

# Peripeti

tidsskrift for dramaturgiske studier

20 - 2013

---

Musikteater

# Peripeti

© Peripeti og forfatterne

## Temareaktion

Nila Parly og Lars Ole Bonde.

## Redaktion

Janicke Branth, Erik Exe Christoffersen (ansv.), Michael Eigtved, Solveig Gade, Louise Ejgod Hansen, Falk Heinrich, Birgitte Hesselaa, Kjersti Hustvedt, Thomas D. Kragebæk, Jens Christian Lauenstein Led, Thomas Rosendal Nielsen, Laura Luise Schultz, Kenn Lund Nielsen, Elin Andersen, Rasmus Malling Skov og Mads Thygesen.

Layout: Kenn Lund Nielsen

Omslagsfoto: *The Picture of Dorian Gray* med Maximilian Schmid i hovedrollen. Den Jyske Opera. Foto Anders Bach.

Bagsidefoto: *Falstaff* med Donnie Ray Albert i hovedrollen. Det Kongelige Teater. Foto Miklos Szabo.

Tryk: Werks Offset

Oplag: 500

ISSN: 1604-0325

Peripeti udgives af Afdeling for Dramaturgi (Aarhus Universitet) i samarbejde med Teatervidenskab (Københavns Universitet) og Dramatikeruddannelsen (Aarhus Teater). Tidsskriftet udgives med støtte fra Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation. Alle temaartikler er fagfællevaluerede.

## Redaktionsadresse

Peripeti

Afdeling for Dramaturgi

Institut for Æstetik og Kommunikation,

Aarhus Universitet,

Langelandsgade 139,

DK – 8000 Århus C.

E-mail: [aekexe@hum.au.dk](mailto:aekexe@hum.au.dk)

[www.peripeti.dk](http://www.peripeti.dk)

## Bestilling og abonnement

[peripeti@hum.au.dk](mailto:peripeti@hum.au.dk)

Abonnement (to numre): 150 kr.

Løssalg 100 kr.

Internet: <http://www.peripeti.dk/bestilling/>

Peripeti udkommer to gange om året.

## Indhold

---

Redaktionelt forord	5
---------------------	---

## Artikler

---

Musikkteateret mellem drømmen og hendelsene <i>Af Tony Valberg</i>	10
---	----

Distributed Opera: new stagings, new roles <i>Af Juliana Hodkinson</i>	29
---	----

Wagners <i>Rhinguld</i> i vridemaskinen Et eksperiment med Kasper Holten <i>Af Nila Parly</i>	42
---	----

Ej blot til lyst - eller trøst? Tragisk og komisk opera af Bent Lorentzen <i>Af Lars Ole Bonde</i>	56
--	----

## Essays

---

En musikteaterhybrid Maestro <i>Af Marie Enevoldsen og Nanna Graugård Jessen</i>	69
--	----

Et brag, et chok og et stykke musik <i>Af Peter Bruun</i>	78
--	----

Teaterkoncerter: Kunstnerisk columbusæg eller cool kalkule? <i>Af Michael Eigtved</i>	89
---	----

Sisters Academy Et uddannelsessystem neddyppet i sanselighed <i>Af Gry Worre Hallberg, Anna Lawaetz og Ida Krøgholt</i>	94
---	----

coOPERAtion <i>Af Andreo Michaelo Mielczarek og Line Tjørnhøj</i>	105
--	-----

## Værket

---

War i Viborg, Vordingborg og Hørve <i>Af Erik Exe Christoffersen, Louise Ejegod Hansen og Thomas Rosendal Nielsen</i>	111
--	-----

## Portrættet

---

Klaus Hoffmeyer <i>Af Janicke Branth</i>	121
---	-----

## Anmeldelser

---

100 Procent København	130
-----------------------	-----

May All Your Dreams Come True	135
-------------------------------	-----

The Picture of Dorian Grey	140
----------------------------	-----

Verdis Macbeth, Otello og Falstaff	145
------------------------------------	-----

Wagner– Troldmanden fra Bayreuth	155
----------------------------------	-----

English Summaries	160
-------------------	-----

# PERIPETI.DK

Du kan læse aktuelle anmeldelser på Peripetis hjemmeside. Ligeledes kan du finde tidligere numre samt kommentere de enkelte artikler, essays og anmeldelser.

Peripeti  
tidsskrift for dramaturgiske studier

Search

Forside Om Peripeti **Udgivelser** Bestilling Redaktion

Udgivelser

**Performativitet** Instruktion og iscenesættelse  
**Teatralitet** Dramaturgi  
Dogmer og dramaturgi Teatertekster

Download Peripeti som PDF

Følgende numre er nu tilgængelige her i fuldt omfang i pdf-format til download:

- Peripeti: 1 – 2004 (John Fosse)
- Peripeti: 2 – 2004 (Why a Theatre Laboratory?)
- Peripeti: 4 – 2005 (Dogmer og dramaturgi)
- Peripeti: 5 – 2006 (Henrik Ibsen)
- Peripeti: 6 – 2006 (Performativitet)
- Peripeti: 7 – 2007 (Teatralitet)
- Peripeti: 8 – 2007 (Teatertekster)
- Peripeti: 9 – 2008 (Instruktion og iscenesættelse)
- Peripeti: 10 – 2008 (Dramaturgi)
- Peripeti: 11 – 2009 (Interaktivet)
- Peripeti: 12 – 2009 (Teaterpolitik og teaterledelse)
- Peripeti: 13 – 2010 (Det tragiske)
- Peripeti: 15 – 2011 (Kunstpædagogik)

Følgende numre er nu tilgængelige som smagsprøve:

- Peripeti: 3 – 2005 (Ny dansk dramatik)

Særunumre

- Peripeti: særunumre – 2005 (Nyt fransk teater)
- Særunumre om Serendipitet
- Særunumre – Odin Teatrets dramaturger
- Særunumre – 2012 (Kunst, kreativitet og viden)

Peripeti.dk

- er et mødested for teaterinteresserede
- er åben for kritik
- publicerer anmeldelser, essays og artikler

Abonner på nyheder fra Peripeti: Indlæg | Kommentarer

Kategorier

- Aktuelt
- boganmeldelser
- debat
- information
- interview
- Kunsten ude på kanten
- teateranmeldelser

Arkiv

- april 2013
- marts 2013
- februar 2013
- december 2012
- november 2012
- oktober 2012

## Peripeti

tidsskrift for dramaturgiske studier  
— også på nettet.

# Redaktionelt forord

## Musikteater i Danmark

Hvordan har musikteatret i Danmark det i dag? Spørgsmålet er ikke så enkelt at besvare, da ”musikteater i Danmark” dækker over mange forskellige undergenrer og subkulturer. Svaret på spørgsmålet bliver derfor også forskelligt, alt efter hvilken undergenre vi fokuserer på. Vi kan indledningsvis operere med følgende typologi, som vi mener, er dækkende for feltet:

- De etablerede operakompagniers produktioner
- De små operakompagniers produktioner
- Nye eksperimenterende musikteaterproduktioner
- Musicals
- Teaterkoncerter
- Musikteater for børn

Vi kan desuden konstatere, at musikken fylder rigtig meget i taletatret – faktisk har musikken vel aldrig haft en mere prominent rolle end nu i forbindelse med skuespil af enhver art og på enhver type scene. Dette spor vil vi dog lade ligge her. I stedet vil vi kort gøre status over de enkelte typer og efterfølgende introducere temanummerets artikler.

### De etablerede operakompagniers produktioner og sæsonplaner

For et halvt århundrede siden var operagenren ved at afgang ved døden. Komponisten og dirigenten Pierre Boulez mente i 1960'erne, at operaens problem som sagerne stod bedst kunne løses ved at sprænge alle operahuse i luften! Boulez er dog selv det bedste eksempel på operaens overraskende comeback – han har lige siden rejst rundt som verdens måske mest eftertragtede operadirigent. I Danmark afgik TV-operaen, som ellers var et flot flagskib i monopoltidens DR, ved døden i begyndelsen af 80'erne, dog uden påviseligt attentat. Vi har to etablerede operakompagnier herhjemme: Den Kongelige Opera og Den Jyske Opera. Der var krise på Det Kongelige Teaters opera helt frem til begyndelsen af 1990'erne, og krisen kan beskrives med få stikord: Ingen danske nyproduktioner, begrænset standardrepertoire og snævert internationalt udsyn. Situationen ændrede sig markant, da Elaine Padmore blev den første udenlandske operachef; operaen uddannede og ansatte i hendes cheftid et bemærkelsesværdigt antal unge nordiske sangere, der senere fik betydningsfulde internationale karrierer, hun inviterede førende dirigenter og provokerende iscenesættere til landet og bestilte bl.a. operaen *Tjenerindens fortælling* af Poul Ruders. Det høje niveau blev opretholdt, da Kasper Holten og Michael Schönwandt blev ansat som chefpar, og i år 2000 begyndte de ”7 fede år”, som virkelig satte Operaen i København på verdenskortet, bl.a. med opsætningen af Wagners *Nibelungens ring*, som blev indspillet på DVD hos Decca og vandt den eftertragtede Gramophone Award for bedste DVD i 2009.

Nu er vi midt i ”de magre år”. Én chef – Keith Warner – forlod sin post i protest mod store nedskæringer, bl.a. af operakoret, og en anden – Sven Müller – forsøger nu at finde balancen for en nationalopera, der fra politisk hold på den ene side påtvinges at spare adskillige millioner og på den anden side afkræves at udvide outreach-området betragteligt samt opretholde den kunstneriske kvalitet på det niveau, der var før de dramatiske nedskæringer. Det er ikke en nem opgave, men foreløbig er det med fondsstøtte lykkedes at åbne dørene til Operaen med bl.a. orkesterworkshops for skolebørn og stribevis af gratisarrangementer i foyeren, og et særligt ”DKT-Jyllandstog”

transporterer i denne sæson jyder til København for at se udvalgte opsætninger på nationalscenen.

Den Jyske Opera har gennem tre årtier haft bemærkelsesværdig succes med den profil, Francesco Cristofoli tegnede i begyndelsen af 1980'erne. I begyndelsen var det de første danske opførelser af Wagners *Nibelungens ring* i moderne tid, endda to gange, der gjorde Den Jyske Opera kendt langt uden for landets grænser, senere blev ryet befæstet gennem danske førsteopførelser af store romantiske operaer af Strauss og Korngold og en lang række af nykomponerede danske operaer af bl.a. Niels Marthinsen og Bent Lorentzen. Det seneste eksempel er *Dorian Grays Billede* – komponeret af Thomas Agerfeldt Olesen efter Oscar Wildes fortælling og gestaltet som en ”koreografisk opera”, dvs. med dansere på scenen og (forstærkede) sangere i orkestergraven. DJO har netop fået en spændende ny chef, Annilese Miskimmon, som i år har taget over efter Giordano Bellincampi. I hendes første sæson sendes bl.a. Janáček's *Katja Kabanova* på turné, og det må kaldes et dristigt udspil, hvis skæbne det bliver spændende at følge. Anmelderne er positive, men vil publikum se noget nyt?

### **De små operakompagniers produktioner**

For 30 år siden var Den Kongelige Opera og Den Jyske Opera stort set alene om at producere opera i Danmark. Den vigtigste faktor i revitaliseringen af den ”klassiske” musikdramatik i Danmark er helt sikkert de små kompagnier, som begyndte at se dagens lys o. 1990, ofte drevet af ildsjæle for meget små (og få offentlige) midler: Musikteatret Undergrunden (i Århus, Odense, Furesø), Den Anden Opera (i København), Aarhus Sommeropera, Den Fynske Opera (i Odense), Den Ny Opera (i Esbjerg), Nordjysk Operakompagni (i Aalborg), Opera i Midten (Holstebro; oprindeligt Musikdramatisk teater i København) for blot at nævne de vigtigste. Her har mange danske komponister fået mulighed for at prøve idéer af og få små og store værker opført; unge sangere og instruktører har taget de første skridt i en karriere, som ofte blev international og bemærkelsesværdig (Kasper Holten er et godt eksempel). Aalborg har haft en operafestival siden 2001, København siden 2009. Denne del af historien er i høj grad positiv, og de fleste af kompagnierne har det godt og leverer fortsat nyt og vedkommende musikteater, herunder ny dansk musikdramatik. Dog må vi begræde Den Anden Operas bortgang. Plex og senere Københavns Musikteater var/er noget helt andet end den åbne operascene, som fandtes på Den Anden Opera.

### **Nye eksperimenterende musikteaterproduktioner**

De etablerede kompagnier tager mange spændende nye initiativer. Flere er nævnt ovenfor. Men der er en voksende underskov af små ensembler og enkeltpersoner, der ”genopfinder” eller nyudvikler musikteatret og bidrager med vigtig inspiration. Mange kunne nævnes, men Kirsten Dehlholm og hendes performanceteatergruppe Hotel Pro Forma skal nævnes specielt for en mangeårig indsats, der også har bevæget sig hen til og på musikteatrets kant. I Wagneråret 2013 har Dehlholm og Hotel Pro Forma prøvet kræfter med Wagners *Parsifal* i Poznan, Polen.

### **Musicals og musikteater**

Mange af de musicals, der sættes op i Danmark er store, tunge produktioner som *Phantom of the Opera*, *Aladdin* osv., der nok især appellerer til et relativt konservativt teaterpublikum. Som følge af de ganske stramme regler, mange internationale ophavsmænd i dag lægger på den sceniske udformning af deres forestillinger, er der ikke plads til meget tvetydighed, spræl eller opdatering. Men det er netop dén kombination, teaterkoncerterne især lever af. Et vigtigt kendetegn ved teaterkoncerterne ér, at de er tvetydige eller måske snarere flertydige. Konceptet konstrueres i de allerfleste tilfælde sådan, at det univers, der etableres, er et åbent univers, som peger i mange

retninger. Som Michael Eigved skriver i sit essay om teaterkoncerten og dens udvikling, tilfredsstillende teaterkoncerterne et af de vigtigste krav, nutidens publikum har til deres kulturoplevelser: man vil selv være medskabende. Teaterkoncerten giver afkald på at fortælle en historie, den må man som publikum selv konstruere. Samtidig er der så stadig trygheden ved den kendte musik, som gør at det mindre trænede publikum ikke føler sig fortabt i et uforståeligt, avantgardistisk ingenmandsland.

Det betyder, at teaterkoncertens format er et kunstnerisk columbusæg, der på én gang tillader ophavsmændene at tage nutidige, styrende konceptuelle livtag med noget musik, der (i en eller anden form) har bevist sit værd, og samtidig delvist overlader det til publikum at navigere i oplevelsen. Selvom teaterkoncerten indtil nu primært har fokuseret på bagkataloget hos kendte stjerner fra populærmusikkulturen, kan man iagttage forskellige aktuelle ”nyskabelser”, f.eks. Betty Nansen Teatrets *Mozart*-teaterkoncert, som har udvidet genregrundlaget, og denne sæsons *København* på Nørrebro Teater, som måske peger på en ny trend: temaet frem for kunstneren. Og dermed nærmer genren sig måske alligevel den musical, den havde som sit afsæt at distancere sig fra.

### **Musikteater for børn**

Både Den Kongelige Opera og Den Jyske Opera har en lang tradition for at bestille og producere opera specielt til børn, og der findes også – især i landsdelsorkestrenes regi – en tradition for at introducere børn til det at komponere, med eller uden en dramatisk komponent. Men det er især nogle af de mindre kompagnier, der har udviklet området, så det i dag er en bred palet, der rækker fra dukketeateropera over marionet- og maskeforestillinger til specialtilrettelagte klassiske operaer for børn og helt nyskrevne operaer til børn og unge. Kompagniet Undergrunden, der fra 2013 er blevet Egnsteater i Furesø kommune, fortjener at blive nævnt for sit arbejde gennem mere end tre årtier. Kaja og Niels Pihl har udforsket emnet musikteater til og med børn til bunds og skaber fortsat mindeværdige forestillinger.

### **Sammenfattende**

Temanummeret kommer vidt omkring, men der er alligevel flere røde tråde, som forbinder mange af artiklerne, og som berører noget helt centralt i dagens (danske) musikteater. Performativitet er den ene tråd; de udøvende og publikums kroppe, stemmer og gestus er i spil både i teori og i praksis. Interaktivitet og relation er den anden tråd; publikum forstås ikke som en (mere eller mindre) passiv modtager i en envejskommunikation fra scene til sal, nej, publikum inviteres til at spille og agere med på mange forskellige måder. Der spilles virtuost på publikums erfaringer og kendskab til mange forskellige musikalske koder og kontekster, og der udvikles nye dialogiske redskaber i musikteateroplevelsens tjeneste.

Dette eksemplificeres også i en enquete tilrettelagt af Magnus Tessing-Schneider specielt til dette temanummer af *Peripeti*. For at få flere kunstneriske stemmer på banen stilles fem enslydende spørgsmål til henholdsvis to instruktører, to komponister, en dirigent og en sanger. De bliver spurgt om, hvad der kendetegner henholdsvis en god komponist, en god operadirigent, en god operainstruktør og en god operasanger; og stilles afslutningsvist spørgsmålet: ”Hvorfor musikteater er vigtigt i dag?”.

Svarene er somme tider overraskende ens, somme tider meget forskellige. På spørgsmålet om, hvad der kendetegner en god operakomponist, svarer dirigenten Tamás Vető f.eks.: ”At han finder den rigtige librettist til handlingen. At han er sparsom med ordene – ingen filosofien. At han kender til sangerens muligheder. Ensemblet bruges til dramatiske højdepunkter, og orkestret bruges i rollen som ’digter’. Opera skal synges, ikke skrives”. Instruktørerne Elisabeth Linton og Deda Christa

Colonna lægger derimod vægt på, at komponisten interesserer sig for den sceniske fortælling og timingen. Sangeren Xenia Lach-Nielsen svarer, at den gode opera/musikkomponist formår at drive handlingen fremad med melodier og stemninger, som understreger og tydeliggør den. Svarene peger altså indad, mod musikforestillingens dramaturgi og performativitet.

Men når operakomponisterne selv bliver spurgt, vender de blikket ud mod samfundet. Komponisten Line Tjørnhøj påpeger således, at det, der kendetegner gode nutidige operakomponister er, at de er: ”forandringsagenter i verden. Værkerne spejler sig i vores hyperkomplekse samfundsstrukturer og lader tilhørerne læse sig selv ind i dem. I synkrone bevægelser skaber de en frihed til at opleve mange centre, mange sandheder”. Og operakomponisten Niels Martinsen svarer kort og godt: ”At de ikke hænger på træerne”.

Variationen i svarene giver stof til eftertanke om musikteatrets ontologi og potentiale, men også om de mange magtkampe, der udkæmpes mellem kunstarterne. Når Niels Martinsen et andet sted fastslår, at det, der kendetegner en god operainstruktør, er ”[e]vnen til at gøre en forestilling til sit eget værk uden at komponist og librettist opdager det”, er det selvfølgelig (selv)ironisk og som sådan på en gang frækt og sandt, ligesom når han på spørgsmålet om, ”Hvorfor teater er vigtigt i dag?”, kort og præcist svarer: ”Alting har sin tid, men selve kunsten er vigtig i dag og til alle tider.” Og med tungen i kinden tilføjer: ”Hvis man har behov for at spørge hvorfor, er man enten politiker, åndsnuddist eller begge dele”.

### **Om dette nummers fagfællebedømte artikler**

Den norske musiker og forsker Tony Valberg har mange års erfaring med koncerter og musikdramatik for børn. Med udgangspunkt i forestillingen *Draumkvædet*, som blev spillet langt over 200 gange i Norge og Sverige, præsenterer han en lang række (musik)dramaturgiske overvejelser og fører læseren ind i den relationelle æstetik og dens forudsætninger i avantgardemusikken og -teatret siden 1950'erne. Her tematiseres det interaktive aspekt, børnenes aktive performative medvirken, som et afgørende nyt element i det 21. århundredes musikteater.

Juliana Hodkinson udforsker i sin engelsksprogede artikel, hvordan opera fungerer og opleves på internettet, og hvordan eksperimenterende kunstnere, i deres forsøg på at omforme operagenren med henblik på online-distribution, udvikler nye og anderledes former for bl.a. tilskuerdeltagelse og interaktion, der kan virke tilbage på kompositioner af live-operaer. Som eksempel stilles der undervejs i artiklen skarpt på en opera, som Signe Klejs og Niels Rønsholdt lige nu er i færd med at udvikle som applikation til tablets.

Nila Parly diskuterer et kreativt forskningsseminar, hvor instruktøren Kasper Holten, en gruppe forskere og studerende fra nordiske universiteter og et sangerhold fra Operaakademiet eksperimenterede med at visualisere Wagners musik fra sidste scene af *Rhinguldet* med udgangspunkt i en dramaturgisk skitse skrevet specielt til lejligheden af den amerikanske poststrukturalist Carolyn Abbate. Parly analyserer processen ud fra en teoretisk vinkel med rødder i performance studies.

Lars Ole Bonde præsenterer en sammenlignende analyse af to operaer af Bent Lorentzen, Danmarks mest produktive operakomponist. Den ene blev produceret af teater Kaleidoskop i København, den anden som turnerende ”camplet-opera” af Den Jyske Opera. Der er meget iøjne- og iørefaldende forskelle på den tragiske opera *Tristan-Variationer* og den komiske *Pergolesis hjemmeservice*. Men der er også en række overraskende ligheder, som bl.a. afdækkes ved hjælp af et musikdramaturgisk analyseapparat, udviklet af komponisten selv i bogen *Musikdramaturgi*.



## Essays

Michael Eigtved skriver om teaterkoncerten og dens historiske udvikling. Et vigtigt kendetegn ved teaterkoncerterne ér, at de er tvetydige eller måske snarere flertydige. Konceptet konstrueres i de allerfleste tilfælde sådan, at det univers, der etableres, er et åbent univers, som tilfredsstiller publikum behov for at være medskabende.

Marie Enevoldsen og Nanna Graugård Jensen skriver om forrige sæsons forestilling *Maestro* på Teatret Svalegangen i Århus. De kalder forestillingen en ”musikteater-hybrid”, fordi dramatiseringen af det norske band Kaizers Orchestras sange og univers blander realistiske spillestilskonventioner med melodramatisk overdrivelse, brechtsk fremmedgørelse og meget andet. På den måde er der elementer af såvel musical som teaterkoncert, så måske er hybriditet en vej frem?

Komponisten Peter Bruun, der selv har komponeret børneopera og er medlem af ensemblet Figura, skriver om arbejdet med at lade børn komponere. Med afsæt i et konkret eksempel fra et projekt med børn i 4. klasse fra skoler i Billund kommune reflekterer han over de oplevelsesprocesser, der sættes i spil i sådan et forløb, hvor børn selv skaber et musikalsk-dramatisk udtryk fra grunden. Børnenes eksperimenterende og legende omgang med lydligt og musikalsk materiale perspektiveres såvel musikæstetisk som musikpsykologisk.

Med udgangspunkt i det performance-kunstneriske uddannelseseksperiment *Sisters Academy* indgår lektor Ida Krøgholt og ’søstrene’ bag Sisters Hope (performer og ph.d.-studerende Anna Lawaetz og performer, kurator og ekstern lektor Gry Worre Hallberg) i en dialog omkring præmissen: Hvis samfundet efter krisen får et helt nyt sæt af værdier funderet i den æstetiske dimension, hvordan ville et uddannelsessystem så se ud? Og hvordan arbejder vi kunstpædagogisk med denne præmis i *Sisters Academy*?

Komponist Line Tjørnhøj skriver om coOPERATION, et laboratorium som er en del af AUT – Aarhus Unge Tonekunstneres kunstneriske udviklingsvirksomhed. Målet er at stimulere og nykomponere kammeropera i Danmark i et tværkunstnerisk netværk af kunstnere og producenter.

**Værket** ser på forestillingen *War* opført i Viborg, Vordingborg og Hørve i forskellige variationer tilpasset den konkrete by og dens borgere, hvilket gør det vanskeligt at bestemme værket.

**Portrættet** af instruktør Klaus Hoffmeyer er skrevet af Janicke Branth.

**Anmeldelsesektionen** kommer rundt om: Bogen *Wagner – Trolldmanden fra Bayreuth*, anmeldt af Nila Parly. Teaterforestillingen *100 Procent København* af Rimini Protokol, anmeldt af Ida Krøgholt. ”All my dreams come true” er et ”Disneydrama” af Christian Lollike, anmeldt af Erik Exe Christoffersen. Operaen *The Picture of Dorian Gray*, komponeret af Thomas Agerfeldt Olesen, iscenesat og koreograferet af Marie Brolin-Tani, anmeldes af Ansa Lønstrup og Charlotte Rørdam Larsen. Magnus Tessing Schneider anmelder Verdis *Macbeth, Otello og Falstaff* på Den Kongelige Opera.



# Artikkel

Musikkteateret mellom drømmen og hendelsene

# Musikkteateret mellom drømmen og hendelsene

Af Tony Valberg

Det er to mellomrom som har opptatt meg. Det ene er mellomrommet mellom teater og musikk som ulike kunsthøgskoler. Det andet er mellomrommet mellom drømmen og hendelsene. Drømmen representerer det autonome, formede kunstverket slik vi kjenner det i moderne estetikk, og hendelsene noe mer flyktig: den eksepsjonelle situasjon som kommer uventet og som merker oss, kanskje, klar til å folde seg ut i medier, på steder og mellom aktører som befinner seg i den tradisjonelle kunstens randsoner. Jeg skal forsøke å belyse sakskomplekset med eksempler fra musikkteaterforestillingen *Draumkvedet*.

Det var ved en nylesning av Antonin Artauds *Det dobbelte teater* at jeg merket meg formuleringen "mellom drømmen og hendelsene". Teateret bør ta mål av seg, skrev Artaud, til å overskride kunstens og ordenes vanlige grenser og fremstå som en arena "hvor mennesket ikke kan gjøre annet enn å gjeninnnta sin plass mellom drømmen og hendelsene" (Artaud 2000, s. 83). Hva håpet Artaud å gripe, berøre, høre mellom drømmen og hendelsene? Noen sider før hadde han skrevet: "Det er imidlertid ikke på scenen [for "mesterverkene"] man må søke sannheten i dag, men på gaten ...". Det er det navnløse feltet mellom det sansede *everyday life* og verket fremført på *scenen* Artaud vier sin interesse, en engasjement jeg kjenner igjen fra mitt eget felt, musikken, først og fremst hos John Cage. Det var miljøet rundt Cage som skulle utvikle seg til Fluxus, det løst sammensatte internasjonale kunstnermiljøet som i likhet med Artaud søkte tverrfaglige strategier når målet var å trenge inn mellom drømmen og hendelsene.

Det er i forlengelse av en slik ambisjon, som gjenfinnes i den senere relasjonelle estetikken og kanskje også i deler av H.U. Gumbrechts prosjekt rundt *nærværet*, at denne artikkelen er ment å være et bidrag. Den retter blikket mot et felt som er tverrfaglig orientert og utforsker virkning mer enn tolkning, det kontingente mer enn det intensjonelle, det intersubjektive mer enn det psykologisk intrasubjektive. Artikkelenes første del belyser hvorledes kunstmusikken under moderne betingelser har hatt et særlig behov for å markere et fagspesifikt felt (den "rene" instrumentalmusikken), og hvordan aktører som for eksempel John Cage likevel har bidratt til en estetikk og praksis som overskrider grensene mellom musikken og de sceniske fagene, så vel som grensene mellom "kunst" og "liv". Artikkelenes andre del drøfter musikkens funksjon i musikkteateret når en oppsetning som *Draumkvedet* 1) folder seg ut som et formet narrativ og 2) fremtrer med et ikke-lineært hendelsespreg som søker å etablere et relasjonelt nærvær som insisterende ikke peker ut over seg selv. Det som løftes frem er med andre ord forslag til musikkens funksjon i musikkteateret både når vi nærmer oss det som "verk" og som "hendelse".

## Draumkvedet

*Draumkvedet* (engelsk: *The Song of Dreams*) ble utviklet, og min medmusikant Rolf Kristensen og jeg turnerte med forestillingen, i årene rundt århundreskiftet. I den perioden spilte vi over 250 forestillinger på utallige scener i Norge og Sverige. Målgruppen var barn fra 4 til 7 år i følge med ledsagere. Siden denne oppsetningen skal bli vår felles referanse, la meg fortelle litt om den:

*Draumkvedet* er en middelalderballade. I vår versjon har den fjortenårige Olav Åsteson fødselsdag

## Musikkteateret mellom drømmen og hendelsene

på julaften. I del 1 av konserten (ca. 15 minutter fortelleteater med karakter av ”verk” og en formet *drøm*) erfarer vi at Olav av sine foreldre får det han lenge har ønsket seg, et cembalo. Resten av kvelden blir han sittende oppslukt av improvisasjoner før han legger seg. Da faller han inn i en transelignende søvn der han forlater kroppen og trer inn i en dimensjon mellom liv og død. Som en fugl flyr han mellom minner og fornemmelser før han faller ned i havet, kommer seg omsider på land og hører sin avdøde bestemor rope på ham fra den andre siden av en bred elv. Han forsøker å nå henne ved å gå over en smal bro som henger høyt oppe på himmelen. Ute på broen blir han stanset av en hund, en slange og en okse og utsatt for prøvelser. Olav består prøvelsene og kan tre inn i konsertens del 2: *Paradis* (ca. 15 minutter med karakter av en musikalsk *hendelse*). Idet Olav kommer over broen og ser inn i Paradis opplyses hele det til nå mørklagte scenerommet bak oss musikere, og punktbelyste musikkinstrumenter av skulpturell karakter trer frem som en *installasjon*. Her går barna og deres ledsagere inn i det Paradis som Olav besøkte, og improviserer på de spesialutviklede instrumentene som finnes der. De høyeste rager fire meter opp, og de lengste er like lange. Det særmerkede – i en musikalsk forstand – ved disse instrumentene/skulpturene er hvorledes de er stemt til å klinge sammen med utgangspunkt i en dorisk skala. Det innebærer at selv om de musikalske hendelsene aldri klinger likt, så vil instrumentene tale til hverandre med samme musikalske språk og gli inn i hverandre på symbiotisk vis.<sup>1</sup> Publikum forholder seg til denne delen av konsertforløpet som en ”hendelse”; lek med skulpturer de kan få til å syngesammen. Etter den hendelsespregede midtdelen setter publikum seg igjen på sine plasser og vi glir over i det formede narrativets (drømmens) tredje og siste del. Her møter Olav ulike skikkelser og situasjoner i dødsriket. Ferden toppe seg i en konflikt mellom den urovekkende *Grutte Gråskjegg* og den trygge *Mikkel* som – skal det vise seg – løser seg på overraskende vis, og i Mikkels favør. Da våkner Olav i sin seng. Drømmen har vart i 13 døgn.

Scenerommet var hverdagslig og enkelt; når barna kom inn, satt jeg og vasket opp ved et bord opplyst av en arkitektlampe. Herfra fortalte og spilte jeg historien om Olav. Min medmusikant satt på en lav benk ved siden av meg. Vi delte gulv med barna som satt på matter bare en drøy meter foran oss.

Bare langsomt beveget narrativet seg fra hverdagens hendelser inn i drømmen. Barna fikk høre hvordan Olav falt i søvn, alt mens jeg ut av oppvasken henter frem hverdagslige (men særlig utvalgte i forhold til tonehøyde og klang) objekter; steintøy og glass, som jeg spilte på mens jeg fortalte. Min medmusikant fulgte meg musikalsk med et tilsvarende (kjøkken)instrumentarium, samt (synth)gitarer. Jeg gestaltet Olav på hans ferd innenfor en *storyteller*-tradisjon. En skisse over scenerommet så slik ut:

Publikum
Scene
Installasjon/”Paradis”

### Noen historiske perspektiver på verksmusikk og tverrestetisk samarbeid

Men først: Mer enn noe annet som knytter sitt mandat til forvaltning og videreutvikling av *kunst* har musikkfeltet betraktet tverrestetisk samarbeid med ambivalens, sågar skepsis. Det har sine

1) En mer detaljert beskrivelse av *Draumkvedets* rigg og instrumenter finnes på <http://home.hia.no/~tonyv/superdalang/Draumkvedetkatalog3.pdf>

grunner. Da musikere og kritikere på slutten av 1700-tallet begynte å uttrykke seg om musikk i nye termer, var det tilskyndet av tidens forandringer i samfunnsliv, politikk og estetisk teori; den borgerlige revolusjonen i Frankrike og det gryende moderne samfunnsliv. Under førmoderne betingelser hadde de fleste musikere status på linje med tjenere, og musikken var skjenket lavere anseelse enn det som nå lå i kim. Den ble brukt til dans, til underholdning, ved den representative offentlighet ved hoff og i kirke og – mer enn andre kunstarter – som sekundærfunksjoner som støtte for andre estetiske uttrykk. Under moderne betingelser løftes musikk opp til å bli langt mer enn en støtte for andre kunsthøg eller et klingende materiale som skulle fylle spesifikke *funksjoner*.

I den nye estetikken som vokste frem sammen med symfoniorkestrene – forvalterne av den verksbaserte kunstmusikk *par excellence* – ble det musikalske formforløpet forstått som å hvile i musikkens egne konvensjoner, ubundet i forhold til ekstramusikalske virkemidler som tekst eller samspill med andre kunstarter. Det autonome verket skulle bringe status til den kunstforankrede instrumentalmusikken på premisser som ikke trakk veksler på noe annet enn det klingende materialet i seg selv. Det var nettopp dette som markerte musikkens nyervervede høye status. Når musikken fremsto som kunst, betydde den ikke noe annet enn seg selv, den var befridd sin støttende sekundærfunksjon i et tverrfaglig felt.

Først når *New Musicology* etablerer seg på 1980-tallet åpner feltet seg for alvor på ny for kunsthøgoverskridelser. Men allerede før *New Musicology* kom det bidrag til en ny tilnærming til forestillingen om den fagspesifikke, autonome kunstmusikken, formidlet av aktører som Theodor W. Adorno og John Cage. På den tiden Adorno arbeidet med *Estetisk teori* (1970) merket han at den regulativitet som hadde dominert forestillinger om kunstverket var utfordret. Når det gjelder kunst, konstaterte han, er ingenting selvsagt lenger, ikke engang at den har rett til å eksistere. I siste del av boken reflekterte han over kunstmusikkens betingelser. Den har maktet å etablere et autonomt felt, og ”likevel lengter kunsten fortvilet etter å komme ut av sitt eget område for å holde seg i live” (Adorno 1998, s. 533). Spørsmålet som opptok ham var hvor musikken i sin livshunger skulle søke ”utenfor sitt eget område” etter ”bærekraftige formansatser”, og samtidig bevare sin moderne identitet. Han fant, på sitt eget forventningsfulle vis, kun umulige posisjoner.

En som derimot gir seg i kast med å etablere et slikt område er den ni år yngre amerikanske komponisten John Cage. I likhet med Adorno unngikk han ikke å bli kategorisert som *outsider* i samtidens musikkfelt. Kenneth Silverman (2010) beskriver hvordan Cage ”having discovered, too, that conventional musicians rarely sympathized with his experiments and innovation” (Silverman 2010, s. 35). Men så valgte også Cage å ikle sin uro for musikkfeltets fagspesialisering en usminket språkdrakt: ”When I think about the future of music”, skrev han, ”I notice that music – as an activity separated from other activities – does not enter my mind. Strictly musical questions are no longer serious questions.” (Cage 1974, s. 6). Den ufrihet som Cage mente fulgte komponister i kjølvannet av Beethoven bidro nok også til hans status som *outsider*. Beethovens innflytelse, skrev Cage, ”which has been extensive as it is lamentable, have been deadening to the art of music. ... [It has served] to practically shipwreck the art on an island of decadence.” (Cage sitert i Silverman 2010, s. 76).

For sin egen del opererer Cage imidlertid med iver på arenaer som krysser kunsthøgrensener. Først og fremst gjennom sitt livslange engasjement som komponist og musiker blant dansere. I USA på denne tiden fantes det også arenaer for kunsthøgoverskridelser innen utdanningssektoren, og Cage underviste ved en rekke av de lærestedene som var involvert i utvikling av det tverrestetiske feltet.

Et av disse var Black Mountain College. Skolens elever (og lærere) var rekruttert fra et bredt kunsthøglig felt. Her var forfattere, musikere, skuespillere, malere, dansere *in spe*. Det var ved å

## Musikkteateret mellom drømmen og hendelsene

kunne dra veksler på dette sammensatte kunstfagmiljøet at Cage i 1952 etablerte historiens første tverrfaglige *happening* med den (fra en musikers ståsted) megetsigende tittel: *Theatre Piece No. 1*. Cage hadde ikke suget ideen helt fra eget bryst; han tilskrev eksplisitt skissen til *Theatre Piece No. 1* Antonin Artaud – teaterteoretikeren som vi husker fra artikkelens innledning – og ser hendelsen som en virkeliggjøring av Artauds visjon (Pawlik 2010).

Artaud beskrev sitt ideelle scenerom slik:

*Vi avskaffer scenen og salen og erstatter dem med et helhetlig rom, uten skillevegger eller barrierer av noen art, og som i seg selv utgjør teateret hvor handlingen finner sted. Det vil igjen bli skapt direkte kontakt mellom tilskueren og forestillingen, mellom skuespilleren og tilskueren, som følge av det faktum at tilskueren er plassert midt i handlingen og blir omgitt og gjennomrystet av denne (Artaud 2000, s. 86).*

Cage sine skisser for den improvisasjonsforankrede *Theatre Piece No. 1* var likeartet: "The action wasn't suppose to occur in the center, but everywhere around the audience." Aktørene var løselig instruert som til en hendelse, og iscenesatt som seg selv. Hver enkelt deltager representerte et narrativ som bare løselig var knyttet sammen med de andre; et *plot* var ikke en del av konseptet. Med på happeningen var danseren Merce Cunningham, pianisten David Tudor, det ble vist film på veggene og bilder av Robert Rauschenberg hang i taket, film- og teaterprodusenten Mary Richards deltok også. Og i tillegg – og det var en ikke ubetydelig del av konseptet – alle de tilstedeværende. Enkelte leste dikt, alle ble tilbudt kaffe som de kunne drikke fra kopper som var plassert på stolene. Begivenheten lukket aktørene med ulik deltagerstatus inn i et felles verk, og gjorde deres mangetydige reaksjoner til en del av dets materiale. Tittelen, *Theatre Piece No. 1*, viser til det teatrale og tverrestetiske uttrykket hendelsen rommet. Begivenheten utfordret grensene som konstituerte verksmusikkens regulativitet, både ved å overskride grensene mellom kunstfagene, grensen mellom scene ("kunstner") og sal ("publikum") og ikke minst dikotomien Cage så mellom "kunst" og "liv", det som Artaud omtalte som grensen mellom "drømmen" og "hendelsene".

Hva var så Cages' bidrag til spørsmålet om mellomrommet mellom "kunst" og "liv", "drøm" og "hendelse"? I det konglomerat av skaperkraft hans livsverk representerer finner vi et utrettelige musikkestetisk bombardement av grensen mellom dem, et skille som ifølge Cage bidro til å devaluerte kunst til en samling museale objekter. "Art is not an escape from life", skrev han, "but rather an introduction to it." (Kostelanetz 2003, s. 211). Det mangelfulle ved rådende praksisfelt var, slik Cage så det, at verket ble fremstilt som et musikalsk objekt skilt fra subjektet og mottatt som en samling dechiffrerbare tegn, et spill med lytteidealer som fremmet en *detached aesthetic experience* (Dissanayake 2000). Inspirert av zen-buddhisme fremmet Cage en alternativ tilnærming som ikke så musikk som et tegns spill: "I don't want my music to mean anything. I want it to be. [...] No thing in life requires a symbol, since it is clearly what it is." (Cage sitert i Higgins 2002, s. 88). Musikken burde renskes for sin karakter av "tegn" for å åpne sinnet for en direkte oppmerksomhetsform, *nærværet*. Det er denne impulsen som skal gi opphavet til konseptet *Music of Changes*, som Cage forsetter å arbeide med resten av livet (og som også skal få en særlig betydning senere i denne artikkelen). Det er et konsept han utvikler i bestrebelsen på å åpenbare musikkens konstitusjon som *nærvær*, befridd sin tegnfunksjon forankret i konvensjoner og diskurser. Ved å benytte den gamle kinesiske spådomsteksten *I Ching* kunne Cage etablere en *system*-basert tilrettelegging av situasjoner der systemet selv former hendelser og klanger til et verk, uberørt av

komponistens vilje eller aktørenes konvensjonsfylte forventning til det. Systemet skapte verket. Komponisten la frem systemet som et frempek, men hendelsene som foldet seg ut i det fulgte det spesielle systemets forventning, ikke aktørenes. Slik kunne sanseerfaringer som hadde funnet plass i skyggen bak hermeneutikkens, konvensjonens og smakens domene, tre frem og åpenbare seg som nærvær (Se Göran, 2009). "Music is about changing the mind – not to understand, but to be aware", fremholdt Cage (Kostelanetz 2003, s. 227).

Her berøres det sterke emansipatoriske element i Cage sin musikkestetikk, og hans bestrebelser for å så å si sjøsette en ny *music boat* etter at kunstmusikken etter Beethoven hadde "shipwreck[ed] the art on an island of decadence".

### Musikken i samspill med sceniske og visuelle fag

Lite visste jeg om alt dette da jeg på 1990-tallet begynte å produsere og spille konserter som problematiserte musikkens posisjon blant de andre kunsthagene. Jeg var en alminnelig musiker med en alminnelig, fagspesifikk musikkutdannelse.<sup>2</sup> Når jeg så vendte blikket ut mot nye kunsthagfelt, fokuserte jeg først på de sceniske fagene. Det virket naturlig, musikkens velkjente funksjon i film, dans og teater tatt i betraktning. Og det ble en god start. Jeg besøkte bl.a. i en årrekke Horsens Teaterfestival og tok med glede og interesse imot impulser fra teatergrupper som spilte der på den tiden. Fra en musikers ståsted var det særlig teaterfeltets evne til å knytte begreper som *performativitet* og *formidlingsstrategier* til konkret, kunstnerisk materiale som imponerte meg. Scenekunsten, så jeg, var alltid innskrevet i en sterk kontekst, både gjennom dens kollektive produksjons- og resepsjonsprosess og dens fokus på mellommenneskelig samhandling. Det var bemerkelsesverdig sett fra musikerens ståsted.

Den interesse som jeg fulgte det sceniske kunstfeltet med når de arbeidet med utviklingen av performative strategier i møte med publikum, klarte den gangen ikke å etablere en tilsvarende begeistring for musikken som fulgte forestillingene. Det klingende materialet var ganske tradisjonelt. Jeg kunne ikke helt fri meg fra følelsen av at det var skjenket en sekundærfunksjon som støtte for det tekstbaserte dramatiske forløpet; musikkfeltets (og Artauds) skrekvisjon. Det var vanskelig å finne noen parallell til de musikalske nyskapingene Cage skapte i møtet med dansemiljøet.

Men jeg fulgte etter hvert med stor interesse impulser som kom fra det visuelle feltet. Komponister som Iannis Xenakis og Arne Nordheim hadde lenge brakt nye perspektiver til musikkens funksjon i kunsthagoverskridende prosjekter ved å arbeide med installasjoner. Når så den franske kuratoren Nicolas Bourriaud i 1998 publiserer *Esthétique relationnelle* ble min oppmerksomhet overfor kunsthagoverskridelser sett fra de visuelle fagene vakt til fulle. Bourriaud innrømmet den sterke impuls Fluxus representerte for den nye estetikken, men også hvorledes det modernes hang til provokasjon og konfrontasjon (som i høyeste grad preget Fluxus) i den relasjonelle estetikken var erstattet av *samværsimpulsens* inviterende moment. Ved å tilby samværsimpulser som bryter med den allestedsnærværende og påtrengende atferdsmessige ensrettetheten som daglig omgir oss, fremholdt Bourriaud hvorledes hvert enkelt kunstverk kunne være "forslag til hvordan verden kan bebos sammen". Bourriaud rapporterte fra en kunstarena der det nære, interaktive, sosiale og relasjonelle erstattet den betraktende og tolkende optikk publikum tradisjonelt ble tilbudt i møtet med kunstobjektet. Kunstpraksiser foldet seg ut som et felt av sosiale eksperimenter hvor de mellommenneskelige relasjonene som verket produserte var en del av dets materiale ("objektive

2) Om musikeres og skuespilleres svært ulike tilnærming til skapende prosesser, se Biranda Ford og John Slobodas artikkel "Learning from Artistic and Pedagogical Differences between Musicians' and Actors' Traditions through Collaborative Processes".

