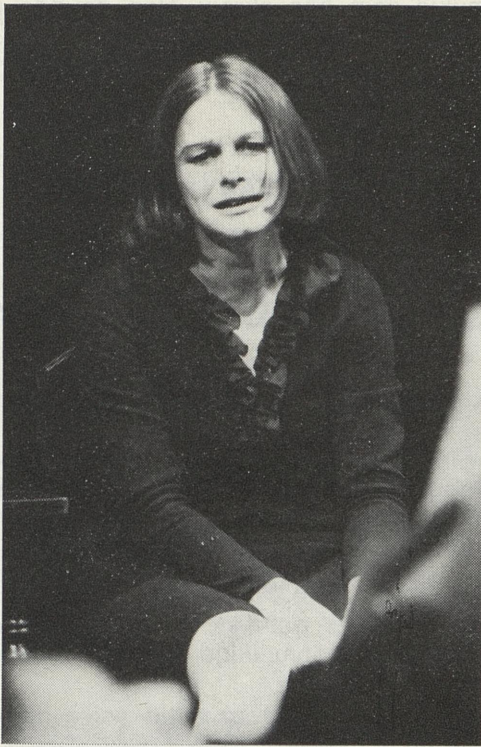
Cocteaus litterære liv fekk ein brå slutt med utbrotet av første verdskrigen. Han vart forkasta som stridande soldat, men slutta seg til ei sivil ambulanseavdeling. Dei store vanskaner og høgst uvanlege røynslene han gjennomlevde ved fronten brukte han mange år seinare som grunnlag for romanen «Thomas l'imposteur» (1932). Mot slutten av krigen byrja han ferdestad på Montparnasse, og der vart han raskt ein del av den skapande avantgarde — ei gruppe som omfatta diktarane Guillaume Apollinaire og Blaise Cendrars. Han vart ein ven av Pablo



Diaghilev og Nijinskij, teikna av Cocteau.



Picasso og Stravinskij, teikna av Cocteau.



Picasso, og dei samarbeidde med komponisten Erik Satie om «Parade», «ein realistisk ballett». Balletten vart sett opp i mai 1917 og vart ein total fiasko. Berre når ein i dag ser attende, syner det seg at dette var ein av dei mest dristige og moderne ballettane i dette hundreåret.

Rett etter krigen møtte Cocteau den briljante forfattaren Raymond Radiguet, ein ny viktig figur i utviklinga hans som dramatikar. Radiguet fekk Cocteau vekk frå avant-garde gruppa. «Han lærte meg ei holdning som var forbløffande ny,» skreiv Cocteau i 1947, «ei holdning som gjekk ut på ikkje å verke original . . . Det var han som lærte meg korleis ein kan stø seg til ingenting.» Da den tjue år gamle Radiguet døydde av tyfus i 1923, tre år etter at dei møttest første gongen, var Cocteau utrøysteleg utan sin lærar, elskar, og venn. Han byrja ta opium, og jamvel om han vart ein slave av stoffet, slutta

han aldri å skrive. Det første heilt ut originale skodespelet hans, «Orphée», vart sett opp i 1926. Året etter samarbeidde han med Stravinskij om «Oedipus-Rex», eit opera-oratorium. I 1929 vart Cocteau lagt inn på sjukehus for opiumforgifting. På sjukehuset møtte han Jacques Maritain, ein anti-Bergson katolsk filosof, som for ei tid lykkast i å få han attende til religionen. Deira svært opne brevveksling om katholicismen vart etter kvart offentleggjort, og vekte stor oppsikt i intellektuelle krinsar i Frankrike.

I dei tidlege 30-åra vende Cocteau seg til det einaste teatrale medium han ikkje hadde freista: filmen. Blant dei beste kjende filmene hans er «Le sang d'un poète» (1932), «La belle et la bête» (1945) og «Orphée» (1950), alle surrealistiske verk omkring temaet fatalitet. På grunn av eit veddemål med avisa Paris-Soir reiste Cocteau i 1936 verda rundt i fotefara til Phileas Fogg,

og fullførte den reisa Jules Verne hadde fantasert om i «Jorda rundt på 80 dagar». «Mon premier voyage» frå 1936 er ei briljant skildring av denne reisa.

Cocteau byrja ein ny og vidkjend fase i sin profesjonelle karriere i 1937, da den unge Jean Marais spela hovudrolla i Cocteaus «Les chevaliers de la table ronde».

Frå da av var dei to mennene uskiljelege. Cocteau let seg ikkje uroe av all den sladderden dette forholdet gav støytet til, og han skreiv roller særskilt for Marais i nesten alle dei verka som følgde.



Cocteau mellom Orson Welles og Jean Marais.

Ved utbrotet av den andre verdskrigen tok Cocteau eit pasifistisk standpunkt, og protesterte ikkje før tyskarane byrja bombe parisiske monument. I denne perioden vende han attende til filmen og skreiv fem filmar på den neste fem åra. Marais var helten i fire av dei.

I 1949 vitja Cocteau USA. Han reiste òg ut på teaterturné i Midtausten. Året etter laga han ein film basert på sin eigen vidkjende roman frå 1929, «Les enfants terribles». Han levde eit aktivt liv fram til 1953, da dårleg helse tvinga han til å trekkje seg noko attende. I 1955 vart Cocteau vald til medlem av det belgiske akademi og Académie Française, året etter vart han utnemnd til æresdoktor ved Oxford University. Dei siste sju åra måla Cocteau like

mykje som han skreiv. Han døydde i Milly, utanfor Paris, 11. oktober 1963.