## Musikkteateret mellom drømmen og hendelsene

gehalt”). En slik tilnærming til kunstprosjektet fordret et fokus hos kunstneren som strakk seg ut over det tradisjonelle kunstmiljøet og i retning av ”nærmiljø”, ”poliklinikker”, ”barnehager” og ”naboer”.<sup>3</sup>

Innenfor den relasjonelle estetikken har vi opplevd kunstfagoverskridelser som i høy grad er relevant sett fra en musikers ståsted, og som ikke henviser musikken til en sekundærfunksjon. Jeg tenker på verk fra kunstnere som for eksempel George Bures Miller, Susan Philipsz og Pierre Huyghe. For å bringe denne historiske tråden spunnet rundt overskridelse av grenser mellom kunstfagene så vel som grensen mellom ”verk” og ”hendelse” opp til 2013, la meg løfte fram et arbeid av Huyghe fra årets biennale dOCUMENTA (13). Huyghes verk var plassert i en duftmerket kompost like i utkanten av naturskjønne Karlsaue Park i Kassel. Ved første øyekast var det knapt noe som skilte verket fra komposten (”verket” fra ”livet”), men når en gikk inn i det oppsto en urovekkende fornemmelse av at området var manipulert; uten noe formet narrativ tok gjenstander, bakteriekulturer, livløse gjenstander og levende organismer del i et verk som foldet seg ut mens vi var i det og var en del av det. Katalogens kommentar bringer uvegerlig tankene mot Cages søken etter kunstens potensiale for nærvær, fremmedartede forestillinger om form og utydeliggjorte grenser mellom kunst og liv:

*The set of operations that occurs between them [artifacts, plants, animals, humans, bacteria] has no script. [...] There are rhythms, automatism and accidents, invisible and continuous transformations, movements and processes but no choreography; sonorities and resonances but no polyphony. [...] The roles are not distributed, there is no organization, no representation, no exhibition. **There are rules, but no policy.** (Das Begleitbuch, Katalog. dOCUMENTA (13), s. 262, min kursiv.)*

Det er nettopp i utviklingen av slike konsepter som utfordrer våre tradisjonelle forestillinger om kunstnerens personlige signatur, om form og etablering av arenaer uten på forhånd definerte posisjoner mellom kunstner og publikum at noen kunstnere fra ulike kunstfagsfelt i dag gjenkjenner hverandres erfaringer og intensjoner og kan skjenke hverandres arbeider verdi.

### **Konsertens preg av formet verk (lekens drømmekarakter)**

Plassert i dette historiske panorama: La meg vende tilbake til *Draumkvedet* og musikkteaterets plass mellom drømmen og hendelsene. Jeg nærmer meg mellomrommet ved å gjøre meg til ett med leken som har tilgang til både drømmen (”verket”) og hendelsene. Drømmen gjenkjennes i lekens moment av *selvforglemmende innlevelse*, hendelsene manifesterer seg i *lekens kroppslige og relasjonsforankrede utfoldelse*. Når jeg gjør leken til alliert er det ikke først og fremst fordi *Draumkvedets* publikum var barn og deres ledsagere, men mer på bakgrunn av den fornyede oppmerksomhet som ble leken til del fra flere hold på 1970-tallet, bl.a. av Gregory Bateson. Det var samtidig med at også Jacques Derrida (1970), Roland Barthes (1975) og andre publiserte arbeider som tok mål av seg til å dekonstruere modernitetens myter spunnet rundt ”den instrumentelle fornuft” og ”det private individ”. Leken ble holdt frem som en arena for et kompleks og mer nyansert persepsjons- og handlingsrom som henvender seg til hele vårt haptiske apparat.

Den leken som *Draumkvedet* skjenker oss er som drømmen, den skrider frem som støpt i

3) Bourriaud ble møtt med stor interesse, men også kritikk. Kritikken rettet seg særlig mot hans uavklarte forestillinger om verkets form, at han tilsynelatende ignorerte kunsterfaringens moment av ”indre meddiktning”, og det relasjonelle estetikk-miljøets trygge tilflukt i et felt som var så uklart definert at aktørene ikke kunne rammes av (selv)kritikk. Se Bishop (2004) og Rancière (2012).



jernform. Drømmen er ikke fri. Vi er hjelpeløst overlatt utviklingens indre dynamikk, dens ubestemmelige (men ubøyelige) logikk. Intet øye lukkes for drømmen uten samtidig å slå øynene opp for drømmens usensurerte åpenbarelser. Fra et sted i oss overlater vi oss til drømmen, legger oss hudløse i dens varetekt og lar oss føre frem i en form som, for å benytte Artauds talemåte, ”slavebinder oppmerksomheten”.

### **Draumkvedet fremviser drømmens gester**

Frøde Søbstad (1999, s. 36) viser til fem ulike kriterier for lek og humor: signal (kontekstmarkør), transformasjon, frigjøring, følsomhet for kontekst og frivillighet. Jeg skal drøfte deres betydning for å etablere *Draumkvedets* preg av drøm (formet verk), med et særlig fokus på musikalske konsekvenser i musikkteateret.

#### ***Signal***

I møtet med *Draumkvedet* gis barnet et signal om at vi skal leke. Barnet er innforstått med at leken så vel som drømmen representerer en *forvrengning av det referensielle* (Kåreland 1999, s. 307). En slik forvrengning av det referensielle vil aktørene vite innebærer et moment av uro og risiko, og å *bli med* fordrer hengivenhet og meddiktning. Det er derfor maktpåliggende at det innledningsvis etableres *tillit* mellom aktørene, slik at den uro-konstituerende drømmen senere skal kunne folde seg ut. Flere strategier var ment å legge til rette for slik tillit i *Draumkvedets* innledende del. Når jeg møtte barna og deres ledsagere i et tilstøtende rom i forkant av konserten la vi opp til en uhytidelig samtale og presentasjon, en praksis jeg lærte meg på teaterfestivalene i Horsens. Vi etablerte en kontrakt oss imellom som regulerte hvordan barna senere skulle komme inn, hvor de skulle sitte, hva vi skulle gjøre, osv.

Det musikalske materialet som møtte barna idet de kom inn, var rikt på referanser som alle tilstedeværende delte. Vi musikere spilte på konvensjonelle gitarer og tonespråket var velkjent. Til overmål plystret vi melodien. Karakteren var glad (det var en folkevise) og tempoet klappevennlig allegro.

Når barna satt på plassene sine, begynte jeg ”å vaske opp”. Det første jeg plukket opp av vaskevannsfatet var en porselenshest jeg spøkte og koste meg med, og samspillet mellom hesten, meg, barna og ledsagerne etablerte et delt fokus. Barna lo alltid hjertelig av porselenshesten. Ikke så mye, tror jeg, fordi det var forferdelig morsomt; det var en latter av lettelse over at felles referanser var etablert. Slik ga jeg meg til kjenne og forsøkte å etablere tillit og tilhørighet, for så å la *Draumkvedets* narrativ få folde seg ut innenfor etablerte kultur- og kontekstmarkører.

#### ***Transformasjon***

Søbstad beskriver transformasjon som ”omdanning eller forvandling av et fenomen fra en form eller betydning til noe helt annet”. Underliggjøring følger i dens kjølvann. Dette er et fenomen vi kjenner godt fra mange kilder, ikke minst fra Walter Benjamins arbeider for barn og om barndom (Benjamin, 1969a, 1969b, 1973 og 2000). Barn, sier Benjamin, skjenker den enkelte gjenstand liv, ser det enkelte objekt i sin unikhhet og kan gi det bruksmåter som bryter med det forventede; en saks blir til en liten (dukke)mann med armer og ben. Det er gjenstanden som er frigjort fra sin nytte- og bytteverdi – *the drudgery of usefulness* – som skjenkes verdi for sin unikhhet under barnet blikk.

*Draumkvedet* representerer et ganske lite oppsett av rekvisitter; et bord med en oppvask og ei lampe. Alle gjenstandene forandrer imidlertid betydning og funksjon flere ganger gjennom

## Musikkteateret mellom drømmen og hendelsene

forestillingen. De blir gjenstand for underliggjøring, fristilt sin kulturelle kontekst. Først og fremst ved at oppvasken blir musikkinstrumenter, dessertboller og potteskjulere blir til kirkeklokker som akkompagnerer oss mens vi synger julen inn, springfjærene i lampa blir sargen på Grutte Gråskjeggs tromme, vinglass lager himmelske lyder når vi nærmer oss Paradis. Og selvfølgelig er det instrumentene i Paradis som både i form og størrelse ikke innfrir forventninger til musikkinstrument *proper*. Transformasjonene er med på å frigjøre lekens energi. For den storytelling musikeren slutter de aldri å fascinere, de minuttene da publikum slipper tak i de etablerte kultur- og kontekstmarkørene og gjennom transformasjonen umerkelig kommer inn i drømmens bane.

Denne energien var – slik opplevde vi det – i mindre grad knyttet til den transformasjonen øyet så, som den transformasjonen øret hørte. Det tilsynelatende tilfeldige og fremmedartede lydbildet som oppsto når vi spilte på *ready-made* gjenstander på oppvaskbenken, var på forhånd valgt ut med omtanke i forhold til den lyd de representerte. Ved å la verkets klanglige materiale vokse ut av de objektene verket rommet i sin scenografi ble det dannet en lydverden som var unik for denne oppsetningen og som vokste ut av objektene, mindre enn ifra mine rutinepregede musikalske håndverksgrep.<sup>4</sup> Dette klangbildet hadde ingen hørt før, og ville aldri høre igjen. Det lå i verkets egen materialitet, klar til å bli oppdaget. Var målet å tre ut av etablerte kultur- og kontekstmarkører og inn i drømmen, ville en kjent klangverden fra kjente musikkinstrumenter (som gitarene) opprettholde båndet til referanseverdenen. Vår intensjon var å hente frem en unik (*nie erhörte*) klangverdenen fra de objektene prosjektet rommet. Mer enn hva objektene kunne si vårt øye, undersøkte vi hva de (mer hemmelighetsfullt) kunne fortelle vårt øre. Transformasjonen bidro til å skjænke objektene klanglige fortellerstemme legitimitet.

### **Uro**

Jeg foretrekker begrepet *uro* fremfor Søbstats *frigjøring*, selv om vår intensjon om å påpeke lekens frigjørende potensial i et eksistensielt grenseland der ”noe står på spill”, er beslektet. Søbstad viser til lek som er ”negativ”: mobbing, slåssing, trakassering, lek som går inn på tabubelagte områder som ”leke doktor”, leke krig, lek med urin og avføring. Eller også lek med frekk parodiering. I *Draumkvedet* visste jeg at det lå til rette for en betydelig grad av uro. Gradvis, og ganske tidlig i narrativet, inntreier en forvrengning av det referensielle når Olav faller inn i sin lange søvn, og vi følger ham i hans ofte urovekkende drømmereise.

Det fremmedartede klangbildet som transformasjonen skapte – møtet med det *nie erhörte* – styrket fornemmelsen av uro. At klangbildet var fremmedartet og bare i liten grad skapt av musikkinstrumenter *proper* som kunne spore opplevelsen inn i det tillærte og konvensjonelle, tror vi la grunnlaget for at resipienten nærmet seg drømmen med en fantasieggende fornemmelse av at ”noe står på spill”. Kant omtalte dette som ”negativ lyst”, Adorno som ”rystelse”, uroen har fulgt våre forestillinger om kunstopplevelsen gjennom hele dens historie. Vår tanke var at aktpågivende meddiktning etableres som beredskap hos resipienten når målet er å utlede intensjon og mening i et uoversiktlig eksistensielt felt.

Kunstmusikkfeltet har under moderne betingelser møtt estetikkens forventning om uro med ulike strategier. Cages strategi var å utvikle en systembasert tilretteleggelse av uforutsigbare klanger

4) Det minner om praksis i mange av Cages tidligere komposisjoner, inspirert av en samtale Cage hadde med filmprodusenten Oskar Fischinger. Silverman forteller: ”Fischinger was interested in supernatural phenomena and spoke to [Cage] about the spirit dwelling inside every thing in the world. “So, he told me, all we need to do to liberate that spirit is to brush past the object, and to draw forth its sound.” The remark thrillingly excited thoughts that had been germinating in Cage: it “set me on fire.” (Silverman 2010, s. 25).

og hendelser (*Music of Changes*). Den andre wienerskole utviklet dodekafonien, neoklassisistene multimodalitet og polyrytmikk, mens komponister innen klangflatestilen oppløste harmonikken. Hos alle lå vissheten om at den kunstforankrede erkjennelsens materiale kommer i hendene på de urolige: "Når subjektet rystes", skrev Adorno, "rykker det ut av sin distanse og tilbake til seg selv. ... Det er kunstens største øyeblikk, når denne overgangen skjer" (Adorno 1998, s. 463). Det fremmedartede lydbildet som vokse ut av de objektene verket rommet i sin scenografi – klangobjekter befridd sine etablerte kultur- og kontekstmarkører – var ment å berede en slik uro.

### ***Følsomhet for kontekst***

*Å skape magi* er en talemåte jeg tidvis tyr til. Noen produserer verk på et nivå som gjør at magiske øyeblikk stadig oppstår i deres profesjonelle nærvær, men de færreste av oss opplever dette. Kun av og til opplever vi å bli takket med en særlig uforbeholdenhet og tenker at nå var magien her; "en engel gikk gjennom rommet". Viljen til å mane frem magi gjør at vår nitide påpasselighet av det magisk arena kan bli tolket som overdreven detaljfokus. Men den som søker magien, opptretr ikke lemfeldig med scenerommet slik at magiens følsomhet for kontekst blir utesket. Vi vet at det er lett å forstyrre eller ødelegge en lek, skriver Søbstad.

*Leken er avhengig av en intersubjektiv enighet om at man skal leke, og den må ha fysiske, psykiske og sosiale vilkår som hindrer forstyrrelser, kritikk og manglende ressurser. ... [Den er] avhengig av en ramme som tillater den å blomstre (Søbstad, 1999, s. 38).*

Lekens idiosynkrasi i møte med forstyrrelser, kritikk og manglende ressurser ble det tatt høyde for i planleggingen av *Draumkvedet*. Her skal jeg bare kommentere magiens sensibilitet for forstyrrelser. For å unngå dem spilte vi *Draumkvedet* i kulturhus (og ikke i barnehager, for eksempel) der det som oftest lå til rette for uforstyrrede konserter.

Grunnen til min allergilignende sensitivitet for kontekst henger sammen med muligheten til å etablere det jeg har omtalt som *altruistisk ro*. Forestillingen om å fylles av "en indre ro" under eller i etterkant av kunstopplevelsen er ikke ny. Men den har vært knyttet til forestillingen om en indre opplevelse av privat og åndelig karakter. Når jeg velger å betegne den ro som kan oppleves ved musikkdramaet som *altruistisk*, er det for å rette oppmerksomhet mot at roen ikke er privat, *den er noe vi deler*, og sammen med de andre er vi oppmerksomme på at den er av en slik relasjonell karakter. Rommet vi deler "synger". Den altruistiske roen jeg etterlyser er altså ikke forenlig med fornemmelsen av å være alene. Vi vet at det nærvær som roen vitner om, er betinget av at det finnes en annen i nærværet som fullender det. Nærværet er her ment å være mer enn en metafor, vi sitter kroppslig nær hverandre, og ikke på adskilte stoler som vender mot scenen. Publikum sitter på matter der de kan henvende seg til hverandre og ledsagere med berøring, gester og blikk. Det er under slike betingelser magien kan melde sitt nærvær i det rom av altruistisk ro som musikken har åpnet for. Kanskje er magien og denne altruistiske roen i virkeligheten identiske. En musiker beskrev et slikt øyeblikk under en annen produksjon: "Den [*Music for Infants No. 4*, Valberg, 2011] virket til å ha en meditativ effekt, eller sånn, jeg synes det ble en utrolig ro, over alle, egentlig." En slik ladet ro varsler *nærværet*, og forutsetter en samstemthet hos aktørene om å opprettholde og ta vare på stillheten. For musikerne er det avgjørende å aktivt tolke roen som en verdifull del av konseptet, og la den altruistiske roen få folde seg ut i tiden, også etter at det klingende materiale flyktig har tonet ut og den altruistiske roen vitner om at musikken nå har tatt bolig i kroppen. Slike opplevelser må finne vern i det rom som åpner seg mot magien.

### ***Frivillighet***

Det siste kriteriet for lek Søbstad nevner (og husk at leken fortsatt er vår følgesvenn inn i det formede verket, ”drømmen”), er frivillighet. Frivillighetsmomentet berører et spørsmål som var sentralt i utviklingen av *Draumkvedet*, nemlig hvor langt vi kunne gå i å etablere fri lek i konsertforløpet samtidig med å beholde konserten som *et estetisk objekt* som folder seg ut som en formet struktur. I drøftingen av musikkens funksjon i musikkdramaet beveger vi oss nå fra *Draumkvedets* moment av narrativ og ”verk” (den formede drømmen) som vi til nå har skjenket vår oppmerksomhet, og setter fokus på konsertens moment av ”hendelse”.

### **Konsertens preg av ”hendelse” (”den frie leken”)**

Da vi arbeidet med å utvikle *Draumkvedets* hendelsesdel, lå noe så å si i kortene: Når barna og deres ledsagere i konsertens midtdel går inn i installasjonens *Paradis*, bærer hendelsene der preg av våre forestillinger om Bibelens Paradis. En slik idé ga oss mulighet til å eksperimentere med iscenesettelse av en klang-arena som sto i kontrast til det språklig formede narrative som preget oppsetningens første og siste del. I Paradis trer ”hendelsene” språklost frem for sansene som en passivkonstruksjon, en gave uten avsender, det Martin Seel (2005) omtaler som *aesthetics of appearing*. Det særmerkede som Olav Åsteson hadde opplevd i Paradis, tenkte vi, var nemlig knyttet til forestillingen om *det helliges udelte nærvær* før syndefallet: Sansningen slik vi forestiller oss den i Paradis mens hver gjenstand ennå har sitt egen navn, der hver ting *er* (substans) i sin egen rett før kunnskapen etablerer et tolkningsparadigme og abstraherer det særskilte og substansielle til subsumerte begreper. En subsumering som yter rettferdighet overfor logikken, men ikke nødvendigvis overfor relasjonen og det enkeltstående og unike objektet. Klangene og instrumentene i Paradis var ikke ment å ha noen mening ut over seg selv, deres stofflige og klanglige nærvær var selve saken. Å sanse dem var å være ved veis ende. I Paradis var språket oppløst og erstattet av musikkens ikke-diskursive lingvistikk. For resipienten å innta en relevant tilnærming til et slikt rom ville fremme det Gumbrecht omtaler som ”a world-observation through the senses” mer enn det meningssøkende ”world-appropriation by concepts”. Det var viljen til å etablere en arena der fortolkning av verkets ”mening” trer til side for nærværet av relasjoner i installasjonens klang og stofflighet vi ville høste erfaringer med og kalte ”hendelser”. Vi ville gjøre det ved å legge to kjennetegn ved hendelsene til grunn.

### ***1) Hendelser opptrer på en arena som (insisterende) ikke vil noe***

Fordi leken gjennom sin paradoksale karakter kjemper for å holde seg fri fra identitetstvangen, råder det ikke noen konsensus om dens ”egentlighet”. Det finnes imidlertid en diskurs. Ved siden av det sanselige, det saklige, sammensatte og paradoksale, fremholdes ofte *det intensjonsløse* ved leken. Og med det intensjonsløse følger også forestillingen om at lek er en *tilstand* som ikke ”vil noe”; en formålsløshet som plasserer leken utenfor den empiriske realitetens mål/middel-sfære. Det er sannsynligvis treffende når Johan Asplund (1987, s. 55) foreslår at lekens motsats ikke er alvor, men *nytte*. Det skriver seg inn i arven etter Kant, som holdt frem (den paradoksale) intensjonen om å gjennom den estetiske opplevelsen å innhente det intensjonsløse. Enkelte aspekter ved hendelsenes ikke-villen skulle ganske snart tre frem for oss som særlig betydningsfulle. Først og fremst spørsmålet om form:

### ***Hendelsene tar rhizomatiske formforløp.***

Ikke bare i den forstand at forløpet er uforutsigbart (og der trer vår undersøkelses paradoks frem, ”den uforutsigbare form”), men også at løpet folder seg ut i et nett av forbindelser som savner slike

grep for intensitetsøkende vendepunkter som plotet tilbyr. Dette er ingen aldeles ny oppdagelse innenfor estetikken, hverken i teaterets eller musikkens verden, før eller etter moderne forestillinger om det formede kunstverket. Gumbrecht viser til praksis i middelalderen der forestillingen om det tolkbare, psykologiske plot var fraværende:

*If we look at some of the medieval manuscripts that the philologist of the nineteenth and the early twentieth centuries labeled "theatrical" [...] we often discover that it is impossible to identify any narrative – that is, any progressive development of action, let alone of characters" (Gumbrecht 2004, s. 31).*

Plotet synes fraværende til fordel for det improviserte og springende hendelsesforløp som vokser frem av den kontekst som hendelsen er forankret i.

Fra den andre siden av historiens kronologi møter vi kritikk av romantiske forestillinger om form fra aktører som Cage (som jeg har drøftet), Artaud (som jeg skal komme nærmere tilbake til). Det var rhizomatiske formgrep i forlengelsen av slike impulser vi ville høste erfaringer med.

I forlengelsen av formspørsmålet trer et annet aspekt ved hendelsen (og lekens) ikke-villan frem:

### ***Hendelsene har ikke noen formede intensiteter og kan ikke repeteres***

Vi vet aldri når nærværet trer frem (om i det hele tatt) i hendelsen Paradis, mens vi i *Draumkvedets* første og siste del ganske nøyaktig visste hvor "magien" på en god dag kunne fremtre. Den var da også lagt til rette for i plotets oppbygning, vi gjorde grep for å regulere intensiteten. I Paradis var imidlertid øyeblikk av forhøyet intensitet uforutsigbare, og om de inntrådte var de flyktige. Benjamin fremholder at vi kun kan fange slike øyeblikk som indre dialektiske bilder. Dersom den estetiske opplevelsen skal beholde sin erfaringskarakter, og ikke abstraheres inn i et begrepsforankret tolkningssystem, må erfaringen fremstilles i sanseforankrede, indre bilder, ikke i en begrepsforankret diskurs. "Man kan bare fastholde fortiden som et bilde, som et øyeblikk lyser opp og avdekker sin betydning, og aldri mer viser seg", skriver han (Benjamin 1991, s. 216).

Det siste aspekt ved hendelsen når den insisterer på å fremtre som ikke-villet er:

### ***Hendelsen tilbyr nye og tilfeldige relasjoner***

Mens den ikke-hermeneutiske tilnærming til det estetiske objekt som vi ønsket å fremme i *Draumkvedets* Paradis har en lang historie, har vårt andre anliggende med musikkteateret, å spinne tråder av relasjoner i publikum under forestillingens løp (den relasjonelle estetikken), vært omfattet av mindre teoretisk oppmerksomhet inntil nylig. For oss var det imidlertid et hovedanliggende når vi skulle utvikle *Draumkvedets* Paradis. Kunne vi sannsynliggjøre at menneskelige betingelser i større grad enn vi har vært oppmerksom på er knyttet til en relasjonell delingskultur kunne vi ta linjen fra *Theatre Piece nr. 1* et skritt videre, og ut av området for *gimmick* der det tidvis har vært plassert. I stedet for å forstå fremførelsen av *Theatre Piece No. 1* som enkeltindivider satt i spill i ulike baner, slik en i 1952 tenkte seg det, var vårt spørsmål om aktørene i Paradis kunne oppleve seg som en bidragsytende del av en finstemt relasjonell organisme. På linje med hvordan det er mulig fra et fugleperspektiv å betrakte idrettslaget som en dynamisk organisme som skifter posisjoner og sender ball mellom seg frem mot mål på ballkamp. Skjønnheten ligger i lagets, organismens, samstemte disposisjoner der kropp er satt i bevegelse etter et sett regler, et system.

Støtte for at en slik relasjonell delingskultur spiller en avgjørende rolle i livene våre allerede fra spedbarnsalderen, var ikke vanskelig å finne (Harlow 1958, Bowlby 1958, Trevarthen 1998). Også

Daniel Stern pekte allerede på begynnelsen av 1980-tallet på at vi gikk fra en intrapersonlig til en intersubjektiv psykologi og benyttet begrepet *intersubjektiv matrise* når han i senere publikasjoner omtaler hvorledes identitet skapes og bekreftes i et dynamisk samspill med andre (Stern 2007, s. 94). I dette samspillet er grensene mellom hva som er *selv*, og hva som er *andre*, mindre opplagte enn det den intrapsykologiske tilnærmingen til selv-dannelse foreslo. (På samme måte som den delte klangverden som ble skapt i Paradis hverken var "min" eller "ikke-min".) Subjektets sinn er ikke selvets eksklusive eiendom, skrev Stern, sinnet er gjennom et finmasket samspill vevd inn i andres sinn gjennom den alltid tilstedeværende intersubjektive matrisen. Dette samspillet behøver ikke være refleksivt bevisst eller begrepsmessig forankret. Det er i høy grad også en kroppslig ervervet og forankret erkjennelse; *taus kunnskap*. Vårt fokus i *Draumkvedets* Paradis på hendelsene som et spill rundt tilsynekomsten (*appearance*) av nye og tilfeldige relasjoner var påskyndet av denne økte bevisstheten om at relasjonen mellom konsertens aktører kan forstås som et unikt og komplekst (sam-)spill med potensiale for skjønnhet som manifesterer seg i et dynamisk, lyttende og responderende nett av *relasjoner*, og ikke bare i estetikkens tradisjonelle gjenstand; resepsjonen og tolkningen av kunstobjektet.

### **2) Hendelser opptrer som relasjoner når kropper er satt i spill**

I sitt arbeid med grunnlagsspørsmål vedrørende åndens konstitusjon problematiserte Bateson det åndeliges påståtte personlige og spirituelle karakter. Bateson foreslo å lete etter det åndelige på andre steder enn før. Hva om, som Jesper Hoffmeyer oppsummerer det i bokens forord, "det åndelige hverken er noget spirituelt i sædvanlig plat forstand, eller noget der nødvendigvis er knyttet til den enkelte menneskelige hjerne? Hvis det åndelige er *et mønster der forbinder?*" (Bateson 1991, s.11, min kursiv).<sup>5</sup>

Forslaget om å forstå ånd som et relasjonelt fenomen som ytrer seg som et mønster av forbindelser, finner støtte både i Sterns begrep om *intersubjektiv bevissthet* (Stern 2007, s. 134 - 140), og nevrologiske funn som er gjort i forhold til såkalte "speilnevroner" (Gallese et al. 1996, Rizzolatti og Craighero 2004.) Disse funnene synes å bekrefte at det eksisterer en nevrobiologisk forbindelse som gjør det mulig å oppleve i egen kropp det en sanser hos en annen. Det har gitt oss større forståelse av fenomener som empati, suggesjon, affektiv resonans, sentrale begreper i *Draumkvedet*-prosjektets teorigrunnlag.

Når vi ønsket å etablere en arena (Paradis) der "hendelser" kunne folde seg ut som et finmasket relasjonelt nett, var det ved å skjenke barna og deres ledsagere en mulighet til å slutte seg til vitalitetsstrømmen i et musiserende fellesskap; en slik altersentriske deltagelse i en annens opplevelse som Stein Bråten (2004, s. 305) fremholder. Det krever, stikk i strid med moderne fremførelsespraksis på konsert, at aktørene trer frem, tar del i hendelsene og synliggjør seg for hverandre. Improvisasjonene i *Draumkvedets* Paradis representerte temporale mønstre av ikke-språklige tegn som aktørene forholdt seg til ved å lytte, tolke andres musikalske intensjon og skjenke gestiske tegn på tilknytning til det musiserende fellesskap. Det var rytmen, tettheten, tempoet, klangen, flyten frem og tilbake i dette komplekse og finmaskede relasjonelle og musikalske nettet som kunne spinnes i Paradis' intersubjektive matrise som vi ønsket å høste erfaringer med, for kanskje å konstituere hittil navnløse estetiske erfaringer.

5) Vi finner en beslektet tanke i Artauds (euforiske) formulering "De sinnstilstander den forsøker å skape, de mystiske løsninger den tilbyr, settes i bevegelse, virvles opp og realiseres uten nølen, uten omveier. Det minner om en djevlesvergelse som har som mål å få våre demoner til å STIMLE SAMMEN" (Artaud 2000, s.56).

Det oppstår et dilemma i møtet med dette avsnittets objekt; ”hendelsen”, det som ikke vil noe, den uformelige og uperfekte leken. Forestillingen om Paradis som ”Det perfekte rom for den uperfekte leken” griper meg med ambivalensens klo. Jeg har nærmet meg fenomenet med interesse, men også uro, og åpner døren inn til dette rommet på gløtt. Lengselen mot det perfekte, som også kunstneren kjenner, er alltid problematisk, selv når (eller særlig når) dets objekt er det uperfekte. Så mye smerte, lidelse, skuffelse og konflikt har fulgt i kjølvannet av dette; drømmen om det enkle, det rene, det tilforlatelig uperfekte. Det ubehagelige spørsmålet er om ikke også det uperfekte (som den ”frie” leken) søker sin egen perfeksjon; sin suicidale lengsel mot form.

### Erfaringer

Henk Borgdorff (2009) foreslår å skille mellom en tolkende, en instrumentell og en performativ metodologisk tilnærming til kunsthøgskoleforskning, selv om de tre i praksis vil overlappe hverandre. Min optikk på kunsthøgskolelig praksis er i hovedsak av instrumentell karakter. Jeg ønsker å bidra til dialogen kolleger imellom når målet er å forbedre og videreutvikle den tradisjonelle 1800-talls konsertformen og den diskurs den er forankret i. I tråd med slike ambisjoner ønsket vi at *Draumkvedet* skulle få et formforløp som satte oss i stand til å høste erfaringer i mellomrommet mellom ”drømmen” (det formede psykologiske narrativ der en adekvat lyttestrategi forutsetter at resipienten oppslukt ”glemmer seg selv”) på den ene siden, og den kroppslige, intervenserende ”hendelsen” på den andre.

Når jeg refererer til erfaringene med prosjektet, støtter jeg meg i stor grad på internt dokumentasjonsmateriale; egne videofilmede konserter og observasjoner. Egne observasjoner har åpenbare metodologiske svakheter, særlig om det kun spilles få forestillinger, slik tilfelle ofte er. At *Draumkvedet* ble spilt uvanlig mange ganger og over flere år, kan ha styrket verdien av observasjonene våre. I tillegg filmet vi fra tid til annen forestillingene, og kunne drøfte tolkninger av delte observasjoner med hverandre. Vi hadde også tilgang til ekstern dokumentasjon gjennom flere innslag på NRK, offentlige aviskritikker og en spørreundersøkelse vi foretok i samarbeid med barnehagene som besøkte oss da vi spilte i Trondheim.

Det eksterne materialet oppleves i analysearbeidet som minst relevant, skjønt hyggelig. Konserten ble møtt med vennlighet, hånd i hånd med en alminnelig velvilje overfor prosjekter som oppleves som å ”ta barn på alvor”. Det var imidlertid i det interne materiale at vi kunne fokusere på de særlige utfordringer som *Draumkvedet* representerte.

I forkant av konsertene kunne vi med skrekkblandet fryd høre barnas oppstemte og høylytte lek i foajeen. ”Hvordan skal dette gå”, tenkte vi mang en gang med tanke på oppgaven som lå foran oss; å hensette disse oppstemte barna i en selvforbyggende oppslukthet av det formede narrativet; drømmen. Når transformasjonen inn i ”forvrengningen av det referensielle” hver gang kunne finne sted, skyldtes det at vi kunne lene oss på lange håndverkstradisjoner i forhold til å formidle et narrativ med grep fra teater og musikk, samt *Draumkvedets* spennende historie. Musikkens funksjon i det formede narrativet var å kunne formidle en klanglig historie som forholdt seg kontrapunktisk til ordene, gjerne ved også å bringe frem underliggende narrativer som ordenes overflate ikke formidlet, eller som til og med sto i motsetning til dem. Dette er funksjoner som musikken ofte ivaretar i musikkteateret. Et uvanlig grep hadde vi likevel gjort; det tverrfaglige musikk-teateret skjenket oss mulighet til å skapte en særegen (*nie gehörte*) klangverden ut fra *ready-mades* i musikkteaterets rekvisitter. Vi opplevde det som et kraftfullt grep som bidro til at transformasjonsprosessen fra etablerte kultur- og kontekstmarkører inn i drømmen kunne finne sted.

## Musikkteateret mellom drømmen og hendelsene

Størst spenning knyttet det seg til de ambisiøst anlagte hendelsene i Paradis. Her følte vi at vi beveget oss på upløyd mark. Vi erfarte, og studiet av videoklippene bekrefter vår fornemmelse, at de fleste barna forholdt seg fokusert og utforskende til instrumentene, men som en slags monokultur mellom barn og instrument. Vårt siktemål strakk seg imidlertid videre, vi hadde en særlig ambisjon om å etablere ”hendelser” som et relasjonelt nett mellom aktørene, og der nettopp utøvelse av musikk (*musicking*) var middelet som, kanskje mer enn noe annet kunsthøgskolefag, kunne berede en slik altersentrisk deltagelse i andres tilstedeværelse. Det var dette som kunne være musikkens berettigelse og funksjon i musikkteateret når det tok mål av seg til å fremstå som ”hendelse”. På en slik bakgrunn melder det seg saksområder som her skal formuleres som to utsagn:

### **1) Leken er ikke fri**

Talemåtene ”fri lek” og ”fri improvisasjon” forførte oss. Ganske snart ble vi minnet om at hverken leken eller improvisasjonen er fri og unntatt erkjennelsen om at væremåter er sosiale konstruksjoner, *mentalités*. Installasjonen i Paradis hadde en betydelig *wow!*-faktor, og aktørene nærmet seg den med respekt. Åpningstemaet på det ellers så kontemplative bestillingsverket som fylte rommet styrket en slik opplevelse. Men hvordan skulle instrumentene spilles på? Det viste seg at barna etter noe nøling benyttet strategier som de ellers ble rost for, kanskje særlig innen sport, nemlig hurtighet og styrke, uten å lytte til hverandre og instrumentenes samklang med bestillingsverket. Vår naive forestilling om barnet som musikalsk *tabula rasa* i lyttende utforskning av instrumentets klangmuligheter ble gjort til skamme. Vi bestemte oss for å introdusere instrumentene og ulike spillemåter for barna og deres ledsagere. Å opptre som spillende rollemodeller satte barna i forhøyet lytteberedskap (men svekket vår forestilling om at leken er ”fri”).

Et annet moment som så ut til å styrke den lytteberedskapen som må ligge til grunn for ”en altersentrisk deltagelse i en annens opplevelse” var at *ledsagerne* åpenbart lyttet. Det var analysen av video-opptakene som avslørte dette for oss. At noen tydelig signaliserte at de lyttet, så ut til å føre til at barna spilte og selv lyttet med større oppmerksomhet. Det var en effektiv vaksine mot det illebefinnende som Bob Dylan beskriver som ”Ten thousand whispering and nobody listening”. På samme vis la vi merke til at på de instrumentene hvor to kunne spille sammen, oppsto ofte den lytteberedskap som må ligge til grunn for altersentrisk deltagelse. Justeringene vi foretok som en følge av slike observasjoner styrket muligheten for at aktørene kunne innta to samtidige posisjoner, det kroppslig deltagelse og det kontemplativt lyttende: handlende oppmerksomhet.

### **2) Fraværet av motivasjon i et rom som (insisterende) ikke vil noe krever et ”system” for å komme i drift.**

Jeg løfter igjen frem begrepet *system* for å skjenke legitimitet til forestillingen om ”hendelsen” som et estetisk fenomen. Erkjenner vi at leken ikke er ”fri”, men forankret i sosialt konstruerte væremåter (etablerte systemer), vil det å tilføre hendelsen et nytt, alternativt system kunne drive resipienten til en nullstilling i forhold til lekens konvensjon. Noe vil stå på spill. Det virker særlig produktivt når intensjonen er å eksperimentere med altersentrisk deltagelse i en annens opplevelse, noe som krever en særlig aktpågivenhet i forhold til å utlede andres intensjon i det relasjonelle samspillet.

Noen slike formede elementer møtte barna i Paradis også. Først og fremst bestillingsverket som fulgte hendelsene fra høyttalere. Jeg tenker på dets varighet, og at skiftende stemningen i musikken influerte på barnas væremåte. Det samme gjorde instrumentenes form og klang, og sannsynligvis den ”høytidelige” kontekst (Paradis) som installasjonen var definert inn i. Altså var leken i Paradis



ikke så "fri" som vi først likte å tro. Det jeg foreslår, er å stramme disse formende elementene ytterligere til ved å tilby et system. Det behøver ikke være mer dramatisk eller originalt enn det vi ser i barns lek når de "hopper paradiset"; de tegner et rutenett i grusen eller på asfalten, nummererer feltene og kaster og hopper i forhold til det systemet som konstituerer lekens karakteristika. En slik ambisjon om å bringe verk og (et konvensjonsnedbrytende) system sammen knytter an til den regulativitet som Cage og Artauds estetiske idealer representerer.

*Theatre Piece No. 1* ble løselig notert som en skisse for en *happening*. Når Fluxus ti års tid senere skapte hendelser i grenseland mellom "liv" og "kunst", ble de notert på *event cards*; korte, skisseaktige instruksjoner for hendelser. Cage ble næret av en slik lekende impuls gjennom hele livet, men fra og med *Music of Changes* utviklet han strategier for en langt strengere systembasert tilretteleggelse av klanger og hendelser. Det tilbyr "hendelsen" et formende element. Verket folder seg ut og lever sitt eget liv i forhold til systemets numeriske nettverk, ikke i forhold til komponistens erfaringer, smak eller intensjon. En arena som (insisterende) ikke vil noe, får en alliert i systemet som befrir rommet for konvensjonens makt og har som mål å sette aktørene i relasjonelle spill. *Systemet* fremmer aktørenes felles fokus og forhindrer at de faller ned i konvensjonelle og rutinemessige spor. Bourriaud sier det slik: "Kunstneren oppfordrer "betrakteren" til å ta plass i systemet, få det til å leve, fullføre arbeidet og bidra til å utvikle dets mening" (Bourriaud 2007, s. 84).

Det virker åpenbart (og underkommunisert) at Cage allerede på begynnelsen av 1950-tallet var påvirket av Artaud. I likhet med Cage søkte også Artaud i sine første arbeider strategier for å fremme fri improvisasjon, men han skulle i forlengelsen av denne ambisjonen problematisere forestillingen om "det frie" (og frigjørende) i improvisasjonen. I forordet til den norske utgaven av *Det dobbelte teater* forteller Kjell Helgheim at Artaud på 20-tallet hadde stor tro på improvisasjon i teaterarbeidet, det første teater som han planla i 1919 skulle hete Théâtre Spontané. Men så forandret Artaud mening, særlig etter at han hadde opplevd Det balinesiske teater på verdensutstillingen i Paris i 1931. Nå ble improvisasjonen forlatt til fordel for et ekstremt regiteater hvor hver minste detalj skulle være innøvd med "matematisk nøyaktighet" (Helgheim i forordet til Artaud, 2000). Her er det betimelig å minne om at det ekstreme regiteater Helgheim referer til, ikke er en personlig regi av et psykologisk narrativ. "Ingen ting er overlatt til tilfeldighetene *eller til det personlige initiativ*", skriver Artaud (min kursiv). I forbindelse med Det balinesiske teater viser Artaud til "den fabelaktige matematikken i denne forestillingen" og hvorledes det fremmer *materiens evne til å åpenbare* (original kursiv, begge sitatene Artaud 2000, s. 55).

### **Nye måter å sanse på i nye felleskap**

I utgangspunktet er forslaget om *system* som kunstverkets formende element en tanke som mange vil møte med ambivalens fordi den umiddelbart virket autoritær, "frie valg" er erstattet av "system". Den bryter også med 1800-tallets metafysiske kunstdiskurs som er dypt rotfestet. Men jeg tror det er nødvendig å forfølge en slik tanke, i alle fall for de av oss som ønsker å videreutvikle den relasjonelle nærversimpulsen som har kjennetegnet deler av estetikken etter Cage. Et system som legger grunnlaget for at aktørene trer ut av så vel samværs- som verkskonvensjonen vil kunne berede et felles fokus og en kollektiv, aktpågivende fornemmelse av at "noe står på spill" i den intersubjektive organismen som konstituerer verket.

Jeg har også funnet det fruktbart å arbeide tverrfaglig sammen med de sceniske og visuelle fagene. Når kunsten tar mål av seg til å intervensere i de relasjoner som livet rommer, vil den, som livet selv, hente sitt materiale fra alle persepsjonens sansemodaliteter. Om kunsten vil ta del i livet for å øve sin mimesis-gjerning vil den styrke sin liv-likhet ved å fremtre multimedialt.

## Musikkteateret mellom drømmen og hendelsene

Hendelsesmønstre er, som vi har sett, ikke automatisk frie. Det jeg konstaterer er: Frihet må omhyggelig prepareres. Så paradoksalt det enn lyder. Det kan være en viktig del av kunstnerens mandat i dag; å utvikle strategier, *frempek*, for hendelser som systematisk bryter med det villedes impuls; det autoritære, patriarkalske, underleggende. Frempeket vil bli bedømt ut fra sin evne til å generere gjensidig overgivelse, nærvær, tilsynekomst, bærekraftige impulser som kan skjenke aktørene mer enn *ideens sanselige skinn* som kunstdiskursens metafysikk så lenge og gjerrig har tilgodesett resipienten med. Jacques Rancière (2008) er blant dem som har påpekt at vår måte å sanse på – i likhet med vår måte å tenke på – forandrer seg gjennom århundrer i forhold til de erfaringer vi blir til del. Mens vi med hele vårt haptiske apparat utvikler forestillinger om ”hendelsene” som et *ramme-verk*, kan det komme til syne, uten at vi ber om det, strategier for å generere nye måter å sanse på i nye felleskap. Enn så lenge konstaterer vi med Pierre Huyghe: ”There are rules, but no policy”.

### Litteratur

- Adorno, Theodor W. (1998). *Estetisk teori*. Oslo: Gyldendal.
- Artaud, Antonin (2000). *Det dobbelte teater*. Oslo: Solum forlag.
- Asplund, Johan (1987). *Det sociala livets elementära former*. Göteboerg: Bokförlaget Korpen.
- Barthes, Roland (1975). *Mytologier*. Oslo: Gyldendal.
- Bateson, Gregory (1991). *Ånd og natur*. København: Rosinante.
- Benjamin, Walter (1969). *Illuminations*. New York: Schocken Books.
- Benjamin, Walter (1969). ”Aussicht ins Kinderbuch”, i *Über Kinder, Jugend und Erziehung*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1973). ”Program for a proletarian children’s theatre”, i *Selected Writings Vol. 2*, Harvard: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, Walter (1991). *Kunstverket i reproduksjonsalderen: essays om kultur, litteratur, politikk*. Oslo: Gyldendal.
- Benjamin, Walter, Scholem, Gershom og Adorno, Theodor W. (1994). *The correspondence of Walter Benjamin: 1910-1940*. Chicago: University of Chicago Press.
- Benjamin, Walter (2000). *Enveiskjøring: Barndom i Berlin – rundt 1900*. Oslo: Aschehoug.
- Bishop, Claire (2004). Antagonism and Relational Aesthetics, *October*, 110, s. 51-79.
- Borgdorff, Henk (2009). Artistic research within the fields of science. *Sensous Knowledge* (Vol. no. 06). Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen.
- Bourriaud, Nicolas (2007). *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax Forlag.
- Bowlby, John (1958). ”The nature of the child’s tie to his mother.” *International Journal of Psycho-Analysis* 39, 350-373.
- Bråten, Stein (1989). *Menneskedyaden. En teoretisk tese om sinnets dialogiske natur*. Doktorgradsavhandling, Psykologisk institutt, Universitetet i Bergen.
- Bråten, Stein (2004). *Kommunikasjon og samspill*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Cage, John (1974). ”The Future of Music”, *Numus West*, May issue.

## Tony Valberg

- Derrida, Jacques (1970). *Om grammatologi*. København: Arena.
- Dissanayake, Ellen (2000). *Art and intimacy: how the arts began*. Seattle og Washington: University of Washington Press.
- Ford, Biranda og Sloboda, John (2013). "Learning from Artistic and Pedagogical Differences between Musicians' and Actors' Traditions through Collaborative Processes". I Helena Gaunt og Heidi Westerlund (red.) *Collaborative Learning in Higher Music Education*. Burlington: Ashgate.
- Gallese, Vittorio, Fogassei, Leonardo og Rizzolatti, Giacomo (1996). "Action Recognition in the Premotor Cortex". *Brain*, 119, 593-609.
- Goehr, Lydia (1992). *The imaginary museum of musical works*. Oxford: Clarendon Press.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004). *Production of presence. What meaning cannot convey*. Stanford Calif.:Stanford University Press.
- Göran, Mia (2009). *Sansningens poetikk. John Cage estetiske praksis - "a non-knowledge of something that had not yet happen"*. Doktoravhandling. Det humanistiske fakultet. Universitetet i Oslo.
- Harlow, Harry (1958). "The Nature of Love". Online:<http://psychclassics.yorku.ca/Harlow/love.htm> [6.10.2010]
- Higgins, Hannah (2002). *Experience Fluxus*. London: University of California Press.
- Kant, Immanuel (1995). *Kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax.
- Kostelanetz, Richard (2003). *Conversing with Cage*. London: Omnibus Press.
- Kåreland, Lena (1999). *Modernismen i Barnkammaren: Barnlitteraturens 40-tal*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Pawlik, Joanna (2010). "Artaud in performance: dissident surrealism and the postwar American literary avant-garde". *Paper of Surrealism*, Issue 8.
- Rancière, Jacques (2008). "Estetikken som politikk", i Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg (red.) *Estetisk teori*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Rancière, Jacques (2012). *Sanselighetens politikk*. Oslo: Cappelen.
- Rizzolatti, Giacomo og Craighero, Laila (2004). "The mirror-neuron system". *Annual review of neuroscience*, 27:169-92.
- Seel, Martin (2005). *Aesthetics of appearing*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Silverman, Kenneth (2010). *Begin again*. New York: Knopf.
- Stern, Daniel (2003). *Spedbarnets interpersonlige verden*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Stern, Daniel (2007). *Her og nå: Øyeblikkets betydning i psykoterapi og hverdagsliv*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Stern, Daniel (2010). *Vitalitetsformer : dynamiske opplevelser i psykologi, kunst, psykoterapi og utvikling*. København: Hans Reitzels forlag.
- Søbstad, Frode (1999). "Humor i lekfamilien", i Sonja Kibsgaard og Andrei Wostryck (red.) *Mens leken er god*. Oslo: Tano Aschehoug.
- Trevarthen, Colwyn (1998). "The concept and foundation of infant intersubjectivity", i Stein Bråten (red.) *Intersubjective communication and emotion in early ontogeny*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Valberg, Tony (2002). *Vidunderlige, deilige, grensesprengende opplevelser til gode. Utviklingstrekk ved konserten - med særlig øye for konserten som arena for musikkformidling til barn*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.

## Musikkteateret mellom drømmen og hendelsene

Valberg, Tony (2008). "Konsert med spedbarn som målgruppe" i Gro Trondalen og Even Ruud (red.) *Perspektiver på musikk og helse. 30 år med norsk musikkterapi*. Skriftserie fra Senter for musikk og helse. Oslo: Norges musikkhøgskole i samarbeid med Unipub.

Valberg, Tony (2011). *En relasjonell musikkestetikk – Barn på orkesterselskapenes konserter*. Gøteborg: Gøteborgs universitet.

Valberg, Tony (2012). "Bidrag til fagterminologi for en relasjonell musikkestetikk" i Gro Trondalen og Karette Stensæth (red.) *Barn, musikk, helse*. Oslo: NMH-publikasjoner 2012-3.

Valberg, Tony (2013). "Perikhoresis' emansipatoriske impuls eller: Bert Brecht er død– leve Bert Brecht!". *Nordic Journal of Art and Reseach*. 2 (1). Online: [www.artandresearch.info](http://www.artandresearch.info)

---

### **Tony Valberg**

Første amanuensis, dr. philos. ved Fakultet for kunsthøgskolen, Universitetet i Agder, Norge. Opprinnelig er han utdannet som musiker ved Agder Musikkonservatorium. I sitt mangeårige arbeid med "outreach" – kunstinstitusjonenes bestrebelser på å nå ut til flere enn til sitt tradisjonelle publikum – har han løftet fram de estetiske og kunstneriske utfordringer en slik ambisjon rommer. Særlig har han forsøkt å belyse hvordan våre fagspesifikke, tilvante forestillinger om kunstens vesen utfordres i møte med nye publikumsgrupper.

---

# Artikel

Distributed Opera: new stagings, new roles

# Distributed Opera: new stagings, new roles

*Af Juliana Hodkinson*

With the development of commercial distribution models for sharing music and musical experiences over the internet, the online screen is beginning to emerge as a significant platform not only for rock, pop and classical music experiences, but also for experiencing opera. Parallel to this extension of the audience for mainstream opera into globally dispersed networked communities, experimental artistic explorations into virtual audio-visual technologies have spread to the intersection of music drama, opera and the internet, seeking to modernize, advance and possibly transform the nature of opera as a multi-media art-form within an online virtuality.

This article considers changes and confluences in the relation between opera stage and auditorium in virtual opera experiences. The evolution of a virtual opera stage occurs partly within a linear development of the opera stage as a real place for live performances typically transformed since its origins by technological illusions and effects in the tradition of the *Deus ex machina* trope, and partly within a rejuvenated virtuality admitting of hybrid, virtual and augmented realities, involving pre-produced audio-visual scenes.

Further, the article considers how the schizophonic disembodiment of the singing opera figure, combined with growing opportunities for some level of participation and interaction by the viewer, may introduce concepts of distributed agency into opera and music-drama experiences.

Finally, these reflections are brought to a close with a description of an opera presently under development, for distribution as a tablet application – Signe Klejs and Niels Rønsholdt's *Breathless Moment*.

## Distributing mainstream opera

It is reasonable to expect that the networked human computer interface will bring important new perspectives to music theatre and opera. (Interface can be understood quite broadly at this stage, as embracing stationary and mobile computerised devices and their ancillary physical interfaces such as the mouse, keyboard, controller, touchscreen, microphone, speaker and camera.) We can say this on the basis of the current development of online musical experiences - a development that has been long awaited, but is first now becoming a viable audience reality, even in the classical music industry. Rooted in the presumed autonomy of a live, acoustic event, classical music typically faces a number of technical and social challenges to the acceptance of its mediated representation or reproduction. Nevertheless, several models for relaying classical music events live (or as-if live) over the internet have recently gained acceptance and popularity with viewers. One leading example is the case of the Berlin Philharmonic's Digital Concert Hall, now successfully producing not only publicity and revenue, but also an emergent online audience community, through the sale of tickets and monthly or annual subscriptions to concerts experienced online. Within the field of opera, there is the Metropolitan Opera's concept of videocasting from New York live over the internet to cinemas throughout the world - a timely update of the former 'live from the Met' radio broadcasts. Both the Berlin Philharmonic's Digital Concert Hall and the Metropolitan Opera's *Live in HD* are now well established and broadly accepted as viable cultural experiences for a broad and

## Distributed Opera: new stagings, new roles

diverse global audience looking for the online mediation of typically live, acoustic classical music experiences.

These two cases have each in their own way overcome technological challenges to the task of producing musical experiences of sufficiently high quality to satisfy classical music aficionados, in order to grasp the potential of wider audiences. Both initiatives arise from the recognition that new online technologies are ascribed huge economic value. The promotion and marketing of these concepts, successfully embracing the use of social media, has additionally succeeded in producing new social contexts within which listeners can experience music while having the sense of an audience community.

While the future of virtual opera, for some, is a vision of watching grand opera streamed live on a computer or TV screen at home, in the local cinema, or in an outdoor public viewing situation, with headphones, surround sound or massive PA systems, for others, it contains the hope that the elements and opportunities of opera may gain a new stage on the internet, enabling the creation of alternative aesthetic experiences involving dramatic music and visuals, narratives and vocal figures. On this second model, the mediatisation of opera would not only reproduce existing repertoire in more media formats, but would entail the production of opera experiences *for* specific mediatised formats, where the production of an opera would come together in its mediatisation. Presuming that these two models – virtually distributed opera, and opera produced for virtual stages – will both persist and ultimately influence one another, we can expect that interesting new audio-visual manifestations and formulations of drama, stage, figure and voice will arise in the field of networked virtual opera.

I will make some observations on topics that may affect the general field of opera presented via the internet, before going on to discuss dramaturgical choices emerging in a tablet opera presently under development for the Royal Opera House in London: *Breathless Moment*, by Signe Klejs and Niels Rønsholdt. The general topics considered here are: spectacle and mass media; immersion and interaction; the virtual space of the digital opera, and; the consequences of schizophonia and disembodiment for the development of figure and role in internet opera experiences. These categories of reflection are relevant to my considerations of dramaturgy in relation to *Breathless Moment*.

### **Critique of spectacle and mass media**

Regarding the internet as the paradigmatic mass media of our time, one aspect to consider in the coupling of opera and its distribution over the internet is the critical tradition associated with the concepts spectacle and mass media in relation to the arts. Descending from a Marxist critique of commodity fetishism, reification and social alienation, cultural theory in the 20<sup>th</sup> century was permeated by considerations of the role of technology in relation to the development of the arts and cultural forms. On the one hand, there was the belief that art could be revolutionised by technology and that this technological revolution, enabling a closer alignment of aficionados and the broader public, would bring about collective modes of production and reception in art. On the other hand, there was the question of how the aura of ritual and cult that once surrounded art, staging its artworks as precious and autonomous, would fare in the face of art's technologisation and associated developments such as reproduction, proliferation and distribution, the identity of originals and copies, and the separation of artistic experiences from original works.

In relation to the internet, this sceptical debate has continued in the form of concerns about how the economic hierarchies of the internet encourage a superficialisation of content distributed

via this form of mass media. On the other hand, however, there is a growing recognition that the internet presents opportunities for artists to attempt new forms of experimental aesthetics, offering fruitful forms of resistance to the expectations and habits that spectators attach to the new medium.

We are accustomed to having audio-visual experiences via the internet that approach the spectacularity of operatic dimensions, such as following news - of global reach or deeply personal intimacy - as it breaks via tweets, videocasts, photoblogs and other media flows where content may be generated by individual users or large organisations. We are accustomed to the aestheticisation of daily life and of personal tragedies great and small, mediated by audio-visual devices such as laptops, tablets and smartphones.

In contrast to the framing of chamber and orchestral music as absolute and distanced from worldly affairs, opera has historically been regarded as offering a creative stage for articulating protest and social change (Zalfen 2010). The socially critical potential of opera stands however in great contrast to the spatial limitations of its historical diffusion: lushly decorated buildings accessible only to those able to pay for highly-priced tickets. This discrepancy became the bane of opera's development at the turn of the millennium, giving rise to criticisms of a kind of elitism that could no longer be supported by national public purses (Zalfen 2010, Hodkinson 2012). Mass media seem able to overcome this dilemma, offering for the first time the possibility for opera to escape one of its most dominant clichés in the public eye. As noted by Benjamin, the loss of aura through reproduction removes power from the notion of the original (in this case, the live, unmediated event produced at great expense for an extremely limited audience). Thus, digital technology has the potential to participate in the democratisation of opera. However, just as opera's socially critical potential was in earlier epochs limited by the contexts of its performances (the luxurious buildings accessed by privileged audiences), there is presently only reason to believe in the democratisation of opera by its mediation through digital technology and online distribution so long as these technologies and the internet are regarded as non-hierarchical spheres of distribution. That is to say, although in the early days of widespread internet usage, many hailed the free-exchange and gift economy principles possible in the internet, we now know that being online in 2013 is as much a matter of commerce and property as with any other vehicle for mass communication.

The critique of spectacle in relation to mass media also attaches to a feared loss in the experiential qualities of events that occurs when what once was experienced live becomes subject to a modern-day diffusion through mass media. This criticism is directed towards the inevitable simplification of complex events (with its attendant danger of vulgarization) when filtered through broadcast media (Debord 1967). The criticism is also directed towards a commodification of experience that takes place when events are lifted out of reality. And finally, the reification of experience is claimed to produce passivity in the viewer, removing the viewer's possibilities for reacting and participating in socially complex situations.

One station in the discourse on the aesthetic experience of spectacles through mass media was Adorno's comparison of phantasmagoric effects in Wagner's operas and early mainstream cinema (Adorno 1991). Adorno regarded the key to the appeal of Wagner's *Gesamtkunstwerk* as being the music-drama's ability to bring about a sensual bombardment of the listening viewer. The combination of Wagner's music with other artistic means evoked for its staging seduced viewers in a magical delusional effect that he described as phantasmagoria. Adorno counted among the characteristics of phantasmagoria: optical illusions; a dream-like character; an erasure of an ordinary sense of time passing (in favour of an experience of an extended moment); the eclipsing of everyday topics in an extravagantly ardent expressive mode, and; themes of sexual decadence



and deviance. Although these characteristics seem idiosyncratic, it may be worth bearing them in mind as we seek to describe aesthetic online experiences with opera as an artform. Adorno also believed that Wagner had deployed these phantasmagoric effects specifically in order to reach a larger audience – an argument that is also worth considering not only in relation to media such as mainstream film, but also the internet, with its global reach.

The ability of Wagner's music dramas to produce these effects in listeners resonated, for Adorno, with what Walter Benjamin had described as the aura of the artwork (Benjamin 1968). But Adorno and Benjamin differed on their view of how the technology of the film medium impacted on the aura of artworks. Adorno felt that Hollywood films also produced an effect similar to the aura of the Wagnerian artwork, while Walter Benjamin argued that film's mechanical reproducibility robbed it of its auratic character.

### **Immersion, interaction and participation**

At this point, it is worth broadening the discussion of spectacular effects and mass media to include the concept of immersion, which – together with strategies of illusion – has played a major role in the relationship of art to machine technology in all epochs (Grau 2003). The concept of immersion is central to the creation of virtual environments, and therefore crucial in our considerations of the evolution of operatic stages and figures in online opera experiences. Similarly central to virtual environments are the concepts of interaction and participation – interaction often implying some physical involvement on the viewer's part mediated by technology, and participation indicating some level of social empowerment through access to a social network or community facilitated by mass media. While immersion is a receptive mode, and interaction and participation indicate more physical activity, the mobilisation of all three terms in relation to the making and experiencing of artworks online indicates a movement away from a merely passive contemplative mode in the beholder towards increased involvement of the viewer and some degree of distributed or collective authorship.

We may regard immersion as initially representing a contrast to the kind of critical distance proposed in Marxist theory under the term 'alienation', with experiences of immersion involving states of sensual and emotional seduction, and experiences of alienation involving intellectual rationale and goals of 'understanding' artworks. The aim of most virtual environments is to install an artificial world that fills the viewer's entire sensory field, offering an all-embracing totality akin to the phantasmagoric effects of Wagner's operas described by Adorno.

But while Adorno associated phantasmagoric effects with the production of spectacles and an attendant passivity in the viewer, immersion in digital and virtual art may be coupled with some level of participation, feedback or digital interaction, such that there would be no contradiction in talking about the ubiquity of immersive interactive environments in virtual art. For the design of such environments the productional issues then revolve around what kind of interface and digital environment the viewer will interact with. Users' possibilities for active participation will vary from simple viewing to complex interaction of the type familiar from some computer-games. Thus, concepts of interactivity and participation must be defined specifically in each instance. For each interface, it is necessary to consider whether and how the sender-receiver model is extended, or even possibly transgressed, and whether the system demonstrates adaptivity through user feedback.

Despite these developments, user-generated content is not yet a main area of inquiry and exploration for the development of online opera experiences in the future. Although professional artists have been creating networked collaborations and real-time online musical performances

since the 1990s, we are still in the early days of user-generated content within artistic contexts. Opera is a multi-disciplinary art form that combines vocal and instrumental music, dramatic and literary traditions, the visual and plastic arts, and all their attendant artistic structures. Every opera is therefore a highly complex expressive matrix, in which various aesthetic systems combine and compete contrapuntally to influence structure and purvey form and narrative. It remains at present an open question what kind of opera would be able to honour the level of artistic and compositional complexity at play in advanced opera, while opening itself up to collective input. The following case, *The Twitter Opera*, demonstrates the challenges faced by user-generated content.

In 2009, the Royal Opera House in London staged *The Twitter Opera*, which was a first attempt at opening up opera to user-generated content – more specifically, crowdsourcing, i.e. the application of open-source principles to fields outside software. *The Twitter Opera*'s libretto was made up of tweets posted by opera fans on a dedicated Twitter mini-blog. This strategy aimed at augmenting audience proximity to the making of opera through a spontaneous collaboration that required no preparation or particular competence beyond the composition of tweets, short texts of up to 140 characters. The tweets were then edited into a libretto by John Lloyd Davies, with only about 2-3% of the submitted tweets being used in the final lyrics. The complex process of mass participation in generating cultural text was thus filtered through the traditional trope of the individual author. The libretto was then set to music that integrated familiar opera tunes into a newly-composed score by Helen Porter and Marc Teitler. (Carbone and Trimarchi: 228-233). We cannot really talk of distributed authorship, or its inverse live equivalent 'audience participation' in any artistically serious sense here.

Social and media networks unleash new forms of collective expression and interpretation, in which interlinking chains of responses and prompts produce different forms of social manifestation and social movements. Since the early 1990s, when chat-rooms arose, the textual potential for virtual reality came into view, offering hypertextual dimensions. While various alternatives to the way that the libretto for *The Twitter Opera* evolved could be imagined – still within the goal of allowing opera lovers to participate in the demystification of the process of making operas - and while technology for the collective or social development of concepts is constantly developing, the fact remains that we probably value the complexity of opera's integration of various artistic media and refined use of stage technology too much to be able to be genuinely satisfied by operas generated through mass participation.

A team surrounding composer Tod Machover at MIT has been developing interactive tools for virtual music-making by professionals and amateurs alike since the 1980s; their results to date include hyperinstruments and Hyperscore, software programmes that facilitate instrumental virtuosity and composition by non-professionals, and mass collaboration, such as in *A Toronto Symphony* (2012). Machover has also created technologically advanced operas such as the *Brain Opera* (1996), which included playful inputs from live audiences and online viewers, and *Death and the Powers* (2012), in which the stage features both robots and a virtual scenography that is moved by remote control through the performance gestures of the main singer. Despite the coupling of this set of interests – mass participation by amateurs, and the use of advanced technology in opera stagings – with a considerable and ongoing research activity, Machover's projects demonstrate that we are some way from being able to produce human computer interfaces that are intuitive enough for many people to take part in the making of opera, and at the same time sufficiently refined for the result to be aesthetically and emotionally complex and spectacular.

### Opera and computer games

We may be able to imagine the potential consequences and opportunities for opera more vividly if we look at the development of computer and video games – an audio-visual internet format that is paradigmatic for the development of online experiences, providing developmental models for all forms of internet activity. Just as social media are paradigmatic for distribution of any product via the internet, and thus integral to the building of audiences for opera distributed in this way, computer games are paradigmatic for the development of narratives produced specifically to be experienced through the human computer interface. The gaming industry has devoted decades of research and development to the strategic evolution of immersive audio-visual experiences. Opera produced for online reception and distribution may be expected to take its cue from the dramaturgical strategies evolved in computer-game production.

Opera and computer games share many similarities, such as their common preoccupation with creating immersive audio-visual experiences, and the modern interpretation of archetypes and myths and epic quests familiar from ancient times. But computer games pose completely new dramaturgical and narrative demands on a form of representation such as opera. Opera typically combines dramatic and literary (poetic) traditions, live vocal and instrumental music, visual and plastic arts to tell stories in which musico-dramatic structures are constituted by thematic relations across a work, as well as by individual numbers. Despite some competitive jostling between disciplines ('directors' opera', for example), live music is the chief dramatic and structural agent in opera. Dramatic climaxes and tension-building music must be conceived very differently when the relatively linear narrativity of live opera is replaced with multi-linear narratives constructed through viewing choices that cause the order of events to pause, repeat, or jump forward or backward. The dramaturgy of computer games is mainly oriented around the fulfilment of certain ultimate goals – typically, staying alive, avoiding fatal dangers, or finding a holy grail – while the player acquires skills at an increasingly high level. The viewer is a player, and the player is a protagonist, often embodied in an avatar. This avatar may be visually and stylistically very simple, or may represent an advanced fantasy-figure with complex characteristics. The player not only influences the behaviour of the avatar, but also has responsibility for its actions and survival.

In terms of musical structures, computer games pose completely new dramaturgical demands on composers. Whereas in the case of film, image and music can be perfectly aligned, and in opera, through-composed music provides the time-frame within which all other narrative structures must be resolved, a computer-games composer cannot predict which actions the player will execute and when a dramatic climax may require a tension-building music. In the vast majority of games, this has resulted in a separation of music from the dramatic structures of the game; short loops of jingle-like music are repeated without regard to the dramatic development of the game, delineating the establishment of worlds and levels rather than the accumulated emotional experience of the main characters and the complexity of their interaction with one another. In games that exhibit a more developed relationship between musical structure and game structure, the music may be composed of an underlying mood layer, with individual details relating to the actions of an avatar. This is the case in Playdead's video game *Limbo*, released in 2010, for which Martin Stig Andersen created the audio. A kind of electronic ambience emerges - a *film noir*-ish steady rain of quiet analogue static and electronic cicadas in the background, out of which discreetly differentiated individual sound objects arise. The sounds of discrete actions, such as footsteps, are made up of several separate sonic components, allowing the composer to vary the combination of components at each repetition, making each footfall sound unique. This level of detail in the inner composition of the

sounds, stemming from Andersen's background in studies of acousmatic music and the creation of sophisticated electronic sonic objects, enables the creation of a sound aesthetic that is both darkly urban-industrial and yet also has the organic feel of a world close to nature, as experienced by a child running through a forest landscape.

### Stages and interfaces

Regarding opera in the internet under the aspect of the stage image entails considering both what technologies replace the wings, backstage and machinic splendor of a well-staged opera, and what internet behavior replaces the experience of being part of an opera audience in an opera house.

In this context, as in others, viewing and listening are embodied in acts, spaces, and habits related to the technological conditions of viewing.<sup>1</sup> A consideration of the technology of viewing must of course take account of how different human computer interfaces impact on viewers' involvement and experience. Here, too, it is to be expected that the designing of interfaces for online opera experiences may follow the development of interfaces in computer gaming. Where once game consoles were required for a user to move and act within a constructed virtual environment, the move in games media from stationary computer to tablet or smartphone has enabled interactive situations to progress from the requirement of a prosthesis (console or mouse) to a more literally tactile contact between image and user, where commands can be given, and manoeuvres more plastically performed, at the touch of the fingertips: tapping, pinching, dragging, flicking and scrolling are the new left, right, up and down. I will come round to more specific observations on the touchscreen as interface during my discussion of *Breathless Moment*.

With the online screen, the elements and possibilities of opera as a multi-medial artform in the broadest sense of the term win a new stage - or, to be precise, many new stages. On the online virtual stage, there is an almost infinite number of computer screens on which to distribute pre-produced digital audio-visual content. Consequently, there is a parallel diversity of hard- and software. The user's hardware for reproducing the visual space and audio diffusion is inevitably of varying quality, speed and size. Diversity in the depth of information, as a function of the resolution of the display (i.e. the amount of data encoded in the transmission channel), is possibly the greatest hurdle for both quality-conscious opera houses and also for experimental music-dramatic productions.

On the one hand, the internet separates stage and auditorium spatially from one another, removing the audience spatially and temporally from the scene that it is viewing; on the other hand, the internet offers an opening for viewers to enter, digitally, into a dramatic environment, moving around a scene that previously would have been experienced through the visual interface of the 'fourth wall' of the stage-front. This prompts a medial transformation in the relationship between performance and viewing, erasing to some extent the proscenium separating stage and auditorium by the insertion of an alternative interface. The screen is, of course, still a material barrier between the viewer and the technology/backstage, but it can be touched (and not only observed), and the viewer's touch may change important parameters of what is shown or even change the course of the dramatic events. Possibilities for networked viewers to interact are becoming, over time, not only progressively greater, but also more varied, and the online viewer of music-drama attends both as part of a new type of online audience community and as an individual - a user, viewer, spectator, and maybe even participant.

---

1) The re-enactment of para-social relations lost in the transfer of opera from stage to screen was discussed by musicologist Sarah Zalfen, in her paper 'Listeners in Solitude, Listeners as Collectives', given at the symposium *The Art of Listening – Trends und Perspektiven einer Geschichte des Musikhörens*, held by the University of Potsdam at Radialsystem Berlin, in July 2012.

### **Separation of production and reception – schizophonia and disembodiment**

Online listening is the latest manifestation of what Murray Schafer called ‘schizophonia’, the separation of a sound and its electroacoustic reproduction, or, the technological separation of sound production and reception. Schafer made the distinction in order to emphasise and articulate various antagonistic relations between art, daily life and aesthetic listening. The question, for projects staging the digital reproduction of opera, is in what ways this separation leads to either an enhanced or a diminished experience for the opera viewer. The factors at stake may include presence, liveness, sound quality, embodiment, and identification between performer and audience. Opera as a live art involves liveness and communion in time and space; the performer’s body, or presence in a medium; and a direct relationship between performer and audience. The spatial separation of performers and listeners is already familiar from radio listening and television viewing, where viewers are rarely seated for long periods as in the opera house but rather tend to have the radio or television on while performing other tasks. Online listening as a practice oscillates similarly between different states of attention, and may coincide with reading and writing e-mails, chatting by text or doing work. Individual and para-social dimensions are connected in flexible and often paradoxical ways, such that a loss in one relation involves a gain in another aspect of the same relation.

The separation of musical production and reception in online opera offers opportunities for disembodiment, with consequences for new conceptions of, for example, role and figure. This is true not only for opera but also for all technologically mediated stagings of bodies and voices. Virtual online environments developed for gaming and social networking display a high level of audio-visual casting and transformation of identities – in turn offering new models of role-formation. It is to these transformations that we may look to imagine the future of opera in these respects. Even before considering the question of user-generated content through online participatory networks, the potential for advanced emerging media technologies to influence the dramaturgical development of opera’s conceptions of figure and role seems assured. One experiment in the creation of a virtual stage for opera that directly addresses the issue of disembodiment is the opera project *Death and the Powers* mentioned above, led by composer Tod Machover at MIT. In this opera, Machover seeks a new performance expression and style. The movements of the singers are registered by sensors and transferred to a virtual set-design. In the development phase of the opera, singers were asked to react to emotional cues such as ‘joy’, ‘anger’, ‘sorrow’, etc. with ‘typical’ gestures from the choreography of 20<sup>th</sup> century operas. From these movements, it was possible to deduce that positive emotions were most commonly accompanied by vertically orientated movements in the left hand and left arm, while negative emotions were dominated by the right side of the body, making horizontal movements. These movements were then transferred onto virtually formed, or visually projected bookshelves, lamps and walls on the stage. The idea is that in performance, the singer – standing in another room – is able to move the objects of the set-design on the stage, bringing them into affect through his own movements using the sensor system. Furniture moves, walls change colour, the chandelier begins to function as a virtual musical instrument, etc. The research team working on the opera and its associated technologies calls the result ‘disembodied performance’.

### **Figure and role in historical and internet opera**

In the intersection body/internet, the networked human body is undergoing a process of virtualization. This is driven mainly by relationships of power and control surrounding the

negotiation of the online individual, but also has spin-offs for experimental art. Visions of the self as disembodied or able to be modified more fluidly online lead to fantasies of self-determination and liberation. The invention of avatars and other virtual bodies has created a thirst for acting out new personae in cyberspace; Jared Cohen and Eric Schmidt propose that in the near future the world's online population will exceed the population of the earth, by virtue of a combination of a growth in the number of people networked online worldwide and the fact that some of them have more than one identity in the internet (Schmidt & Cohen, 2013).

The scenario relevant for our purpose here, considering the development of operatic figures and role within a partly disembodied, networked paradigm, is that a suspension of the limits defining body could also be providential for rethinking and reconceiving aspects of identity such as gender within an artform such as opera. This is so not only because opera's rich conceptual and aesthetic history provides a gallery of roles and figures with which to discuss the contemporary audio-visual staging of roles in virtual or hybrid environments (computer games also involve interesting concepts of role-play between virtual identities such as avatars, and many of them exhibit similarly heroic, tragic or magical traits as opera figures); operatic figures are made up of bodies and, crucially, voices. The role of gender in figure is crucial in opera, because of the natural qualities and limitations of vocal registers. In the operatic tradition, this has led to both a number of seemingly immutable conventions about the portrayal of gender stereotypes, and also a parallel maverick trend towards wrongfooting audiences with the use of cross-dressing and punning through costumes, and, more essentially to the music, the employment of unusual vocal tessituras, and skilful vocal writing for extraordinary and uncommon vocal talents. During the Baroque, heroic roles were typically sung by castrati – males singing in the conventionally female alto or soprano ranges. This tradition arose during a time when women's right to perform in public was extremely limited, thus creating a need for men to sing women's parts. A castrato probably sung the female role of Euridice in the first performance of Monteverdi's *L'Orfeo*, for instance. Since the decline of the castrato, roles written for, or typically sung by castrati have been replaced by the use of either women, or countertenors or falsetti.

Erin Manning, in *Politics of Touch*, explores some paths along which research on the senses can extend beyond commonsense approaches to sensing and the body, suggesting consequences for alternative constructions of discourses on gender, biology and politics. Maybe the same can be imagined in relation to opening up to artistic manifestations of voice and body (i.e. the singing figure) that extend beyond the traditionally live vocal role.

Manning works from a background in dance, and thinks of a 'working' body as a *sensing body in movement*. She makes the point that touch is not just the laying of hands, but an act of *reaching toward*, so that touch forces us to think the body alongside notions such as repetition, prosthesis and extension. She warms to the Deleuzian 'body without organs', which can be well exemplified by the virtual or online figure – be it an avatar, a graphic animation figure, or other invented figures modeled on real bodies. But the aspects prosthesis and extension are also at play in our relationship with the technologies that deliver virtual experiences in the internet: tablets, for instance, are held close to the body and operated via a touchscreen over which the user's fingers glide, slide and hover - stroking, pinching and parting. In experiencing an opera at a computer device such as a tablet, the viewer is potentially as much a working body as an operatic figure.

So, a consideration of producing opera via the internet involves reviewing the relations between body and sensing not only in terms of what consequences digital online media have for the dramatic figures portrayed, but also the for the body of the listener and the physical contact involved between listener and medium, impacting on the content – or the presentation of the content – displayed.

### **Breathless Moment**

*Breathless Moment* is a tablet opera devised by interactive media art designer Signe Klejs and composer Niels Rønsholdt, presently under development in collaboration with the Royal Opera House in London and the Center for Advanced Visualization and Interaction (CAVI) in Denmark.

The opera is designed with a high level of sensitivity to the medium through which it will be experienced, taking account of the habits of tablet users, in particular habits related to experiencing cultural forms such as films and music in the personal zone of the tablet.<sup>2</sup> The choice of the tablet format for *Breathless Moment* is partly rooted in the observation that tablet users are accustomed to having frequent contact with the device while viewing, and that this contact, via the user interface, is both light and intuitive, encouraging a variety of interaction techniques.

After downloading *Breathless Moment* as an App, the user is recommended, on the introductory splashscreen, to wear headphones. The music in *Breathless Moment* is composed with recordings of acoustic instruments and voices (the Danish Radio Concert Orchestra and Radio Choir) and electronic material and effects. The composition takes account of a loss of range in frequency and decibels through the limits on reproduction quality imposed by the tablet medium's digital-to-audio converters, by omitting the extremes of register and volume otherwise common in contemporary music.

Visually, the point of view follows a virtual camera path, a camera track along which the viewer can move. The viewer decides the speed, but the path is laid out in advance. Movement within the scene is frozen in time, so that the viewer moves through a static situation – an inversion of the situation in live opera where the audience sits passively while figures and stage-sets move and change. Moving through frozen time, the viewer zooms away from an extreme close-up (of an eye, seen through a texture that reveals itself as a veil) to a panorama exposing the entire dramatic scene. This progression takes place via the close exploration of various scenes, where the viewer may choose to linger, causing the dramatic structure to dwell in certain spaces, filling out the time spent there with a gradual deepening of musical complexity rather than a linear development of narrative.

### **Choreography and composition**

Although operatic figures were never common-sense, they often performed in ways that, for the given epoch, summarized recognizable emotional and sensory behaviour. Although such behaviour might not be exactly normative, it at least fitted into patterns. The Baroque choreography of poses representing a series of affects was one of the most codified operatic choreographic languages. The movement of the viewer of *Breathless Moment* through a scene in which it is possible to move along a predetermined path, but not to interact effect the action similarly fits a mode of digital behavior familiar to 21<sup>st</sup>-century computer users from video games.

At the beginning of one of the opera's three parts, we see a close-up of an eye with a pattern superimposed upon it, which gradually reveals itself as a veil. This part proceeds by an expansion of the visual field that is simultaneously a gradual unveiling of the dramatic situation, focusing on the figure of a veiled mother grieving at the funeral procession of her son, a young man lying on a stretcher. We are viewing an interpretation of the tragic story of Iphis, from Ovid's *Metamorphosis*, a young man who commits suicide in a final and redundant attempt to attract the attention of

2) At the time of writing, *Breathless Moment* exists as a trailer and a pilot. Information about *Breathless Moment* cited here derives mainly from the trailer and from an interview with composer Niels Rønsholdt conducted on 1<sup>st</sup> May 2013 by Skype.

Anaxarete, with whom he's fallen in love. In the *Metamorphosis*, the gods punish Anaxarete for her conceit and coldness in rejecting Iphis without responding to his attempts to address his unrequited love to her, by turning her into stone. The point of view of the camera that the viewer controls via touchscreen turns out, when fully revealed, to be the final vision of the funeral scene seen by Anaxarete before she is turned into stone – her overall view of the tragedy, in all its frozen drama.

The opera leans on archetypal dramatic figures from Ancient Greek literature and on the Greek tragic theatrical convention of the homogeneous chorus, while successfully adapting musical and dramatic expression to the medium and media habits of the tablet opera viewer. Both in its modeling on figures from Greek tragedy, its use of a choir, and the formal deployment of structural repetitions akin to that of Baroque passacaglia forms and the classical Da Capo aria, *Breathless Moment* continues musical and dramatic traditions going back to early opera.

Looping is an essential musical structure in *Breathless Moment*. Presenting an opera on tablet entails taking account of the fact that viewers may stray from the action for short moments or longer periods. Tablet users typically have several programmes open, including communicative channels such as e-mail, instant messaging and voice chats. *Breathless Moment* is designed such that while the viewer is 'away from' the action, a musical looping takes place, enabling a smooth exit and re-entry. The refined integration of looping into the composed dramatic expression occurs along a sliding scale of various repetition functions. As in all periods of the opera tradition, comprehension of text is one good reason for repetition. But the new looping adaptation of aria structure has a role in supporting a new dramaturgy also. The camera path along which the viewer moves has audio zones. Each zone has its loops: an accompaniment, and a longer melodic phrase of 20-35 seconds, based on a passage of text. Musical qualities are supplemented as the loops repeat, such that the complexity and timbral richness of the sound continue to grow, the longer the viewer 'stays'. Also, there is a sense of accumulation through repetition and successive deepening that leads in the same direction, perhaps, as an operatic climax. This kind of dwelling supports an experience of immersion in a private world where the viewer is able to determine the intensity and duration of his or her own engagement.

Disembodiment and re-embodiment of figure and voice occurs through the fact that the viewer can choose, for some voices, whether they sing or whisper. By pinching the screen, the viewer can alter between singing and whispering modes for a given character; this action simultaneously offers the chance of focusing on text comprehension or on vocal expression.

## Conclusion

I hope to have shown, with this description of *Breathless Moment*, at its present state of development, that artistic considerations of how to create an absorbing opera experience using a tablet interface involve designing both stage/auditorium and figure/role in relation to concepts such as immersion, interaction, participation, disembodiment and, to some extent, distributed agency. Re-thinking operatic techniques of composing, dramatisation and choreography in terms of these concepts offers opportunities for re-creating, in new forms, relations between performers and spectators in present-day virtual or hybrid opera experiences.

## Literature

Adorno, Theodor W., 1991. *In Search of Wagner*, trans. Rodney Livingston. London: Verso.

Benjamin, Walter, (1968). In: Hannah Arendt (ed.). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, Illuminations*. London: Fontana. pp. 214–218.

Black, Daniel. (2006). Digital Bodies and Disembodied Voices: Virtual Idols and the Virtualised Body. *The*



## Distributed Opera: new stagings, new roles

*Fibreculture Journal*. Issue 9, 2006.

Carbone, Alessandra & Trimarchi, Michael, 2012. Opera 2.0: Crowdsourcing the Stage. In: Enrico Eraldo Bertacchini (ed.). *Cultural Commons: A New Perspective on the Production and Evolution of Cultures*. Cheltenham: Edward Elgar, 2012

Debord, Guy, 1967: *The society of the spectacle*, trans. Donald Nicholson-Smith. New York: Zone.

Dijck, José van. (2009). Users like you? Theorizing agency in user-generated content. *Media Culture and Society*. Vol. 31 (1), 2009, pp. 41-58.

Grau, Oliver, 2003. *Virtual art: from illusion to immersion*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Hodkinson, Juliana. (2012). 'Grand opera i det 21. århundrede – mellem stat og filantropi. *Seismograf.org*. 05.09.12

Manning, Erin, 2007: *Politics of Touch; sense, movement, sovereignty*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 84-109.

Schafer, Murray, 1969. *The New Soundscape: a handbook for the modern music teacher*. Scarborough: Berandol

Schmidt, Eric & Cohen, Jared, 2013. *The new digital age: reshaping the future of people, nations and business*. New York: Alfred A. Knopf.

Tiainen, Milla, 2007. Corporeal Voices, Sexual Differentiations: New Materialist Perspectives on Music, Singing and Subjectivity. In: Sylvia Mieszkowski, Joy Smith, Marijke de Valck (ed.). *Sonic Interventions*. Amsterdam: Rodopi

Zalfen, Sarah, 2011: *Staats-Opern? Der Wandel von Staatlichkeit und die Opernkrisen in Berlin, London und Paris am Ende des 20. Jahrhunderts*. Munich: Oldenbourg.

---

### **Juliana Hodkinson**

Composer and holds a PhD from the University of Copenhagen on constitutive silences in music and sound art since the mid-20th century. In 2013, she curated Spor Festival, Aarhus, and in 2014, she will hold a residency at Bogazici University, Turkey.

---

A black and white portrait of Richard Wagner, shown from the chest up. He has dark hair, a prominent nose, and a full beard. He is wearing a dark suit jacket, a white shirt, and a dark bow tie. The background is a plain, light-colored wall.

# Artikel

Wagners *Rhinguld* i vridemaskinen

# Wagners *Rhinguld* i vridemaskinen

Et eksperiment med Kasper Holten

Af Nila Parly

”Jeg kan godt blive ved med at arbejde med detaljerne, men spørgsmålet er, om det vil bringe os videre nu?” siger instruktøren Kasper Holten og tørrer sveden af panden. Han har arbejdet på slap line i næsten fire timer med en lille gruppe sangere fra Operaakademiet. Kasper, som alle kalder ham, er blevet sat til at konceptudvikle, indøve og opføre en fjorten minutter lang passage fra slutningen af Richard Wagners *Rhinguldet* på et éndagsseminar. Det lyder umuligt, men han begynder ikke fra bunden, han kender scenen ud og ind, for han har netop instrueret hele *Nibelungens ring* på Den Kgl. Opera. Denne gang er udfordringen dog anderledes forskningsbaseret, for han skal prøve at konkretisere og visualisere tankerne i et musikvidenskabeligt essay, skrevet til lejligheden af den amerikanske Wagnerforsker Carolyn Abbate, professor ved Harvard University.

Det kreative *Ring*-seminar finder sted i foråret 2006 i en stor, hvid prøvesal i det nybyggede Operahus i København. Omkring tyve nordiske forskere og studerende fra fag lige fra Moderne Kultur og Æstetik, Dansk og Tysk til Filosofi, Musik og Teater sidder i en halvkreds omkring Kasper og sangerne. Vi spiller en slags aktiv publikumsrolle, tager hele tiden del i definitionen af konceptet og blander os i den løbende instruktionsproces. Indtil videre har vores forslag ikke kunnet bringe Kasper ud af fatning. Vi er begyndt med en realistisk, filmisk tilgang, der passer smukt til Kaspers sædvanlige iscenesættelses-stil. Konceptet er inspireret af Carolyn Abbates essay og gennemspiller hendes fokusering på rivaliseringen mellem brødrene Wotan og Donner.

Det har været fire intense og meningsfulde timer, men nu er intensiteten ved at sive væk og meningen ved at gå i opløsning. Atmosfæren er trykket. ”Vi har to timer tilbage ifølge planen. Skal vi holde op nu? Hvad vil I have, jeg gør?” spørger Kasper. Der stilles nogle tøvende forslag fra de tilstedeværende akademikere, men intet vil rigtigt fænge. ”Måske skulle du prøve at realisere tanken fra essayet om at kropsliggøre ledemotiverne, altså vise dem på scenen, hver gang de lyder i orkestret,” foreslår en af forskerne. Kasper, der indtil nu ikke er veget tilbage for nye udfordringer, tøver nu. ”Det kan ikke undgå at blive farceagtigt,” indvender han. Men alligevel går han i gang, noget mod sin vilje. Som forventet – allerede af Abbate selv – bliver det ret kluntet at se på. Det uhyggelige i musikken bliver næsten grotesk komisk, når den usynlige, alvidende stemme fra orkestergraven pludselig får tildelt en krop. Stemmen bag udsagnet mister autoritet og troværdighed; den bliver nævenyttig, når den får en næve at fægte med for at indprente os de moralske implikationer, vi allerede kan høre udarbejdet i musikken.

Vi går da også hurtigt bort fra ideen om en konkret fortæller på scenen. I stedet beslutter vi os for at brede den musikalske fortælling ud over flere personer, flere kroppe, der mimer musikens alvidende budskaber. Det hjælper stadig ikke, det udvikler sig til en ufrivilligt komisk understregning af Wagner som ”entusiastisk mimoman”<sup>1</sup>. Et par minutter senere gestikulerer Kasper opgivende: ”Nå, har I nu fået nok?” – men det har vi ikke. ”Prøv at fortsætte i den retning, der er noget i det,

1) I sin pamflet *Nietzsche contra Wagner* (1889/1983, s. 132) kalder Nietzsche hånligt Wagner for ”den mest begejstrede mimoman, som måske nogensinde har eksisteret, selv som musiker”. Han beskyldte Wagner for at være besat af iscenesatte gester. Dramaet var måske nok målet og musikken dets middel i Wagners teorier, men i hans praksis var attituden altid målet, mente Nietzsche. Wagners musikdrama var i Nietzsches øjne en simpel ”lejlighed til at vise mange interessante attituder”.

der virker – den stiliserede behandling af musikken, måske skal den bare ikke knyttes så tæt til ledemotiverne,” er der en, der foreslår. Kasper fortsætter, og gradvis vokser der noget frem mellem hænderne på den skeptiske instruktør, noget mærkeligt, der genopliver den intense fornemmelse fra det første forsøg og peger frem mod noget nyt og spændende.

### **Baggrunden for workshoppen**

Valget af uddrag fra *Ring* var afhængigt af hvilke Operaakademi-sangere, vi havde til rådighed. En scene mellem Brünnhilde og Siegfried var f.eks. en umulighed med så unge stemmer. Den meget begrænsede prøvetid var også en faktor, man måtte regne med. Det var desuden vigtigt, at der var tilstrækkelig æstetisk og dramatisk udfordring i stoffet – der skulle kort sagt være noget at ”spille på” samtidig med, at scenen skulle afspejle væsentlige problemstillinger i *Ring* som helhed. Efter nogen betænkning faldt valget på slutningen af *Rhinguldet*.

Vores scenebid starter en kende hovedkulds, godt inde i fjerde scene. Wotan er lige blevet advaret imod at beholde den ring, som på den ene side giver uendelig magt, men på den anden side netop er blevet forbandet af den tidligere ejer, Alberich. Nu står Wotan som forstenet, hensunken i tanker. Det er derfor i første omgang Donner, der beder jætterne modtage ringen, sådan som Wotan havde lovet dem det. Endelig vågner Wotan op af sin trancetilstand og kaster ringen til jætterne, Fafner og Fasolt. De kommer straks op at slås om ringen, og kampen kulminerer med, at Fafner slår Fasolt ihjel. Guderne står lamslæde; den forbandede ring har krævet sit første offer. Donner renser i bogstaveligste forstand luften med sin hammer ved at jage skyerne på himlen væk, og Froh anviser guderne en regnbuebro over til den nyopførte borg, Valhalla. Mens guderne vandrer mod broen, ironiserer Loge over deres latterlige forsøg på at fortrænge døden.

Carolyn Abbate gør i sin bog *Unsung Voices* (1991) opmærksom på, at Wagners værker består af et virvar af narrative ”stemmer”, der kan tale både med og på tværs af teksten. Stemmerne kan være knyttet til en sangers krop, men de kan også ”synges” kropsløst som specifikke fortællende gestus i orkesterledsagelsen. Dette fokus på Wagners polyfone fortælle teknik undergraver forestillingen om, at musik er én stemme, hvis sandfærdighed er sikret i kraft af dens nonverbale natur, hvilket giver nogle nye, interessante spillemuligheder. Accepten af, at Wagners ”stemmer” kan være både upålidelige og løgnagtige, åbner for et dramatisk konfliktstof, som endnu kun er blevet berørt sporadisk i moderne iscenesættelser.