(Frå McGraw-Hills Encyclopedia of World Drama.)

## SAGT AV COCTEAU

Jean Cocteau  
\*

«Ein poet har alltid for mange ord i vokabularet sitt, ein målar for mange fargar på paletten, ein musikant for mange tangentar på klaveret.»

«Først finne. Så leite.»

«Nederlagets estetikk er den einaste varige. Den som ikkje skjønar nederlaget, er fortapt.»

«Eg er ei løgn som alltid seier sanninga.»

«Når eit litterært verk synest å vere føre si tid, er det heilt enkelt tida som ligg etter verket.»

«Publikum vil først skjønne, så føle.»

«Alle er vi dommar eller tiltala. Dommararen sit. Den tiltala står oppreist. Lev oppreist.»

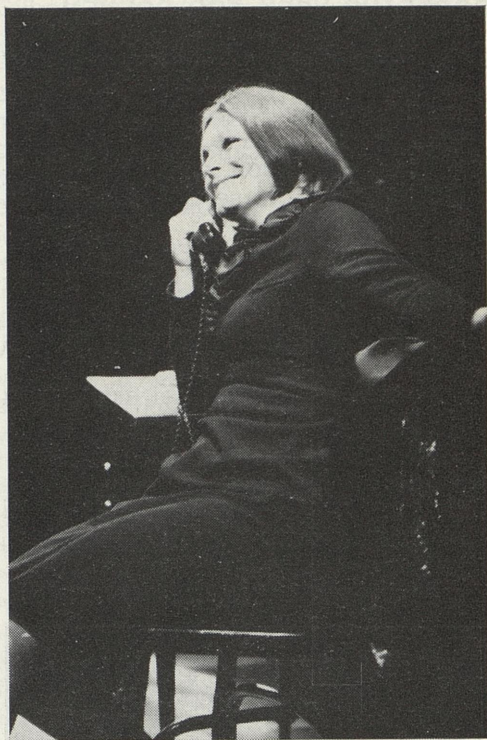
«Eit ungt menneske må ikkje investere i sikre verdjar.»

«Dyrk dei kvalitetane i deg sjølv som publikum misliker. Dei er deg sjølv. Få denne tanken godt inn i hovudet. For eit slikt råd skulle ein hengje opp overalt til informasjon. For det er eit faktum at publikum liker å «kjenne att» det som er velkjent. Det hatar å bli uroa. Det blir sjokkert av overraskingar. Det verste som kan hende med eit kunstverk, er at ein ikkje finn manglar ved det, slik at forfattaren ikkje blir pressa til å innta forsvarsposisjon.»

«Publikum liker ikkje farlege djup; det vil heller ha overflater.»

## Om publikum

- Dei som nyttar i går til å forsvare i dag, og som gler seg til i morgon (1 %).
- Dei som forsvarar i dag ved å øydeleggje i går og som fornektar i morgon (4 %).
- Dei som fornektar i dag for å forsvare i går (som er deira i dag) (10 %).
- Dei som meiner at i dag er eit mistak, og som gjer avtalar for i overmorgon (12 %).
- Dei frå i førgår som forsvarar i går for å prove at i dag går over alle forsvarlege grenser (20 %).
- Dei som ikkje har lært at kunsten er vedvarande og som trur at kunsten stoppa opp i går for – kanskje – å halde fram i morgon (60 %).
- Dei som gløymer både i førgår, i går og i dag (100 %).



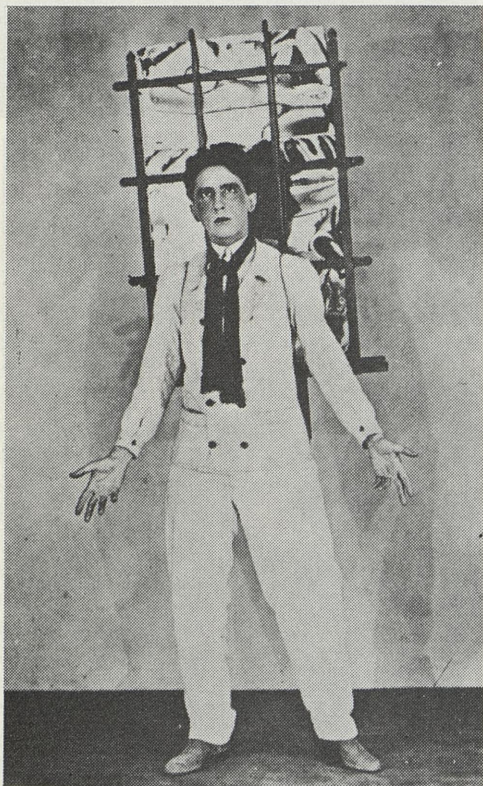
Jean Cocteau (foto Lipnitzki).

«Kvifor gjer du dette?» spør publikum.  
«Fordi du ikkje vil gjere det,» svarar kunstnaren.



## COCTEAUS VERK FOR SCENEN

- «Le dieu bleu» — ballet. Musikk av Reynaldo Hahn.
- «Parade» — realistisk ballett i ei akt. Musikk av Erik Satie.
- «Le boeuf sur le toit, ou The Nothing-Doing Bar» — farse i ei akt. Musikk av Darius Milhaud.
- «Les mariés de la Tour Eiffel» — ei akt. Musikk av Georges Auric, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Darius Milhaud, Francis Poulenc (Les Six).
- «Antigone» — tragedie i ei akt. Basert på Sofokles' skodespel.
- «Les biches» — ballet i ei akt.
- «Le train bleu» — ballett.
- «Roméo et Juliette» — påskot til ei oppsetjing etter Shakespeare.
- «Orphée» — tragedie i ei akt.
- «Le pauvre matelot» — klage i tre akter.