En af Abbates hovedpointer i *Unsung Voices* er, at komponisten ikke længere står ensom i centrum som værkskaber, der er flere narrative stemmer på spil. For Wagner kan ikke selv synges sin komposition. Når hans værk skal opføres, er han afhængig af andre udfarende subjekter, sangerne, der så at sige bemægtiger sig værkets skaberstemme og giver det fænomenologisk liv på scenen. Dette performative fokus på stemmernes og de bagvedliggende kropes betydning i Wagners værker var oplagt at udforske nærmere i en workshop, og den åbenhed, Abbate generelt udviser over for det gådefulde og flertydige i værkerne, ville være ideelt som afsæt for de videnskabelige diskussioner. Valget af dramaturg var derfor oplagt, Carolyn Abbate måtte spørges, og hun var heldigvis begejstret for ideen og gik hurtigt i gang med at skrive den ”dramaturgiske skitse”, der blev projektets udgangspunkt. Et af afsnittene lyder således:

### **Team Wotan**

”Hvis man lytter til en optagelse af *Rhinguldet* og kun kan høre (ikke se) hvem der synger, kan man blive ført på vildspor på et kritisk tidspunkt. Efter Erdas advarende råd om at ”undgå ringen” står Wotan stivnet i tankefuld ubeslutsomhed, og musikken bliver retningsløs, quasi-tavs. Så kommer

der pludselig en afgørende kovending (nogle højlydte, selvsikre akkorder), som om der er sket et akustisk skuldertræk, og en eller andens hoved er rystet fri af musikalske spindelvæv. Derefter lyder en barytonstemme: ”Jætter! Kom tilbage og vent – guldets vil blive givet til jer!” Det er Wotan, der skal træffe den beslutning, men det er Donner, der synger og griber ind for at dreje handlingen i en bestemt retning – kombinationen af timbre (en dyb baryton og en bas kan lyde ens over et stort spænd) og dramatisk forventning (det *burde* være Wotan, der sang) fører til den illusion, at det faktisk *er* Wotan, der synger.

Hvem er disse assisterende superhelte, Donner og Froh, der synes at have så lidt at gøre eller sige, og hvis stund på scenen er så kort?

Man tænker så sjældent på dem. Men her er et mærkeligt øjeblik, hvor Donner synes at optræde som bugtaler for Wotan og træde i hans sted. Man kan næsten forestille sig hele operaen, der kunne være skrevet og ikke blev det: sæt nu, at *Rhinguldet* i dette øjeblik bevægede sig over i en saga om Donner og hans ødipale rivalisering med den gamle gud? Barytontimbren er den smukkeste af alle operatimbrer, den tillægges figurer i deres tidlige efterår, mandlige personer der er ude over tenorens ungdommelige hysteri, men endnu ikke ældet til bassens ned-ad-bakke. Ægte barytoner er usædvanlig sjældne i Wagners værk; han skyder dem til side i mindre biroller, som om han ikke rigtig vidste, hvad han skulle gøre med dem. Alligevel får Donner det store sanglige bravurnummer i *Rhinguldet*, fremmaningen af uvejret i scene 4, der sammen med Rhindøtrenes jubel i scene 1 er et sjældent eksempel på ren, elementær begejstring, som om det at kunne synge med en sådan kraft, og så smukt, er noget, der står uden for den episke tragedie. Donner og Froh, der forsvinder ind i tordenskyen og kommer til syne igen ved den øverste ende af regnbuebroen, gør de andre guder ”måløse af forundring ved det herlige syn” – et syn, der indbefatter de to ”bipersoner”, som baner vejen op i den sceniske *machina*.

Wotan er, til forskel fra Loge (som bliver til Ilden) og Donner (som er ”Tordenen”) eller Froh (”Glæden”), ikke et element. I den forstand har han intet nærvær, ingen egen aura; det eneste han kan, er at befale midlertidigt over elementerne og bede om, at de skænker ham deres specialeffekter, når han har brug for at se større ud, have torden, når han kommer ind eller går ud, eller ild som sit spotlight.” (Abbate 2006, s. 3-4).

### Wotans og Donners sangkonkurrence

Abbate opfordrer i sit essay til at se nærmere på bifigurerne i *Rhinguldet*, Froh og Donner; disse tilbagetrukne superhelte, der baner vejen for de andre ind i Valhalla. Det var en skæv vinkel, som vi alle kunne blive enige om ville være interessant at afprøve. Hvad sker der, hvis man lader dramaet sætte af fra bifigurerne ved f.eks. at fokusere på Donners forhold til Wotan? Et sådant greb, hvor bifigurerens tanker pludselig bliver hovedsagen, kender vi bl.a. fra Tom Stoppards *Hamlet*-parafrase *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*. Wagners scene har en lignende klassikerstatus, så hvorfor ikke prøve?

Især Donner er interessant. Som Abbate nævner, minder hans stemme meget om Wotans. I *Rhinguldet* udformede Wagner begge roller til en stemme, som han kaldte ”Hoher Bass”. Disse roller har en tessitura der er for høj til at kunne synges bekvemt af en bas og for dyb til at synges af en typisk baryton. Faktisk har disse Wagnerroller (sammen med Alberich og Fasolt i *Ring* og Hollænderen, Hans Sachs og Amfortas fra andre Wagneroperaer) skabt en helt ny tilføjelse til den almindeligt anerkendte sangstemmeterminologi, nemlig basbarytonen. Der er vigtige tyske forgængere, der kalder på denne stemmetype, og det giver stof til eftertanke, at de ofte optræder parvis, f.eks. Mozarts grev Almaviva og Figaro i *Figaros Bryllup*, eller Don Giovanni og Leporello i



*Kasper Holten foran Operaen i Kbh.*

*Don Juan.* Disse herre-og-tjener-par, der kæmper om magten, kan sagtens have foresvævet Wagner, da han skrev musikken til Wotan og Donner (og selvfølgelig også til Wotan/Alberich); de rummer i hvert fald netop den slags oprørsulmende forhold, som Abbate peger på i sit essay.

Disse overvejelser om sangstemmerne ville fint kunne bruges i en opsætning baseret på principperne i performance studies. Performances er kendetegnet ved at være flygtige og forbigående og ved at have potentiale til at forvandle publikum gennem de oplevelser, reaktioner og refleksioner, som den fortløbende interaktion mellem sal og scene fremkalder. Det er sagens kerne for en af de mest fremtrædende europæiske forskere på feltet, den tyske professor i teatervidenskab Erika Fischer-Lichte. Hun anser performances for selvstændige kunstbegivenheder og henviser til Wagner som en vigtig forløber i den henseende, blandt andet fordi han i sit essay "Das Kunstwerk der Zukunft" (1848) byggede på Goethes tanke om, at en teateropførelse kan betragtes som et kunstværk i sig selv, og definerede *opførelser* af sine egne musikdramaer som de eneste tænkelige og værdifulde kunstværker i fremtiden. Derudover har hun blik for betydninger af ritualer i performances, i høj grad ligesom Nietzsche, der sporede det græske tragiske teaters oprindelse tilbage til et rituelt sønderlemmelsesoffer, et ritual der annullerede individuationen, idet det forvandlede de tilstedeværende til medlemmer af ét stort fællesskab. (Fischer-Lichte 2005, s. 17-26).<sup>2</sup>

En teaterperformance er ikke begrænset til en række aflæselige tegn, den indeholder også øjeblikke, der ikke kan forklares som repræsentationer af et eller andet: de er ikke semiotisk aflæselige, men fænomenologisk konkrete. Hver enkelt performance genererer visse øjeblikke, der trods semiotisk betydning, øjeblikke hvor den aktuelle konfiguration af de anvendte materialer

2) Fischer-Lichte nævner, at Nietzsche i sin bog *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) forklarede, at det fællesskabsorienterede dionysiske princip og det individuerende apollinske princip kolliderede i det græske teater og skabte en forvandling, hvori de grænser, der adskilte individerne, opløstes; hans bud på en moderne ækvivalent var, ikke overraskende, opførelser af Wagners musikdramaer.

– kroppe, stemmer, rytmer, lyde og toner – bliver til udelukkende i performanceprocessen. (Risi 2001, s. 364).

Alle disse træk genfindes i opera, nogle af dem endda endnu tydeligere, fordi opfattelsen af den syngende performer svinger og altid har svinget mellem troværdig repræsentation og beundret auto-deixis, som Lehmann kalder det. (Lehmann 1999, s. 17). Sangerne er ofte divaer eller divoer, som vi allerede kender fra andre opførelser eller optagelser, og denne viden farver vores perception; og selv hvis vi lader dette ude af betragtning, vil vi stadig være opmærksomme på deres personlige profession i samme øjeblik, som de synger en særlig smuk kadence, synger falsk eller rammer ved siden af en toptone. En sangers kropslige væren-i-verden er alt i alt tydeligere end en skuespillers, ikke mindst på grund af den enorme fysiske anstrengelse, en sanger gør for at frembringe en lyd, der løfter sig over et orkester på måske 100 instrumenter. Denne udmattende lydproduktion har en direkte indvirkning på publikum, for vores opfattelse er ikke begrænset til synssansen, den fremkommer – måske endda endnu mere virkningsfuldt – gennem kropslige fornemmelser: som tilskuere har vi en hemmelig trang til at eftergøre sangerens performance, udføre de samme bevægelser og frembringe de samme lyde i struben, og der er absolut ingen grund til at prøve at skjule dette performative faktum i en postmoderne performance.

Set fra denne performative synsvinkel, der fokuserer på den glidende overgang mellem det semiotiske og det fænomenologiske aspekt af personerne på scenen, må det være specielt uhyggeligt for Wotan-sangeren og Donner-sangeren, at Fasolt, den eneste anden basbaryton på scenen, bliver dræbt: det er en af deres egen slags, der er blevet gjort tavs. I en iscenesættelse bygget på denne synsvinkel kunne Fasolt blive kvalt af Fafner, og de to andre kunne øjeblikkelig gribe sig til deres egne dyrebare struber i rædsel ved synet. Det ville have været interessant at eksperimentere med at gennemspille scenen udelukkende som en sangkonkurrence mellem de to basbarytoner: Donners elementarsang kunne i så fald have været en provokerende fremstilling af en ung og lovende sangers naturtalent, som Wotan derefter ville være nødt til at overgå i en følgende "arie", hvor han måtte bruge al sin opfindsomhed og tekniske kunnen. Donner kunne have akkompagneret sig selv ved at "hamre" i klaveret. Til sidst ville Wotan synes, at han havde vundet duellen, fordi det lykkes ham at fremmane en ny, triumferende fanfare ("sværdmotivet") fra orkestergraven, en slags applaus, der understøtter hans ønske om udødelighed. Helte dør hele tiden på scenen, men divoer forbliver udødelige, og det er Wotans drøm: at blive ved at være udødelig. Hvad Wotan imidlertid ikke hører, er Loges, kritikerens, tanker om at brænde dem alle sammen.

### **Koncept nr. I: En socialrealistisk iscenesættelse inspireret af Vinterbergs film *Festen***

Selv om disse performance studies-ideer ikke blev diskuteret direkte på seminaret, dukkede de op i forklædning senere. Her – i begyndelsen af seminaret – er første punkt på dagsordenen, hvilken historie vi vil fortælle, og på hvilket niveau den skal finde sted. Skal det f.eks. være storpolitik eller familiedrama? Efter nogen diskussion bestemmer vi os for at lade historien udspille sig i det nære. Det overordnede koncept bliver et familieopgør ved en pinsefrokost inspireret af Thomas Vinterbergs film *Festen* fra 1998. Stemningen er, som i Vinterbergs film, meget trykket; på overfladen er alting nydeligt og perfekt arrangeret, men nedenunder ulmer hadet over for den egoistiske, børnemisbrugende patriark. Der er masser af lig i familieskabet – lig, som i denne Wagnerscene får et højt konkret udtryk.

Vi starter med at give hver af figurerne en personlig status: Wotan er familiens dominerende overhoved, og Loge er hans indre. Donner er aktiv sportsmand, Froh er den blide kunstner, Freia

er en billedskøn fotomodel, Fricka er politisk aktiv, og Jætterne er rockere.

Vores scene åbner med Donners ord: ”Jætter kom tilbage – I skal få guld!” I visse opsætninger lader man faktisk Wotan overtage Donners replik formentlig i erkendelse af, at dette vigtige udsagn burde tilkomme overguden, Wotan. Men omfordelingen af replikkerne snyder publikum for konfrontationen med det ubehagelige faktum, at menneskers tanker og handlinger er uforudsigelige, og at selv ellers handlekraftige overhoveder kan blive ramt af chok og apati.

I vores sceneversion udfordrer Donner Wotans status som familieoverhoved lige fra starten ved at gribe hans spyd og sige til jætterne, at de skal komme tilbage og modtage guld. Wotan lægger ikke engang mærke til det, for han er helt hensunken i tanker om Erdas gådefulde advarsel mod at beholde ringen. Omsider vågner han op, men kun for at opdage, at beslutningen om at betale løsesummen for Freia allerede er blevet taget af Donner. Han bekræfter beslutningen, mens han snapper spyddet ud af hænderne på Donner, kalder Freia tilbage og kaster ringen oven i skatten. Ifølge Wagners bemærkninger i partituret giver jætterne så slip på Freia, der ”glad iler over til guderne, som hver især omfavner hende længe i overstrømmende glæde”. I vores version er der en lille forskel: Freia giver alle et knus, undtagen Wotan, og den ellers så selvtilfredse faderskikkelse står tilbage i ren forbløffelse med de åbne arme ud i luften et par sekunder. Afsløringen af Wotan som en magtbegærlig egoist, der uden videre har pantsat et nært familiemedlem for en ny bygning, må have sat sig et bittert spor i Freias sind, og hendes fysiske afvisning af Wotan som frelser kan også have en fysisk virkning på publikum, der identificerer sig med personerne på scenen.

Fafner begynder nu at læsse skatten på sin vogn uden at ænse Fasolts protester. Den sanger, der spiller Loge, har, med et undskyldende smil fra instruktøren, fået besked på at synge sine replikker uet bag en skærm som Wotans indre, mens Wotan bevæger sig rundt på scenen og er den eneste af figurerne, der kan høre hans stemme. På det tidspunkt hvor Loge overtaler Fasolt til at lade skatten ligge og i stedet insistere på at beholde den forbandede ring selv, bliver Loges ord til Fasolt stadig sunget af Logesangeren, så publikum kan høre dem, men visuelt bliver de hvisket af Wotan i øret på Fasolt, hvilket viser Wotan, og ikke Loge, som en kyniker, der bruger Fasolt som forsøgskanin for at efterprøve, om ringen nu også er dødbringende. Det er den, og Fasolt dør som følge af sit krav på ringen.

Efter Fafners koldblodige drab på Fasolt er alle lammet af skræk. Lang pause. Så begynder Wotan at røre på sig, mens han tænker højt. Til at begynde med udtrykkes hans tanker gennem hans egen stemme, der bekræfter, at forbandelsen virker, og så tager Loges stemme over og udtrykker hans ondskabsfulde glæde ved sin fjendes grusomme død, og til sidst – igen med sin egen stemme – stønner han i dødsfrygt. Kun Erda kan ende denne frygt, tror han, derfor må han finde hende, og han går søgende hen imod det sted, hvor hun forsvandt. Fricka prøver at overtale sin mand til at slappe af og glæde sig over sin nye borg, men Wotan skubber hende til side, som om hun er et møbel, der står i vejen for ham. Nu er tiden inde til at genindføre den ødipale rivalisering: Donners ord ”en lummer dis svæver i luften; dens dumpe pres tynger mig” henviser, i vores version, ikke til nogen synlig tåge i baggrunden, men til den kvælende atmosfære, Wotans opførsel netop har fremkaldt, og de er henvendt til den krænkede værtinde. Donner fører sin stakkels ”mor” ind til frokosten og sætter sig, provokerende, selv for bordenden.

Dagliglivet er fuldt af performative handlinger, og der findes en mangfoldighed af rituelle performances forbundet med situationer omkring et bord. Nogle af de mest almindelige rituelle performances ved festlige lejligheder er selvfølgelig taler; de er ”genskabt adfærd” eller ”dobbeltudført adfærd” (”restored behaviours” eller ”twice-behaved behaviours”), som Schechner



ville kalde dem.<sup>3</sup> I Thomas Vinterbergs *Festen* er vendepunktet en tale, der holdes af patriarkens søn. Når alle er samlet ved bordet, tager han to ark papir op af inderlommen, et grønt og et gult, og beder sin far om vælge mellem de to. Faderen ved ikke, at det gule ark indeholder en harmløs tale og det grønne familiehemmeligheden, så han vælger muntert det grønne og foranlediger dermed ironisk sit eget fald.

I vores scene har Donner kun én tekst, Wagners partitur, men denne tekst behøver ikke nødvendigvis at synges som en harmløs, ”gul” støtte til Wotans magt. I vores pinsefrokostkoncept er Donners hammer en flaske snaps, som han hamrer ned i bordet, mens han synger. Han bliver tågernes herre, ikke bare fordi han hamrer, men også – og først og fremmest – gennem sin sanglige performance. Hans sang er praleri *og* opgør på samme tid. Hvad er det så for en familiehemmelighed, Donner afslører? På det semiotiske plan prøver han at hamre ind i hovederne på familien, at Wotan lige har krænket de kvindelige familiemedlemmer groft, og at han ikke bør få lov at slippe godt fra det. På det fænomenologiske plan river hans imponerende sanglige præstation teatrets fjerde væg ned og viser alle hvad sandheden er: performance er magt, og magt er performativ; det gælder både i teatret og i livet.

Bifaldet, der følger efter Donners performance, er øredøvende. Alligevel er hans succes kun midlertidig; Wotan kommer tilbage med et umisforståeligt udtryk i ansigtet. Donner rejser sig og sjokker over til sin egen stol, hvor han tager kampen op fra en ny vinkel. Han beder sin bror Froh om at fortsætte. Men Froh er ikke revolutionær, han er en genert og verdensfjern kunstnertype. Så han prøver, lettere forvirret, at komme ud af den akavede situation ved at læse et digt højt, han har skrevet til lejligheden. Da han er færdig, rejser Wotan sig. Han udbringer en skål i champagne, og alle drikker og æder, til de falder om. Sangeren der synger Loge (Wotans tanker) får det sidste ord, idet han fortæller os, at han mener, at personerne på scenen iler mod deres endeligt, og at han ikke vil følge deres blinde vej, men i stedet måske vil tage skikkelse af en flamme.

Vi var nået til slutningen af scenen og tog nu en kort pause i prøven, som vi brugte til at diskutere konceptet og iscenesættelsen med sangerne. De var alle sammen tilfredse med den måde deres figur var blevet fortolket på, måske undtagen sangeren, der sang Froh, han havde ventet at hans figur ville udvise en større grad af mandighed. De var også begejstrede for Kaspers realistiske instruktion, der gav dem mulighed for at vise deres skuespillertalent i fuld udstrækning. De skulle huske en masse komplekse reaktioner og hurtige bevægelser, og for flertallet af sangerne havde det en negativ indvirkning på deres sanglige præstationer, men i det lange løb havde de sikkert kunnet udnytte de realistiske bevægelser til deres egen fordel.

På dette tidspunkt fik vi den krise, der er beskrevet i begyndelsen af artiklen. Vi havde nu gennemspillet scenen to gange, og der var stadig masser af tid. Det virkede unødvendigt at bruge over to timer på at korrigere detaljer. Da sigtet med seminaret ikke var en færdig opførelse, kunne vi fokusere på udviklingen og de forskellige muligheder i partituret; det stod os frit for at forkaste den konventionelle prøvestil, der sigter mod et færdigt produkt, og mærkeligt nok gjorde denne frihed os utrygge og usikre. Det realistiske familiekoncept havde vist sig brugbart, stedvist endda fængslende, men der var stadig en udbredt fornemmelse af, at der manglede noget. Der blev sat ord på problemet, da den norske musikprofessor og operaanmelder Erling Gulbrandsen til sidst bemærkede: ”Det hele bliver for ubetydeligt, når kulminationen på hele scenen er en

3) Efter Schechners mening finder der som bekendt ingen social performance sted for første gang, den sker altid fra anden til n’te gang. Ligesom teater-performances på scenen er markerede, indrammede eller forhøjede adfærdsformer, forskellige fra det slet og ret ”levede liv”, kunne man endda betegne dem som ”genskabt genskabt adfærd”. (Schechner 2002, s. 28-29).

champagneprop, der springer. Vi er nødt til at nå op på et højere niveau, et politisk eller mytisk niveau i stedet.” Det kom vi aldrig til at prøve; i stedet gik vi over til noget helt andet og ikke mindre interessant.

### Tempo

Abbate: ”Mens kæmperne skændes om lønnen, siger Loge til Fasolt, som en afsides-bemærkning: ”Lad din bror snuppe guldet – bare hold øje med Ringen” – og underskriver dermed i grunden hans dødsdom, fordi Fasolts forsøg på at tage Ringen øjeblikkelig fører til hans død. En brat død: til forskel fra Siegmunds eller Siegfrieds eller Fafners eller selv Mimes får vi ikke noget varsel; der er ikke nogen lang kamp forinden, ingen telegrafering af begivenheden i musikken. Fasolts død er musikalsk til stede i kraft af, at slagene fra hans brors hånd oversættes direkte til lyd, slagene på stortrommen. I forhold til de forskellige arter af musikalsk symbolik, som Wagner anvender, er dette en slags nulpunkt, den mest basale og primitive måde, musik kan være et tegn på, når musikken knap nok når et trin op over den faktiske lyd eller lydeffekt. Det er en begavet forkastelse af kompositionel virtuositet og af den opera-regel, at et dødsfald aldrig må komme uforberedt. Det ene øjeblik chokerende realisme – og hvordan skal vi så i det næste forstå den potentielt uudholdeligt kitschede opfølgning, når ”forbandelsesmotivet” brøles ud af basunerne, og Wotan siger: ”Nu ser jeg, hvor grufuld Forbandelsen kan være!” Og den dissociative psykose i Loges muntre ”Wotan, hvilket held du har!” Eller Frickas kælent lokkende ”Venter den ædle borg ikke på sin herre?”

Måske er den eneste løsning at forme ikke bare iscenesættelsen, de visuelle aspekter og de gebærder, skuespillerne gør, men ændre selve tiden og tempoet: at tillade en umådelig, uautoriseret (dvs. u-noteret), ”stivnet” stilhed at hænge i adskillige sekunder i orkestret – længe nok til at publikum mærker, at det er ”for meget” – lige efter at de sidste ”spjæt” i strygerne synes at meddele, at en flamme er gået ud, og lige før ”forbandelsesmotivet” spilles. Og, måske, at bryde tempoet op igen, at indføre små, dissociative musikalske stilheder før hver af ”reaktionerne” på Fasolts drab. På den måde bliver Donners lovsang til vejret, der er så smuk og elementær, også hyperrealistisk: slet ikke så glædesfyldt alligevel, men sang, der skal overdøve frygten, det musikalske ritual, der prøver at udslette mørket.” (Abbate 2006, s. 5-6).

### Mordet på Fasolt

Abbate fremhæver i sin dramaturgiske skitse paukernes naturtro lydgenivelse af mordet på Fasolt og foreslår, at paukeslagene knyttes direkte til Fafners morderiske slag mod Fasolt. Wagner har ikke *konciperet* paukeslagene som lydeffekter knyttet til dødbringende slag, for i partituret lyder regionvisningen: ”Han [Fafner] slår med ét slag Fasolt til jorden”. Anvisningen står lige over en dissonerende akkord, og han forestillede sig formentlig, at det dødbringende slag skulle falde på denne akkord, og at de efterfølgende stadigt langsommere paukeslag skulle beskrive Fasolts døds kamp. Men vi er heldigvis ikke forpligtede til at følge hans intentioner, så ideen om at bruge musikken som naturtro lydgenivelse af en række dødbringende kølleslag er tillokkende.

Herefter følger det, Abbate kalder ”forbandelsesmotivets bombastiske skryden” i basunerne. Vi overvejer at indlægge en pause efter motivet for at få noget mere dybde i foretagendet, men dirigenten er ikke glad for ideen, hvilket især skyldes, at der ikke alene skal indlægges pauser, men også ændres betragteligt i dynamikken, hvis det skal fungere set ud fra hans musikalske synspunkt; så forsøget forbliver underligt halvhjertet, Wagners musik er, må vi erkende, stadig urørlig for mange dirigenter.

Umiddelbart efter "forbandelsesmotivet" udbryder Wotan rystet: "Frygtelig synes mig nu forbandelsens kraft!". Så høres motivet igen, denne gang endnu kraftigere i sekvenseret form. Motivgentagelsen er påtrængende på en utrolig irriterende måde, der er noget om det, når Adorno kritiserer Wagners udbredte sekvenseringer, understregende at "den gentagne gestus er tvangsmæssig, men det gentagne udtryk er tautologisk." (Adorno 1974). Denne gang er motivet næppe længere knyttet til Fafner, men snarere til Wotan selv. Er det orkestrets alvidende stemme, vi hører? Er det Wotans indre stemme? Er det en advarsel? Eller en konstatering? Mulighederne er *legio*.

### Et hypotetisk eksperiment med Lars von Triers "berigede mørke"

At de to variationer af "forbandelsesmotivet" spilles af basunen alene (ledsaget af en skælvende hvirvel fra pauken) giver mig lyst til at videreanalysere og forestille mig, hvordan man også ville kunne løse scenen ud fra en performance studies-vinkel: "Forbandelsesmotivets" stemme kunne blive synlig, hvis en af sangerne spillede den enkle melodi på basunen på scenen; den udfordring kunne man give til Alberich, der kunne anbringes på et plateau oppe over guderne. Under den første version af "forbandelsesmotivet" skulle hans skikkelse være skjult i mørket, sådan at den påtrængende musikalske stemmes *locus* ville være umuligt at bestemme med nogen rimelig grad af vished. Når motivet indtræffer for anden gang, kunne der blændes op for et spotlight på Alberich, så vi kunne se ham spille udtryksløst på basun. Dette ville forøge publikums indtryk af Alberich som en person, der stadig har styr på tingene. Vi bliver mindet om, at han er opfinderen af "forbandelsesmotivet", og hans udeltagende afspilning af motivet har en direkte, skræmmende effekt på os alle, inklusive Wotan, for som instrumentalist er Alberich ikke længere så sårbar, som han var som sanger; dengang var han kun en krop i verden uden noget mellem sig og verden, nu har han et magtfuldt instrument som mellemed, og det gør en foruroligende forskel.

Det kunne være interessant at udbygge ideen om den skjulte person i mørket og afprøve den form for "beriget mørke", som Lars von Trier opfandt til den opsætning af *Ring*, der skulle have fundet sted i Bayreuth i 2006.<sup>4</sup>

Lars von Trier ønskede at skabe en forestilling, der videregav de emotionelle kvaliteter i Richard Wagners værk med en scenebelysningsgrad, der aldrig oversteg 5%. Det viste sig teknisk uladsiggørligt i det lange løb, fordi uønsket lys igen og igen smittede af på objekter, der skulle have været fuldkommen skjult; alligevel er den skelsættende ide om "det berigede mørke" utrolig interessant, og hvis den blev anvendt i mindre doser, ville den formentlig også være teknisk gennemførlig. Efter Lars von Triers opfattelse er "operaens ide" illusion og nærvær. Opera skal opføres "live" – med øjeblikkets enestående kvalitet, *for* levende mennesker *af* levende mennesker. Det essentielle træk ved illusionen er, at den ikke eksisterer, eller rettere, at den kun eksisterer i tilskuerens sind. "Hvordan anbringer vi den der?" spørger von Trier. "Simpelt hen ved at antyde," svarer han, "ved at vise ting, som får tilskueren til at deducere og 'se' illusionen, som på det tidspunkt bare ikke vises. Det er almindelig dramaturgi: hvis **A** gennem **B** fører til **C**, så vil vi vise **A** og **C** og lade tilskueren selv sørge for **B**! Det er den simple opskrift på tryllekunster." (Fra von Triers ideer og skitser på Zentropas hjemmeside, ikke længere tilgængelige.)

Hvis vi skulle overføre disse ideer til vores scene, kunne vi begynde som beskrevet ved at lade

4) Von Trier opgav *Ring*-projektet i 2004, idet han allerede da indså at den perfekte konkretisering af hans mørkekoncept ville have overskredet ethvert teaterbudget, og idet han ikke ville acceptere en middelmådig opsætning; han ville heller ikke overveje at gøre det til en film, fordi filmmediet ikke har nærværets magt. Men han lagde dog sine konceptideer og de skitser, han havde lavet til *Valkeyrien* og *Siegfried*, ud på sit filmselskab Zentropas hjemmeside i en måned som potentiel inspirationskilde.

spotlightet på Alberichs truende basunspil være **A**. Så kunne han igen forsvinde i totalt mørke, og Wotan kunne langsomt stige op ad trappen til balkonen, ledsaget af skælvende (*tremulerende*) strygere. Derefter følger **B**: hvor Wotan kunne træde ind i det mørke område, hvor Alberich stadig må menes at befinde sig. Spændingen stiger samtidig med lyden af strygernes skælven bliver kraftigere. Derefter kunne man indlægge total stilhed: der kunne lyde et bump – og så stilhed igen. Herefter **C**: Wotan træder ud af mørket med Alberichs basun i hånden, ledsaget af det fanfareagtige, såkaldte ”sværdmotiv”; han løfter instrumentet højt op over hovedet og synger triumferende: ”Således hilser jeg borgen, sikker mod angst og frygt!”. Hvad er der sket i mørket? Har Wotan dræbt Alberich? Eller har han bare lammet ham? Har Wotan overvundet forbandelsen? Eller er det bare noget, han selv tror? Her er der stadig meget, der er overladt til publikums fantasi. Men der er blevet plantet et frø, vores forestilling om ”sværdmotivet” er blevet visuelt koblet med ”forbandelsesmotivet”, og det har givet os en mistanke om, at Wotans triumferende fanfarenmotiv ikke er mindre egocentrisk og magtmisbrugende end Alberichs skrydende forbandelsesmusik.

## Koncept nr. 2: En stiliseret version af scenen udviklet fra et mislykket ”Mickey Mousing”-forsøg

Efter den realistiske version af scenen og den følgende midtvejskrise bliver Abbates kritik af Wagners manipulerende, usynlige stemmer nu sat i centrum for et nyt forsøg. Lidt efter lidt har vi lært at se med en vis skepsis på musik, der ledsager skikkelserne i en opera.<sup>5</sup> Nu henleder Abbate opmærksomheden på, at musikalske stemmer kan være endnu mere forførende, når de ikke høres i forbindelse med en skikkelse på scenen, fordi ulegemlige stemmer virker, som om det er Gud eller Autoriteten, der taler.

Abbates dramaturgiske ide drejer sig imidlertid ikke om at ukropsliggøre sangerstemmerne; tværtimod foreslår hun at kropsliggøre orkestrets alvidende fortællerstemme, og det bliver vores næste konkrete udfordring. Som nævnt i begyndelsen af denne artikel opgiver vi snart ideen om at have en fortæller på scenen, ikke mindst fordi orkestermusikken består af mange stemmer, der ikke altid er i overensstemmelse med hinanden. Personerne får i stedet besked på at bevæge sig på en særlig måde, hver gang der høres et ledemotiv og dermed frembringe en slags ”Mickey Mousing”<sup>6</sup> ved at forøge den musikalske redundans med endnu et lag af redundans. Eksperimentet virkede ikke, formodentlig fordi for mange af ledemotiverne i *Rhinguldet* har netop den narrative funktion, som Abbate påviser, og ”Mickey Mousing” virker ikke, medmindre den løsner sin binding til handlingen; alligevel er ”Mickey Mousing” af Wagners ledemotiver ikke nødvendigvis dømt til at mislykkes. I en scene fra *Ragnarok*, hvor motiverne oftere tjener den musikalske struktur, kunne den måske have en chance. Men ”Mickey Mousing” bør behandles med forsigtighed, ligegyldigt hvilken af *Ringens* operaer man vælger at bruge den i. For ledemotiverne er, som det er almindeligt kendt, ikke statiske størrelser, de udvikler sig hele tiden, og derfor flytter deres betydninger sig også; de ender tit med at være deres egen diametrale modsætning eller så flertydige som udsagn,

5) Adorno har, blandt andre, advaret os mod at tro på Wagners forførende musikalske stemmer, især når de synes at komme fra skikkelserne på scenen. Adorno påpeger, at musikken foregriber samfundets dom og bærer heltene frem på en triumferende eller lidende måde, og ”jo mere den forsøger at få tilhørerne til at tro, at afgørelsen er deres, desto mere må den umiddelbart fremtræde, som om den er ét med sine skikkelser, på den ene side af skellet mellem sanger og helt. Således må den talende digter i ”mestrenes” kostume påberåbe sig en mytisk identitet med sine skabninger og musikalsk imitere sine figurer som deres skuespiller.” (Adorno 1974).

6) ”Mickey Mousing” er en filmisk teknik, hvorved handlingerne på lærredet er totalt synkroniseret med musikken. Udtrykket blev først brugt om tegnefilm, f.eks. tidlige Disney-film, hvor musikken mimer de animerede figurers bevægelser. I dag bruges udtrykket mest nedsættende som betegnelse for en meningsløs dublering af lyd og syn.

at det er umuligt at indfange og forklare deres betydning. Og det var vores nøgleproblem: ved at knytte ledemotiverne til bestemte bevægelser fik vi dem til at fremstå som utvetydige tegn i sig selv, og på den måde fik vi malet os op i hjørne, der mindede pinagtigt om de værste eksempler på symbolorienteret fundamentalisme i Wagneropsætninger såvel som Wagnerforskning<sup>7</sup>.

”Mickey Mousing” har imidlertid en interessant kritisk eftersmag efter latteren, der fortjener opmærksomhed. Carolyn Abbate og Roger Parker berører det i deres fælles artikel ”Dismembering Mozart”; de beskriver, hvordan Mark Morris i sin koreografi til Mozarts klaverfuga i c-mol gav hver enkelt danser besked på at udtrykke sin egen fugastemme, sådan at hver enkelt musikalsk gestus medførte den samme, uundgåelige fysiske respons. Publikum reagerede med stormende latter, og i denne latter lå der en kompleks, æstetisk intuition. Dansen skrev sig simpelt hen alt for nøjagtigt ind i musikken, sådan at publikum til sidst kom til at håne redundansen. Abbate og Parker forklarer: ”Korrespondensen – en klassisk æstetisk kategori – var blevet *latterligt* absolut. Ved at frembringe banalitet, forudsigelighed og latterliggørelse med sådanne præcise midler undergravede Morris en fundamental antagelse, som vi alle har med, når vi ’ aflæser ’ ballet, nemlig at gestus og bevægelse skal genereres af og korrespondere med musikken.” (Abbate & Parker 1990, s. 187.)

De gentagne dublinger af musikken driver gæk med både guderne på scenen og Wagners teleologi, og det er selvfølgelig dramaturgisk forfriskende, men i denne scene – må vi indrømme – tager det mere, end det giver, værkets potentiale taget i betragtning. Da vi har fået os et godt grin over metodens resultater, glider iscenesættelsen derefter over i noget mere Robert Wilson-agtigt; sangerne står på faste positioner eller bevæger sig rundt i slow-motion. Heldigvis begrænser vores stiliserede version sig ikke til ren æstetik, formodentlig takket være manglen på smukke kostumer og farverig scenebelysning. Vi er også alt for tæt på sangerne til ikke at blive påvirket af den fysiske, sveddræppende anstrengelse ved deres optræden. Desuden opnår sangerne en høj grad af intensitet i stiliseringen, fordi de lige har gennemspillet det realistiske koncept. Deres kroppe har været i rollen, som nu fortættes og dermed redder den stiliserede version fra at blive stiv, kedelig og tandløs.<sup>8</sup>

Koncentrationen øges mærkbart, og musikken struktur står efterhånden krystalklar. Til daglig udgør synssansen ca. 80 % af vores sanseapparat, det er der slet ikke brug for nu, og med neddroslingen af synssansen bliver der så meget desto mere plads til høresansen. Vi lytter, som vi aldrig har lyttet før. Og det, vi hører, er også helt nyt, for sangerne har endelig fået den ro i scenegangen, der skulle til, for at de teknisk kunne synge de krævende partier. Sangpræstationerne er endda bedre end ved den første gennemsyngning, hvor de stod helt stille, for nu koncentrerer de sig om deres krop og sangteknik.

Kasper selv er heller ikke til at stoppe nu. Han giver dirigenten og pianisten frie tøjler og instruerer løbende, mens musikken spiller. På det sted, hvor Fricka forsøger at vinde Wotans opmærksomhed, tager Kasper prøvende fat i Wotan-sangerens håndled og fører langsomt sangerens hånd op mod Frickas kind. Hendes hoved hviler et øjeblik i Wotans hånd, og hun instrueres til at fastholde stillingen længe efter, at Wotan har fjernet hånden igen. Et blik rundt i salen afslører, at flere af os faktisk sidder med hovedet lidt på skrå: Frickas hengivenhed og Wotans ligegyldighed er gået lige i kroppen på os.

7) Her tænkes f.eks. på Cosima Wagners stive, tilbageskuende opsætninger eller på forskere som Ernest Newman, Deryck Cooke og Robert Donington i deres allermost ledemotivfikserede analyser.

8) Det er fristende at sammenligne vores vej gennem forskellige spillemetoder med den udvikling, som Konstantin Stanislavskij gennemgik. Til at begynde med forlangte han ekstremt naturalistiske, ”troværdige” figurer af sine skuespillere, men hen mod slutningen af sin karriere blev han meget mere tilbøjelig til at acceptere, at en rollefigur kunne skabes af kropsbevægelser, ”fysisk handling”, selv om han aldrig opgav den grundlæggende psykologiske forståelse af rollen.

## Wagners *Rhinguld* i vridemaskinen

Musikken ruller fremad, og én efter én fører Kasper personerne frem på linje. Donner, Froh, Freja, Fricka og endelig Wotan går som i trance i takt til festmusikken og fortsætter med at gå på stedet, idet de når op på siden af de andre. Til venstre for dem ligger liget af Fasolt, han er stiv som en pind, som om tilstanden *rigor mortis* allerede var indtrådt. Halvguden Loge, der befinder sig uden for dette ”gudernes spøgelsesoptog”, synger hånligt om, hvordan han kunne have lyst til at omdanne sig til ild og fortære dem alle. Mens han synger, bevæger han sig cirkelende rundt om guderne, hurtigere og hurtigere. Her skulle vores scene være stoppet; men ingen stopper: sangernes fødder arbejder videre, pianisten spiller, dirigenten dirigerer, alting fortsætter, indtil Wagners sidste *Rheingold*-tone er døet hen.

Bagefter spørger vi os selv, hvad det var, der skete. På en måde kunne man sige at vi denne gang var kommet frem til en vellykket udgave af ”Mickey Mousing”; for da personerne havde nået deres endemål helt fremme på scenen, standsede deres ben ikke, de fortsatte med at tage ”det sidste skridt” på samme sted, som om de var blevet indfanget af musikkens tempo og rytme. Vi havde tillempet Abbates tanker om musikkens hulhed og ubevidst oversat hendes ”kropsliggørelse af ledemotiver” til en poststrukturel ”kropsliggørelse af rytme”. Ved at opleve og realisere musikkens uendelige rytmiske fremadskriden deltog vi i musikken i fysisk forstand; vi blev berørt af musikken på en meget konkret måde.

Slow motion-bevægelserne og tableauerne skabte det indtryk, at standardtid og normalitet var suspenderet. Den standsede tid gjorde os opmærksom på tiden selv, og på den måde kom et af de mest signifikante træk ved operaens ontologi også til at stå klart – nemlig at tiden må sættes i stå i kortere eller længere perioder, jfr. klassiske operaparodier, hvor heltinden bliver ved med at synge ”åh, jeg dør, jeg dør” i én uendelighed.

Men hvorfor var denne stiliserede version så bevægende? Sagen var nok den, at personerne på scenen holdt op med at være semiotiske figurer i en opera. De fænomenologiske sangere kom til syne bag figurerne. Men heller ikke denne forklaring var dækkende. De var hverken sangere eller fiktive figurer, de var reduceret til kroppe, der gennemførte et ritual, og deres langsomme rituelle bevægelser smittede af på os, tilhørerne, idet vi spontant og ubevidst fik lyst til at gentage deres bevægelser, deltagte i deres kropslige ritual. Vores empati med personerne på scenen fik rummet til at udvide sig, og der opstod et socialt fællesskab, som ikke havde været der før. Ved at rense og stilisere udtrykket lykkedes det Kasper at bringe os ind i en tilstand, der mindede om trance. Vi fokuserede intenst på de optrædendes langsomme, præcise bevægelser – jo mindre de bevægede sig, des mere bevægede blev vi – og derved mistede vi fornemmelse af både tid og sted. Det var skræmmende og fascinerende – og i det mindste på én måde ganske i Wagners ånd, for det søvngængeragtige ritual havde omdannet det teatraliske rum til et sakralt rum, og kun én person undgik ekstasen – Loge: Aldrig var han så truende, så djævelsk, som da han stillede sig uden for dette rituelle fællesskab; enere er farlige – ”Hvem ved, hvad jeg gør?” er hans sidste replik.

### Litteratur

Abbate, Carolyn, 1991. *Unsung Voices, Opera and the Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton University Press.

Abbate, Carolyn, 2001, *In Search of Opera*. Princeton University Press.

Abbate, Carolyn, 2006. *Das Rheingold: A Sketch for Dramaturgy*, skrevet direkte til det kreative seminar ved Den Kongelige Opera, som her beskrives. Publiceret som en del af artiklen *Flying a Wagner Kite* (se nedenfor).

Abbate, Carolyn og Roger Parker, 1990. ”Dismembering Mozart”. *Cambridge Opera Journal*, 2.

## Nila Parly

- Adorno, Theodor W., 1994. "Bourgeois Opera" i *Opera through Other Eyes*, David Levin (ed.), SUP, Stanford.
- Adorno, Theodor W., 1974. *Versuch über Wagner*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main.
- Dahlhaus, Carl, 1971. *Richard Wagners Musikdramen*, Orell Füssli Verlag, Zürich.
- Fischer-Lichte, Erika, 2004. *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Fischer-Lichte, Erika, 2005. *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, Routledge, New York.
- Nietzsche, Friedrich, 1889/1983. „Nietzsche contra Wagner, Aktenstücke eines Psychologen“, *Der Fall Wagner*, Dieter Borchmeyer, ed., Insel Verlag, Frankfurt am Main.
- Lehmann, Hans-Thies, 1999. "Die Gegenwart des Theaters" in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch og Christel Weiler (ed.) *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, Berlin: Theater der Zeit.
- Parly, Nila, 2011. *Vocal Victories. Wagner's Female Characters from Senta to Kundry*, Museum Tusulanum Press, København.
- Parly, Nila, 2009. "Flying a Wagner Kite: Subjunctive Performances of a *Rheingold* Scene Based on a Dramaturgical Sketch by Carolyn Abbate". *Cambridge Opera Journal. Celebrating twenty years of publication*, vol. 21, nr. 2.
- Risi, Clemens, 2001. "Swinging Signs, Representation and Presence in Operatic Performances" i *Arcadia. Zeitschrift für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft*, vol. 36, nr. 2.
- Schechner, Richard, 2002. *Performance Studies. An Introduction*, Routledge, New York.
- Wagner, Richard, *Das Rheingold*, fuldstændigt klaverpartitur, Karl Klindworth (ed.), B. Schott's Söhne, Mainz, p. 206-27.

---

### **Nila Parly**

Adjunkt ved Afdeling for Teater og Performance Studier, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Uddannet operasanger ved musikkonservatoriet "Santa Cecilia" i Rom. Har skrevet ph.d.-afhandling om Wagners kvindefigurer – senere udgivet på forlaget Multivers Academics (2007) under titlen *Absolut sang* samt i en bearbejdet engelsk oversættelse kaldet *Vocal Victories* (2011). Arbejder ved siden af adjunkturet som operadramaturg ved Det Kongelige Teater.

---

# Artikel

Ej blot til lyst – eller trøst?



# Ej blot til lyst – eller trøst?

Tragisk og komisk opera af Bent Lorentzen

Af Lars Ole Bonde

## En produktiv og alsidig dansk operakomponist

Bent Lorentzens i alt 15 operaer er uhyre forskellige, og på overfladen kan man vel næppe pege på to mere forskellige værker end den dystre og avantgardistiske *Tristan-Variationer* (1979) og den muntre palimpsest *Pergolesis hjemmeservice* (1998). I denne artikel vil jeg imidlertid argumentere for, at der er en lang række fællestræk i de to værker, især hvis man betragter dem fra en dramaturgisk vinkel og med et performativt perspektiv. Artiklen præsenterer først Lorentzen som operakomponist i en dansk og international kontekst, derefter præsenteres Lorentzens egen musikdramaturgiske analysemodel, som kommer i anvendelse i en koncentreret sammenlignende analyse af de to operaer. Der lægges særlig vægt på to aspekter af Lorentzens praksis: ”det komiske” og ”det performative”.

## Bent Lorentzens operaer – et overblik

Bent Lorentzen er med sine 15 operaer og en række andre musikdramatisk inspirerede værker den danske samtidskomponist, der har arbejdet mest med musikteater. Han er også den, der har oplevet flest nyproduktioner og udenlandske produktioner af sine operaer. Operaerne spænder tidsmæssigt over næsten et halvt århundrede, fra de tidlige skoleoperaer og første udgave af *Mette* i begyndelsen af 1960'erne til Holbergoperaen *Jeppe* fra 2009. Værkerne er stilistisk og æstetisk meget forskellige, men der er alligevel en rød tråd: Lorentzen benytter sig af eller refererer til myter og eventyr, som hører til grundlaget for den vestlige kultur, og som derfor må anses for mere eller mindre kendt klangbund selv for et menneske, der oplever operaen for første gang. (Se fig. 1)

BENT LORENTZENS OPERAER og deres baggrund i myter og eventyr. Komiske operaer er angivet i kursiv

STALTEN METTE (1963/1980) – baseret på en dansk middelalderballade om høvisk og uhøvisk kærlighed.

DIE SCHLANGE/SLANGEN (1964/1974) – refererer til historien om slangen i paradiset.

EURIDICE (1965/1969) – baseret på myten om Orfeus og Eurydike.

DIE MUSIK KOMMT MIR ÄUSSERST BEKANNT VOR (1974) – en Mozart-collage, der anvender stof fra de mange myter, Mozart selv øste af.

EINE WUNDERSAME LIEBESGESCHICHTE/TRISTAN-VARIATIONER (1979) – Om Wagners kærlighed til Mathilde Wesendonck, tæt sammenvævet med myten om Tristan og Isolde

KLOVNEN TOTO (1985) – klovnen er som figur ældgammel og har mytologisk status og kraft.

FACKELTANZ (1986) – baseret på en middelalderlig folkevisen om jalousi ml. ”den lyse og den mørke søster”.

BILL OG JULIA (1991) – historien om to kattes kærlighed, inspireret af dramaet om

<p>Romeo og Julie. ORFEO (bearbejdelse af Monteverdis opera, 1992) – baseret på myten om Orfeus og Eurydike. DEN MAGISKE BRILLANT (1994, børneopera) – tegneserieopera med elementer fra alverdens eventyr. DEN STUNDESLØSE (1996) – Holbergopera med persongalleri inspireret af bl.a. commedia dell'arte. PERGOLESIS HJEMMESERVICE (1998) – en blanding af arrangement af Pergolesis komiske opera La serva padrona og nykomponerede elementer – en slags opdateret commedia dell'arte. DERSTEPPEWOLF (2000) – opera over Hesses roman, der blander civilisationskritik og arketyperiske fortællinger. "Det magiske teater" spiller hovedrollen. KAIN OG ABEL (2006) – baseret på den næstældste af alle jødiske og kristne myter. JEPPE PÅ BJRGET (2009) – kan vel ikke direkte relateres til en myte eller et eventyr, men hovedpersonerne har arketyperisk karakter – og viden om, hvad der sker, "når skidt kommer til ære".</p>
--

Fig. 1 Oversigt over Lorentzens operaer og deres referencer

Lorentzen bruger ikke selv genrebetegnelserne "tragisk opera" og "komisk opera", men jeg vælger alligevel at bruge dem her, fordi komponisten har et uhyre bevidst forhold til de etablerede genrer, der i operasammenhæng ofte kaldes hhv. "opera seria" og "opera buffa" (Lorentzen 2012). Hans komiske værker er typisk enten hvad der i litteratur kaldes "intrigekomедier", hvor selve den dramaturgiske mekanik spiller en afgørende rolle, eller "anarkistisk komedie", hvor det absurde og groteske er i forgrunden (à la Dario Fo). Et karakteristisk træk ved Lorentzens æstetik og dramaturgi er imidlertid, at stort set alle værker, uanset deres primære genre-tilhørsforhold, indeholder såvel tragiske (sørgelige, uhyggelige) som komiske (muntre, groteske, absurde) elementer. Analysen af de to udvalgte værker vil illustrere dette. Samme træk finder man i øvrigt også i Lorentzens instrumentalmusik (Bonde 2005), som allerede i 1960'erne var inspireret af Fluxus-bevægelsens happenings og Maurizio Kagels instrumentalteater. Mange af operaerne findes i flere udgaver, typisk dansk, engelsk og tysk, og de enkelte værker og udgaver er som regel blevet til i et tæt samarbejde med instruktør og sangere. Lorentzen er en praktisk og pragmatisk komponist, som gerne ændrer i sine partiturer, hvis idéerne kan kommunikeres klarere og mere hensigtsmæssigt for de udøvende.

### En musikdramatisk analysemodel

I *Peripeti* 10 konstaterede Hans-Thies Lehmann (2008), at dramaturgi ikke blot er "en fortælle måde eller den enkelte forestillings struktur, men også den interaktion, som et teater skaber med publikum og omverden. Et teater kan interagere med sit publikum, sin by og med medierne på mange forskellige måder og skabe en anden form for opmærksomhed på politiske, sociale og æstetiske forhold."

Denne forståelse af dramaturgi passer særdeles godt på Lorentzen, som i høj grad har brugt musikteatret til at kommunikere med publikum – tydeligst i årene 1990-93, hvor han ledede *Ebeltoft festivalen* og hvert år leverede udendørs-"pantomimer" (de såkaldte *Carillons*) og indendørs musikteater i udvalgte lokaliteter (Dråby kirke, laden på herregården Rugaard, Cargohallen i

Tirstrup lufthavn). I alle tilfælde var der tale om usædvanlige ”steder”, som bidrog stærkt til en intens kommunikation med publikum (Bonde 1995).

Lorentzen var indtil 1971 konservatorielærer i musikteori, men har derefter levet som frit skabende komponist. I 1995 blev han dog bedt om at afholde et kursus i operadramaturgi for komponister, og det resulterede i et kompendium, der i 2012 blev omarbejdet til en bog (Lorentzen 2012). Her bygger komponisten ikke blot på sine egne erfaringer, han analyserer også en række kendte operaer med henblik på at præcisere de dramaturgiske virkemidler, komponister og librettister anvender. Synsvinklen er altså: Hvad karakteriserer opera som teater?

En forestillings forløb og disposition anskueliggøres med den såkaldte ”berettermodel”, mens relationerne og dynamikken mellem karaktererne tydeliggøres vha. de såkaldte ”dramaturgiske karaktertyper”. I værkanalyserne vil jeg anvende disse begreber, her vil jeg blot illustrere dem skematisk med en stikords-analyse af Mozarts *Così fan tutte* som eksempel.

**Dramaturgisk disposition (Berettermodellen):**

*Anslag:* Væddemålet mellem Alfonso og de to mandlige kærester

*Præsentation:* De to par hver for sig: Fiordiligi + Dorabella / Ferrando + Guglielmo

*Uddybning:* De forklædte F+G bejler til hinandens kærester, som gør modstand

*Optrapning:* F+G ”vender tilbage”, efter at både F+D er faldet for de nye bejlere

*Løsning:* Tilgivelse – hvis det er muligt?

*Udtynding:* ”Così fan tutte” / Sådan gør de alle?!

**Dramaturgiske karaktertyper:**

*Drivende karakter:* Alfonso

*Modstander:* Despina

*Hovedkarakterer:* Fiordiligi og Dorabella

*Skygge/kontrast-roller:* Ferrando og Guglielmo

(De øvrige dramaturgiske karaktertyper anvendes ikke i denne opera: Nærmeste relation, Normalpersonen, Biroller, Stumme roller og Statister – om end koret kan siges at spille en birolle uden væsentlig dramaturgisk funktion, hvorfor det da også kan udelades).

Fig. 2 Dramaturgiske analysebegreber anvendt på Mozarts *Così fan tutte* (efter Lorentzen 2012)

**Tristan-Variationer – en tragisk opera (?)**

*Tristan-Variationer* begyndte sit sceniske liv i 1969 som et kort (15 min.) værk komponeret i en pædagogisk sammenhæng, og samtidig som et sjældent, eksplicit eksempel på politisk opera i Danmark, jf. komponistens egen programnote:

Denne komposition er ... et af de meget få politiske musikstykker, der overhovedet er lavet herhjemme... Bassen symboliserer manden der manipulerer det tavse flertal vha penge og reklame. Sopranen er den ideelle forbruger, der gør sit bedste for at benytte den til enhver tid mest opreklamerede sæbe og tandpasta. Tenoren er ungdomsoprøreren der forsøger at komme til orde mod ovennævnte tilstand, men han slås ned af repræsentanten for det tavse flertal. Skiltene som vi præsenteres for er regibemærkninger fra Wagners Tristan-musik (som båndet er en bearbejdning af) og tjener det formål at give en kraftig Verfremdungseffekt (Lorentzen, upubliceret programnote 1969).

## Ej blot til lyst – eller trøst?

Besætningen (3 sangere + lydbånd) går igen i den 10 år yngre opera af samme navn, der var bestilt af og havde premiere på Bayerische Staatsoper i München 1979 (bevidnet i Brincker 1979). I denne tyske version, som varer ca. 70 minutter, er musikken langt mere substantiel, og konsumkritikken er erstattet af en kritisk vinkel på myten om den romantiske kærlighed og den romantiske revolutionære. Operaen er senere blevet nyproduceret i Kassel (1994) og København (1996). Der findes også en version med engelsk tekst (som dog endnu ikke er blevet opført). Handlingen udspiller sig i 5 scener, hvor det gradvist bliver tydeligt, at de biografiske personer (Wagner, Mathilde og Otto Wesendonck) spejler sig i Tristan, Isolde og kong Marke. En klar Verfremdungseffekt er, at de to mandlige stemmetyper er byttet om ift. dispositionen i *Tristan og Isolde*:

1. B (barytonen/Wagner/Tristan) deltager i revolutionen i Dresden 1849, erklæres fredløs og må flygte.
2. I tøget møder han S (sopranen/Mathilde/Isolde). De forelsker sig.
3. T (tenoren/Otto/Marke) hersker i sit industri-imperium. S studerer middelalderballaden om Tristan og Isolde. B komponerer. Der arrangeres et stævnemøde.
4. Stor kærlighedsscene, som afbrydes af T. S lader som om hun elsker T. B forvirres. Dramatisk opgør. T sårer B.
5. Ved Starnberger See går B med blodige bandager sammen med T (nu i lægekittel). T river forbindelserne af, og den svækkede B synker døende om i vandet (sådan som Wagners mæcen, kong Ludwig II af Bayern, gjorde det i virkeligheden). T sætter sig behageligt til rette, tænder en cigar og nyder børskurserne, mens S elsker med B's frakke (Liebestod...).

Fig. 3 Den dramaturgiske disposition i *Tristan-Variationer*.

Brugen af Wagners berømte "Tristan-akkord" er en del af den musikalske dramaturgi (Andersen 2005), som imidlertid ligger uden for denne artikels emne. De avantgardistiske træk i operaen – som teater – er åbenlyse: (1) anvendelsen af elektronisk båndmusik, der vægter hverdagens lyde lige så højt som musikalske motiver fra *Tristan og Isolde* (f.eks. "lyden af kapitalisme" vs. "Tristan-akkorden" i dens mange varianter; (2) spillet mellem to betydningslag, der interagerer næsten demonstrativt (de biografiske vs. de fiktive/mytologiske karakterer); de mange mere eller mindre skjulte citater og referencer (historiske og musikalske), (3) de mange måder at bruge stemmen på: fra stiliseret og rytmiseret recitation over ren leg med stemmelyd (elskovsscenen med ordene "Lass mich Sterben") til sprechgesang og traditionel operasang, og (4) de grotesk-absurde træk i fortællingen, der forstærkes af "lyd-scenografien" (f.eks. de mange plastre, der rives af i scene 5). Lorentzen har præsenteret operaens mange virkemidler i skematisk form (fig. 4).

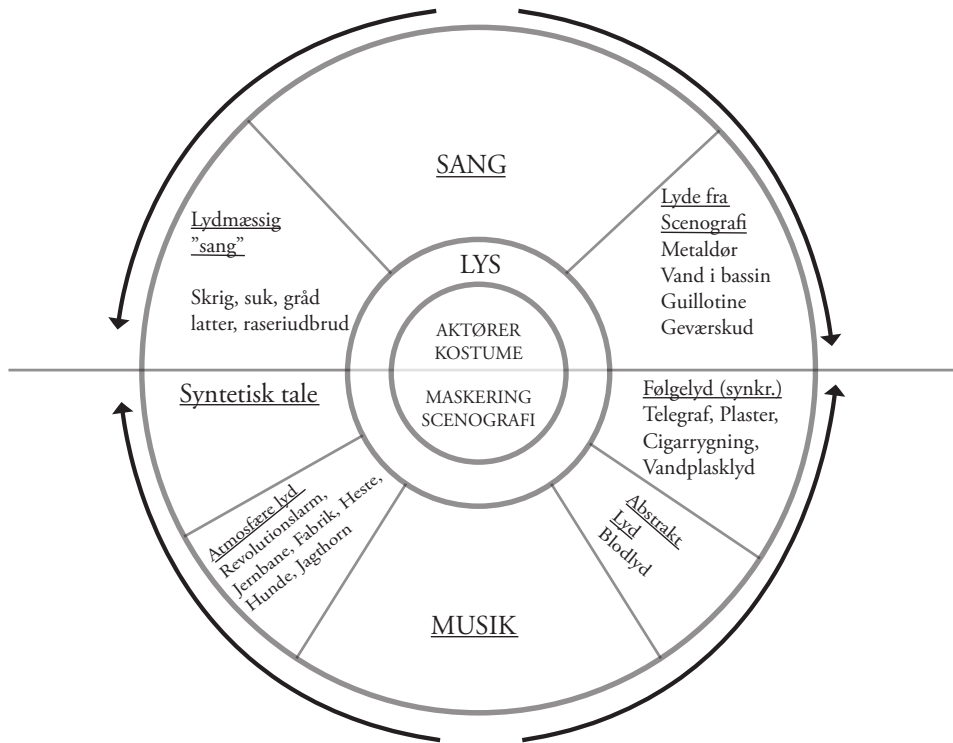


Fig. 4 Lorentzens skematiske oversigt over musikalske, sanglige og dramaturgiske virkemidler i Tristan-Variationer (Københavnerversionen 1996). (Lorentzen 2012).

Spillet mellem de to betydningslag i operaen kan skematisk fremstilles således:

	TRISTAN OG ISOLDE	TRISTAN-VARIATIONER	
Person	Indre plan	Ydre plan	Person
Tristan (Tenor)	Hovedkarakter	Hovedkarakter	Wagner (Bariton)
Isolde (Sopran)	Drivende kraft	Modstander	Mathilde W (Sopran)
Marke (Bas)	Modstander	Drivende kraft	Otto W (Tenor)

Fig. 5 Dramaturgisk analyse af karaktertypernes spejling i Tristan-Variationer

Det er tydeligt, at Lorentzen bevidst benytter en spejlteknik i dispositionen af sopranens og bassens roller som karaktertyper. I *Tristan og Isolde* er Isolde den drivende kraft, der sætter Tristans tragiske udvikling fra "dagens helt" til "nattens drømmer" i gang, med Marke (via Melot) som den modstander, der umuliggør de to elskendes forening i livet. I *Tristan-Variationer*

## Ej blot til lyst – eller trøst?

er det Otto – den bedragne ægtemand – der styrer begivenhedernes gang og går af med sejren.

Spejlteknikken ses også, hvis man benytter berettermodellen analytisk: Spejl-anslag i scene 1, spejl-præsentation i scene 2, spejl-udbydning og -optrapning i scene 3 og 4, spejl-løsning (??) i scene 5. Ifølge berettermodellens dramaturgi skal et dramas pointe eller morale kunne sammenfattes i en pointe eller morale – den såkaldte ”pitch”. Pitch’en i *Tristan og Isolde*: ”Kærligheden overvinder døden” spejler sig da også i pitch’en i *Tristan-Variationer*: ”Døden/kapitalen overvinder kærligheden”.

### **Pergolesis hjemmeservice – en komisk opera (?)**

Den Jyske Opera (DJO) har bestilt og uropført en del af Lorentzens operaer – med *Slangen* som den første og *Jeppe* som den sidste. Dette fortjener at blive nævnt, fordi Lorentzen var en af DJO’s mest markante kritikere i de turbulente år omkring 1970 (Bonde 1997, Lorentzen 1970). I 1998 producerede DJO *Pergolesis hjemmeservice*, et værk som blev til med særligt henblik på at skabe en morsom, moderne turné-forestilling til bassangeren Aage Haugland, som Lorentzen havde et nært samarbejde med i mange år. Haugland var på dette tidspunkt alvorligt syg, og den imponant selvglade teaterdirektør Pergolesi blev hans sidste store rolle. Operaen findes også i en tysk udgave, opført på operaen i Kassel 1994, en tysk-dansk udgave, opført på Bornholm i 2000 (Møller 2005), og i en engelsk udgave, som blev opført på Memphis Chamber Opera i 2008 – med sopranen Susan Owens som teaterdirektøren!

Ligesom *Tristan-Variationer* er ”campingvognsoperaen” *Pergolesis hjemmeservice* (herefter PH) yderst økonomisk i sine virkemidler: Der er 2 sangsolister + en stum rolle, og orkestret består af en trombonist, der også spiller ”cembalo” (synthesizer). (Disse funktioner kan opdeles på to musikere, som de f.eks. blev i Memphis). De to operaer er disponeret meget forskelligt, således er PH en ”nummeropera”, tydeligt opdelt i recitativer, arier og duetter, som følger dramaturgien i Lorentzens forlæg, Pergolesis *La serva padrona*. Jeg tror, at selv en publikummer, der ikke på forhånd kender Pergolesis klassiker, vil få en oplevelse af at overvære ”noget kendt” (en historie, en bestemt musikalsk stil) med et moderne twist. *La serva padrona* er en typisk intrigekomædie: Den (halv)gamle knark Uberto er vred på, men også betaget af sin kønne og egenrådige myndling Serpina. Hun har til gengæld sat sig i hovedet, at hun vil giftes med Uberto og være ”rigtig frue i huset”. Hun opfinder en bejler, som den stumme tjener Vespone giver i udklædning. Da bejleren forlanger en uhyre medgift, synes Uberto alligevel der er bedre at han selv gifter sig med Serpina. Alt ender således lykkeligt og muntert. – Musikken og forløbet ligger bevidst helt tæt op ad Pergolesis original, så tæt at det giver mening at tale om en palimpsest: en musikdramaturgisk tekst, som en ny komponist har ”skrevet ovenpå”. Men Lorentzen har ikke bare ”arrangeret” Pergolesis original; han har tilføjet et nyt dramaturgisk lag udenom. Resultatet bliver en spejl-opera, der ikke blot morsomt og raffineret ”de- og rekomponerer” Pergolesis musik, men anvender den oprindelige enakter til at fortælle en ny (om end velkendt) historie om en lille, lurvet og let latterlig provins-operatrup. Genren er ”komisk opera”, og PH rummer en lang række træk, der er karakteristiske for Lorentzens komiske operaer som helhed:

- *Musikalsk humor*: En gennemført leg med Pergolesis partitur. Trombonen som ”orkester” (bas-stemmen såvel som melodistemmer), muligheden for stil- og genrecitater. Mere generelt: et spil med lytterens forventninger i forhold til stiltræk og genrenormer.

- *Dramaturgisk humor*: Den oprindelige opera som kerne, operatruppens historie som ramme, de dramaturgiske roller er byttet om. Mere generelt: Brugen af kontraster og overraskelser i personkarakteristik, -konstellationer og handlingsgang.
- *Lydmæssig (sonisk) humor*: Især brugen af trombonens mange udtryksmuligheder: Smægtende melodi-instrument, menneskestemme-efterligning, bas-stemme. Mere generelt: en leg med instrumenternes, stemmernes og andre lydgifvers iboende komiske muligheder.

Den dramaturgiske humor udspiller sig også i et spejl- og spændingsforhold mellem personerne/karaktererne i Pergolesis original og Lorentzens palimpsest:

	LA SERVA PADRONA	P E R G O L E S I S HJEMMESERVICE	
Person	Indre plan/karakter	Ydre plan/karakter	Person
Uberto	Hovedkarakter	Modstander	Dir. Pergolesi
Serpina	Modstander	Hovedkarakter	Sopranen
Vesp	Stum biperson	Stum Biperson	Teknikeren
		Hovedkarakter	Basunisten

Fig. 6 Dramaturgisk analyse af karaktertypernes spejling i Pergolesis hjemmeservice.

Vi ser igen, at Lorentzen anvender en kombination af spejling i dramaturgisk forløb: Dobbelt anslag, dobbelt præsentation, dobbelt konfliktoptrapping, dobbelt konfliktløsning (??) – og i karaktertypernes indbyrdes spil. Naturligvis narrer Serpina også Uberto her, men derudover gør sopranen og basunisten oprør mod den despotiske teaterdirektør, der efterlades rablende bag camplet-scenens billige forhæng. De to ansatte udvikler sig og træder i karakter, og det fører til modstanderens tragikomiske fald.

Pitch'en i *La serva padrona* er: "Den kloge narrer den mindre kloge" (f.eks. narrer tjenestepigen herren), mens den spejlvendte pitch i *Pergolesis hjemmeservice* er: "Hovmod står for fald" (enhver tyrann må falde).

### Det komiske – en rød tråd i Lorentzens dramaturgi

Forholdet mellem det tragiske og det komiske sættes på spidsen i teatrets verden. Inden for operagenren har der traditionelt været tale om et polariseret forhold (opera seria vs. opera buffa), med enkelte undtagelser, f.eks. betegnelsen "semi-seria", som Mozart brugte om sin *Don Giovanni*. Kvantitativt har forholdet mellem det komiske og det tragiske vel været som i Puccinis *Il Trittico* (*Kappen*, *Søster Angelica* og *Gianni Schicchi*), der netop har været opført på Operaen: der er skrevet (mindst) dobbelt så mange tragiske som komiske operaer. Komiske operaer skrives sjældnere og sjældnere, og Lorentzen er en af de få, der har dyrket genren – dog uden at gøre den til et varemærke. Lorentzen bruger ikke genrebetegnelserne "komisk opera" eller "tragisk opera", dog kaldes *Die Musik kommt mir äusserst bekannt vor* et "komisk variationspanorama". For Lorentzen er det snarere sådan, at komiske træk er en rød tråd, der går gennem hele hans musikdramatiske oeuvre.

I *Tristan-Variationer* er der mange komiske elementer, ikke mindst i de scener, hvor kapitalisten (Otto von Wesendonck) præsenterer – og performer – sin ærke-reaktionære trosbekendelse, sågar

## Ej blot til lyst – eller trøst?

med et velkendt Metternich-citat: ”Gegen Demokraten / helfen nur Soldaten”. – Det er grotesk humor af fineste karat. I *Pergolesis hjemmeservice* går det galt for teaterdirektøren til sidst – han bliver (bogstaveligt talt) gal. Dette er selvfølgelig ikke en ægte ”tragisk” slutning, snarere en godt brugt komisk gimmick (gal = gak). Men det efterlader nok alligevel tilskueren med en lidt besk smag i munden, tror jeg: Det var alligevel ikke ”bare sjovt” at se teaterdirektøren komme ned med nakken.

Hos Lorentzen kommer humoren og komikken mange steder fra, og måske netop derfor kan den også integreres i ellers klart tragiske værker som *Mette*, *Fackeltanz* og *Der Steppenwolf* (se fig. 7).

Det absurde teater – f.eks. Ionesco, Beckett  
Fluxus-bevægelsen – happenings, hvor samspillet med publikum indgår  
Kagels instrumentalteater – forstørrelse og forstærkning som virkemidler  
Familie- og skoleforestillinger – som nødvendigvis må være underholdende  
Commedia dell’arte og pantomimer – ”humor på stedet og her-og-nu”  
Holbergs komedier – den moralske og etiske humor  
Shakespeare – ”verden er en scene”  
Holger Boland – den store danske opera-humorist, som oversætter, spiller og instruktør  
Musikdramaturgisk teori – plot og rolle-karakterer som virkemidler

Fig. 7 Humorige inspirationskilder hos Bent Lorentzen

I musikteatret anno 2013 er det nok sådan (og temanummeret her kan måske antyde det), at modstillingen tragisk-komisk er i opløsning. Jeg vil lade det stå åbent, om dette er udtryk for et fremskridt eller et tilbageskridt, blot konstatere, at Lorentzens musikdramatik altid har spillet på denne traditionelle polaritet – og at den samtidig har åbnet for et samspil, der spilles kulturkritisk ud, og som bæres af de store myter og grundfortællinger i vores kultur. Dette oplever jeg som en modernistisk strategi, som hos Lorentzen er koblet med et bevidst ønske om at komme publikum i møde. Spørgsmålet er, om myterne og grundfortællingerne stadig er kulturbærende? Og hvis de ikke er det: hvordan kan (musik)dramatik så være kulturkritisk uden at blive (utåleligt) moraliserende eller politiserende? Der er ingen tvivl om, at Lorentzen tror på myternes bærekraft. Hans to seneste operaer er hhv. *Kain og Abel*, som bygger på den næstældste af alle (kristne) myter og *Jeppé*, en figur, der har aner helt tilbage til Aristofanes og commedia dell’arte. Det kan nævnes, at også yngre danske komponister bruger mytisk-eventyrligt stof i nye operaer, f.eks. Niels Marthinsens *Snehvides spejl* (2011) og Peter Bruuns *Narcissus og Ekko* (2010).

### Det performative – en fællesnævner?

Lorentzen reflekterede over fænomenet og begrebet operadramaturgi, længe før han skrev om emnet. Tilsvarende arbejdede han performativt, længe før begrebet blev udmøntet akademisk. Performativitetsteoriene (se *Peripeti* nr. 6 2006, Jalving 2011 og Sørensen 2004) opererer med en række karakteristiske træk, hvoraf nogle af de vigtigste er

- Åbne ”værker”
- Dynamiske relationer mellem ”værker” og medvirkende performere
- Publikum som medskabende faktor
- Postmoderne stilpluralisme (herunder collage- og montage-teknikker)



Begge operaer findes i flere udgaver, som har samme status, uanset hvor forskellige de måtte være. De er principielt åbne for nye indfaldsvinkler, ikke bare i den kunstneriske fortolkning, men i selve produktionsprocessen, hvor der kan ændres efter behov. Begge værker er (i de forskellige udgaver) blevet realiseret i dynamiske samspil mellem komponist og medvirkende, *Pergolesis hjemmeservice* er decideret rettet mod Aage Hauglands særlige talenter som sanger-skuespiller. Samspillet med publikum har vel ingen decideret performativ funktion i *Tristan-Variationer* (om end lydscenografien er tænkt ift. Verfremdung af publikum), men i *Pergolesis hjemmeservice* er det en drivkraft i komikken og de omtalte spejlings-funktioner. Collage- og montageteknikker er fundamentale greb i begge operaer.

Bent Lorentzen har ganske vist aldrig selv kaldt sig "en postmoderne komponist" eller refereret til performanceteorier i sine skriftlige arbejder. Men selv i værker, som er blevet til, før begreberne overhovedt kom i spil, kan mange af ovennævnte træk findes. *Tristan-Variationer* er et godt eksempel. Af det oprindelige, korte, delvist pædagogisk tænkte og politiske værk fra 1969 blev der ti år senere et hovedværk i moderne dansk (og måske europæisk) opera, bestilt og uropført af Bayerische Staatsoper i 1979, og nyproduceret (og cd-indspillet) i København i 1996. Lorentzen benytter sig af en lang række dramaturgiske greb, som kan kaldes performative og postmoderne: Myten om Tristan og Isolde (både i Wagners udgave og i den middelalderlige "original"), og den dermed sammenhængende (romantiske) myte om kærligheden, der overvinder døden, spejles i Wagners egen livshistorie, og ikoniske træk fra Wagners musik til *Tristan og Isolde* varieres i Lorentzens opera til ukendelighed i et musikalsk sprog, der spænder fra "traditionel operasang" til "lydscenografi". Lorentzen "åbnede" oprindeligt (1969) Wagners opera og brugte den bevidst som Verfremdungseffekt i et kulturkritisk musikteaterstykke. Han åbnede senere sit eget værk, fjernede den eksplicit nutids-kulturkritiske dimension og erstattede den med et historisk-kritisk meta-perspektiv med fokus på demaskering af den romantiske kærlighedsideologi. Opførelserne i München, Kassel og København var meget forskellige, og Lorentzen reviderede i 1996 sangerdelen af sit partitur (bånd-delen var uændret), så operaen kunne synges på dansk af (nye) danske sangere, som måske foretrak oktavomlægninger på bestemte steder eller havde egne idéer til realiseringen af operaens særlige univers af talesang og sproglyde. Instruktøren i København – den unge Kasper Holten – brugte en lang række postmoderne greb i sin iscenesættelse, f.eks. film-indslag og lydgivende scenografi. Alt dette var ikke "regi-teater" – i betydningen: instruktørens radikale nytolkning af et klassisk værk. Det var en ny version af et åbent værk (Tulinus 2005).

I *Pergolesis hjemmeservice* er det performative placeret helt i forgrunden og bidrager (i en teatersportsagtig stil) til publikums tilbagevendende latter over den latterlige teaterdirektør, som afspiller bånd med applaus, promoverer sig selv på de mest pinlige og platte måder, samtidig med at han hundser med sine ansatte i det lille ensemble. Relationerne i ensemblet spejler sig i de velkendte relationer fra Pergolesis klassiske komiske opera, men konflikten vendes om: hos Pergolesi lykkes det Serpina at ændre Uberto fra en gammel gnavpot til en føjelig, mere eller mindre elskelig ægtemand. Hos Lorentzen fremprovokerer den selvglade direktør Pergolesi – naturligvis utilsigtet – et oprør fra sopranen og basunisten, og operaen ender tragi-komisk, med Pergolesis sammenbrud, mens de ansatte udvandrer. Musikalsk leger Lorentzen respektfuldt-respektløst med Pergolesis noder. Alle arier og duetter er genkendelige, men samtidig fremmedgjort – på en komisk og underholdende måde. De medvirkende skabte i høj grad deres egne figurer – instruktøren Peter Langdal, som DJO havde sat på opgaven, overlod klogeligt forestillingen til de medvirkende efter de indledende øvelser (Lorentzen, personlig kommunikation). Aage Haugland benyttede sit talent som komisk performer ikke mindst til at tage gas på sig selv og myten om primadonnaer af alle køn. Men

## Ej blot til lyst – eller trøst?

”værket” er åbent for nye tolkninger og nye møder med publikum – hvad versionerne fra Kassel, Bornholm og Memphis også vidner om.

Man kan vel sige, at Lorentzens forhold til det performative er et eksempel på en slags ”første generations performativitet”: en komponists livslange, principielt tætte samarbejde med ”medsvingende” udøvende musikere, sangere og teaterarbejdere – i en kontekst, der indebærer refleksioner over publikums mulighed for at gå i dialog med værket. At Lorentzen også har arbejdet performativt med at lade publikum være medkomponerende – hvad man kunne kalde ”anden generations performativitet” – er en historie, der ikke skal fortælles her (herom i Bonde 2013).

Det fremgår af værkoversigten (fig. 1), at alle Lorentzens operaer relaterer sig til mere eller mindre velkendte myter, eventyr og fabler. Dette er ikke et tilfældigt træk. Komponisten har altid haft som ambition, at hans musikteaterforestilling skulle kunne kommunikere direkte med publikum. Et af midlerne har været at indbygge referencer til velkendt stof – i visse værker også velkendt musikalsk stof. Dette har også været medvirkende til at give instruktører og sangere en stor frihed til at associere og digte med på de dramatiske personer og de dramaturgiske konfigurationer (Leinert 2005, Tulinius 2005).

### Det tragiske, det komiske – og det tragikomiske

Et afsluttende blik på ligheder og forskelle mellem *Tristan-Variationer* og *Pergolesis hjemmeservice* i et mere alment dramaturgisk perspektiv fører til nedenstående sammenfatning af den sammenlignende analyse:

- Tragedie og komedie er nærværende i begge operaer, det er kun genre-tonen, der er grundlæggende forskellig
- Et væsentligt fælles træk, også i forholdet til publikumsappellen, er referencerne til kendte myter og arketypiske figurer – samt kendt musik
- Spejlinger og fordoblinger er et grundlæggende virkemiddel i begge operaer og tilføjer et meta-aspekt til dramaturgien
- Det performative aspekt spiller en afgørende rolle i begge operaer – og for publikums oplevelse. De vigtigste virkemidler er: værkets åbenhed, dynamisk værkudvikling fra produktion til produktion, Verfremdung og anti-realisme, spil & leg med roller og materialer (stemmelyd, reallyd, følgelyd, lydscenografi)

At Bent Lorentzen er en erfaren og produktiv operakomponist, er hævet over enhver tvivl. Men er han også en god operakomponist? Det spørgsmål kan naturligvis ikke besvares absolut eller kontekstfrit. Men hvis man i dette temanummers enquete læser svarene på spørgsmålet ”Hvad er en god operakomponist?”, så kan flere af svarene godt læses som en karakteristik, der passer på Lorentzen (se også Leinert 2005, Tulinius 2005). Basunisten Niels-Ole Bo Johansen – ”orkestret” i *Pergolesis hjemmeservice* – udtrykker det sådan:

Bent er på én gang pragmatiker og kompromisløs, han er vedholdende, ærlig, ordholden, kreativ, grundig og frem for alt kvalitetsbevidst som få – og så har han stil og format. Man er aldrig i tvivl om hvem komponisten er, hvad enten man lytter til musikken eller spiller den. (Johansen 2005, s.105)

## Litteratur

- Andersen, Mogens (2005). Eine wundersame Harmoniegeschichte. Lorentzen, Lene & Frede V. Nielsen, (red.) (2005). *Skriftfest: Bent Lorentzen og hans musik: 27 artikler om klokker, operaer, sansning, planeter, æselspark, musikpædagogik, instrumentation, løvebrøl, opførelsespraksis, fyrværkeri og meget mere*. Hellerup: (Koncrt & Koncpt): 21-34.
- Bonde, Lars Ole (1995). Alle tiders festival. Edith Lorentzen (Ed.). *I regnbuens spor. Festskrift Bent Lorentzen. 60 års fødselsdag* (s. 58-72). Smørum: ABC-tryk: 58-72.
- Bonde, Lars Ole (1997). Operaen er død - operaen leve! interview med Bent Lorentzen. Lars Ole Bonde (red.), *Fra Århusopera til landsopera. Den Jyske Opera gennem 50 år 1947-1997*. Århus: Den Jyske Opera: 175-182.
- Bonde, Lars Ole (2005). Den folkelige avantgardist. Om lyd, vitalitet og humor i Bent Lorentzens musikalske univers. Lorentzen, Lene & Frede V. Nielsen (red.) (2005). *Skriftfest: Bent Lorentzen og hans musik*. Hellerup: (Koncrt & Koncpt): 9-20.
- Bonde, Lars Ole (2012) Bent Lorentzen – den folkelige avantgardist. Notater fra et forskningsprojekt, der tog en uventet drejning. *Danish Musicology Online* (DMO) Vol. 4: 59-69.
- Bonde, Lars Ole (2013, in press). Den pædagogiske modernist. Bent Lorentzens ”musik af, for og med børn”. Indsendt til *Nordisk Årbog for Musikpædagogisk Forskning*.
- Brincker, Jens (1979). Komponerer på bånd: Bent Lorentzen komponerer elektronisk opera til Bayerische Staatsoper i München og gør brug af utraditionel teknik. *Berlingske Tidende*. 3.5.1979.
- Goldbæk, Henning (1990). En forunderlig musikhistorie – et interview med komponisten Bent Lorentzen. *Dansk Musik Tidsskrift* 73(1): 3-9.
- Jalving, Camilla (2011). *Værk som handling: Performativitet, kunst og metode*. København: Museum Tusulanum.
- Johansen, Niels-Ole Bo (2005). Bent og mig. Lorentzen, Lene & Frede V. Nielsen (red.). *Skriftfest: Bent Lorentzen og hans musik*. Hellerup: (Koncrt & Koncpt): 101-106.
- Lehmann, Hans-Thies (2008). At tænke teater, turde tage chancer og ikke stole på former. *Peripeti* 10: 5-8.
- Leinert, Michael (2005). Meine Musiktheater-Erfahrungen mit Bent Lorentzen. Lorentzen, Lene & Frede V. Nielsen (red.). *Skriftfest: Bent Lorentzen og hans musik*. Hellerup: (Koncrt & Koncpt): 37-40.
- Lorentzen, Bent (1970) Man skal først have hænderne op af lommen. + Lad os så få det udspil! Dobbeltkronik i Århus Stiftstidende 11.+12.12. 1970 (Genoptrykt i Bent Lorentzen (2012) *Musikdramaturgi*. S. 67-72).
- Lorentzen, Bent (2012). *Musikdramaturgi. Bent Lorentzen om opera som teater*. København: EWH.
- Møller, Lars Kærulf (2005). Den store Bastian – Blok. Lorentzen, L. & Nielsen, F. V. (red.). *Skriftfest: Bent Lorentzen og hans musik*. Hellerup: (Koncrt & Koncpt): 49-54.
- Peripeti* nr. 6 (2009). Temanummer om Performativitet. Århus: Afdeling for Dramaturgi (Aarhus Universitet).
- Sørensen, Søren Møller (2004): Studiet af det performative. Projekt og begreb. *Musik & Forskning* 29: 81-106.
- Tulinius, Martin (2005). Visionær komponist og grænsebrydende kunstner. Lorentzen, Lene & Frede V. Nielsen (red.). *Skriftfest: Bent Lorentzen og hans musik*. Hellerup: (Koncrt & Koncpt): 35-36.

## Ej blot til lyst – eller trøst?

Cd-indspilning: *Tristan-Variationer* (1996-udgaven fra København): Kontrapunkt CD 32267 – medvirkende: Lone Rasmussen (S), Morten Frank Larsen (B), Ole Hedegaard (T), dir. Flemming Windekilde.

*Pergolesis hjemmeservice* findes ikke indspillet, men der findes en god video-dokumentationsoptagelse fra udgaven på Den Jyske Opera 1998, ligesom Memphis-udgaven fra 2008 er lyd-dokumenteret.

---

### **Lars Ole Bonde**

(f. 1951) Cand.mag. i musikvidenskab og dansk fra AU, ph.d. i musikterapi fra AAU. Professor i musikterapi ved AAU og professor i musik og helse ved Norges Musikkhøgskole. Har arbejdet som musik- og opera-producent ved DR og som operadramaturg ved Aarhus Sommeropera. Bøger og artikler om musikteater, musikpsykologi, musikpædagogik og musikterapi.

---



# Essays

## Maestro: En musikteaterhybrid

Foto: Morten Fauerby

Maestro | Teatret Svalegangen, Teatret Nordkraft og Team Teatret

# En musikteaterhybrid

## Maestro

*Af Marie Enevoldsen og Nanna Graugård Jessen*

For ti år siden skrev Teaterforsker Michael Eigtved i sit "Uvidenskabelige efterskrift..." til bogen *Det populære musikteater* om en direkte krise indenfor musikteatret i Danmark: "*Der er tale om en vis stagnation(...)*" (Eigtved, 2003, s. 197). Man kan selvfølgelig tale om, at musikteatrets 'nye dreng i klassen', nemlig teaterkoncerten, siden da virkelig har vundet indpas og netop fornyet mulighederne for musikteatergenren. Men også denne nye genre har med efterhånden 20 år på scenen (Gasolin Teaterkoncert, 1994) lidt under kritik for mangel på fornyelse og for at være samme koncept blot med skiftende musik. Eigtved mente f.eks. i 2009 om teaterkoncerten, at den kan "*(...) få folk til at tro, at der sker noget nyt – hvert år.*" (Eigtved, 2009) En af den danske teaterkoncerts centrale aktører, Nikolaj Cederholm, blev sidste vinter kraftigt kritiseret for at præsentere endnu en teaterkoncert med musik af The Beatles. Men ikke kun musikken i den cederholmske teaterkoncert synes at være en gentagelse. Flere faste elementer som det absurde figurunivers, overdimensionerede kostumer og snoretræk genbruges. Men også opsætninger uden Cederholms indblanding lyder som et ekko fra 90'erne, f.eks. når Aarhus Teater i denne sæson opsætter teaterkoncerten "Dagen før" med musik af Kim Larsen - musikeren bag Gasolins velkendte toner, som var omdrejningspunktet i Cederholms første teaterkoncert fra 1994. Netop Teaterkoncert Gasolin blev genopsat på bl.a. Aarhus Teater så sent som i 2006.

Vi fristes derfor til endnu engang at tale om en stagnation indenfor teaterkoncertgenren, som vist ikke længere kan omtales som 'den nye dreng i klassen', men nærmere 'en velkendt

herre' i Danmark. Vi oplever igen, at man hænger fast i de traditionelle scenekunstsgenrer, som teaterkoncerten og musicalen, uden synlig udvikling. Tiden er til gentænkning og nyskabelse, hvis de musikalske genrer indenfor scenekunsten skal formå at blive ved med at ville sit publikum noget – og ikke kun underholde.

I foråret 2012 spillede forestillingen *Maestro* på Teatret Svalegangen i Aarhus. Forestillingen fremstod som en hybrid på flere planer, og ikke mindst som musikteater gjorde *Maestro* sig bemærket ved ikke at passe ind i de ellers gængse genrekategorier for musikalske forestillinger såsom musical og teaterkoncert. I stedet valgte man en postmodernistisk eklektisk tilgang til musikteatret og foretog en generel vekslen mellem teaterkonventioner. En tilgang, der i Svalegangens sæsonprogram blev slået fast med beskrivelsen af forestillingen som en *rock-teater-bastard*.

Hybriden er et begreb, der passer ind i en tendens, hvor mange kunstværker i disse år udfordrer rammerne og konventionerne ved at hente inspiration og elementer fra andre genrer og kunstarter. Denne låne-mentalitet og eklektiske tilgang skaber oftere og oftere kunsthybrider, som via denne hybriditet sætter de enkelte kunstformer og deres virkemidler i nye perspektiver, hvor ikke kun rammerne for kunsten udvides, men også – og vigtigst af alt – dets publikum udfordres.

I det følgende analyserer vi musikforestillingen *Maestro* som en musikteater-hybrid, der inden for scenekunstens rammer udfordrer og veksler mellem utallige konventioner og stilarter. Vi vil pege på en række elementer inden for genreformidling og konventionsgreb som teatraliserende virkemidler, der tilsammen

skaber en teatermusikalsk hybrid, som formår at bryde med både teaterkoncerten og musicalens gængse konventioner, men alligevel fremstår som en samlet teatermusikalsk helhed.

### Kort om forestillingen

Forestillingens musik og univers inklusiv karakterer og lokaliteter udspringer fra det norske band Kaizers Orchestra, hvis musik kan betegnes som en slags sigøjnerrock. Meget passende kan bandets musik bedst beskrives som en hybrid af mange forskelligartede musikstilarter og med anvendelse af usædvanlige instrumenter såsom pumpeorgel, olietønder og hjulkapsler. Stykket indeholder over 20 af gruppens sange, og stykkets fiktionsunivers samt scenografi og persongalleri er skabt på baggrund af orkestrets tre første albums.

*Maestro* foregår under østeuropæiske, mafialignende tilstande, hvor de tre barndomsvenner, Vicente, Victoria og Sonny er kernen i modstandsgruppen, Resistansen, som kæmper mod Mr. Kaizer og hans håndlanger Clavier. Men mellem de tre venner foregår også en intern krig – et trekantsdrama, som ender fatalt for Vicente, efter at Sonny har ført ham i fjendens arme. Derved kan Sonny endelig tage både magten og Victoria, som kort efter føder Vicentes søn, Camille. Sonny viser sig hurtigt som en koldblodig leder, der kun vil tiltales som *Maestro*.

Efter ti år dukker Vicente dog pludselig op. Uvidende om Sonnys svigt forsøger han at genoprette venskabet. Det lykkes i små øjeblikke, men Sonny ser i sidste ingen anden mulighed end at slå både Vicente og Victoria ihjel, for at beholde sin magt. De reddes dog i sidste øjeblik af den nu ti år gamle Camille, som skyder Sonny og derved baner vejen for, at han senere i livet selv kan overtage magten på Resistansen.