Cocteau i rolla som Heurtebise i «Orphée» i 1927.

- «Oedipus-Rex» — operaatorium i to akter. Musikk av Igor Stravinskij.
- «La voix humaine» — monolog i ei akt. Musikk av Francis Poulenc.
- «La machine infernale» — skodespel i fire akter.
- «L'école des veuves» — komedie i ei akt.
- «Les chevaliers de la table ronde» — skodespel i tre akter.
- «Les parents terribles» — skodespel i tre akter.
- «Les monstres sacrés» — skodespel i tre akter.
- «Le bel indifférent» — monolog i ei akt.



- Edith Piaf i «Le bel indifférent».
- «La machine à écrire» — skodespel i tre akter.
- «Renaud et Armide» — tragedie på vers i tre akter.
- «L'aigle à deux tetes» — skodespel i tre akter.
- «Le jeune homme et la mort» — ballett i ei akt.
- «Le fantome de Marseille» — monolog i ei akt.
- «L'épouse injustement soupconne» — skodespel i ei akt.
- «Phèdre» — koreografisk tragedie.
- «Bacchus» — skodespel i tre akter.
- «La dame à la licorne» — ballet i ei akt.
- «L'impromptu de Palais-Royal» — underhaldning i seks scener.



## EDITH PIAF OG JEAN COCTEAU

(Utdrag frå «Piaf», ein biografi av Simone Berteaut, Edith Piafs halvsysster.)

Edith ville heilt sikkert ha forlate Paul (Meurisse, mannen sin) om ho ikkje hadde møtt Jean Cocteau.

Vi var til middag hos markisen ein kveld, og ved sida av Edith var Jean Cocteau. Madame Breton hadde sjølv sagt sagt nett det same til Jean som ho hadde sagt til Edith: «Kjæraste, eg vil gjerne du skal møte ein som verkeleg er eineståande.» Ho hadde heilt rett – kvar av dei var på sin eigen måte verkeleg noko særskilt. Jean Cocteau var ein fantastisk mann.

Da vi kom til middagen hos markisen, var Edith nervøs. «Kva er no eg samanlikna med ein mann som Jean Cocteau?» Det tok ikkje lang tid. Jean tok handa hennar. «Edith, eg er så glad for å treffe deg. Du er gata sin diktar. Vi er skapte til å trivast saman.» Med ei slik opning smelta Edith. Madame Breton skein som ei sol. Gatene byrja bli eit minne frå fortida. Edith slappa av no, lo og snakka med Jean. Han var poet, dramatikar, forfattar og målar. Han forstod musikk, song og dans. Han var ein ordsjonglør, han fekk alle slags ting til å oppstå frå orda, slik ein tryllekunstnar dreg ting ut av ein hatt. Ho visste ikkje mykje, han visste alt. Eg kunne ikkje få auge frå hendene deira. Akkurat som Edith hadde Cocteau svært vakre hender, og begge to førte hendene i gester som vart ord, som tok til vengene lik fuglar. Det var vakkert å sjå dei snakke med hendene sine! Da han sa god natt, la Jean til:

«Eg bur i 'rue de Beaujolais', ved Palais-Royal. Du må kome og vitje meg. Vi må snakke saman. Vesle Edith, du er svært stor ...» Edith kunne ikkje kome over det. Ho sa:

«Du såg korleis Jean Cocteau snakka til meg. Eg skal møte han på ny. Han liknar ingen annan mann eg kjenner. Saman med han lærer du utan at han gir timar!»

Gilbert Bécaud skreiv ein song for ei tid sidan, med Louis Amade, kalla «Quand il es mort le poète». Kvar gong eg høyrer den, ser eg Jean for meg, med sin mani for å teikne stjerner overalt, på papirdukar, på program, på bøker. Han merka alt med dei. Dei blømde som blomar overalt der han fór.

«Der kan du sjå, Momone (Piafs kjælenamn for Simone Berteaut), det eg sakna i livet mitt, var ein diktar, ein verkeleg ein. Vel, no har eg ein.»

Vi likte utsjånaden hans, at han på ein måte likna ein Pierrot, med den ville hårmanken over panna. Nokre kritiske røyster kalla den «klovne-tupéen» hans. Det gjorde oss sinte, for vi tenkte på den som ein glorie.

«Folk ser det ikkje, Momone, men den mannen er ein helgen,» sa Edith til meg, svært alvorleg. «Han er så god! Aldri slem, aldri eit stygt ord om nokon. Han er alltid reie til å tilgi, til å forstå.»

Ho sa til Paul:

«Eg vil lese bøkene til Jean Cocteau. Paul, kjøp nokre til meg.» Eg veit ikkje om han gjorde det med vilje, men han



Edith Piaf i «Le bel indifférent», teikna av Cocteau.



kom attende med ei bok kalla «Le Potomak» som vi ikkje forstod eit ord av. «Dette er vilt! Når mannen snakkar, forstår du alt, men når han skriv, forstår du ikkje eit ord. Eg vil spørje han kvifor.»

«Ikkje gjer det,» sa Paul. «Du berre dummar deg ut.»