### Maestros lydlandskab

I en musikforestilling er musikken mere end i nogen anden form for teater en medskaber

af begivenheden. Patrice Pavis forklarer om musik i forestillinger: ”*It influences our overall perception (...). It creates an atmosphere that makes us particularly receptive to the performance.*” (Pavis, 2003, s. 140) Mens Pavis benytter det simple begreb *music* om forestillingens akustiske elementer, taler Michael Eigtved om det teatrale *lydlandskab*, som betegnelse for de lydligt omgivelser, teaterpublikummet oplever. Musikanalyse handler, ifølge Eigtved, om at undersøge, hvordan musikken og forestillingens lydside bruges, virker og påvirker sammenhængen, og Pavis påpeger på samme måde, at en beskrivelse af en forestilling må medtænke både de visuelle og de akustiske fænomener sammen, for at kunne angive virkemidlernes samspil og påvirkning af hinanden (Pavis, 2003, s. 141).

Ifølge Eigtved må en analyse af *lydlandskabet* medtage både det teatrale nu og en afdækning af musikkens eventuelle kulturelle kontekst og associationer (Eigtved, 2007 s. 75). *Maestros* musikalske associationer er meget klare i form af Kaizers Orchestras tydeligt smittende univers. Bandets sigøjnerrock harmonerer med forestillingens østeuropæiske mafiatilstande indeholdende fortællingens tre drivkræfter: kærlighed, hævn og død – temaer som sangteksterne poetiserer, mens musikken bekræfter og forstærker fortællingen og karakterernes stemninger.

Når Eigtved taler om *lydlandskab* menes al lyd, som forekommer under begivenheden. Det vil sige, at alt ”(...) *fra fx: foyerens forventningsfulde summen (...) til salens stilhed (...)*” lige inden forestillingens start må medtænkes (Eigtved, 2007, s. 76). Specielt den kollektive stilhed lige inden ’tæppet går’ er dét, der gør et publikum til publikum. Denne markering af forestillingens start udviskes faktisk i *Maestro*. Her er skuespillerne nemlig til stede i salen, når publikum træder ind, og langsomt nærmest glider forestillingen i gang. Ved denne glidende start indfinder den kollektive stilhed sig aldrig helt, og forestillingens univers smelter sammen

med salens og publikums virkelighed – et metalag, som benyttes flere gange i stykket, og som virker som et distancerende greb gennem hele forestillingen. Sådant et metalag og interaktion med publikum er ikke typisk i musicalsammenhænge, da den fjerner skellet mellem sal og scene, så forestillingens fiktion indtager hele rummet. *Maestro* benytter her nogle greb som oftest ses i mere eksperimenterende og performancelignende scenekunst, og den tyske teaterforsker Erika Fischer-Lichtes teori om feedbacksløjfen vil i høj grad kunne bringes i spil i forbindelse med disse interaktioner og fiktionsbrud. Den gensidige påvirkning scene og sal imellem er tydelig og en interessant medskabende hele forestillingen igennem.

Indenfor rammen af den egentlige forestilling kan al lyd og musik i *Maestro* betegnes som reallyd, da det skabes live under forestillingen – musikerne er til stede på scenen, og sangene synges af skuespillerne. Forestillingens auditive univers kan også betegnes som integreret lyd, hvilket betyder, at alle lydene "(...) kan forklares med en rationel årsag i forestillingens verdensbillede." (Eigtved, 2007, s. 79). Denne form for integreret musik opleves netop ifølge Pavis oftest indenfor musikteater, hvor musik og teater spiller en lige stor rolle (Pavis, 2003, s. 141). Musiknumrene kan på den måde også betegnes som integrerede, fordi de spilles live fra scenen, så vi som tilhørere og tilskuere forstår og anerkender dem som en del af forestillingens univers (til trods for deres stærke teatrale effekt). Man kan dog også argumentere for, at musikken til tider forekommer mere accessorisk og "(...) plays an ancillary role in relation to the performance(...)" (Pavis, s. 2003, s. 141). Eigtved beskriver denne form for lyd som kommenterende eller dirigerende (Eigtved, 2003, s. 81). Det sker for eksempel, når musikken anvendes som underlægningsmusik eller starter med et langt forspil til en sang, som skuespillerne først senere reagerer på og synger til. Inden denne interaktion sker, er musikken et

parallelt lydunivers, som det tilsyneladende kun er tilskuerne, der kan opfatte. Det accessoriske forspil er altså kun møntet på publikum og virker på den måde kommenterende og meget stemningsforstærkende. Et eksempel er, da Sonny får at vide, at Vicente stadig er i live og indlagt på Dieter Meyers Institut. Kort efter afsløringen går forspillet til sangen "På dit skift" i gang med nogle meget kraftige trommeslag, som fortsættes under hele den efterfølgende scene, hvor Victoria genforenes med Vicente og advarer ham om Sonny's nye regime. Trommeslagene kan tolkes som Sonny's voksende vrede og som et signal om den fare, der lurder. Et andet eksempel er under den efterfølgende velkomstfest for Vicente, hvor specielt Sonny bliver meget fuld og skæv. Her agerer efterspillet til sangen "Skellet" en tilstandsillustration af humøret og stemningen på scenen. Den underbygger og tolker Sonny's tilstand ved at være gyngende, disharmonisk og usammenhængende.

Det interessante ved *Maestros* auditive univers er, at mange reallyde tillægges stor symbolsk værdi. Det er klart, at også musiknumrene giver mulighed for symbolsk fortolkning. Mere bogstaveligt bliver for eksempel reallyde i form af pistolskud illustreret ved slag på en tønde: en skuespiller fyrer pistolen af (som også er visuelt-symbolsk illustreret af en lighter), mens en anden skuespiller samtidig slår på en tønde placeret tydeligt på forscenen. Disse meget bogstavelige auditive metaforer virker som et distancerende greb i forhold til forestillingens ellers virkelighedstro og realistiske lyde. Tilskueren får via dette gjort fuldstændig klart, at vedkommende er i teatret, og det, der foregår på scenen, er fiktion – altså et teatralisk greb.

At musikkerne er placeret på og indgår som en slags statuer på scenen er et typisk træk fra teaterkoncerten, hvor det er normalen, at musikerne befinder sig på scenen – i modsætning til musicalens ofte anvendte orkestergrav.

I modsætningen til teaterkoncerten er



*Maestros* sangtekster som regel også integrerede i replikudvekslingen. Fortællingen eller følelserne, som eksternaliseres gennem sangene, passer nemlig ind i både karakterens situation og emotion. Dette er et træk fra musicalen, mens man i en teaterkoncert ofte slet ikke benytter talte replikker.

En af forestillingens personer optræder som en slags spilleleder. Han synger blandt andet den indledende sang og sætter på den måde forestillingen i gang. Han synes at styre forestillingens gang, indtil rollen smelter sammen med sønnen Camille, da Camille i forestillingens slutscene pludselig er voksen – et virkningsfuldt og modigt metalag, som vender op og ned på hele fortællingens dramaturgi i allersidste scene. Spillederen fremfører sange, som kan betegnes som en slags kommentarer til handlingen eller stemningen på scenen. Man kan fristes til at tale om dem i brechtsk forstand, men det skal pointeres, at de adskiller sig fra det brechtske teaters *Verfremdung* ved at være ikke-politiske. Spillederens sange forekommer altså kommenterede og bliver således endnu et teatralt element, som minder publikum om, at det de ser på scenen er en iscenesat fiktion - ikke virkelighed.

Teatraliteten ser vi som et gennemgående virkemiddel, der har stor betydning i adskillige scener og i sidste ende for hele forestillingen og dens dramaturgi. De teatraliserende greb forekommer oftest i vekslen indenfor for eksempel spillestils- og genrekonventioner, hvor virkningen kan beskrives med ord som uægte, overdrevet eller iscenesat – altså som en påpegning af det sceniske og kunstige, og sådan som Brecht også anvendte sin *Verfremdung*.

Musikken har også en temposættende effekt. En flashback-scene i form af et dukketeateroptrin kan for eksempel betegnes som en af stykkets mere poetiske og eftertænksomme scener, hvilket understøttes af den melankolske ballade ”Min hvide russer”. I modsætning hertil står den efterfølgende mere tempofyldte rocksang ”Kontrol på kontinentet”, som Sonny

synger lige efter sin udnævnelse til leder, og hvor både tekst og tempo understøtter Sonnys nyvundne magt og lederstil.

Musikken i *Maestro* spiller altså en lige så stor rolle som forestillingen visuelle del, hvilket som førnævnt er kendetegnende for musikteater ifølge Pavis. Kaizers Orchestras musik og univers fungerer som fundament for både forestillingens visuelle udtryk og dens handling og lydside, hvilket giver forestillingen en samlet grundidé, som omdanner alle forestillingens vekslende elementer til en genkendelig helhed. Med andre ord bliver Kaizers Orchestra, som på forhånd er et kendt fænomen, en vigtig medskabende faktor i forestillingen. Bandet kan betegnes som en del af forestillingens biografi, og forestillingen udspringer i så høj grad af bandets sange og univers, at den netop også blev solgt på dette i Svalegangens sæsonprogram 11/12. Man må derfor gå ud fra, at en del af tilskuerne så *Maestro* med et forhåndskendskab til Kaizers Orchestra og bandets musik. En sådan musiksk prædestination er en tydelig anvendt del af teaterkoncerten, mens musicalens musik oftest komponeres med den specifikke forestilling for øje.

### Forestillingens genre

*Maestro* er altså en musikforestilling, som bruger greb fra både musicalgenren og teaterkoncerten, og det er interessant at følge forestillingens vekslen mellem konventioner fra de to genrer.

Musicalgenren er på mange måder den mest genkendelige i *Maestro*. Musicalens handling er typisk lineær og fremadskridende, og det samme gælder i denne forestilling, hvor trekantdramaet kronologisk udfolder sig. Teaterinstruktør Nikolaj Cederholm forklarer, at hvor det typisk er handlingen, der driver værket i musicalen, er det modsat musikken, der styrer teaterkoncerten (Christensen, 2008). ”Teaterkoncerten kan derfor ses som et forsøg på at lægge afstand til musicalen (...) Som en flydende, mere fragmenteret størrelse uden en begyndelse, en

*midte og en slutning.*” forklarer teateranmelder og cand. mag. i dramaturgi Jakob Steen Olsen (Olsen, 2009). *Maestros* musiknumre er ikke skrevet med en kontinuerlig handling for øje, men til gengæld har sangene en anden narrativ sammenhæng, blandt andet i form af navngivne karakterer, der går igen i sangteksterne. Forestillingen bruger samtidig en anden konvention fra teaterkoncerten, nemlig genkendeligheden – prædestinationen, som allerede er nævnt et par gange, nemlig Kaizers Orchestra. Ud af dette prædestinerede univers springer stemninger, karakterer og den musik, som mange publikummer kender i forvejen og genkender i forestillingen. Trygheden ved gamle kendinge er en stor appel, som netop teaterkoncerten benytter (Christensen, 2008). Et virkemiddel som også *Maestro* benytter.

Forestillingen indeholder således både elementer fra teaterkoncerten og musicalen, og blandingen af disses to genrers konventioner kan beskrives som en eklektisk tilgang til musikteateret, som afviger fra både den traditionelle musical og den efterhånden velkendte teaterkoncert. Syntesen skaber nye muligheder og alternativer indenfor de danske musikteatergener.

### Vekslede spillestile

Men genrediskussionen strækker sig langt udover den musikalske analyse og diskussionen om, hvorvidt *Maestro* er mere musical end teaterkoncert. Forestillingen kombinerer også forskellige greb fra mere historiske teaterkonventioner. Spillestilen bærer tydelige præg af Bertolt Brechts *Verfremdungstechnik*, når karaktererne gør brug af stiliserede gestus eller henvender sig direkte til publikum. Det er et gennemgående træk i forestillingen, at skuespillerne i dialoger skifter mellem et performativt frontalt spil mod publikum og en realistisk replikudveksling vendt mod den karakter, de snakker med. Dette skift sker nogle steder flere gange under samme dialog, og på denne måde mikses også performance-greb ind

i opførelsen.

Brechts musikteater brugte sange som afbrydelser i handlingen og for at kommentere på den sociale virkelighed uden for teatret. Sangene i *Maestro* fungerer som et teatralisk greb, der skal minde os om, at vi er i teatret. Men deres funktion er også at uddybe karaktererne og at foregribe kommende begivenheder. Sangene hænger altså sammen med de andre af forestillingens dele, og de bygger *på* og bliver byggesten *til* resten af forestillingen.

Allerede da dørene åbnes til teatersalen, møder publikum nogle distancerende greb i spillestilen. Stykkets karakterer befinder sig i salen og betragter publikum. Skellet mellem illusion og virkelighed er altså udvisket, eksempelvis når en karakter kigger publikum direkte i øjnene. De individuelle karakterer er endnu uigennemskuelige, men publikum får her en første mulighed for at afkode nogle personlighedstræk og indbyrdes forhold imellem figurerne.

Stykket er opbygget af tre hovedscenarier: Resistansen med kælderbaren, som er modstandsbevægelsens tilholdssted, Claviers 'kaninhule' med lyserød satin og franske gloser og, sidst men ikke mindst, Dieter Meyers Institut med kolde klinker, undertrykkelse og boblende vrede. De tre scenarier adskiller sig fra hinanden i brugen af forskellige kommunikationsmetoder, scenografier og spillestile. Desuden bruges forskellige spillestile også indenfor de enkelte scenariers rammer, og netop denne vekslen skaber distanceringer. Teaterforsker Willmar Sauter snakker om de såkaldte *kodede handlinger*, som blandt andet er karakteriseret af genre og stil. I *Maestro* bruger skuespillerne forskellige adfærdsmønstre, som hver er 'kodat' efter en bestemt genre. Sonny er repræsentant for jalousi og er den mest realistisk spillede figur. Fjenden Clavier repræsenterer tegneserieagtig ondskab med sin melodramatiske spillestil. Mens den skizofrene Doktor Mowinckel i Resistansen er repræsentant for sindssyge med sin absurde

spillestil. Det forskyder hele tiden forestillingens *kunstneriske aspekt* og fører konstant tilskueren fra én konventionel kontekst til den næste og ind imellem helt væk fra teatrets konventioner, når skuespillerne gennem direkte henvendelse – en slags maskefald – minder tilskueren om situationen og om, at der uden for salen eksisterer en virkelig verden (Sauter, 2009, s. 8-11).

Alt dette betyder, at publikum ikke lules ind i en tilskuersituation, hvor afkodning af karakterens psykologiske konstruktion er i højsædet. I stedet er de konstante brud med til at understrege, at karakteren først og fremmest er repræsentant for et bestemt tema og først derefter en psykologisk figur (Eigtved, 2007, s. 53-54).

Ligesom i forestillingens lydlandskab er der i spillestilene tydelig inspiration fra musicalen og teaterkoncerten. Mens den mere realistiske og ind imellem melodramatiske spillestil ofte forbindes med musicals, bruger teaterkoncerten typisk det groteske i sine figurskildringer. På den måde er spillestilene med til at manifestere det eklektiske i *Maestro*, og karaktererne bliver først rigtigt interessante, når de stilles i kontrast til hinanden og interagerer.

Samtidig spiller den enkelte skuespiller flere roller, og det kræver noget af forestillingens publikum, idet vekslen mellem rollerne sker uden sceneskift. Et godt eksempel er skuespilleren Janus Kim Elsig's skift mellem adskillige roller. Allerede fra første færd sættes publikums forståelse på prøve. Første sang, "Evig pint", synges af Elsig i rollen som den tidligere nævnte Spilleleder. Umiddelbart efter sangen er der et skift, og skuespilleren skal nu fremstille en anden scenefigur; præsten Fader Martin og hans alter ego Doktor Mowinckel. Skiftende mellem disse tre figurer bliver forståelige, fordi der gøres brug af nogle helt tydelige greb. Hver af rollerne har specifikke karakteristika; Spillederen kender vi på den forvredne hånd og en svag halten. Doktoren har nervøse trækninger, mens Fader Martin

er rolig og højtidelig i sit kropssprog. Elsig bruger samtidig forskellige stemmeføringer, og som Patrice Pavis forklarer, er en bestemt stemmeføring netop med til at farve karakteren – om end skuespillerens egen naturlige stemme altid vil skinne igennem under farvelægningen (Pavis, 2003, s. 135-137). Spilleleder-figuren snakker med den mest 'ukodede' stemme, og stemmeføringen her synes altså at være den mindst farvede. Doktoren snakker til gengæld i et højt leje med en skinger og nasal klang, og hans stemme knækker ofte. Modsat har Faderen en rolig, dyb og velartikuleret stemme, som understreger karakterens højtidelige præg. I alle tilfælde bliver skellet mellem rollerne tydeliggjort med helt specielle adfærdsmønstre og stemmer, som personificerer hver rolle, og derved gør det muligt for publikum at skelne imellem dem, på trods af at skuespilleren laver skiftende direkte på scenen og hele tiden er iført det samme kostume.

Enkeltvis udvikler karaktererne sig ikke særligt igennem stykket. I stedet er det de vekslende spillestils greb, der fastholder publikum. Karaktererne kan på den måde blive ved at overraske. Konventionsskiftene er svære at forudse og holder derfor tilskuerens hjerne i gang. I et grotesk univers kan man aldrig helt vide, hvad der venter, og det uventede bliver på den måde et fremadrivende element i *Maestro*.

### Teatralitet

Endnu et teatraliserende greb findes i sammenfletningen af de kunstneriske områder. Et eksempel er, som nævnt i afsnittet om musik, at grænserne imellem skuespiller og musiker flyder sammen. Musikerne er agerende og skuespillerne skal ikke blot synge, men også spille instrumenter og distancerer sig på den måde fra rollen. Dog bliver det i visse tilfælde mindre hensigtsmæssigt, for eksempel da skuespiller Filippa Suenson skifter fra det ene øjeblik at være en fortvilet Victoria, der har hørt skud fra Claviers hule, og dernæst iført kaninører hopper ind på scenen og spiller

xylofon. Her bliver skiftet så hurtigt, at man som publikum har svært ved ikke at se Suensons kanin som fortsat værende Victoria. Om dette er et bevidst greb, som skal understrege det groteske, eller et resultat af, at der nødvendigvis skulle spilles xylofon i dette nummer, er ikke til at sige. Ikke desto mindre oplever man som publikum her, at distancen til figuren og universet bliver lidt for stor.

Et godt eksempel på sammensmeltningen af musiker- og skuespillerfunktion er til gengæld Vicentes indlæggelse på Institutet. Her smelter alle de sceniske virkemidler sammen, da sangen "Dieter Meyers Institut" ender i en både musiker- og skuespillerfremført *stomp*. Her bliver alle rekvisitter til mulige instrumenter. Der spilles på bordlamper, tønder, vægge og Vicentes seng. Tilsat hektiske lysskift bliver scenen et inferno, hvor det visuelle og auditive helhedsindtryk understreger både Vicentes sindsstemning og instituttets galskab.

Man kan sige, at musikken fungerer teatraliserende på flere niveauer i *Maestro*. Musik i teatret vil altid have en form for teatralitet, for eksempel når karaktererne begynder at synge og derved bryder med realismen. Hele forestillingens auditive univers består af realløyd, som formidles ud i salen via mikrofoner og højtalere. Denne medialitet giver mulighed for elektronisk bearbejdelse. Forestillingens tydeligste eksempler er de elektronisk manipulerede stemmer, der pålægges ekko, forvrængning og rumklang. Denne formidling af stemmer med elektroniske effekter vil vi betegne som endnu et teatralt virkemiddel.

Det er et gennemgående greb i *Maestro*, at der hele tiden veksles imellem forskellige konventioner, stile og genrer, hvilket i sidste ende virker teatraliserende.

### En postmoderne hybrid

*Maestro* blander realistiske spillestilkonventioner med melodramatisk overdivelse, brechtsk *Verfremdung* med et grotesk

tegnfilmsunivers og krydrer den postmoderne eklektiske tilgang til musikteatret med Kaizers Orchestras sigøjnerrock. Den inddrager, som nævnt, greb fra teaterkoncerten og musicalen, som tilsammen skaber en syntese af de allerede kendte former for populærmusikforestillinger i Danmark. Ligesom i teaterkoncerten lader man skuespilleren og musikeren smelte sammen, og selv aktøren bliver på den måde en hybrid. Den hybride aktør fra teaterkoncerten indgår dog her i en handlingsgang, der minder om musicalens. Men modsat den traditionelle musical, er musikken i *Maestro* skrevet på forhånd og oprindeligt med et helt andet formål. Derved fører dette musikalske greb os tilbage til et koncept, der ligner teaterkoncertens.

Sat ind i et større teaterhistorisk perspektiv kan hybriden vel netop være et udtryk for tidens teater. Den postmoderne tilgang er selvfølgelig tydelig i teaterkoncertens collagefiktion, hvor den lineære handling udviskes til fordel for en mere fragmenteret montagedramaturgi. *Maestro* tager på flere måder postmodernismens syntetiske strømning til sig og blander, på et mindre abstrakt niveau end teaterkoncerten, genrer og konventioner. Meget passende skriver Eigved om nutidens postmoderne teater, at det "(...) egentlig ikke [er] en stil, men snarere en art konsekvent stilblanding." (Eigved, 2007, s. 50) – en sammenfatning, som konkretiserer *Maestros* eklektiske facon, der netop kommer til udtryk ved en gennemgående blanding af sceniske stilarter.

### Inspiration til musikteatret

Hybriditet bliver forestillingens overordnede signatur. *Maestro* bliver med andre ord et stort gadekryds; en parring af mange forskellige racer. Og Svalegangens egen beskrivelse, en *Rock-Teater-Bastard*, må siges at ramme plet i forhold til både forestillingens indhold, udtryk og oplevelsen heraf - også set i et teaterteoretisk perspektiv.

Forestillingen benytter konventioner fra både musicalen og teaterkoncerten. Den

anvender både grotesken og realismen, mens den indeholder fiktionsbrud og metalag – alt sammen tilsat en omgang ukontrollerbar norsk rock. Spørgsmålet er, om *Maestro* kan alt det på én gang uden at ramme ved siden af? Eller som Sonny spørger i sin sidste replik, mens han retter pistolen mod både Vicente og Victoria: ”*Mon jeg kan tage jer begge to med en kugle?*” Til det er svaret: Ja, det kan *Maestro* godt. Som et uopdragent gadekryds springer forestillingen mellem adskillige genrer, spillestils- og scenekonventioner. Men den formår at være så konsekvent vekslende, at det accepteres som forestillingens præmis. Sammen med Kaizers Orchestra's utøjlelige sigøjnerrock smelter alle musikteatrets elementer sammen til en mangelhovedet bastard, som både kan udfordre det finkulturelle publikum med sin mere eller mindre skjulte vekslen mellem teaterkonventioner, men samtidig også kan underholde det mere lystdrevne publikum med sin melodramatiske spillestil og musicalens dramaturgi blandet med rockkoncertens energi.

Med musikforestillingen *Maestro* er der ikke bare er tale om en teaterkoncert eller en musical. Der er i stedet tale om en genrehybrid på flere planer, som udfordrer sit publikum med vekslende spillestile samt performancetenderende metalag og fiktionsbrud. Samtidig er forestillingen enestående blot ved sit valg af musik fra denne side af årtusindeskiftet. *Maestro* beviser, at der inden for det populære musikteater i Danmark stadig er rig mulighed for udvikling – og netop brug for nytænkning og nyskabelse, der tør gribe ud over de allerede etablerede genrer.

## Litteratur

Christensen, Jeppe Krogsgaard; *Hits i hovedrollen*, Berlingske Tidende, 08-05-2008

Eigtved, Michael: *Det populære musikteater – Fra rockritual til popmelodrama: 1968-93*, Multivers ApS Forlag, København, 2003

Eigtved, Michael: *Forestillingsanalyse – en introduktion*, Forlaget Samfundslitteratur, Frederiksberg, 2007

Eigtved, Michael: *Teaterkoncert. Et kunstnerisk columbusæg?*, Politikken, 10-01-2009

Pavis, Patrice: *Analyzing performance, Theater, Dance and Film*, The University of Michigan Press, 2003

Olsen, Jakob Steen: *Musikken går i teatret*, Berlingske Tidende, 05-09-2009

Sauter, Willmar: *The theatrical event – Dynamics of Performance and Perception*, University of Iowa Press, Iowa City, 2000

---

### Nanna Graugård Jessen

Bachelor fra Aarhus Universitet i dramaturgi og humanistisk organisationsudvikling og studerer i øjeblikket på kandidatuddannelsen i dramaturgi. Nanna har siden 2010 været arrangør i det aarhusianske teaternetværk Quonga.

---

---

### Marie Enevoldsen

Bachelor fra Aarhus Universitet i dramaturgi og journalistisk formidling fra sommeren 2013 og studerer i øjeblikket på kandidatuddannelsen i analytisk journalistik. Marie har siden 2010 været arrangør i det aarhusianske teaternetværk Quonga.

---

# Essays

Et brag, et chok og et stykke musik

# Et brag, et chok og et stykke musik

Et angreb på og et forsvar for sanseligheden

*Af Peter Bruun*

## Indledning

Vi reagerer på lyd af mange grunde. For tiden er der en stor diskussion af den lavfrekvente støj fra kæmpevindmøller, og at den muligvis er stressende og helbredsskadelig. Jeg skal ikke gøre mig klog på sagen. Men hvis lavfrekvent støj er stressende, kan jeg sagtens forestille mig, der kan være en god grund til det. Lavfrekvent støj er lyden af noget stort og potentielt farligt. Et jordskælv, et vulkanudbrud, eller et meget stort dyr på vej. Det vil ikke være så mærkeligt, hvis vores psyke er programmeret til at stresse over lavfrekvent støj.

Man kan forestille sig, at synet er rettet mod det, vi kan gribe efter. Det rækker måltret ud i verden efter ting, vi kan bruge. Hørelsen tager det ind, vi ikke kan se, men som vi er nødt til at være opmærksomme på: Lurende farer, fjender der nærmer sig om natten – men måske også fx. vore nærmestes nærvær i mørket. "Lyden er allestedsnærværende og i sin natur ubevidst engagerende. Synet er punktvis søgende og koldt, klart, nøgtert bevidst". Sådan formuleres det af komponisten Bent Lorentzen, der har beskæftiget sig intenst med lyds fysiognomi og psykologi, delvis inspireret af filosofen Marshall McLuhan (Lorentzen 1968, s. 85).

Det talte sprog betjener sig af lyd, men det er synets redskab. Vi bruger det til at pege ud i verden: Grib efter ting, beskriv forhold. Min helt egen forestilling om, hvorfor sprog blev til, er, at man har villet vise noget, mens hænderne var optaget af noget andet. At sige noget er ikke at give lyd, men snarere at bruge lyd til at vise noget: Et forhold, en ting, en begivenhed, en idé.

Overraskes du en mørk aften alene af én,

der siger højt "Bøh!", gør lyden dig måske bange. Men siger (eller skriver) jeg: "Det er en mørk aften, du er alene og én kommer og siger Bøh!", bliver du næppe forskrækket. Du forstår meningen, og hvis du gider, danner du dig et slags billede af dette forhold inde i dit hovede. Jeg har brugt lyden (eller skriften) til at formidle en mening; et forestillet eller muligt sagforhold.

Lydens rolle i musik er sværere at få styr på.

## Et eksempel

Jeg var for et års tid sammen med en gruppe børn i musikprojekter "Noget På Spil" i Billund Kommune. Børnene skulle komponere og spille musikstykker. Udgangspunkt og inspiration for musikken var skulpturerne i Skulpturpark Billund. Med udgangspunkt i deres oplevelser af skulpturerne havde børnene lavet nogle små fortællinger, som de udspillede i musikstykker i form af små musikalske lyd-dramaer. De spillede deres musikstykker på forskellige, fortrinsvis akustiske instrumenter: Rasler, xylofoner, fløjter, trommer osv. Min rolle i projektet var, at jeg havde sat det igang og udstykket arbejdsformen sammen med børnenes lærere og musiklærere fra Billund Musikskole. Lærerne og musiklærerne havde derefter arbejdet sammen med børnene. Til sidst skulle jeg, som en slags kunstnerisk leder, mødes med alle børnene, arbejde sammen med dem om de stykker, de havde lavet, og sætte dem sammen til en musikalsk performance, hvor alle stykker blev spillet under en samlet kunstnerisk idé. Idéen fungerede fint. Udgangspunktet var det samme, de samme skulpturer, børnene havde set og snakket med deres lærere om. De havde fået en masse

forskelligt ud af dem, men alligevel var der mange elementer, som gik igen.<sup>1</sup>

Ét af stykkerne, "Stjernedyrets Rejse", tiltrak sig opmærksomhed af en bestemt grund. På et tidspunkt i stykket kom der et pludseligt, enormt kraftigt slag på en rammetromme, som hver gang udløste stor forskrækkelse. Musikstykket var nøje fastlagt af børnene. Jeg husker ikke, præcist hvad stykket gik ud på. Men det var meget klart og tydeligt formuleret og gav perfekt mening i forhold til den fortælling og idé, som børnene fortalte mig lå til grund for stykket. Der var – selvfølgelig – en grund til, at braget kom, og at det skulle være rigtig kraftigt. Braget og chokket var en del af det udtryk, de havde skabt. Det havde at gøre med deres idé og deres fortælling. Børnene vidste præcis, hvornår hvad skulle ske i det musikalske forløb. De spillede stykket mange gange, og hver gang var det på nøjagtig samme måde.

Der var en tydelig glæde hos drengen, der skulle udføre braget på trommen. Og det var også tydeligt at en stor del af glæden lå i den forskrækkelse, det udløste hos alle tilstedeværende. Der var samtidig stor koncentration om at udføre det godt og rigtigt. Ikke bare, så det blev rigtig højt, men så det kom på det rigtige tidspunkt. Perfekt timet i forhold til de omgivende musikalske begivenheder. Og der var fuld accept fra de andre to børn i gruppen, som havde lavet og udførte stykket: Det var en del af det, de – sammen - gjorde. Derfor blev de to piger, som måske de eneste, heller ikke forskrækkede.

Som udgangspunkt lader jeg altid i sådanne sammenhænge børnenes egne måder at udføre tingene på være. Jeg kan hjælpe børnenes idéer på vej, vise dem, hvordan idéerne kan udbygges eller forfines. Men er der en klar og tydelig idé, som betyder noget for dem, er jeg meget varsom med at foreslå noget om at lave om på den. Det

er deres musik, og deres engagement og ejerskab til musikken er det helt centrale. Her var jeg i tvivl. Jeg var i tvivl om, om jeg – som kunstner, musikalsk leder og musiklærer – skulle anfægte braget. Om jeg skulle prøve at få drengen til at spille mindre kraftigt og få ham med på, at musikstykket kunne fungere fint, uden tilhørerne nødvendigvis skulle skræmmes. Men jeg lod tvivlen komme trommeslageren til gode. Han blev ved med at spille lige kraftigt. Selvom jeg hørte stykket adskillige gange og ret hurtigt blev helt klar over, hvornår braget ville komme, holdt jeg ikke op med at blive forskrækket. De mange andre, som var der, havde tydeligvis samme oplevelse. Interessant nok var det, som om "vitsen" – drengens morskab ved at forskrække os – fortog sig, efterhånden som stykket var blevet spillet et par gange.

Jeg har siden tænkt en del over forløbet og på, hvad det var, der skete.

### **Børnenes musikstykke som målrettet leg**

Den endelige koncert fremstod klart og præcist som en række af små musikstykker organiseret i et par suiter. Det gav umiddelbart mening for børnene, der selv havde komponeret dem, for mig og for tilhørerne. For at forstå, hvilken rolle det meget høje brag spillede, og hvad det betød, må man, mener jeg, se på, hvad det var for en mening, børnene og jeg og tilhørerne fandt i den musik, de havde skabt.

Børnenes stykker var små dramaer, de udspillede i lyd og bevægelse. Det var deres egne kroppes bevægelser og deres interaktion med lydilderne, der blev til små performances. Som sådan kan man se det som en slags leg, børnene – på min opfordring – legede med hinanden. Men legen blev til mere end en leg. Den udmøntede sig i musikstykker, som havde titler, og som kunne ganske præcist gentages. Når de engagerede sig i denne særlige leg, gik de også med på relevansen af det, som legen var rettet mod: At skabe noget, som kunne fastholdes og genkendes.

1) Projektet var iværksat af Billund Musikskole v. Per Weile Bak. Det var et samarbejde mellem musikskolens lærere og lærere og børn på kommunens folkeskoler, i dette tilfælde Hejnsvig Skole. Børnene gik i 4. klasse.



### Børnenes musikstykke som et formelt, struktureret forløb

Den omtalte, markante passage med det meget kraftige trommeslag var indledningen til stykket "Stjernedyrets Rejse". Fremførelsen kan høres i en videooptagelse fra projektet her: <http://www.youtube.com/watch?v=rqbDf8rGSWA>. "Stjernedyrets Rejse" begynder ca. 7 minutter inde i optagelsen. Lydgengivelsen er ikke fremragende, men man kan sagtens få indtryk af musikken. Det er et meget kraftigt trommeslag! Man ser tydeligt trommepillerens intense, spændte og koncentrerede forberedelse, idet han lytter til, hvad de andre spiller. Og man hører publikums forskrækkede reaktion. På noder kunne det se ud som nedenfor.

### Stjernedyrets Rejse, indledning:

Nodenedskriften er en slags formel gengivelse af det musikalske forløb. Uanset hvor skrap nodelæser man er, bliver man ikke forskrækket af at se nodebilledet. Ikke desto mindre vil alle, som kan læse noder, umiddelbart kunne få en musikalsk mening i det og opfatte det som et uddrag af et musikstykke.

Når nodebilledet ikke forskrækker, kunne man forsøgsvis forklare det analogt med eksemplet i indledningen: Noderne er sætningen "Du

sidder alene.", stykket, da det blev spillet, var, at der rent faktisk var én, der sagde "Bøh!". Analogien er rigtig nok et stykke af vejen: Vi bliver åbenlyst ikke forskrækkede af en node i et partitur, der foreskriver en pludselig, meget kraftig lyd, men vi kan blive forskrækkede af en pludselig, meget kraftig lyd. Trommesystemet med den accentuerede FFF-node i sidste takt er en formel henvisning til, at der skal komme et meget kraftigt slag, på samme måde som sætningens "...bøh" er en henvisning til et – forestillet – faktisk "Bøh!". Men herefter bryder analogien sammen. Partituret henviser ikke til det sagforhold, at én slår meget kraftigt på en tromme. Det er en nedtegning af et tidsrum, som rummer elementer af tonehøjde, puls, dynamik, osv. Det er et forsøg på at kortlægge lydbegivenhederne og de ting, man skal gøre, når man spiller stykket. Partituret er på en måde musikken selv. Meningen med nodebilledet ligger ikke i et muligt sagforhold det henviser til. Forståelsen af partituret ligger i, at vi, idet vi læser det, er (mere eller mindre) i stand til at mime musik inde i os selv. Det kan vi gøre uden at give lyd og uden at høre en lyd.

Den helt enkle konstatering af, at det er muligt at skrive musikken ned på noder og få musikalsk mening ud af det uden at høre

♩=ca. 72, rubato

Xylofon *pp*

Kazoo *gliss.*

Tromme *p* *f*

Rammetromme *fff*

nogen spille, peger i retning af, at musikken ihvertfald er noget andet og mere, end det rent lydlig forløb. Vi kan – for os selv, indvendigt – genskabe musikken uden en lyd. Det virker, som om der hér er et centralt træk, som den spillede eller nedskrevne musik og den talte eller skrevne sætning deler: Det vi hører (eller læser) – ord eller toner – transformeres til et slags indre mentalt billede, som ikke er det samme som det, vi hører.

### Den Musikalske erfarings struktur og indhold

Dette viser samtidig noget andet: Braget, når det indgik i den musikalske sammenhæng, uagtet det blev spillet så kraftigt, var blevet til noget mere end bare et højt brag. Braget blev også til et musikalsk element. Og i forhold til den musikalske sammenhæng var det, at vi blev forskrækkede, faktisk uden betydning. Ud fra den enkle logik, som stykkerne var baseret på; dramatisering af små fortællinger, kan man måske helt enkelt sige om bragets betydning: Det var i musikstykket en henvisning til noget, børnene havde valgt, det skulle betyde i forhold til deres fortælling: Noget voldsomt og dramatisk – egentlig ligesom sætningens henvisning til lyden af "Bøh!" Så valgte de så at spille stykke på en sådan måde, at der også rent faktisk, i situationen, skete noget voldsomt og dramatisk – som om én rent faktisk sagde "Bøh!". Og det blev uvægerligt en del af oplevelsen.

Musikken balancerer et sted mellem disse oplevelses- og forståelsesmåder: På den ene side forstår vi musikken som en struktur af lydlig begivenheder i et tidsrum. Den giver mening for os ikke alene gennem sansningen af lydene, men også gennem en forståelse af strukturen. Vi er i stand til at forstå den sammenhæng i lydbegivenhederne, som udgør musikken. På den anden side sanser vi også musikken, og vi reagerer følelsesmæssigt, kropsligt på det, vi hører. Det vanskelige er at finde ud af, hvilken sammenhæng – om nogen, der er mellem de

to måder at opfatte musikken på. Det er hér, man må søge svaret på, hvordan musik giver mening for os.

Musikpsykologen John Sloboda har formuleret dette i to spørgsmål, som han siger er de centrale for at forklare det, han kalder "den Musikalske erfarings struktur og indhold"<sup>2</sup> (Sloboda 2005, s 163).

1. *Hvilken natur har musikalsk viden eller gengivelse?*<sup>3</sup> (Sloboda 2005, s 163).

2. *Hvordan har musik sanselige og følelsesmæssige virkninger?*<sup>4</sup> (Sloboda 2005, s 163).

*Spørgsmål 1* henviser til det, man kunne kalde det musikalske "bevidsthedsindhold": Det akustiske signal finder ind i vores bevidsthed, hvor vi danner en slags "mental, indre gengivelse", hvormed vi kan huske og genkende musikken. Som beskrevet ovenfor: Det ser ud til, at vi kan danne en slags mental indre gengivelse af musikken, som ikke er identisk med den lyd, vi spiller eller hører. Og dette peger i retning af, at musikken er noget andet og mere end blot det lydlig forløb<sup>5</sup>. *Spørgsmål 2* er det, vi normalt forstår som musikalsk oplevelse: En form for helhedsorienteret nærvær med musikken, hvor den påvirker vores sanser og følelser.

En banebrydende teori indenfor musikpsykologien er Fred Lerdahls og Ray Jackendoffs "Generative Theory of Tonal Music" (1983). Denne teori beskriver på

2) "The structure and content of musical experience".

3) "What is the nature of musical knowledge or representation".

4) "How does music have aesthetic and emotional effects".

5) Med Slobodas egne ord: "If the mental representation of music is not just a copy...of the original acoustic signal...then such a representation might be held to comprise the 'meaning' of the music." (cit. Sloboda 2005, s 163)

baggrund af lingvistisk teori musik<sup>6</sup> som et slags ”sprog”, der deler centrale karakteriske med det talte sprog: Den er struktureret efter grammatik-lignende principper, hvor bestemte regler fastlægger, hvordan musikken hænger sammen, og hvordan forskellige elementer forholder sig til hinanden. Musikkens strukturelle elementer modsvarer den måde, vores oplevelse af musikken er struktureret på. Ud fra denne teori kan vi sige, der ligger en basal meningsgivende kraft i at kunne forstå sammenhængen – grammatikken. Det er det, der gør, at vi kan huske musikken, gentage den og have den indre mentale gengivelse (og fx. også få mening i noderne). Og hér standser teorien – ligesom bl.a. komponisten Stravinskij, mange andre komponister og mange andre musiktænkere<sup>7</sup>. Hvilken mening vi herudover finder i musikken, hvad vi føler den betyder, hvad den gør ved os osv., kan der ikke siges noget om. Musikken giver nok mening, men den betyder ikke noget – henviser ikke til andet end sig selv.

Denne – puritanske – holdning til musik er nok en reaktion på en engang fremherskende musikopfattelse, der tillagde musikken al mulig mærkelig betydning (den såkaldte ”musikalske hermeneutik”). På den baggrund er holdningen forståelig: ”Lad os nøjes med at konstatere, at vi forstår musikken, fordi den har en bestemt struktur, og at den – åbenbart – gør noget ved vores sanser og følelser!” Men tænkt ud i den yderste konsekvens synes det bare alligevel ikke at stemme overens med, hvordan vi faktisk oplever musik. Vi véd godt, at en stor del af det,

musikken sanseligt og følelsesmæssigt gør ved os, har at gøre med ”udenomsting”: Konteksten, musikken opleves i, associationer til situationer, hvor vi har oplevet musikken før, associationer til andre slags musik, vi har oplevet i lignende situationer osv. Alligevel peger dette jo på, om ikke andet så at vi *kan* forstå musikken, som noget, der betyder noget. Vi oplever jo, at vores følelsesmæssige, sanselige samklang med musikken hænger sammen med en forståelse af den – næsten som om musikken også forstår os. Og man kan vende problematikken om (uden at dette er nogen logisk argumentation): Hvis ikke vores bevidsthed forstod musikken som andet end en grammatikalsk struktur, hvad ville så være vores interesse i den overhovedet? Man synes intuitivt, at der må være i det mindste en universel bevidsthedskraft, der gør os i stand til at forstå *noget* ved musikken, ikke bare dens struktur. – Hvis ikke det bare er en slags bedrag, som Diana Raffmann provokerende foreslår.<sup>8</sup>

### Den dynamiske forståelse af musikken

Slobodas svar på udfordringen er at tolke musikkens struktur som en i sit væsen *dynamisk* struktur. Man kan ikke forstå den musikalske, grammatiske struktur uden at forstå dens dynamik. Når vi oplever musikken oplever vi ikke i første omgang personlige følelser som smerte, glæde, længsel osv. Men vi oplever spænding, afspænding, forventning, opfyldelse – altsammen elementer, som er helt centrale for overhovedet at opfatte musikkens struktur. Således kan man se musikken som en slags levende ”topologi” – en animeret kortlægning af den fysiske verden, vi bevæger os i. Musikkens betydningssfære er verden-i-bevægelse, og vores tilstedeværelse og bevægelse i denne verden. En god indikation på dette er den praktiske musiceren: Når vi lærer at spille, formidler læreren netop musikkens

6) Forfatterne begrænser eksplicit teorien til at omhandle den dur-moltonale, vestlige, klassiske musik. De siger dog, og jeg er enig heri, at teorien modificeret kan have bredere anvendelighed. I forhold til en komposition som det herværende eksempel, vil teorien kunne anvendes.

7) Som Sloboda siger det: Hvis denne ”puritanske holdning” følges ”*the search for musical meaning must stop at the level of structural description. Everything else would be, as Stravinsky and others have claimed, irrelevant noise.*” (Sloboda 2005, s 165)

8) ”Perhaps the valuing of musical works for their emotive properties, in concert with their apparent possession of grammatical structure, fosters the mistaking of those emotive properties for musical contents”. (Raffmann 1993, s 60)

dynamiske aspekter for at skabe forståelse for dens struktur. Så kunne man sige, at læreren bare formidler kendskabet til en tradition for at spille en bestemt musik på en bestemt måde. Men stadigvæk; så har den tradition jo modsat også rod i en bestemt opfattelse af musikken. Når vi spiller og lærer at spille, *gør* vi nogle ting, som vi ikke påfører musikken, men som er en del af den.

### Eksemplet i dette perspektiv

Vender vi tilbage til eksemplet kan man stadig spørge, hvad der var meningen med det høje brag, drengen spillede på rammetrommen. Man kunne forstå braget som en del af det musikalsk forløb: Det var en radikal kontrast til det stiltfærdige, dvælende, der var gået forud – den langsomme, gentagne, cirkulerende melodi. Samtidig var det en opfyldelse af den forventning og spænding, som var skabt ved det lange opadgående glissando i kazooen og den anden trommes crescendo. Braget var tydeligt en del af en dynamisk, musikalsk struktur. Men hvorfor skulle det være så kraftigt? Det var vel ikke nødvendigt for at opfatte denne dynamiske struktur, at vi skulle blive bange?

### Musikalitet som grundforudsætning for forståelse og kommunikation

Med afsæt i tanken om musik, som noget vi forstår først og fremmest gennem at *gøre* noget, kan man angribe sagen fra en anden synsvinkel: Musik er noget, vi *gør* – vi musicerer. Fremfor at forstå musikken som fænomen, vi erfarer, kan vi prøve at forstå musikken som en funktion i vores liv.