Men ho spurde. Og Jean, snill som han var, forklara at det var naturleg at ho ikkje forstod. Han gav henne «Les Enfants terribles». Den likte vi godt, og vi syntest ikkje den delen om steinen i snøballen var noko uvanleg. Ungane i nabolaget vårt gjorde slikt heile tida.

Det var i alle høve Jean Cocteau som i ein artikkel skreiv det vakraste som er skrive om Edith:

Sjå på denne vesle skapnaden, hendene hennar liknar ei firfisle blant ruinane. Sjå på den napoleonske panna, desse auga fulle av undring, lik ein blind mann som med eitt kan sjå. Korleis vil ho syngje? Korleis vil ho uttrykkje seg sjølv? Korleis vil ho presse desse storslegne nattlege klageropa ut av det tronge brystet? Men så syng ho; eller – lik ein nat-tergal i april – ho prøver seg på dei

første tonane i kjærleikssongen sin. Har du nokon gong høyrte ein nat-tergal? Ho strevar, nøler, kremtar, mister pusten. Tonane stig – og fell attende. Og så, med eitt, syng ho. Du er fortrylla.

...

Vi vart vane med å møte Jean ved Palais-Royal. I kjellaren på Cocteaus hus i 'rue de Beaujolais' var det ein 'cave', ein slags privat klubb, der artistar, forfattarar og målarar kom saman. Vi kjende oss heime der. Det var den aller første 'cave', årevis før dei i Saint-Germain-des-Près.

...

Jean kom ned frå husværet sitt, som ein nabo, i ei varm morgonkåpe, saman med sin venn Jean Marais, som vi kalla Jeannot. For eit vakkert dyr han var! Han tilbad Cocteau. Christian Béard scenografen, som vi kalla Bébé, kom saman med dei, med sitt runde, lysande dokkefjes og vakre skjegg som fløynde nedetter fløyelsjakka hans. Han teikna delar av scenebilete heile tida overalt. Desse var hovudfigurane i Jeans gruppe. Edith var svært stolt over å vere ein del av den, fordi Jean – trass i at han var så snill – alltid

var den store borgaren, bror av ein aksjemeklar, og ein ekspert på å bli kvitt folk han ikkje likte.

Edith og Jean vart samde med ein gong. Ho løynde ikkje noko for han — ho fortalde han alt som gjekk gjennom hovudet hennar. den store otten hennar nett da var Paul. Ho fortalde Jean om vanskanne sine.

«Paul driv meg frå vitet. Eg kjenner meg fortapt saman med han. Kvifor er det slik?»

«Kjæraste,» svara Jean, «du forstår aldri dei du elsker medan du er saman med dei. Du godtar dei ikkje for det dei er, du ventar at dei skal leve opp til dine draumar, dine ønske ... Og desse er sjeldan dei same som dei sjølv har.»

Edith filosoferte ikkje om kjærleik, ho ønskte ein mann som elska henne. Det var så enkelt!

I drosja heim sa Edith til meg:

«Jean er ein storarta kar. Han er ikkje berre intelligent, han er snill. Når han snakkar med meg, når han forklarar Paul for meg, seier eg til meg sjølv at han har rett — at eg må freiste hardare.»

Når ho kom heim, spurde ho Paul om han elska henne.

«Sjølvsagt,» svara Paul, med ei mine som ein gentleman som hadde fått eit ufint spørsmål.

«Er det alt du kan svare? Du seier 'eg elsker deg' på same måten som du seier 'kalvekoteletten er servert'. Der- som du gir pokker i meg, sei det! Ein slik kar som du er umogleg. Eg har fått meir enn nok av dette mjølkvite smilet ditt.» Og slik heldt det fram, heile natta.

Neste kveld møtte ho Jean att og sette seg nye mål. Så gjekk ho heim, pløygde rett inn i isberget og det heile starta på nytt.

Ein kveld ho sat mellom Yvonne de Bray og Jean, byrja Edith å gråte mot skuldrane deira. Edith var alltid meir kjenslefull når Yvonne var der,

for saman brukte desse to å ta seg av alle raudvinflaskene.

«De veit ikkje korleis det er. Eg seier han at eg elsker han, og han les avisa medan han ligg på senga i morgonkåpa si. Eg seier han at eg aldri vil sjå han meir, at eg tilbed han, at han skal dra til helvete, kome seg ut. Han les i avisene. Det er ikkje til å halde ut. Eg knuser alt, eg kastar ting på han — ord og kva som helst eg kan få tak i. Han les avisen! Han driv meg frå vitet ...»

«Ta det roleg, kjæraste. Eg skal ta meg av det. Berre ha litt tolmod.»

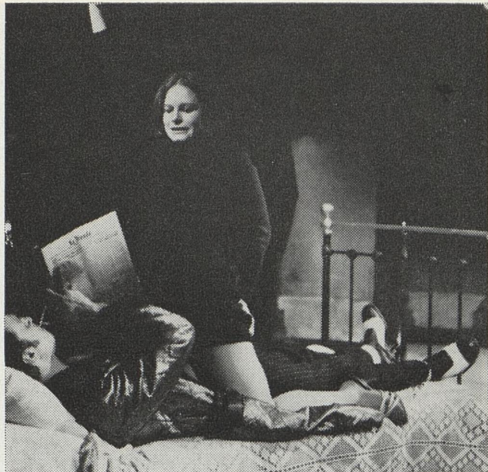
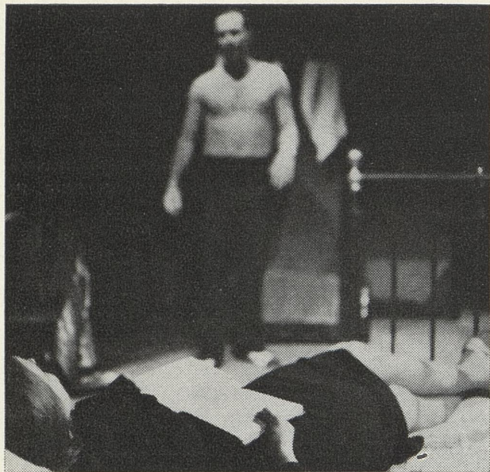
«Eg tør ikkje spørje Jean kva han tenkjer på, Momone.»

Nokre få dagar seinare ringjer Jean.

«Kom over, Edith, eg har noko å lese for deg.»

Vi kom oss over til 'rue de Beaujolais' så fort vi kunne. Jeannot, Yvonne de Bray og Bébé vad der. Jean Cocteau





las «Den likesæle» for oss, ein einaktar han nett hadde skrive. Skodespelet var basert på Ediths vanskar med Paul.

«Eit fattigsleg hotellrom. Berre lys frå reklamen ute i gata. Vindaug, dør til korridor og dør til lite baderom. Seng, divan, stol, grammofon, telefon, plakatar på veggene. Teppet opp. Skodespelarinna åleine. Svart kjole. Ho står og ser ut av vindaug. Går til døra for å høyre heisen. Går og set seg ved telefonen. Går til grammofonen og set han i gang, ei plate der ho sjølv syng. Ho stansar plata, går til telefonen og slår eit nummer . . . »

Dette var Edith, ei populær songarinne, sjalu på alt ved elskaren sin . . . Det var så riktig observert at eg nesten kunne høyre røysta hennar.

«Før var eg sjalu når du sov. Eg sa til meg sjølv: «Kvar er han når han søv? Kven er han saman med?» Du smilte og strekte deg i senga, og eg hata dei du sov med i søvne. Du elsker å drøyme og elsker å elske i draume. Ofte vekte eg deg for å få deg til å sjå kvar du var. Eg heldt ikkje ut å sjå på det salige trynet ditt. Men du vart rasande og snudde det vekk og la deg til å sova og drøyme og elske igjen.»

«Liker du det?» spurde Cocteau henne. «Det er fantastisk, Jean.»

«Det er til deg, Edith. Eg gir det til deg og du skal spele i det saman med Paul.»

«Eg kan ikkje. Eg veit ikkje korleis. Eg er songarinne, ikkje noko anna. Og spele saman med Paul! Å nei, Jean, eg kan ikkje.» Slik var Edith. Ho var aldri i tvil og likevel var ho alltid redd ho ikkje visste noko, visste korleis: ho åtte ikkje sjølvtillit utanfor sitt eige yrke.

Jeannot lo. Han hadde storarta tenner og eit varmt smil. Han sa til Edith:

«Det er lett. Paul seier ikkje noko, og du spelar den scenen du har med han kvar dag.»

Det syntest enkelt nok. Ho var den einaste som snakka. Men ein monolog som varer ei heil akt kan lett bli keisam. Det var ikkje så enkelt, skjøna vi på første prøva.

Paul hadde sjølv sagt seg einig i å spele rolla. Eit skodespel av Jean Cocteau, instruert av Jean og Raymond Rouleau var ikkje noko grine på nasen av, det var viktig. Å gi ei stum rolle tyngde på scenen var ei oppgåve han likte.

Ein person tala for mykje, den andre ikkje i det heile. Vansken låg i det at den som visste korleis å tale på scenen ikkje hadde noko å seie, og den som visste korleis å syngje, tala. På

den første prøva fall Edith frå kvarandre. Heldigvis var ikkje Paul der, Jeannot var stand-in for han.

Diksjonen hennar var ikkje rett. Og jamvel om ho kunne uttrykkje alt i ein gest eller eit ord sunge på scenen, kunne ho ikkje gå lenger, og hendene hennar var heilt ubrukande. Det var katastrofe. Ho var heilt fortapt.

«Teatret er ikkje for meg, Jean. Eg er lei for det. Eg skulle gjerne gjort det, men det nyttar ikkje. Eg vil aldri greie det.»

Det hjelpte ikkje at Jean sa til henne: «Det er berre første prøva, du vil greie det etter kvart. Det er ditt stykke, di rolle, eg skreiv det til deg.» Edith var sta, ho sa framleis nei. Eg såg det var like før ho byrja gråte.

«Paul kjem verkeleg til å gjere narr av meg no!»

Jean såg på Yvonne de Bray, som sat samankrøkt borte i eit hjørne og ikkje sa eit ord. Dei to forstod einannan . . . Ho sa: «Edith, du skal spele. Eg skal lære deg korleis.»

Og kva for ein jobb Yvonne gjorde! Eg trur at jamvel eg kunne ha spela under hennar leiing! Det var fantastisk å sjå Yvonne plukke Ediths rolle i små-bitar, setning for setning, bit for bit, lik hjula på ei klokke. Og når alle bitar vart putta tilbake på plass, tikka klokka og gjekk som eit hjarte.

. . .