Musikpsykologerne Stephen Malloch og Colwyn Trevarthen stiller i indledningen til den banebrydende antologi "Communicative Musicality" to spørgsmål, der, ligeså præcist som Slobodas spørgsmål indrammer musikalsk "erfaring" (*experience*), indrammer idéen om musikalitet som en kraft i vores krop og bevidsthed. Malloch og Trevarthens

tanker udspringer af omfattende empiriske studier af spædbørns kommunikation. Deres resultater er blevet centrale for udforskningen af musikkens betydning for psyken og musikkens terapeutiske muligheder. De to spørgsmål lyder sådan:

*Hvordan kan vores flygtige og æteriske tanker bevæge vores tunge og svært flytbare legemer, så vores handlinger adlyder Selvets bevidste, talende ånd?*

*Hvordan anerkender vi hinandens nærvær og deler, hvad der er i hver enkelt personlige og sammenhængende bevidsthed, når alt, vi kan opfatte er berøringen, synet, lyden, smagen og lugten af hinandens kroppe og deres bevægelser?*<sup>9)</sup> (*cit. Malloch & Trevarthen, 2009, s. 8*)

Mallochs og Trevarthens grundtanke er, at musikalitet er netop den kraft, der er svaret på de to spørgsmål: "Vi bevæger os med rytme, og den bevægelse udgør samtidig udmålingen af tiden "indefra os selv"; vi fortæller hinanden afmålte historier med følsomt udtryksfuld ynde... det, vi kalder musikalitet. Denne musikalitet kommunikerer, fordi vi først mødes som aktører, der subjektivt registrerer ophavet til menneskets bevægelser i deres form – før vi debatterer, forklarer og forstår de forestillede og forhåbningsfulde historier, som vores sind finder på i form af rekonstruktioner

9) "How do our swift and ethereal thoughts move our heavy and intricately mobile bodies so our actions obey the spirit of our conscious, speaking Self?"  
"How do we appreciate mindfulness in one another and share what is in each other's personal and coherent consciousness, when all we may perceive is the touch, the sight, the hearing, the taste and smell of one another's bodies and their moving?"

af objektiv virkelighed 'derude'<sup>10</sup>.<sup>10</sup> (cit. Malloch & Trevarthen, 2009, s. 8)

### Musik som performativ rituel praksis

Et meget spændende bud på musikalitetens betydning kommer i nævnte artikelsamling fra semiotikeren Per Aage Brandt. Brandt er en banebrydende tænker indenfor kognitiv semiotik og lingvistik. I flere artikler, bl.a. i en artikel i Malloch og Trevarthens bog, beskæftiger han sig med musikalitet og musik som en grundforudsætning for kommunikation. Jeg mener, Brandts tanker kan kaste nyt lys over børnenes musiceren, og vil forsøge kort at gengive den ret komplekse idé her:

Brandts grundhypotese er, at musikalsk praksis er gået forud for moderne menneskers bevidste symbolske kommunikation, jvf. note<sup>11</sup>. I tråd med Mallochs og Trevarthens tanker sandsynliggør han dette gennem en række iagttagelser: Først og fremmest er der tydelige spor af musicering i vores talte sprog. Det ser ud, som om småbørn lærer sprog gennem først at indgå i en form for musikalsk kommunikation med omgivelserne. Poetiske elementer i sproget er, siger Brandt, heller ikke bare kunstfærdige påhit. Det at kunne udtrykke sig rytmisk og udtryksfuldt er en forudsætning for at kunne henvise til eller "påkalde" forestillede ting eller tilstande – fortid<sup>12</sup>. Vi kan, jvf. Malloch

og Trevarthen, ikke ræsonere og "snakke forstandige ord", før vi kan udtrykke os udtryksfuldt.

I forlængelse heraf er der en tæt forbindelse mellem musik og følelser. Og det er ikke bare en tilfældig forbindelse. Det skyldes ikke bare, at musik bruges i særligt stemningsfyldte situationer. Musikalsk udtryksfuldhed er det, som gør, at vi kan fastholde forestillingen om et andet menneske, som betyder noget for os, også når vi er adskilte. Navne etableres gennem performative ritualer som små sange, og de betyder i første omgang den kærlighed, vi føler til hinanden, og den længsel, vi føler ved eventuel adskillelse. Brandt forklarer dette gennem en tolkning af dette musikalske performative ritual:

Man kan forstå det performative ritual semiotisk, som en treleddet proces. Et musikalsk tegn – man spiller og hører, eller hører musik spillet – etableres i sansningen som et signal om den handling, der frembringer den; "gestussen". Også selvom man kun hører og ikke ser den faktiske handling. Tegnet bliver nu gennem denne handling symbolsk for forestillingen om denne handling og den bagvedliggende mentale tilstand – en person i den tilstand, som handlingen svarer til. Og derved vil tegnet, for den som oplever det, fremkalde en følelse af tilstedeværet af en forestillet anden-person i den tilstand. Brandt kalder denne imaginære anden-person "homunculus", jvf. note<sup>13</sup>. Det er den – den "ånd" eller det "spøgelse" – der giver symboliseringskraft.

Personen, der spiller, er i stand til at "glemme sig selv", idet han spiller. Men det betyder ikke, at han bare spiller løs og giver los for en udtrykstrang. Det at glemme sig selv i musikken betyder netop, at ens fokus er på *det*, man spiller – den forestillede anden-person. Tilsvarende opstår der en intens, kompleks

10) "...we move with rhythm, and this movement simultaneously makes up the measure of time from 'inside us'; we tell one another measured stories with emotionally expressive grace – with what we call musicality. This musicality communicates, because we meet as actors first who detect the source of human movements in their form, subjectively – before we debate, explain, reason the imaginative and hopeful stories that our minds make up as reconstructions of objective reality 'out there'".

11) "Musical practice preceded the symbolic or intentionally semiotic, message-signalling practices of modern humans". (Brandt 2009, s. 31)

12) "Language needs musicality to be able to intentionally refer to states of affairs outside the deictic 'here and now' of persons in communication. This 'something' includes in particular the invocational effect of rhythm in expressive movement". (Brandt 2009, s. 31)

13) "The subject of the mind whose presence is felt by the participants is what I propose to call a 'homunculus' an imaginary person or 'virtual other' experienced as immanent in the work of art." (Brandt 2009, s. 36)

relation mellem den, der spiller, den der lytter (også hvor det er den samme person), og den forestillede anden-person. Skrøbeligheden i denne ”trekantsrelation” tjener yderligere til at fastholde opmærksomheden på *det*, der spilles. Iflg Brandt lader denne imaginære anden-person sig fastholde gennem musik bedre end ved fx. visuelle tegn, fordi musikken essentielt er performativ. Visuelle tegn *er* også performative. De henviser til den handling, fx. penselstrøget ved et maleri, der frembringer dem. Men de er ikke så umiddelbart og direkte performative som musikkens tegn, der refererer direkte til kroppen i bevægelse.

Et yderligere aspekt af dette er musikkens tidslighed: En begrebsliggørelse af tiden var ikke mulig, mener Brandt, uden den performative musicerende praksis. Tankegangen er kompleks, men meget spidsfindig: Normalt vil vi sige, at en musikalsk forventning skyldes en forestilling om, hvordan musikken skal udfolde sig i tid: Den dynamiske, strukturelle forståelse af musikken (jvf. Sloboda) gør, at vi véd, hvad der normalt skal følge hvad i tid. Brandt siger nu, at det også fungerer omvendt! Vi kunne slet ikke have denne forestilling om ”hvad-efter-hvad-i-tid” uden musikken. Der er igen snarere tale om en sandsynliggørelse gennem fænomenologisk analyse end om egentlig dokumentation eller argumentation, men det er ganske overbevisende: Musikkens metrik og rytme *skaber* en rumlig forestilling af tid. Metrikken som en tids-rumlig ramme muliggør forestillingen om begivenheder, der *ikke* indfinder sig; ”tomme slag” – metriske ”punkter”, hvor der ikke sker noget. Uden denne organisering af den performative, musicerende praksis i cykliske metriske tids-rum ville vi ikke kunne have et begreb om noget, der ”sker *eller ikke sker*” i tid og følgelig heller ingen begrebsliggørelse af tiden. Vi ville muligvis have en tidsbevidsthed, men den ville være unuanceret og mangle struktur.

### **Musikalitet og musiceren som en måde at tolke verden på**

Hvis det er sådan, kan man se, hvorfor musikken er helt central for vores tidslige forståelse og vores sanselige, følelsesmæssige væren i verden. Et struktureret tidsbegreb og en fornemmelse for hinandens nærvær og hinandens følelser forudsætter musikaliteten. Og man kan sige, i forlængelse af Sloboda; musikken *har* ikke bare en dynamisk struktur, den *strukturerer*. Musikken betyder ”verden”. Eller musikken ”be-tegner” verden, kunne man måske sige. Det er selvfølgelig ikke muligt at fastlægge musikkens betydning som én-til-én referentialitet.

Men det peger tydeligt i retning af, at musikken reflekterer og udspringer af en måde, vi forstår verden og os selv og hinanden i verden på. Når vi spiller eller lytter til noget spillet, opstår der et ”noget i et forestillet tids-rum”. Dette noget afspejler et fiktivt ”værende-i-verden” – den imaginære anden-person, som vi kan forstå som en afspejling af vores egen og hinandens væren-i-verden. At musicere er at forstå og fortolke gennem musikken.

### **Børnenes musikstykke betragtet som performativt ritual**

Med Brandts begreb kan vi forstå musikken som et performativt ritual. Som sådan er musikken rigtignok noget, der i sin urform overskrider tid os sted og ”dagligdag”. Men det moderne menneskes musikalske praksis har dertil lagt en masse betydningslag ovenpå. Bredt sagt står musik i dag for en lang række forskellige ting i en mængde forskellige sammenhænge, som musik indgår i. En stor musikalsk omvæltning skete for mere end 200 år siden, da musik blev etableret som en kunstform, der blev dyrket for dens egen skyld. I vor tid, særligt gennem de enorme muligheder for mekanisk gengivelse af musik, er musik – eller undertiden måske snarere ”lyden af musik” - blevet en slags bekvemmelighed og en råvare, der kan bruges til alt muligt.

Man kan tænke sig, at en lang række forskellige koncepter, institutioner og funktioner i vores moderne liv med musik fungerer ligesom det performative ritual. Mit eget musikalske udgangspunkt er først og fremmest klassisk musik. Her møder man musik i form af *værker*. I andre sammenhænge taler man om *musiknumre*, *musikstykker* eller *sange*. Heri afspejles først og fremmest et behov – i vores musikkultur – for at kunne identificere musik som en slags “ting” (der fx kan beskyttes af ophavsret). Vores musikalske praksis kan sagtens ses som havende et rituelt præg: Det at holde koncert er i mange sammenhænge blevet sammenlignet med et ritual. Og selve konceptet om den musikalske storform kan i sig selv betragtes som et slags “konceptualiseret ritual”. Det er der intet kontroversielt i. Men den tanke kan stille børnenes musiceren i et nyt lys.

Når jeg engagerer mig i dette kunstneriske samarbejde med børnene og “sætter dem til” at lave deres egne musikstykker, er det, fordi jeg gerne vil formidle musik. Det er fordi jeg mener, at de udvikler deres musikalitet ved det. Og det er fordi jeg forstår noget om min egen musikalitet ved at være sammen med børnene. Med Brandts og Slobodas begreber forekommer det mig klart, hvorfor man udvikler musikalsk forståelse ved at omgås og bruge musik. Musikken er ikke først og fremmest en grammatikalsk struktur, som man kan lære at opfatte. Det er i den performative, rituelle praksis, at musikkens betydning viser sig. Ikke som “hvad musikken betyder”, men alene som det, at “musik har og skaber betydning”.

Børnene har måske ikke af sig selv et ønske om at skabe musikstykker. De synes, det er sjovt at spille og udtrykke sig og være sammen. Musikstykket - “tingen” med navn - er min idé. Det er min indgang til at vise børnene, hvordan deres musikalske udfoldelse kan udspille sig i et genkendeligt, gentageligt forløb, og hvordan dette forløb bliver et intenst, samlet udtryk og en enestående måde at være sammen på. Og

børnene går med på den idé. De er istand til at udtrykke sig musikalsk med en elementær musikalsk grammatik, der beror på dynamik, lyd, klang, gentagelse. Det er altsammen musikalske udtryksformer, som de har lært, kan af sig selv, eller har opsamlet i deres musikalske liv og færden. Ved hjælp af idéen om fortællingen som dramatiseres gennem lyd, kan de konceptualisere en ramme omkring deres musiceren, som bliver til en – lille – musikalsk storform.

Det, de skaber, og det, de udfører, er måske netop selve det performative ritual. De har selv fundet på de musikalske tegn og spiller dem selv. Og selvom musikken, de spiller, ikke på nogen måde lyder som den musik, de hører til dagligt, kan de umiddelbart og fuldstændigt forbinde sig med den. De skaber et intenst, betydningsladet tids-rum. Det repræsenterer en plads, hvor de kan udfolde sig, men samtidig en plads, hvor de kan slippe sig selv for en stund, idet de fokuserer på musikken. At musikken kan rumme følelser, fornemmelser og personligt udtryk er helt i tråd med dens natur. Men samtidig; når vi musicerer, søger vi netop ikke at udtrykke os selv, men at udtrykke musikken, som noget, der er noget andet end os selv - som er noget imellem os. Og det er måske her, musikken viser sig netop som først og fremmest en mulighed for at forstå: Komme i kontakt med sig selv og hinanden, og “teste” sine egen fornemmelser, fordi det ikke er én selv, men musikken, der kommer til udtryk.

### **Musikstykket, braget og chokket igen**

Trommeslaget og lyden af det måtte forstås som en del af det musikstykke, børnene havde skabt. Hvis man siger, børnenes musiceren blev til et musikstykke først og fremmest ved at betjene sig af en musikalsk grammatik, blev trommeslagets enorme volume arbitrær. Musikkens struktur, også når den opfattedes som en dynamisk struktur, fordrede ikke, at slaget skulle være så chokerende kraftigt. Braget, chokket og den synlige glæde, som trommeslageren fandt ved

at forskrække os, var en slags teatertorden. Det introducerede et teatralisk, performanceagtigt element, som selvfølgelig blev en del af oplevelsen, men som dybest set ikke havde noget med musikken at gøre.

Situationen kunne måske svare lidt til, at en digter midt i en oplæsning af et digt skød en pistol af (som digteren Emil Bønnelycke vistnok gjorde engang). Pistolskuddet kunne nok forstås som en del af det kunstneriske udtryk, men næppe som et litterært udtryk, selvom det var en del af en digtoplæsning.

Men forstår man musikken ud fra det performative ritual som grundform, stiller det sig anderledes. Det performative ritual skaber et betydningsladet tidsrum, netop gennem det performative. Det er naturligt, at børnene lader musikken indeholde dramatiske, performative elementer. Og lyden som sådan er måske bare et nødvendigt element i denne sammenhæng. Den er ikke målet, men snarere det medium, igennem hvilket vi erfarer respons fra det, vi performer med. Lyden har funktion som performance feed-back.

Børnene lavede braget fordi braget var et følelsesudtryk og en måde at gøre indtryk på. Men i det øjeblik braget blev spillet, blev det netop til noget, man spillede, og ikke bare et brag. Og dérigennem blev det en markør, en betydningsbegivenhed i det rum, som grundlæggende handlede om at være sammen og forstå hinanden: Musikkens tidsrum. Uanset om man blev forskrækket, så blev braget på den måde til en håndtérbar størrelse: "Kommer det igen? Hvorfor kom det? Hvad betød det?" osv. Musikken kunne sådan set nok have klaret sig uden braget, men den kunne på den anden side også rumme braget. Og vi som tilhørere kunne rumme chokket. Vi kunne leve med det, og vi kunne endda påskønne det. Det var et musikalsk brag. Vi blev bange. Men vi blev ikke vrede, og vi løb ikke væk.

## Litteratur

Brandt, Per Aage (2009): "Music and how we became human – a view from cognitive semiotics: Exploring imaginative hypotheses", i Malloch, Stephen & Trevarthen, Colwyn (eds.) *Communicative Musicality*. Oxford: Oxford University Press (s. 31-44)

Lehrdahl, Fred og Jackendoff, Ray (1983): *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press

Lorentzen, Bent (1968): *Bidrag til en ny musikteori*. Ålborg: Ålborg Universitet (ed. Lars Ole Bonde 2012)

Malloch, Stephen og Trevarthen, Colwyn (2009): "Musicality: Communicating the vitality and interests of life", i Malloch, Stephen & Trevarthen, Colwyn (eds.) *Communicative Musicality*. Oxford: Oxford University Press (s. 1 -11)

Raffman, Diana (1993): *Language, Music and Mind*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press

Sloboda, John (2005): *Exploring the musical mind*. Oxford: Oxford University Press (kapitlerne 7, 8, 9, s 153-184)

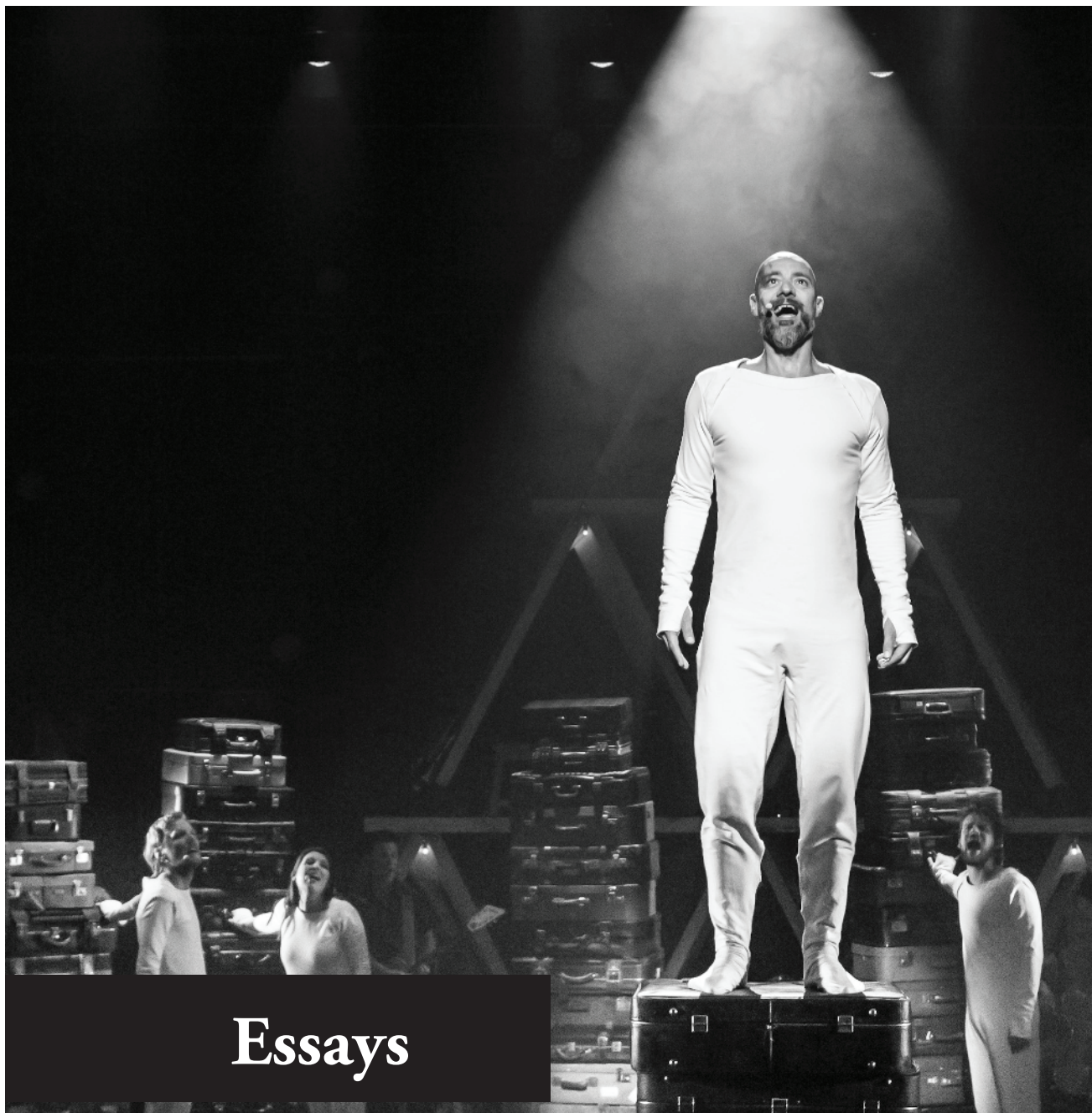
---

### Peter Bruun

Komponist, medlem af FIGURA ensemble. Uddannet på Det Jyske Musikkonservatorium, hvor han nu er lærer i musikteoretiske fag. Aktiv i organisatorisk og musikpolitisk arbejde. Modtog i 2008 Nordisk Råds Musikpris for operaen *Miki Alone*.

---





## Essays

Teaterkonserter – Kunstneriske columbusæg  
eller cool kalkule?

Foto: Aveny-T

Dagen Før | Aveny-T

## Teaterkoncerter

### Kunstnerisk columbusæg eller cool kalkule?

*Af Michael Eigtved*

Det er overraskende kompliceret at forsøge at nærme sig en forklaring på, hvorfor det lokale fænomen teaterkoncerter har fået en så massiv udbredelse i det danske teaterlandskab. For man kan med god ret spørge, hvordan det kan være, at publikum, der føler sig forbundet med så forskellige kunstnere som Gasolin', Nick Cave, Beach Boys, Tom Waits, Mozart, Bob Dylan, Lars Lilholt, og Four Jacks, opsøger den samme type af teater. Måske er det netop den utrolige spændvidde i, hvad der kan blive plads til under betegnelsen, som simpelthen er en af forklaringerne på, at de i disse år sælger tusindvis af billetter. Som Elvis Presley, der sent i sin karriere tog konsekvensen af sin slingrende musikalske kurs, og udgav en plade, der hed "Something for Everybody". Men hvad er det så i øvrigt, der gør teaterkoncerterne så tiltrækkende for såvel teatrene som publikum?

Et svar der ligger lige for kunne være, at det er noget nyt. At teaterkoncerter er en ny måde at kombinere (populær-)musik, sceneri, ageren og flow på. Det er også sandt – og så alligevel ikke. For den første teaterkoncert i den form de nu optræder i kom allerede i 1994 med Dr. Dantes *Gasolin'* forestilling. Den regner den ene ophavsmand, Nikolaj Cederholm i øvrigt for at være den første i verden, og dermed sig selv og Kåre Bjerko som opfindere af genren. Det er de naturligvis også i vis forstand. Kombinationen af en sangcyklus, teatrets virkemidler, og et sammenbindende koncept kan de dog knap nok tage æren for at have opfundet, men opdagelsen af en særlig metode til at skabe et parallelt univers på baggrund af kendte sange kan man godt tilskrive de to.

Da Dr. Dante overtog det daværende Avenue Teater i 1992, var det under det selvbevidste og

ungdommeligt kække motto: *Vi vil lave teater for dem der hellere vil i biffen!* Med andre ord teater til deres jævnaldrende, som i næsten en (ungdoms-)generation op gennem 1980'erne havde vendt teatret fuldstændig ryggen, fordi det forekom dem støvet, stift, ude af trit med sin samtid, sprogligt set manieret og ikke mindst med et visuelt udtryk, der simpelthen ikke harmonerede med MTV generationens referenceramme.

Med deres opsætning af *Gasolin'* teaterkoncerten i 1994 kan man – som iagttaget – udvide dette motto til at omfatte en anden slags teater, der forekom de fremstormende "danter" ligeså manieret, forældet og pinligt: ... *vi vil lave popmusikteater for dem der hader musicals!* På den måde er teaterkoncerter i Danmark også opstået som en slags modform, der forsøger at imødegå en del af de elementer, der normalt karakteriserer det store musikteater, først og fremmest den dramatiske fortællestruktur, men desuden egentlig psykologisk karaktertegnning og lineær dramaturgi.

Tillad mig at citere mig selv fra Gyldendals Teaterleksikon:

**Teaterkoncert** er betegnelsen for en forestillingstype, hvor enkeltstående musiknumre, oftest med sang, bindes sammen til et idébaseret forløb, der understøttes af scenografi og kostumering.

Den karakteristisk holder jeg fast ved. Dog er to elementers karakter værd at undersøge nærmere: for det første: hvad er egentlig teaterkoncertens ophav, såvel historisk som genremæssigt?

Og for det andet: hvorfor har den fået en så overvældende appel her i begyndelsen af det 21. århundrede?

Den leksikalske indgang peger derfor videre på, at koncertafvikling i forskellige udformninger og med vekslende grad af scenisk udstyr har været forekommende i teaterhuse siden fremkomsten af disse. Mellemaktsmusik med illustrerende optrin og mere eller mindre iscenesatte koncertdele, som element i en samlet teateraften har ligeledes været en gængs foreteelse siden 1600-tallet. Også det kirkelige oratorium, hvor der kunne indgå iscenesættelser af bibelske fortællinger sat i musik, er en del af ophavet.

Formen får dog først sin egentlig udvikling i den nuværende betydning omkring 1970. Med fremkomsten af en avanceret teatral rockmusik, ofte inspireret af klassisk musik og avantgardekunst-strategier, udfoldes især af britiske navne som fx The Who og David Bowie en ny form for teatralisering af koncertsituationen. Formen var baseret på en cyklisk, indholdsmæssig sammenhæng mellem de enkelte musiknumre, etableringen af fiktive, gennemgående personer gennem lyrikken, samt omfattende brug af lyseffekter, scenografi og kostumering. Disse koncerter havde ofte afsæt i de såkaldte koncept-albums, fx The Beatles' *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) og The Who's *Tommy* (1969), hvor de enkelte sange er indbyrdes forbundne gennem en sammenbindende idé. Også Andrew Lloyd-Webbers *Jesus Christ Superstar* (1971) udkom oprindeligt som et koncept-album og var i sine første sceneopførelser netop i form af hvad man godt kan kalde teaterkoncerter.

Spørgsmålet er, hvilke forskelle der er på disse for-former, der alle inkluderer det koncerterende, altså en hovedvægt på fremførelsen af sang og musik, men hvis egentlige mening opstår i mødet mellem dette og den sceniske udformning, i betydningen det konkrete teatral og performative element (og altså derfor ikke kan siges at ligge immanent i

musikken som materiale).

Teaterkoncertformen i sin nuværende betydning er især karakteristisk ved at det altovervejende er pop- eller rockmusik fra de sidste 40 år, der er bærende. Altså at der er et element af tilbageskuen i selve formens bærende konstruktion. Og dermed på en måde et iboende paradoks, når det så ofte fremføres om genren, at den er nyskabende og original. Der er altså, i modsætning til de ovennævnte former, ikke tale om original musik, men om pluk fra en given kunstners bagkatalog, der (oftest uden skelen til kronologien i sangenes tilblivelseshistorie), bearbejdes med ganske voldsomme arrangementsmæssige ændringer i forhold til den oprindelige (sangertype, ensemblesammensætning, tempo, osv.) og sammenstilles.

Dette er den basis, man kan mene genopfindes i 1990'erne af Dr. Dante, der producerer en række teaterkoncerter. Det centrale er måske mest, at med *Gasolin'* og frem til afskedsforestillingen *Lillerød* (2001) blev teaterkoncerten sat på plakaten som en overraskende og som tidligere antydet især ungdomsappellerende teaterform, hvor hidtil ukendte kombinationer af kendt musik med (avantgarde-)teatrets princip om uforudsigelighed, tvetydighed og fortolkningsåbninger var drivkraften.

Nikolaj Cederholm skrev i forbindelse med Bob Dylan teaterkoncerten på Århus teater 2010:

*Teaterkoncerterne repræsenterer vores arbejde med at udvikle den traditionelle rockkoncert og den traditionelle musical til en helt ny genre, (...) en blanding af koncert og teater, som giver mulighed for at iscenesætte koncerten og for at fortolke den kendte musik radikalt.*

*En teaterkoncert er en koncert med teater i. Ikke teater med musik i. Her*

## [Teaterkoncerter]

*er karakterer, situationer, kostumer.  
(MEN) De mennesker der flyver  
rundt over publikums hoveder, er ikke  
artister, men sangere og musikere, som  
synger og spiller live.*

*(Fra CD bookletten.)*

Det der således grundlæggende driver teaterkoncerten er, at der faktisk kan etableres en ny forståelse af musik, som publikum ellers troede de var fortrolige med. Ved at indsætte kendte popsange i et teatralt univers, der hjælper publikum til at udpege helt nye sider af sangene, skaber teaterkoncerten liv i materiale, man ellers var stivnet i opfattelsen af. Og hvor den enkeltes (potentielt sentimentale eller nostalgiske) relation til sange, der måske har fungeret som underlægningsmusik til halve og hele liv, revitaliseres og de kendte numre kan opleves på en måde, der pga. de radikale forandringer i sangenes musikalske udformninger ofte vil være overraskende og udfordrende.

Grebet på det hele er at sætte musikken i centrum, for som Cederholm anfører, er det sangere og ikke skuespillere (eller i hvert fald skuespillere med en sangerkarriere også), der er på scenen. Ved at (op-)finde en art fællestræk i sangene eller ligefrem i den valgte kunstners *oeuvre*, der så omsættes til et (især visuelt) koncept, bindes sange sammen, der ellers ikke havde noget med hinanden at gøre. Det er en strategi, der altså har vist sig særdeles levedygtig, og en måde at tænke teaterdesign på, der er ekstremt fleksibel og tydeligvis lader sig omplante til mange musikgenrer.

En anden del af projektet for de mange teaterkoncerter har også sit udspring i 1990'erne. For som nævnt tidligere, var det et udtrykt ønske hos fremstormende unge teaterfolk at distancere sig fra de musicals, der dominerer teatrene og salgsstatistikkerne. Og en teaterkoncert er bestemt ikke nogen musical. Musicalgenren bæres af en lineær

fortælling, der skrider planmæssigt frem mod en forløsning. Enten i form af happy-end eller af det modsatte. Musikken og sangene skal medvirke til at bringe denne historie frem, og det hele går – i bedste fald – op i en højere, men også forudsigelig enhed. Og såvel musik- som sang- og fortællestil er i genre for sig, hvor en vis dvælende højspændthed og melodramatisk indsats hører sig til.

Den tilgang harmonerer egentlig ikke med den evigt fluktuerende måde, som det meste popmusik og andre populærkulturelle udtryk former sig i dag, hvor det rappe og rå fylder mest. Musicalgenren er desuden i de senere år stagneret rent kunstnerisk og mht. musikalske stilformater, efter den i nogle årtier betegnede en fornyelse af samspillet mellem musik og teater. Mange af de musicals der sættes op er desuden store, tunge produktioner som *Phantom of the Opera* mfl., der nok især appellerer til et relativt konservativt teaterpublikum. Der er som følge af de ganske stramme regler, mange ophavsmænd i dag lægger på deres forestillinger for, hvordan den sceniske udformning kan varieres i lokale opsætninger af de store udenlandske blockbuster-musicals, ikke plads til meget tvetydighed, spræl eller opdatering.

Men det er netop dén kombination, (tvetydighed, spræl og opdatering), teaterkoncerterne især lever af. Et kendetegn ved teaterkoncerterne ér, at de er tvetydige eller måske snarere flertydige. Konceptet konstrueres i de aller fleste tilfælde sådan, at det univers, der etableres er et åbent univers, der peger i mange retninger. I Ålborg tog man fx Lars Lilholts ellers ganske folkelige sange og placerede dem i et dystopisk, lidt skræmmende univers, med hilsner til tysk mellemkrigstids kabaret, og udsagnet ”*Kald det kærlighed*” fik dermed en langt fra så indlysende romantisk klang som originalens.

Koncepterne er, som i dette eksempel, også meget ofte båret af kontrastsystemer: dels kontrast mellem afsættets ”stemning” (Lilholt som syng-med-folkefest) og den musikalske

ikklædning i forestillingen (skramlende 1930'er kabaretklang); dels mellem det univers, der over tid er opstået omkring sangene (Gasolin' som fræsende rockdreng med gavflaben Larsen i front) overfor et næsten dystopisk, futuristisk univers i teaterkoncerten. Der opstår altså alene i det konceptuelle en art spænding, et drive mellem forventninger og fremtoning, der erstatter dramaturgiske spændingssystemer. Samtidig tilfredsstilles et grundlæggende behov i teaterforestillinger for at publikum bliver skubbet fremad gennem oplevelsen. Her sker det uden at man styres af en linearitet, der ofte kun har få mulige udløsningspotentialer, og i mange tilfælde lukker sig om fortællingens indre logik.

Det betyder, at teaterkoncerterne tilfredsstiller et af de vigtigste krav, nutidens publikum har til deres kulturoplevelser: man vil selv være medskabende. Teaterkoncerten giver afkald på at fortælle en historie, den må man som publikum selv konstruere. Samtidig er der så stadig trykningen ved den kendte musik, som gør at det mindre trænede publikum ikke føler sig fortabt i et uforståeligt, avantgardistisk ingenmandsland.

Det betyder, at teaterkoncertens format er et kunstnerisk columbusæg, der på én gang tillader ophavsmændene at tage nutidige, styrende konceptuelle livtag med noget musik, der (i en eller anden form) har bevist sit værd, og samtidig delvist overlade det til publikum at navigere i oplevelsen. Teaterkoncerten som genre spiller dermed elegant på to næsten modsatrettede aspekter: på den ene side er der et element af nostalgi eller i hvert fald trang til at genopfriske gamle kendinge i ideen, men på den anden er det netop bærende, at der tilføres overraskende og nutidige facetter ved den måde det indgår i en teatral begivenhed på.

Det er i hvert fald den positive analyse. En anden måde at anskue fænomenet på kunne være at mene, at teaterkoncerter kan det samme som man opererer med i modeverdenen: de kan få folk til at tro, at der er sket noget nyt – hvert

år. At der er en udvikling. Netop fordi genren tilsyneladende er rummelig uden grænser, kunne man derfor omvendt frygte, at den udvandes i løbet af få år. At det bliver samme slags små forskydninger og forandringer som de, der kommer til udtryk i den evigt skiftende tøjmode.

Koncepterne er således muligvis ikke kun åbne fordi det er et kunstnerisk valg, en måde at skabe huller på, som folk selv kan fylde, men også fordi de derved kan tiltrække så stort et publikum som muligt. Tilskuerne kan så hver især konstruere den forestilling, som de netop har lyst til eller brug for, over dette råmateriale. De styres ikke kun af et egentligt kunstnerisk udsagn, men bliver i lige så høj grad tilbudt et design, der tillader at kunsten forbruges, og som tilpasser sig den enkeltes behov. Det skal blive interessant at følge fremtidige valg af musik til teaterkoncert-behandling, og se, om den konceptbårne teaterkoncertgenre bærer muligheden i sig for også at revitalisere sig selv, eller den snarere er en matrix, der med tiden ikke længere kan findes egnet kvalitetsmusik at fylde i.

-----  
Dele af dette essay har i en tidligere form været publiceret i dagbladet Politiken.

.....  
**Michael Eigtved**

Leder af Frededriksbergmuseerne, tidligere lektor ved Teater og Performance Studier, KU.  
.....



# Essays

## Sisters Academy - Et uddannelsessystem neddyppet i sanselighed

Foto: Julie Johansen

Sisters Hope – Hibernation | Sisters Academy

# Sisters Academy

## Et uddannelsessystem neddyppet i sanselighed

Af Gry Worre Hallberg, Anna Lawaetz og Ida Krøgholt

*Forestil jer et fremtidsscenario, hvor samfundets dna er forandret, a sensuous society, hvor organisationer og institutioner formes ud fra nye værdisæt – hvordan ville et uddannelsessystem så se ud?*

Dette er dels en præsentation af tankerne bag det performancebaserede uddannelseseksperiment Sisters Academy. Og dels en diskussion ført af skolelederne på Sisters Academy Coco og Coca Pebber alias performer og phd. stip. Anna Lawaetz og performer og kurator Gry Worre Hallberg, som står midt i eksperimentet og Ida Krøgholt, der er lektor i dramaturgi. Samtalen tager udgangspunkt i spørgsmål som: Hvis samfundet efter krisen får et helt nyt sæt af værdier funderet i den æstetiske dimension, hvordan ville et uddannelsessystem så se ud? Og hvordan arbejder vi kunstpædagogisk med denne præmis i *Sisters Academy*?

Det startede med en mail fra Gry Worre Hallberg og Anna Lawaetz til Ida Krøgholt.

### Kære Ida

Vi vil gerne udfordres. Vi er ved at skabe et storskala performance-eksperiment, hvor vi vil undersøge, hvordan et uddannelsessystem udsat for en gennemgribende kunstnerisk optik vil udvikle sig. Præmissen er radikal: På 'Marcusiansk vis' forestiller vi os at samfundet efter krisen styres af og efter den æstetiske dimension, præcis ligesom den økonomiske dimension har været 'samfundets ror' siden industrialiseringen. Sisters Academy er et kunstnerisk udviklingseksperiment, der undersøger, hvordan et uddannelsessystem i sådan et samfund kunne se ud.

Men vi ved, at det ikke er problemfrit at tage

så radikalt et standpunkt og eksekvere det i en praksis. Så vil du udfordre os?

Når vi arbejder på skolen arbejder vi gennem en fiktion, og der er en flydende overgang mellem, hvornår vi går i fiktion og er Coco og Coca Pebber, og hvornår vi opererer som Anna og Gry. Hvem vil du tale med?

**Ida:** Jo, jeg vil gerne gøre forsøget. Det lyder spændende. Kan vi ikke lave en slags rollefordeling, hvor I fremlægger tankerne bag det eksperiment, I er midt i at lave, mens jeg er den, der stiller sig mere undrende an? Jeg kan jo spørge til jeres måde at reflektere over jeres egen praksis på, og jeg kender jer fra før og ved godt, at I er sande mestre i at springe rundt mellem forskellige roller og fiktioner. Men kan vi ikke begynde i et utvetydigt register, og så, i det omfang I får brug for at lade de fiktive søstre få ordet, lade den mulighed opstå?

**Gry og Anna:** Jo, og for at tydeliggøre konteksten, skulle vi måske lige eksplicitere, hvad *Sisters Academy* er?

*Sisters Academy* et radikalt kunstnerisk og uddannelsesmæssigt eksperiment og et resultat af vores erfaringer med kunstnerisk udviklingsvirksomhed gennem de sidste seks år. Det er i første omgang et nordisk projekt, der udføres på en række gymnasieskoler – I første omgang på HF & VUC, FLOW i Odense (sidenhen bl.a. i Reykjavik, Stockholm og Nuuk). Her indsættes vi i to uger som de to *Unheimliche* tvillingsøstre Coco og Coca Pebber der er 'head mistresses', og her lader vi en fiktionsbaseret logik være styrende for al gøren og laden. Vi vil have 200 elever og 20 lærere under vores ledelse. I de to uger vil

skolen omdannes til et værk indenfor den performance-installatoriske genre, og den æstetiske oplevelse og erfaring af verden stilles i centrum for erkendelse, dannelse og læring. Det bliver en proces, hvor fx matematiklæreren bliver inviteret til at genopdage sit fag: Hvad er matematikken, hvis jeg skal sanse den? Kunne samfundsfag starte med en beretning om nattens drømme, fordi det er vigtigt at kortlægge hvad der rør sig i det kollektivt ubevidste, når vi taler om samfundet? *Sisters Academy* er opstået på baggrund af erfaringer med mindre workshop- og seminarforløb i både private og offentlige institutioner, og især indenfor uddannelsessystemet. Gennem den proces har vi reflekteret over, hvad der sker med den kunstneriske læringsproces, hvis den virker som instrument for et eller flere mål, der ligger udenfor den æstetiske erkendelse. For ligger der ikke en fare i at instrumentalisere kunsten, hvis det betyder, at det farlige, dybden og det risikofyldte i det kunstneriske rum elimineres? På den anden side har kunsten gennem det 20. århundrede i høj grad dyrket chokket, nedprioriteret det pædagogiske aspekt, nedtonet den præ- og postliminale fase og sendt deltageren direkte ind i det liminale rum. Vi arbejder med, hvordan man kan sikre det pædagogiske niveau, som er nødvendigt, når kunst skal være funktionel, men uden at det mister sin dybde, andet- og farlighed.

**Ida:** Jeg tror sagtens, man kan kombinere det pædagogiske med det risikobetonede, så måske er det ikke der, jeres største vanskelighed ligger. Derimod kan jeg forestille mig, at det bliver en udfordring for jer at finde ud af, hvilke argumenter I vil bruge, når I skal forklare, hvad jeres kunstpædagogiske praksis kan udrette – hvad *læringsmålet* skal være.

Det jeg ved om jeres arbejde er, at I er gode til at skabe fiktive universer, hvor værdier kan bøjes og prøves af. I er selv fordoblet som skuespillerne Anna og Gry og skolelederne Coco og Coca. Eleverne indgår på samme

måde i en dobbeltrolle: de er dels tilskuere til jeres iscenesættelse, rammesat og ledet af jer som skuespillere/instruktører, og dels skal de deltage i rolle som elever på den fiktive skole, søstrene leder og er pædagogisk ansvarlige for. Så deltagerne skal altså både være tilskuere til en teatral begivenhed og fiktive elever, der tildeles bestemte roller, de kan agere med og opleve med. Nu vil I så undersøge, om den form for fiktionsarbejde kan kaste mere ubøjelige værdier af sig, og det er altid lidt risikabelt, for det kan gøre det vanskeligere at gennemskue formålet. I forlængelse af det, synes jeg også, jeres vision om det æstetiserede samfund er ret manifest formuleret. Men det er en spændende manifestation, der tager diskussionen om de kunstneriske fags værdi på en anden bane, end den oplevelsesøkonomiske, og derfor synes jeg den er forfriskende. Efter krisen beskriver I som en måde at have verden på, hvor kunstfagene ikke er oplevelsesøkonomiske nyttefag, hvor kunstfagligheden er opprioriteret, og hvor det af samme grund gælder om at sætte fuld skrue på træning af den æstetiske sensibilitet, som er kunstfagernes kerne. Det træk er spændende.

Men hvordan styrker man så bedst udviklingen af en æstetisk sensibilitet? Det vil jeres eksperiment formentlig munde ud i nogle bud på.

Når man arbejder pædagogisk, er man selvfølgelig på udkig efter praksisser, som kan understøtte læringen bedst muligt, så man sikrer det pædagogiske niveau, som I siger. Men når man nu vil lære nogen noget *om* kunst, *med* kunst, *gennem* kunst, er de pædagogiske/didaktiske greb, man bruger, ikke nødvendigvis logiske og kausale, i hvert fald ikke ensidigt. Kan vi starte samtalen om forholdet mellem kunst og pædagogik i det paradoks? Er det mon her jeres hovedudfordring kunne ligge?

**Gry og Anna:** Tak, Ida. Pointen er, at *søstrene*, uden at blinke med øjnene, kan give udtryk for store og modige visioner. Derfor vil vi lige for en kort bemærkning give ordet til dem:



**Coco and Coca Peber:** *The crisis is ranging outside. But behind the walls we, the sisters, are doing important experiments. Investigating what values to base the new world upon while the old one is falling apart. For long we have been aware that something would happen to the world as we knew it. So we have formed a school. For many years we have persistently followed our mission to inspire youngsters from the entire Nation, nourishing the ground and planting seeds. The time has ripened. It is ripe. It is time for the birth of Sisters Academy, the unity of inspirations, the reaping of visions – A place open to fresh and fleshy ideas. A place where the dream you just dreamt is as important as the calculation of time. A place where the smell touches upon your skin as the light is shaded. A place where memories of the past is turned into hope for the future.*

**Gry og Anna:** Det er en del af fiktionens potentiale, at den netop er fiktion. Men i vores eksperimentelle skole er fiktionen og hverdagsvirkeligheden parallelle verdener, i dette tilfælde både en skole på gymnasieniveau og samtidig iscenesat som den skole, søstre leder, og de to universer er den logik, som alle deltagende må manøvrere i og forholde sig til. Dermed er både kunstdiskursen og den pædagogiske diskurs virksomme. Og det paradoks mellem pædagogik og kunst, som du beskriver, bliver endnu mere present med denne intervenserende kunstform. Samtidig legitimeres den imidlertid qua den radikale præmis som omsættes performativt: vi kødeliggør et fremtidsscenario, der ellers 'blot' ville leve i deltagerens imaginære verden. Om denne radikale præmis er bæredygtig, er tvivlsomt. Der vil med stor sandsynlighed være ekstremt mange udfordringer, som det bliver vores opgave at have nært for øje. Bæredygtighed i sin mest simple fortolkning er vel et system, der kan opretholde sig selv. Ligesom det nuværende (økonomiske) system er det måske nok i stand til at opretholde sig selv indenfor en begrænset

tidsramme, men næste spørgsmål er så, hvor meget værdi det skaber for de mennesker og andre levende organismer, der lever i det.

**Ida:** Så visionen er mere overordnet æstetisk kritik af det økonomiske vækstscenarie? I hvert fald lader det til, at I tænker i en kobling mellem det æstetiserede og det bæredygtige samfund, hvilket er et interessant spor i miljødebatten, men efter min mening et meget stort perspektiv. Er det Marcuses civilisationskritik, der er reformuleret i Sisters Academy eksperimentet: "Vær realist, kræv det umulige"?