Stykket vart den store suksessen i 1940-sesongen. Det stod eit anna Cocteau-skodespel på plakaten, «Les Monstres sacrés», med Yvonne de Bray i hovudrolla og scenografi av Christian Bérard. Edith var svært stolt over å vere skodespelarinne, det gav henne enda meir sjølvtilitt på scenen. For Paul vart det meir enn ei interessant oppleving. Rolla i «Den likesæle» skaffa han fleire roller, jamvel filmroller. Kritikarane sa: «Paul Meurisse i ei utaksam rolle, viser seg å ha uvanlege evner som skodespelar. Han er ikkje tilfreds med å vere skyteskive

for Madame Edith Piaf, han gir sin figur ein klart definert personlegdom.»

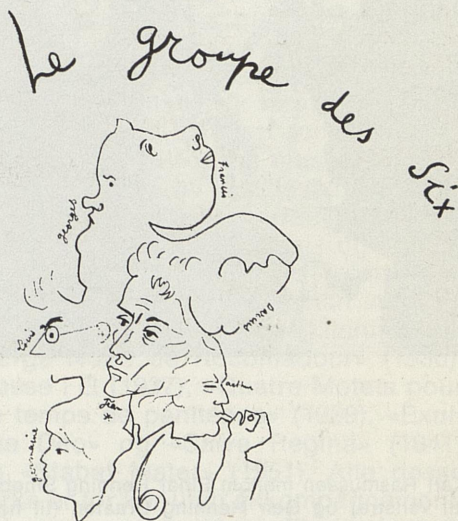
## «LES SIX»

«Eg skulle ønskje eg visste kva slags musikk som vil bli komponert av dei barna som er fire år no.»

Erik Satie

Jean Cocteau delte Saties synspunkt (på samtidig musikk) og skisserte den nye estetikken i eit lite verk kalla «Le Coq et l'arlequin», der han kom med eit veldig åtak på det nittande hundre-årets musikk, «den typen musikk ein lyttar til med hovudet i hendene». Cocteau etterlyste ein «musikk med slagkraft» og annonserte ein ny tids-epoke innan musikken — «sirkuset og varietéens epoke», det vil seie eit estetisk farvel til den romantiske 'Welt-schmerz'. Såleis skjedde det at Erik Satie vart den åndelege gudfaren og Cocteau den litterære profeten for den yngre generasjon av franske musikarar.

I januar 1920 publiserte den franske kritikaren Henri Collet ein artikkel med



«Les Six» og Jean Cocteau, teikna av Cocteau.



Kari Rasmussen mellom Einar Henning Smebye (til venstre) og Geir Henning Braaten (til høyre), som delar ansvaret for den musikalske leiinga og alternerer ved flyglet.

tittelen «Fem russarar, seks fransk-menn og Erik Satie», der han roste seks av dei unge og komande komponistane, og sa at dei som gruppe var like viktige som dei vidkjende russiske «fem» hadde vore midt i førre hundreåret. De «seks» — Darius Milhaud, Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc og Germaine Tailleferre — var visseleg ikkje noka tett samanknytt gruppe med omsyn til eins siktepunkt, slik dei «mektige fem» hadde vore. Spela inga rolle. I ei tid da kunstnarlege slagord var svaret på alt, fengde «Les Six», og folk la mykje merke til dei. Framvoksteren av desse seks komponistane markerte den endelege fasen i fransk musikk frigjering frå tysk innverknad. Dei gjorde opprør ikkje berre mot det nittande hundreåret, men òg mot den Debussy-dominerte impresjonismen. Dei var eldhuga tilhengjarar av amerikansk jazz og parisisk varieté, dei likte best lyse, tynne klangfargar og det jordnære tilhøvet til kunsten — heilt i samsvar med straumdraga i tida. Dei tilbad det sofistiskerte og vittige i same grad som dei avskydde patos og lidenskap. Med sitt ukuelege gode humør nærma dei seg musikken på ein måte som var ny og sjarmerande den gongen, jamvel om dei ikkje skapte mykje som har levd vidare. Og dei var med og plaserte Paris i fremste line i musikkutviklinga i 20-åra.

På ein måte likna dei dei russiske «fem»: skilnaden mellom dei når det galdt talent og temperament, vart meir og meir tydeleg etter som åra gjekk. Durey og Tailleferre gleid inn i gløymsla etter ei kort stund i rampelyset. Auric er best kjend utanfor Frankrike som komponist av filmmusikk. Men Milhaud, Honegger og Poulenc voks snart frå sine ungdommelege sidesprang og vart leiande figurar i den samtidige franske skolen.

(Frå «Introduction to Contemporary Music» av Joseph Machlis, W. W. Norton, New York 1961.)

## FRANCIS POULENC (1899—1963)

«Eg har ikkje søkt korkje å latterleggjere eller å etterape tradisjonen, men å komponere naturleg slik eg har følt det naudsynt.»

Francis Poulenc er så heilt ut fransk at for å gi uttrykk for den galliske ånd treng han berre vere seg sjølv. Det er nett da at denne parisaren oppnår den klårleiken og den elegansen som vi har som kjenneteikn på dei vedvarande trekka ved fransk kunst.

### Liv og musikk

Poulenc studerte piano med Ricardo Vines, og komposisjon med Charles Koechlin. Dei eineståande talentet hans slo ut alt da han var atten, da han skreiv «Rapsodie nègre» for piano, strykekvartett, fløyte, klarinett og røyst. Året etter følgde «Mouvements perpétuels» for piano, i ei form for sofistisering som han gjorde til si eiga spesielle form.

Etter eit år i hæren heldt Poulenc fram med sin musikalske karriere, og vart ein av dei leiande innanfor «Les Six». Saties innverknad er framtrædande i dei upretensjose småstykk, fulle av humør og sjarm, som Poulenc skreiv på denne tida. Den unge komponistens stil fekk næring frå verka til Chabrier, i høg grad ein åndeleg frende, frå Ravels glitrande kunst, og frå Stravinskij. Han vart hylla som «ein førsterangs musikalsk klovn» på grunn av det gategutt-humøret som gjennomstrøymde så mykje av musikken hans — ei blanding av sorgløyse og reindyrka livsnyting. Men dette er berre ei side av biletet. I vokal- og pianomusikken sin er Poulenc framfor alt lyrisk, med ei frisk, spontan melodiføring. Blant korverka er «Litanies à la Vierge Noire de Rocamadour» (1936), Messe i G (1937), «Quatre Motets pour un temps de pénitence» (1939), «Exultate Deo» og «Salve Regina» (1941) og «Stabat Mater» (1951). Alle desse verka er for kor utan akkompagnement, det same er kantaten «Figure humaine», skriven til dikt av Paul Éluard, og

inspirert av Frankrikes lidning under den tyske okkupasjonen.

Poulenc er ein framstående representant for songkomponistane i tidas musikkliv. Han har skrive om lag eit hundre og tretti songar. «Eg ser meg berre i stand til å komponere musikk til lyrikk som eg føler total kontakt med,» har han fastslått, «ein kontakt som går ut over rein ovundring.» Poulenc føler denne kontakten hovudsakleg med samtidig lyrikk. Han vender seg nesten alltid til dei same lyrikarane – Apollinaire, Éluard, Max Jacob, Louis de Vilморin. «Grunnen er at eg trur ein må omsetje til musikk ikkje berre den bokstavlege meininga i orda, men også alt det som er skrive mellom linene, dersom ein ikkje skal svike poesien.» Song-syklusane hans omfattar «Le Bal masqué» (1932), ein «verdsleg kantate» skriven til Max Jacobs surrealistiske vers, Éluards «Telle Jour telle nuit» (1937), «Banalités», skrive til dikt av Apollinaire (1940), «Chansons villageoises» til tekst av Fombeure (1942), og den briljant utførte «Le Travail du peintre» (1957) – ei samling på sju inntrykk av moderne målarar av Éluard. Poulencs songar plasserer han i tradisjonen frå Fauré, Duparc, Debussy og Ravel.

Pianostykkane hans er vårt hundreårs versjon av salongmusikken. Dei høver akkurat for det Anatole France kalla «dei intime samtalar klokka fem om ettermiddagen». Kammermusikken hans er polert og vittig, karakteristisk er det at han er svært dyktig til å skrive for treblåsarar – noko franske komponistar alltid har vore kjende for. Vi må òg nemne Sekstetten for fløyte, obo, klarinett, fagott, horn og piano (1932) og Strykekvartetten (1946). Fleire av dei større instrumentverka syner komponistens sterke sider: «Concert champêtre» for cembalo og orkester (1932), og Konsert for orgel, strykarar og slagverk (1936).

Av Poulencs ballettar er «Les Biches» (1923) den best kjende. Ein kan òg høyre fin musikk i hans «opera-burles-



que», «Les Mamelles de Tirésias», til ein libretto av Guillaume Apollinaire (1944). Men humoren blir keisam, ettersom det heile er basert på ein spøk som aldri har vore morosam. Kva vegar dei store talenta kan gå, er det alltid umogleg å spå om. I ein alder av femtifire byrja «den parisiske kafékonserter apostel» på eit tragisk arbeid i den store operatradisjon. «Les Dialogues des Carmélites» (1953–55) er det vektigaste av verka til Poulenc. Stykket, skrive av den katolske dikteren Georges Bernanos, omhandlar ei gruppe karmelittiske nonner som nektar å gå frå einannen under den franske revolusjonen, og som difor lid martyrdøden. Her kunne komponisten verkeleg syne kvar for ein meister han var når det galdt å skrive for kvinnerøysta. «Ave Maria» i siste scene i andre akta er blant det finaste han har skrive, det same gjeld «Salve Regina», sunge i siste scenen medan nonnene klatrar opp på giljotinen. Dei dramatiske kli-





maks kjem fram via understatement. Det synest klart at det som framfor alt fascinerer komponisten, er det indre livs drama. Verket hadde si urpremiere på La Scala i Milano i januar 1957. Innan året var omme hadde det blitt spela i Paris, Köln, Genève, London og San Francisco.

**Menneskerøysta** – lyrisk tragedie i ei akt.

«La Voix Humaine» (1958) er ein «tour de force» – ein opera med berre ein person. Ei kvinne syng ein førtifem minutt monolog inn i telefonen, ho seier farvel til elskaren sin som har gått frå henne for å gifte seg med ei anna kvinne. Verket er basert på eit skodespel av Jean Cocteau, og spenner over heile skalaen frå øm erindring til uut-haldeleg pine, det stig i ei ubøyeleg line til det siste utbrotet, der kvinna – etterat samtalen har kome til sin uavvendelege slutt – synk saman på senga og hulkar «Eg elsker deg! Eg elsker

deg!» Rolla gir ei uvanleg utfordring til den skodespearinna som freistar seg på den. Berthe Bovy vann stor suksess med den da skodespelet vart presentert på Comédie Française i 1932. Anna Magnani spela rolla i ein film signert Roberto Rossellini. Opera-versjonen fann sin ideelle utøvar i Denise Duval, som triumferte med rolla på Paris' Opéra-Comique og sidan har turnert med den over heile Europa og i USA.

Situasjonen er gammal, framgangsmåten ny. Poulenc stod overfor vanskelege problem med ei så spesielt materiale. Under dei gitte tilhøva må samtalen mellom den einslege elskarinna og den trulause elskaren vere uhyre flagrande og livleg, skifte brått frå det eine til det andre, og – i dei mest intense augneblinkane – grense til det uforståelige og usamanhangande. Dessutan blir røysta heile tida avbroten av at kvinna lyttar til det mannen seier i andre enden. Å oppnå lyrisk kontinuitet i ein slik samanheng er verkeleg ei bragd, Poulenc greier det med sjølvskreven virtuositet. Det finst ikkje rom for lyrisk utfalding – noko som likna ein arie ville stå i fullstendig motsetnad til den realistiske tonen i heilskapen. Heller ikkje kan ein tillate orkestret å dominere der orda er så viktige. Her fekk Poulenc verkeleg bruk for sitt framifrå øyre for metrikk, si kjensle for kvinne-røysta, for si meistring av ein orkesterstil like subtil som den er diskret. Resultatet er eit verk som er heilt utfransk i sine kjensler, parisisk i atmosfæren, og fullstendig heimehøyrande i vår tid når det gjeld det dramatisk-musikalske utgangspunktet.

Cocteau's skodespel – jamvel om det gir inntrykk av ei nervøs kvinne som skravlar i veg for å halde ei smertefull sanning frå livet – er konstruert med eit stort tal underavdelingar der tilhøvet mellom dette paret omhyggjelig blir rekonstruert. Poulenc's musikk er organisert på same viset i ein serie

episodar — ein der kvinna kjærleg minnest små detaljar frå kjærleiksforholdet, ein annan der ho tilstår at ho laug da ho fortalde mannen ho hadde vore ute på restaurant mens ho i røynda hadde sete desperat ved sida av telefonen og venta på at den skulle ringje, ein tredje der ho skildrar kor fortapt den vesle hunden deira er etter at herren hans forsvann, ein fjerde der ho fortel om freistnaden på sjølv-mord. Og alt dette på ei fellesline der ho når som helst kan bli kutta av — og av og til blir det. Kvar episode har sin eigen atmosfære. Den vokale melodilina — som liknar ein seismograf slik den avspeglar kvar nyanse av kjærleik og smerte, av von og fortvilning i kvinna sine ord, er innhylla i eit resitativ som kjenslevert følgjer tonen i språket. Dess meir effektive er dei plutselag oppblussande melodiavsnitta, som oftast lagde i hendene på orkestret, og dei brå skifta — korleis røysta til kvinna stig og fell når freistnaden på å vere tapper fell saman under tyngda av sorga.

«La Voix humaine» utforskar dei løyn-de romma i hjartet. Det skaper si eiga verd av vellystig kjærleik, og overlate til ei stor syngjande skodespelarinne er det eit kraftfullt og effektivt teaterstykke. Ord og musikk fortel oss så altfor vel at jamvel om kvar kjærleikshistorie er annleis, er dei ulyk-kelege alle like.

Poulenc byrja si karriere med å vere på moten blant eit «chic» publikum som framfor ønskte underhaldning, dei ville bli mora. Men det underliggjande ærlege i musikken hans, det distinkte og forfina, gjorde den populær hos eit større publikum. Han har vore klok nok til berre å freiste seg på det han visste låg innanfor rekkjevidda hans. Resultatet er musikk med ein stil og ein lyd kvalitet som berre er hans. Du kan aldri forveksle den med nokon annans.

(Frå «Introduction to Contemporary Music» av Joseph Machlis, W. W. Norton, New York 1961.)

**SPELPLANEN PÅ DET NORSKE TEATRET**  
På Hovudscenen:

**HENRIK IBSEN**

**ET DUKKEHJEM**

Regi: Pål Skjønberg og Elisabeth Bang.  
Scenografi: Arne Walentin.  
Nora: Liv Ullmann.

**Bertolt Brecht**  
**SVEJK I ANDRE VERDSKRIGEN**

Musikk av Hanns Eisler.  
Regi: Svein Erik Brodal.  
Scenografi: Guy Krohg/Snorre Tindberg.  
I tittelrolla: Rolf Sand.

Premiere sist i april:

**Ein prøysen — collage**

Regi: Barthold Halle og Asbjørn Toms.  
Dekor: Snorre Tindberg.  
Kostyme: Randi Skahjem.  
Koreografi: Runar Borge.  
Musikalsk ansvarleg: Egil Monn-Iversen.

På Scene 2:

**JOHN MCGRATH**

**BAKKES STORE NATT**

Regi: Jon Heggedal.  
Dekor: Snorre Tindberg.  
I tittelrolla: Nils Sletta.

For barna:

**BUBABEI - VIL DU LEKE MED MEG?**

Leikespel av Gudrun Waadeland  
Regi: Bjørn Jensen.  
Med Gudrun Waadeland og Svein Erik Brodal.

På turné:

**Anton Tsjekov**

**MÅKEN**

Scenografi: Arne Walentin.  
Med m.a. Wenche Foss, Bjørn Skagestad,  
Wenche Medbøe, Magnus Tveit.  
Regi: Tormod Skagestad.