**Gry og Anna:** Vi står jo i en krise, og mange peger på behovet for et andet styresystem end det gældende. Den æstetiske dimension som omdrejningspunkt er et bud blandt mange. Vores hypotese er, at det har vakt en længsel efter at udtrykke sig, leve, opleve og erfare under sanselighedens og poesens præmisser, at blive en del af denne dimension, at demokratisere denne dimension, som blev eksklusiv med kunstens autonomi og idéen om kunstgeniet – jf. Marcuse-referencen. Derfor er den æstetiske dimension et bud på noget, der kan balancere det økonomiske. Den modsætning ville i sin nuværende form ikke være bæredygtig, men måske noget vi skal igennem, før der kan skabes balance... En anden årsag til at sætte den æstetiske dimension ind som et muligt 'i morgen' er, at det er en radikal præmis, der skaber billeder, fordi den er mere præcis end fx *det bæredygtige samfund*, som er et meget bredt og måske allerede lidt slidt begreb. Præmissen om det æstetiske som dominerende skaber indre billeder hos deltagerne og er et godt narrativt udgangspunkt for legen og eksperimentet.

**Ida:** Ok, værdidebatten skal gøres æstetisk, altså føres gennem et andet sprog end det diskursive. Lad os vende tilbage til paradokset mellem kunst og pædagogik: for hvordan kan I sikre jer, at eksperimentet, som jo er styret af jeres ønske om at løse grand challenges pædagogisk, ikke

kommer til at foruddeterminere målet – og på den måde begrænse kunstprocessen?

**Gry og Anna:** Spørgsmålet er vel i sidste ende, om der overhovedet er et paradoks mellem kunst og pædagogik. Det kommer jo an på, hvilken kunstforståelse vi tager udgangspunkt i. Hvis kunstforståelsen er den at kunsten ikke 'bør' arbejde med et formål uden for sig selv, bliver det jo allerede der svært at forene med det pædagogiske. Men hvis kunstens funktion er mere rituel, bliver grænserne anderledes. Det præ- og post-liminale i kunsten vil vi gerne føre ind i det kunstpædagogiske rum. Her kan skabes en pædagogisk proces, som stadig er åben for kunstnerisk intuition og improvisation. Vi forestiller os, at deltagerne skal forberedes på den liminale og potentielt farlige oplevelse, og de forberedes på at genintegreres i hverdagsvirkeligheden, potentielt transformerede. Nogle af de performanceuniverser, vi er inspireret af men også forsøger at korrigere, er levende og relationelle fiktive parallel-universer, som den dansk-østrigske performance-gruppe SIGNA og britiske Punchdrunk. Problemet i kunstprojekter som disse er måske, at kunstsynet i den grad afskærer sig fra det pædagogiske aspekt. For når effekten af kunsten er så potentiel gennemgribende, som den kan være i disse universer, bliver man måske også nødt til også at forholde sig til etiske aspekter. Og måske er det at forholde sig pædagogisk en del af denne erkendelsesproces.

**Ida:** Jeg kan godt se pointen i, at fx SIGNA som kunstprojekt ikke har den pædagogiske sektor i sigte og derfor skal løse en anden opgave end den, I har stillet jer selv. Jeres projekt åbner for et andet blik på forholdet mellem kunst og pædagogik, hvor det ikke ville være interessant eller frugtbart at stå på forestillingerne om kunst og pædagogik som hinandens antagonist. Men måske skulle I se lidt nærmere på jeres (pædagogiske)

kommunikationsstrategi. Fx overveje, hvordan I på den mest hensigtsmæssige måde inviterer til deltagelse, og også overveje, hvordan I vil positionere jer i forskellige roller i forhold til deltagerne og deres rollepositioner. Med det fokus vil I kunne undersøge, hvordan jeres egne og deltageres kommunikationsstrategier både i og ude af fiktion udvikler sig gennem erfaringerne med det fiktionsbaserede univers. Overvejelser af den art kunne måske hjælpe jer til at gøre projektet mere deltager-refleksivt end egentlig output-orienteret.

Men er det legitimerende nok i forhold til jeres bæredygtighedsvision?

**Gry og Anna:** Ja, for æstetisk kommunikation kan jo netop lede til forandring. Når vi tænker stort, er det ud fra den betragtning, at det er gennem reel, vedvarende og forankret effekt i de deltagende, at institutioner over tid forandres. Gennem de enkelte menneskers personlige transformationer, der i sidste ende bliver institutionens transformation – i højere grad end gennem end revolution, der sætter hårdt mod hårdt. Den store idé om overgangen til noget andet, der i højere grad er baseret på det æstetiske, er en langsom og reflekteret proces og ikke en altomvæltende 'hårdt mod hårdt revolution'. Og her adskiller vi os måske fra Marcuse og Frankfurterskolen i det hele taget. Vi tror på, at transformation er mulig, men vi tror snarere den opstår gennem mindre interventioner, ud fra princippet 'mange bække små' (eller Bourriauds mikroutopier), end gennem den på én gang altomvæltende revolution, hvilket måske også spiller sammen med din kommentar om "...at satse på mindre perspektiver...".

**Ida:** En anden måde, I kunne minimere perspektivet på, er, at I – ved siden af de store armbevægelser – prøver at være meget specifikke og 'fornuftige', når I beskriver og udvikler jeres akademi: hvad skal læres? Hvordan skal det læres? Hvorfor skal det læres? Hvordan skal den viden, der skal læres, udvælges?

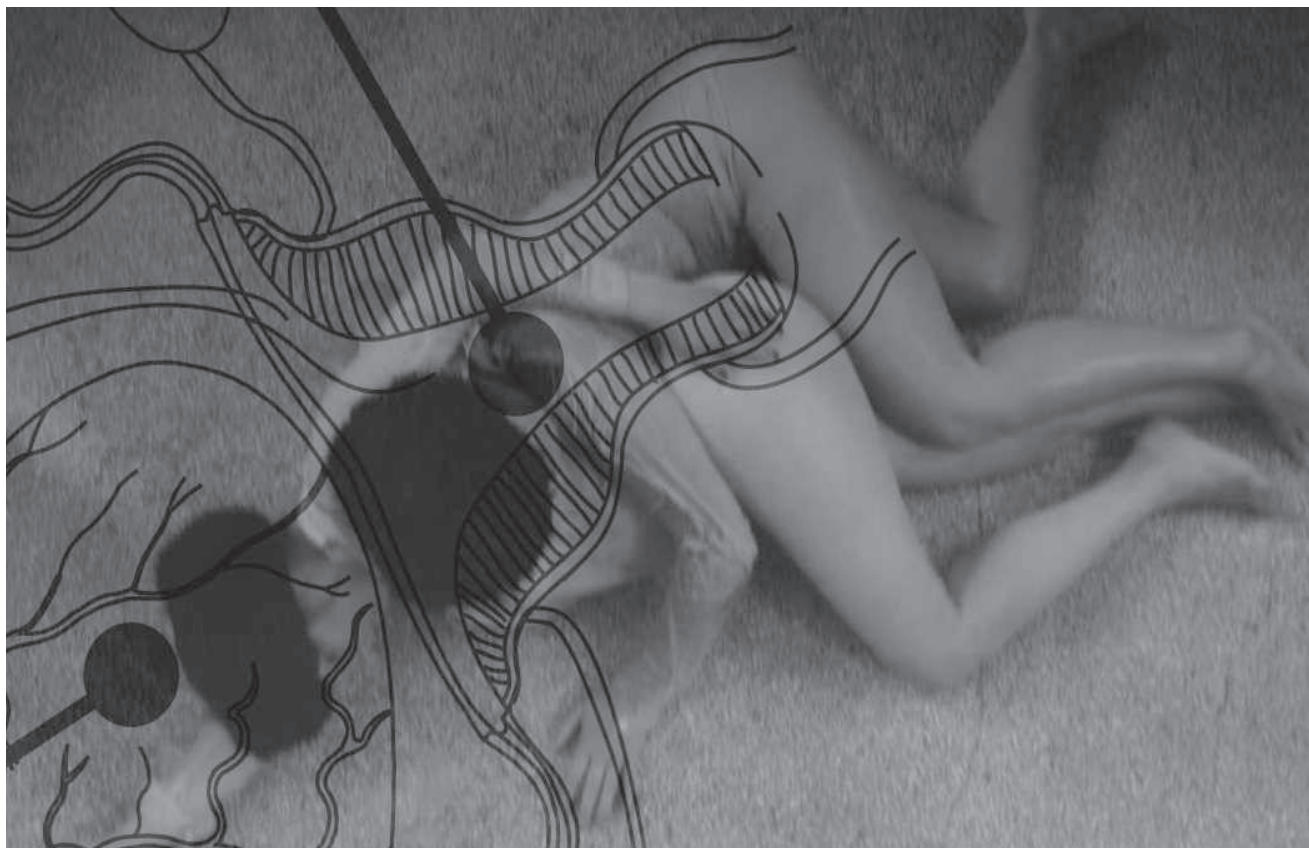


Foto: Julie Johansen.

**Gry og Anna:** Det er gode råd og gode spørgsmål, og det fornemmes som en svaghed ikke at kunne give dig mere klart på svar på de specifikke metodiske greb og akademiets præcise udformning, men lige nu er det eneste, der ligger fast, at vi opsætter et eksperimentarium for udvikling af nye læringsprocesser med kunsten som ramme og inspirationskilde. De 20 lærere og 200 elever kommer som sagt til at være under vores ledelse i to uger. I modsætning til de gange vi tidligere har afholdt to-dages workshops på gymnasier, har vi denne gang valgt at fokusere på lærerne, som så bringer viden videre til eleverne. Igen hænger dette sammen med intentionen om forankring af de ting, vi i fællesskab med de deltagende finder frem til fungerer under eksperimentet. Ingen svar er givet på forhånd. *Dette samfunds grundlov er endnu ikke skrevet og dets uddannelsessystem endnu ikke manifest.* Det er noget, vi udforsker sammen med alle, der deltager, samarbejdspartnere og alle vi er i dialog med – fx dig lige nu.

**Ida:** Strategisk tror jeg det er rigtigt tænkt, at det er lærergruppen, eksperimentet først skal sælges til. Men hvordan vil i give naturfagslæreren ejerskab og overbevise ham om, at han kan få noget ud af at deltage i projektet?

**Gry og Anna:** Konkret starter vores proces med lærerne et halvt år før akademiet manifesteres. Ved en pædagogisk dag møder vi dem, præsenterer visionen bag Sisters Academy og det fysiske set-up. Faktisk er deres proces startet langt tidligere, idet vores lærerrepræsentant i projektets styregruppe og advisory board har ladet det sive måneder forinden. Dette møde kommer på mange måder til at handle om at få deltagerne til at forelske sig i projektet og se mulighederne, og om at gøre dem til medejere. Efter det første møde vælger lærerne sig selv ind på projektet. Næste møde bliver i individuelle interview-situationer. Her skal vi lære hver enkelt lærer godt at kende. Vi skal kende deres drømme, ikke mindst for deres fag, og vi skal vise dem, at Sisters Academy kan

være en mulig vej til genopdagelsen af deres fag. De skal mærke det, der motiverede dem til at starte med og arbejde med forløsnings af deres faglige drømme gennem et andet oplevelses- og erkendelsesmodus, end de måske før har farvet deres faglighed med: det sanselige. Konkret får de udleveret en brun kuvert i tråd med universets stilistiske udtryk, hvori der ligger et litterært værk. Et værk, der beskriver noget af banebrydende betydning ift. samfundsskift og, mere specifikt, skift inden for kunsten. De læser værket - eller uddrag fra det, for det må højst tage en time af deres tid - og så sender de det videre til den næste lærer. På den måde cirkulerer det, man kunne kalde det Sisters Academys kompendium, mellem lærerne, som en form for for-læring eller præ-liminal potensering frem til februar 2014. Herefter arbejder vi med lærerne alene i en uge og sidenhen manifesteres Sisters Academy så. Den mellemliggende periode er den fase, hvor vi skræddersyr manifestationen af Sisters Academy til netop denne lærergruppe. Derfor kan dine spørgsmål først besvares fyldestgørende senere, men vil være med os i forløbet.

**Ida:** Et emne, I endnu ikke er kommet ind på, er, hvordan I vil kunne påvise at der sker læring gennem den praksis, I iscenesætter. Skal eleverne testes – eller hvordan vil I rationalisere resultaterne af deres læring? Og hvordan kunne I tænke jer, at de forskningsmæssige perspektiver skal bearbejdes?

**Gry og Anna:** Det er svært at 'måle effekten' af medvirken i kunstneriske processer. Vi har overvejet, hvad for en tilstand, det egentlig er, vi ønsker at frembringe i dem, der deltager i vores universer. Fandt at de godt kunne koges ned til disse parametre:

Øget fornemmelse og nydelse ved den sanselige oplevelse og erkendelse af verden.

Øget evne til et frit kropsligt udtryk.

Øget evne til frie og åbne kommunikative interaktioner.

En mere legende og derfor kreativ tilgang.

Øget evne til at fostre idéer.

Mindre behov for kontrol.

Øget evne til at hengive sig til situationens flow.

En social fornemmelse af personlighed.

En dybere fornemmelse for det essentielle i situationen.

En mere ærlig kommunikation der i højere grad balancerer, hvad der ønskes, og hvad der føles i situationen, som så igen trianguleres med, hvad der er det rigtige at gøre.

Større opmærksomhed på en selv og andre.

Øget etisk fantasi.

Mere intens respons på kontekstuelle stimuli.

Måske kan disse parametre fungere som et udgangspunkt for kreationen af nye og alternative evalueringsparametre... Men hvordan ved man så om disse parametre træder frem hos den enkelte? Og at denne 'læring' i høj grad erfare kropsligt gør ikke svaret nemmere. Man ser et tegneserieagtigt laboratorium for sig, hvor deltagerne har elektroder på kroppen, der måler kropstemperatur, farven i deres kinder og glimt i deres øjne. Mon det er svaret... Vi starter et andet sted – i en ambition om at udvikle nye art-based research metoder til at indsamle empiri undervejs og håber at finde noget af svaret i processen.

**Ida:** Hvad betyder jeres visuelle bearbejdnings? I har jo en fotograf tilknyttet, hvordan skal hun bidrage?

**Gry og Anna:** Fotografen er med for at give os impulser, vi ikke selv kan finde på. Vi har som søstre Coco og Coca Pepper oplevet, at vores idéer i høj grad er blevet formet gennem det, man kunne kalde en intuitiv, sanselig og

poetisk proces. Så når vi tager ud i byens og landskabernes rum for at foretage endnu et skridt på søstrenes rejse, som også dokumenteres gennem billeder af vores 'hus-fotograf' Julie Johansen, ved vi aldrig, hvor vi ender. Vi har en rammefortælling for den performative rejse, men vores ageren på rejsen improviseres frem, og således er øjeblikkene fastfrosset i tiden og fanget af kameralinsen, som bliver vores vigtige visuelle profil ud af til, et resultat af øjeblikkets intuition, fornemmelsen for det mest poetiske, respekten for ritualer og sanselige erkendelser og ikke en velovervejet visuel profil, om end disse billeder netop ender med at blive vores eksplicitte visuelle profil, som rammer modtageren, herunder størstedelen af dem vi samarbejder og samagerer med, på sociale medier, sites og andre virtuelle platforme, før de møder os 'live'.

**Ida:** Jeg kunne godt tænke mig at gå tilbage til udgangspunktet, teatret. Noget af det, vi kun har talt om sporadisk, er jeres teaterforståelse, og at I vælger teater som medie. I har jo en helt basal tese om *forvandling* gennem arbejde med den her form for teater eller fiktive parallel-universer, som Sisters Hope og Sisters Academy. Det synes jeg, vi skal tale mere om.

Hvordan ser I mon jer selv i forhold til Erika Fischer-Lichtes teori om det performatives æstetik? Hendes argument er jo netop, at den æstetiske dimension forvandler tilskueren fra passiv reception til at blive en aktiv medspiller. Og så forklarer hun jo det performatives æstetik som en opløsning af forskellen mellem kunsten og dens omverden til fordel for en mere dynamisk og rituel måde at tænke kunst på: *ko-präsenz*, handling, møder. Jeg hører jer formulere noget tilsvarende, når I gør et nummer ud af, at der ikke er en præcis grænse mellem jeres (Gry/Annas), og deres (Coco/Cocas) vision. Er det en pointe?

**Gry og Anna:** Ja, via Sisters Academy performance-universer antager vi, at deltagerne

kropsligt vil opleve værdier (og udfordringer) i at gå i skole i et samfund, der er baseret på æstetikens præmisser. De deltager i det. Gennem denne deltagelse har vi en hypotese om, at de vil tage nogle af disse værdier med sig og på sin vis blive agenter for et andet tankesæt og værensmodus. Så det større transformationspotentiale og deltagelsen er dybt forbundet.

**Ida:** Jeg vil godt bygge videre på det, I der siger, jeg har jo oplevet jeres forførende arbejde, da I for et par år siden var på besøg på dramaturgistudiet og præsenterede jeres fiktionsspil for et hold studerende. Og der var det særlige ved det, at jeres forløb var meget løst struktureret. De studerende havde fået en særlig dresscode, de skulle komme i tøj i Mad Men-stil, hvilket markerede forskellen på feminint og maskulint, men det var også den eneste kode, man havde fået på forhånd. Men man var ikke i tvivl om, at det var en teatral kontrakt, I åbnede spillet med. De studerende i Mad Men- kostume blev lukket ind i den sal, hvor den liminale grænse til fiktionen var markeret. Et par vitale og flotte engelsktalende kvinder tog imod dem, kvinderne var meget gæstfri og omsorgsfulde, og de studerende fik anviste puder at sidde på på gulvet, så de fra begyndelsen fik mulighed for at anlægge en vis distance: de var iscenesat som tilskuere 'i fiktion', men på en diskret måde.

Senere, efter en præ-liminal fase, hvor de var blevet guidet gennem forskellige øvelser og prøvelser, der langsomt gav stof til den enkeltes figur, blev ansvaret for hændelserne i højere grad spillet over i de studerendes, dvs. i tilskuernes hænder, og kontrakten med dem ændrede sig på den måde – så de blev deltagere. Det er et ret spændende krydsfelt mellem kunstpædagogik og partcipatorisk kunst, I har fat i, netop fordi den pædagogiske ledelse af det fiktive scenarie drejer sig om at skabe gode forhold for deltagelse både i og ude af fiktion

Claire Bishop skriver i essayet "Participation

and Spectacle: Where are we now?" (*Living as Form. Socially Engaged Art from 1991 – 2011* (2011): "By using people as a medium, participatory art has always had a double ontological status: it is both an event in the world, and also at a remove from it. As such, it has the capacity to communicate on two levels – to participants and to spectators (...) But to reach the second level requires a mediating third term – an object, image, story, film, even a spectacle – that permits this experience to have a purchase on the public imaginary" (p. 45)

Som Bishop ser det, er forudsætningen for kunstens dobbelte perspektiv, at der er et objekt eller i jeres tilfælde en fiktiv ramme, som gør en tilskuer- og en deltagerposition mulige. Og hvis man ser på Sisters Academy i Bishops perspektiv, er det ikke opløsningen af forskellen mellem deltager- og tilskuerposition, der falder i øjnene, men derimod kombinationen af de to forskellige positioner. Som jeg husker det, var et diskutabelt moment i jeres ledelsesform, at de studerende havde vanskeligt ved at komme fra tilskuerpositionen til deltagerpositionen. De blev ved med at være usikre på deltagelsespræmissen – de vidste ikke, hvad teaterkontrakten tillod dem at gøre, og derfor bevægede de sig noget tøvende rundt i fiktionen, afventende jeres (Coco og Coca Pepper) signaler, som var ret sparsomme. Det kan der være en pointe i, men alligevel leder det mig til kritisk og vejledt af Bishop at udfordre jeres ide om transformation, og spørge, om ikke den *pædagogiske* hovedudfordring i kunstpædagogisk deltagerteater som jeres, er at rammesætte et fiktivt univers, som både kan skabe en tilskuerposition, hvor de involverede kan iagttage værket og skabe en deltagerposition, hvor de kreerer værket? Og, hvis vi kan blive enige om det, vil den pædagogiske opgave i Sisters Academy så ikke også være at *facilitere en vekslen* mellem disse to handle- og iagttagelsesmodi?

**Gry og Anna:** Vi har flere gange oplevet, at vi reflekterer meget samtidig med, at vi udfører vores performance-praksis og frøene til de analyser,

vi senere foretager sås lige præcis her. Men vi synes også godt om Bishops fremhævelse af den dobbelte deltagerposition – at eleverne på Sisters Academy både medskaber værket gennem deres deltagelse, men også vil være vidner/tilskuere til den iscenesættelse, deres daglige skolegang er underlagt i disse uger. Der er nok flere der ville tilslutte sig idéen om at refleksion og indlevelse ikke kan foregå simultant – Jf. Niels Lehmans pragmatiske dualisme og udsagnet om, at du ikke kan "...reflektere over trancen mens du er i den." (Niels Lehmann 2002).

Der kan være en analytisk pointe i at adskille de to perceptionsmodi, mest for at beskytte os selv mod os selv, for at sikre at de to modi ikke blander sig for iltet i et forskningsprojekt, der skal møde visse akademiske 'objektivitetsstandarder'. Imidlertid er et spørgsmål, der forsat runger i baghovedet her om man virkelig kan det...

Alt dette for at sige, at på trods af den (analytiske) distinktion Bishop foretager mellem de to positioner, kan det være, de i langt højere grad smelter sammen for de deltagende elever. Og vores håb er et eller andet sted den totale hengivelse, for virkelig at prøve dette univers og dets præmisser af.

Hengivelsen er vigtig og i hengivelsen ligger transformationspotentialen også. Den enkelte bliver nødt til at sætte sig selv på spil, for at noget kan ske. Det er vores opgave at aktivere lysten til denne hengivelse. Samtidig vil der være indbyggede rum for refleksion – Confession booths, dag- og logbøger og flere 'art-based-research'-metoder skal udvikles, der både vil tjene det formål at være empiriindsamlingsmetoder, men også ventiler for refleksion hos de studerende. Det er dog idéen, at de bliver i fiktionen, når de afgiver deres refleksioner. Vi ønsker at skabe en ramme, hvorindenfor hengivelsen kan finde sted. Men vi faciliterer den ikke detaljeret, da vi netop håber at hver enkelt deltager, eller i hvert fald nogle af dem, oplever hvad det vi sige at aktivere poesien og sanseligheden i sig selv, uden at blive ledt hen til det. Hvor mange dramatiske konflikter,

knudepunkter, funktioner, handlinger skal vi integrere i rammerne og i de enkelte karakterer? Det er et spørgsmål, vi ofte stiller os selv. Dette berører på sin vis også det spørgsmål, du stillede indledningsvis, og som endnu ikke er blevet direkte besvaret: ”Hvordan styrker man så bedst udviklingen af en æstetisk sensibilitet?” Det er jo den æstetiske sensibilitet, vi håber at styrke i vores deltagere, og det kræver at de også kan aktivere den selv; i begyndelsen afhængigt af sidenhen uafhængigt af en facilitator. Ligesom enhver konsulents mål må være at ’klienten’ ikke længere har brug for hende, fordi klienten nu kan selv.

**Ida:** Her er vi tilbage ved designet af den kunstpædagogiske proces, og det er interessant at I vil facilitere akademiet via særlige rum, som skal vejlede en bestemt form for praksis, det er netop den type af pædagogisk håndtering, jeg mener, I kunne gøre mere ud af at udvikle. Jeres idé om dels et dynamisk univers og dels muligheden for at trække sig ud af handlingsfeltet og skrive logbog mv. er netop en af måderne, hvorpå I kan strukturere og lede deltagerens iagttagelsesformer mellem indlevet hengivelse, refleksion og selvrefleksion. Men også en måde at skabe materiale til jeres videre forskning og selvrefleksion.

**Gry og Anna:** Ja, det kan godt være, at det netop er her vi finder løsningen på de vigtige spørgsmål. Som vi har været inde på tidligere, er det jo meget svært at ’måle’ hvorvidt transformation indtræffer på stedet, men det bliver en del af vores opgave at udvikle metoder til dette, selv om det umiddelbart mest tilgængelige er at kigge på det post-liminalt. Er der noget i disse menneskers personlige og faglige liv, der har ændret sig om et halvt år?

I forhold til forbindelsen mellem Sisters Academy, vores pædagogiske mål og de større udfordringer der pt. præger den politiske dagsorden og også har uddannelsespolitisk bevågenhed, eksempelvis intentionen om

en vækstplan for kreative erhverv og design, målet om at gøre kreative kompetencer til et vækstpotentiale i skolen, ligesom uddannelse og forskning indenfor det kreative område skal styrkes, så er Sisters Academy jo på mange måder et ud af mange mulige svar på alle disse spørgsmål og udfordringer.

Hvis vi tænker på to kunstforståelser overfor hinanden – kunsten for kunstens egen skyld og kunsten, der har en funktion uden for sig selv, har vi fra starten ikke kunne placeres rent indenfor nogle af disse kategorier. Vi giver i den grad kunsten en funktion, ikke mindst en pædagogisk funktion, men samtidig er det vi arbejder hen imod en dagsorden, hvor kunstens præmisser dominerer og på den måde netop er for ’sin egen skyld’. Konkret viser denne dobbelthed sig også i vores på sin vis avantgardistiske (selv)iscenesættelse, absurditeten i universet, uigennemsigtige og impulsive handlemønstre overfor det eksplícit pædagogiske formål, der igen peger videre mod en anden samfunds-status quo. Med ’Den Kreative Alliance’ (forbindelsen mellem økonomi- og erhvervsministerium og Kulturministerium initieret i 2001) blev kunst som funktion for alvor sat på dagsordenen og Arts-in-Business-bølgen tog fart. Problemet med den var/er, at den kunstneriske praksis i mange tilfælde blev forfladiget, når den blev pædagogiseret.

**Ida:** Jamen er det ikke netop en triviell og dilemmaagtig fordom, I her fyrer af på falderebet: at instrumentalisering er lig dårlig kunst?

**Gry og Anna:** Nej, det siger vi slet ikke – tvært imod – vi instrumentaliserer jo netop kunsten, vi mener bare at det skal gøres på en måde, hvor vi holder fast i kunstens ’andethed’, dets unheimliche rum og farligheden for netop at åbne en anden oplevelses- og erfaringsverden, selv om der er pædagogiske formål med dette. Det kan umiddelbart forekomme farligt at bruge kunsten så radikalt, når den også har pædagogiske formål, men fordi vi gang på gang

har mærket den entusiasme, dybde og længsel, det har åbnet, når vi har radikaliseret vores arbejde med kunst, er vi heller ikke bange – hverken for at bruge kunsten kompromisløst eller for at gå på kompromis kunstnerisk.

**Ida:** Vil I ikke afslutningsvis sige noget om den rolle, I ser jer selv i som kunstpædagoger.

**Gry og Anna:** Jo, vi har i hvert fald aldrig tænkt på os selv som 'kunstgenier' – vores baggrunde er både kunstneriske, akademiske, entreprenante og aktivistiske, vi har aldrig forstået eller bifaldet det som forhenværende kulturminister kaldte 'silo-tænkningen' og på den måde tilslutter vi os Joseph Beuys' påstand om, at alle mennesker rummer kreativt potentiale, det er bare ikke blevet forløst. På de kunstneriske skoler bliver kunsteleverne forsat uddannet til en kunstgeni-bevidsthed, der ikke er tidssvarende og som ikke nødvendigvis er det mest frugtbare sted at skabe fra. I Sisters Academy arbejder vi med et vikarteam af elever fra de statslige teaterskoler, der hvor vi manifesterer. For dem bliver det en træning i at tænke mere entreprenant omkring deres fag og opleve, at det ikke nødvendigvis betyder et kunstnerisk kompromis, men tværtimod at det måske løfter det kunstneriske niveau, fordi det får en dimension og et formål, der er større end den individuelle præstation. Det er vores mission som kunstpædagoger at påvirke begge veje: både at gøre kunst mere entreprenant og pædagogisk, og at gøre den pædagogiske verden mere kunstnerisk.

Læs mere på <http://sistershope.dk/wp-content/uploads/2010/11/OmSistersHope2.pdf>

### Litteratur

Bishop, Claire: *Participation and spectacle: Where are we now?* i Nato Thompson (edt.): *Living as Form. Socially engaged art from 1991 - 2011*. New York: The Mit Pres. Creative Time Books, 2012.

Horkheimer, Max and Adorno, Theodor: *Oplysningens Dialektik, filosofiske fragmenter*,

København: Gyldendal, 1994 (1944/47)

Lehmann, Niels Overgaard: *Pragmatisk dualisme: dannelse mellem rationalitet og rationalitetskritik*, Johansen, M.B. (Redaktør), in: *Dannelse*. Århus : Århus Universitetsforlag, 2002

Marcuse, Herbert: *Eros & civilisation*, London: Sphere Books, 1970 (1955)

---

### Ida Krøgholt

Ida Krøgholt, ph.d., lektor ved Institut for Æstetik og Kommunikation, Dramaturgi, Aarhus Universitet. Forsker og underviser i teaterprocesser, teater- og dramapædagogik, kreative processer og performativitet i bred forstand, i teatret, i kulturelle udvekslingsformer og i kunstpædagogisk praksis.

---

### Gry Worre Hallberg

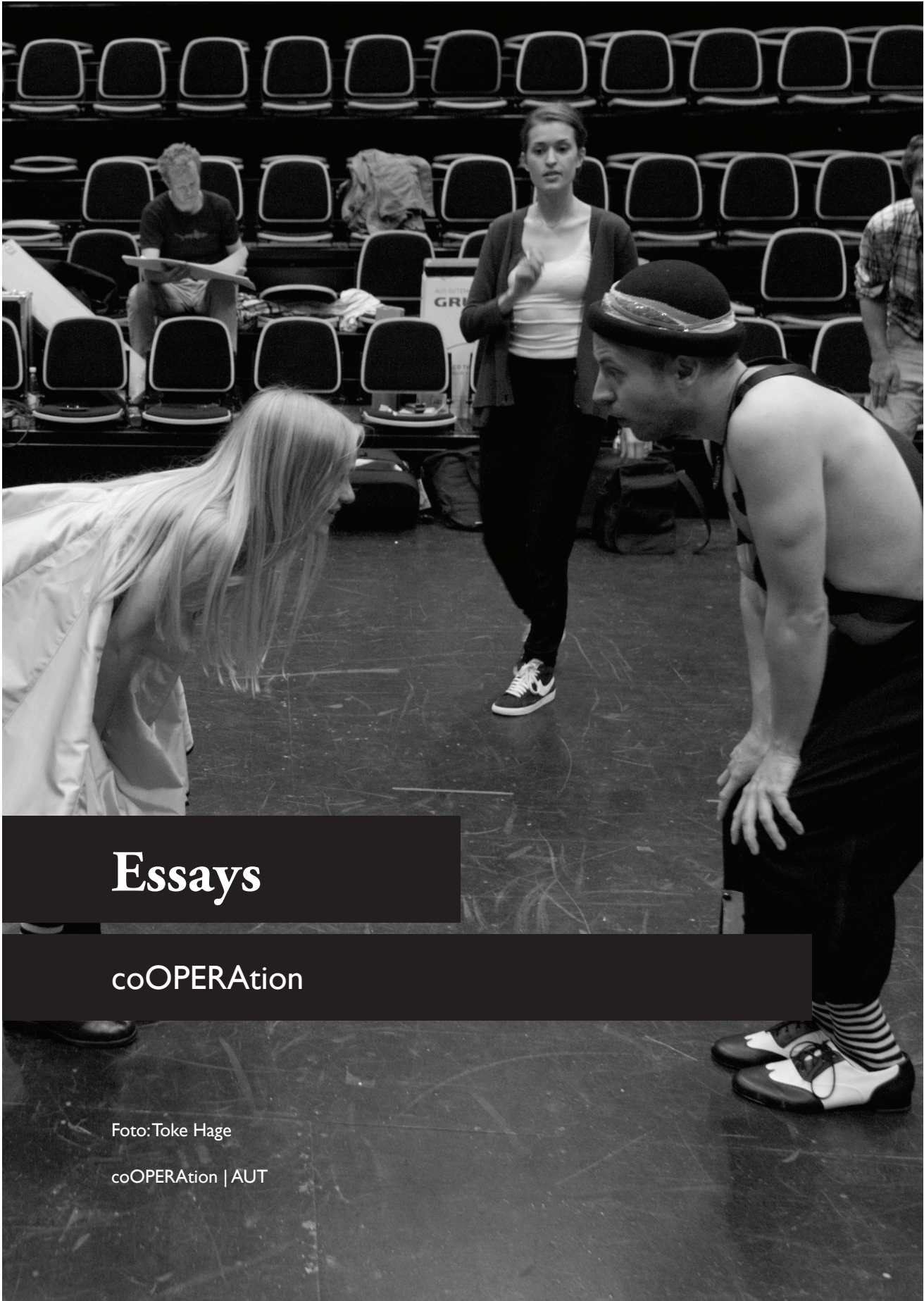
Performer, kurator og ekstern lektor ved Performance design, RUC. Medstifter af en række organisationer der har performance-metoden som udgangspunkt for æstetisk intervention herunder Sisters Hope. Hovedkurator på Roskilde festivalens performance-program og kunstnerisk leder af Dome of Visions.

---

### Anna Lawaetz

Performer og ph.d.-studerende ved Institut for Kunst og Kulturvidenskab og derudover bl.a. teateruddannet fra The National Theatre School of Paris (CNSAD). Medstifter af Sisters Hope.





# Essays

coOPERAtion

Foto: Toke Hage

coOPERAtion | AUT

## coOPERAtion

*Af Andreo Michaelo Mielczarek og Line Tjørnhøj*

coOPERAtion er en international arena med base i Aarhus, udviklet og produceret af komponist Line Tjørnhøj som en del af AUT – Aarhus Unge Tonekunstners kunstneriske udviklingsvirksomhed. Målet er at stimulere og nykomponere kammeropera i Danmark i et tværkunstnerisk netværk af kunstnere og producenter. AUT er inspireret af lignende laboratorier indenfor scenekunst- og performancemiljøet.

Opera er en oplagt kunstform at revitalisere i kammerformat, fordi mange kunstarter mødes, og formatet er smidigt i forhold til at inkorporere vor tids digitale, interaktive og teknologiske muligheder i netværksbaseret produktion.

Vi har været meget optaget af forbilleder som f.eks. 'Folkoperaen' i Stockholm, som med sin festival 'Opera Showroom' lader komponister teste deres ideer i et professionelt møde med operaens produktionsapparat til gensidig inspiration og udvikling.

*Vi vill prova nya arbetssätt, nya former för opera och prata om operakonstens framtid. Här skapas möten mellan olika konstformer, kreatörer, konstnärer, tonsättare och musiker. Tillsammans spränger vi gränserna och förnyar operakonsten.*

*Konstnärlig ledare Mellika Melouani  
Melani*

coOPERAtion bestod i 2012 – 2013 af fire laboratorier med præsentation, debat og vidensdeling. Deltagerne har været fire unge operakomponister fra forskellige lande, samt en lang række sangere og musikere.

Selve laboratoriets metoder var et tema på alle fire laboratorier. Den klassiske musik indebærer et *partitur* som en form for "kunstnerisk filter", der formidler den musikalske kunstneriske ide. Laboratoriet har givet komponisterne direkte adgang til det sceniske arbejde uden om dirigenter, scenografer, instruktører eller librettister, som normalt fungerer som fortolker af komponistens værk. Vi har lagt vægt på at lade komponisten arbejde direkte og undersøgende på scenen i samarbejde med de medvirkende og med erfarne kunstneriske facilitatorer til støtte for processen og udvikling af redskaber. I alle fire laboratorier har komponisterne bevidst valgt også at være deres egen dramatiker, hvor skabelsen af tekst i høj grad er blevet set som en integreret del af det lydlige.

### Laboratorierne

Britiske Laura Jayne Bowler ønskede i coOPERAtions første laboratorium at udforske: *"A ritualistic presentation of the perception of the power of music through critics, political reaction/action, flashback premiere audience reactions and the creator/composer"*.

Inspireret af Nicolas Slonimskys bog *Lexicon of Musical Invective* havde hun skabt en libretto med citater fra interviews med store komponister og deres svarbreve til anmeldere, som havde latterliggjort og misforstået deres opera.

Efter visningen besvarede musikerne publikums spørgsmål: Hvad betyder manglen på en dirigent, hvordan bruger man hinanden, når man står spredt på scenen, og hvor vigtig er øjenkontakt? Hvorfor griber unge komponister til operaens form? Og hvad finder de? 26-årige Bowler,

der tilhører en gruppe af komponister, som dyrker støjens æstetik, forklarede at hun altid arbejder med koncepter og får lige så meget inspiration i teater, eksempelvis i Antonin Artauds surrealisme og i afdøde Sarah Kanes 'in-yer-face-dramatik'.

På scenen blev der råbt "Don't believe the hype." Der blev hvæsende sunget om 'The bad boy of music', mens guitaristen klædt i stramt sort tøj – fermt kørte en Colman's Mustard-dåse på strengene, der fik Fender-forstærkeren til at afgive en særdeles besjælet blues. Bowler udfordrer gerne genrer og elsker, fortalte hun, når hendes musik volder "problemer." Ej heller er hun bange for at citere musical-komponisten Stephen Sondheim. I et originalt tonesprog, der havde tavshed som et vigtigt parameter og med rum til improvisation, flettedes citater fra de nævnte komponisters operaer opfindsomt ind i sprøde guitar-klange og Ligeti-inspireret klaver. Trompeten og fløjten, som elegant poppede op og forsvandt, samlede musikken i et tilpas stramt korset.

Det kunstneriske arbejde i det første laboratorium kredsede meget om mål og retning og diskussionen om, hvorvidt værket overhovedet kunne defineres som opera. Det var en præsentation af vidt forskellige opfattelser af tilgang til den hyperkomplekse arbejdsproces, som samarbejdet omkring det kunstneriske kræver.

### Ud af komfortzonen

Musikerne kunne nu opleves i inspireret diskussion over stolerækkerne, hvor de kom med input og ordene "respekt" og "komfortzone" gik igen. Efter en uges prøver begyndte musikerne at opdage det, som teaterfolk kalder *devising*. Man placerede trompetisten i mørket i scenens side, hvorfra han truttede med munden, og man fik den idé at lade mezzosopranen imitere Bowlers søsyge operastemme i en slags real time composing, hvor det var den imiterende sanger, som kom i spotlight - alle eksempler på den visuelle kvalitet, som opstod af improvisation

og konstant evaluering. Fordi alt kan bruges til en dramatisk handling - hvad slutstykket Pussy Riot viste, var laboratoriet en præsentation af vidt forskellige personligheder, der - med opera som udgangspunkt, men også meget mere - skabte interaktioner på forskellige niveauer. Det fik os til at lytte på nye måder, fordi seancen inviterede os til at prøve at se, hvad der sker, når en gruppe musikere træder ud i ukendt rum og må famle sig frem og opdage nyt land og redskaber. Og dér - måske - finde noget, som kan afgive lyden af moderne opera.

### Dokumentar-opera

Hvad er dokumentariske kammeroperaer? Den lithauiske kunstnergruppe Kliudziau med komponist Ruta Vitkauskaitė i front, som reflekterer en ny bevægelse i det unge kunstnermiljø, havde valgt at se nærmere på børns forhold til computerspil. Forlægget var den litauiske forfatter Jonas Biliunas' gamle børnefortælling *Kliudziau*, som kunstnerkollektivet ændrede til at handle om det 21. århundredes "computerbørn", som tilsyneladende færdes lige hjemmefrem i virkelige som fiktive verdener.

Kliudziau udfordrede på alle måder formatet. Gruppen består udover komponisten af skuespillere, scenografer, lyddesigner og visuelle kunstnere. Det er en gruppe, der insisterer på lige og kollektiv medskabelse af værket. De ønskede en omfattende dialog med hele det kreative hold omkring coOPERation og krævede direkte bidrag til det kunstneriske materiale.

Den oprindelige ide var uden operasangere, og for at sætte kunstformen til debat havde de en levende kat i hovedrollen.

Operasangerne blev reduceret til korister og computervæsener som levende lydskilder ind i en elektronisk lydskulisse. Laboratoriet var tæt på at bryde sammen, da komponisten samlede partiturene sammen og bad musikerne om at spille efter hukommelsen.

Det skabte et utroligt nærvær og intensitet,

at musikerne kæmpede for at huske og genskabe de musikalske strukturer. Musikerne blev på den måde pludseligt iscenesat som hypernærværende performative karakterer, der i fragmentariske glimt genskabte erindringsbilleder af det musikalske materiale.

Det skabte også en debat om arbejdsform, stil og hvornår værker er ”rigtig opera”. Musikerne krævede partituret tilbage som betingelse for at spille videre.

Visningen startede egentlig fredsommeligt: Længe raslede katten Biliunas med tremmerne i sit bur. Men kort efter gik videokunstner Mykolas Budraitis i gang med at sende hæsblæsende sort-hvide billeder, tegnefilm og computergrafik op på 10 skærme placeret forskellige steder på scenen. Her dukkede også avatarer frem, da skuespilleren Irina Lavrinovic tændte sin computer og bevægede sig ind i et spil, som hun mestrede så godt, at alle omkring hende måtte lade livet. Først for sent opdagede pigen, der for længst havde smidt sin ”True Love”-t-shirt til fordel for en kampdragt, at hun også havde slået sin elskede kat ihjel.

Inden maskingeværer og økser ramte sangerne fra Den Jyske Opera og musikerfællesskabet Lydenskab, havde de deltaget i kampene med højlydt heppen. Til billederne af kæmpende avatarer blev der slebet knive, sunget inciterende strubesang og spillet sfæriske klange på harmonium og trompet. Elementer fra musical, pop, militærmusik blev rammet ind af jingler fra game-shows og geværskalver. Til sammen lød det som en harddisk, der var gået amok. Et tikkende ur talte ned og mindede os om, at i computeruniverser ender et forkert skridt let i GAME OVER.

### Lys og lyd

Laboratoriet har i samarbejde med hver af komponisterne forsøgt at identificere et kunstnerisk objekt som udgangspunkt for det ugelange operaboratorium. Ylva Lund Bergners *The Illuminated Traces of Ligeia* beskæftiger sig indgående med lys og mørke, og komponisten

har skabt en libretto monteret af tekstfragmenter af Gabriel Garcia Marquez, Edgar Allan Poe og elleve nordiske digtere. Dette forlæg medførte, at vi i laboratoriet valgte at skabe et intimt rum i Filmby Aarhus med udvidede muligheder for at eksperimentere med kompositionen i konkret relation til lyssætningen.

Øjnene vænner sig forbavsende hurtigt til halvmørket, og ørerne begynder at opsnappe ordene i samme øjeblik, de kommer ud af sopran Helene Hvass Hansens mund: ”ser”, ”ikke forsvinder”, ”lys”, ”øjne”. Ylva Lund Bergners kammeropera *The Illuminated Traces of Ligeia*, som publikum hører sekvenser fra, arbejder med det flygtige. Grundelementer i værket er fx ”mørkerødt” og ”koldt blåt lys”.

Under Bergners kammeropera stod Helene Hvass Hansen i dæmpet belysning som en lysende statue og sang Inger Christensen-digtet ”På godt og ondt”. Lyset i lokalet bestod af enkelte lamper og tre store kvadratiske lysfelter ”hugget” ind i det sorte bagtæppe. Senere gik hun en runde ud i mørket bag publikum, inden hun hidkaldt af nynnende musikere lånte sin stemme til Göran Sonnevis digt ”Den glimt jag såg” om en persons overvældende møde med nordlyset.

En afgørende og lige så sensitiv ”stemme” i dette subtile og hemmelighedsfulde univers var percussionist Ying-Hsueh Chen. Med sit blødt-klingende instrumentarium, som denne aften bestod af glas med vand, plakatrør, metalskål, skeer ophængt på snore, kommenterede og udvidede hun, hvad man kunne betegne som en inddampet essens af noget ”nordisk”, så det mysteriøse og ”frostblå” fik tilført nye og varmere soniske nuancer.

### Produktion og showcase

Lasse Schwanenflügel Piasecki har arbejdet i fem år sammen med scenograf Jannie Rask i udviklingen af konceptet omkring *Falling Awake* - operaen til vores fjerde og sidste laboratorium. Han mødte derfor Mary Miller, som er chef for

Bergen Nasjonale Opera, forud for arbejdet, for at få værktøjer til selve det sceniske arbejde

Mary Miller er foregangskvinde i en modig fornyelsesproces af opera. Hun mener, at opera må smide sin ”gyldne kæde”, og at feterede operastjerners ”amazing topnotes” ikke mere er nok til at tilfredsstille publikums deltagelse i musikken.

Miller mener også, at der er for lidt teater i moderne opera - unge komponister bruger for meget tekst, for mange idéer og for meget struktur, som ikke levner plads for publikum.

*Falling Awake* lader Vaudeville- og kabaretmiljøet under 30’ernes finanskrisen sætte rammerne for det fjerde operalaboratorie. Karaktererne i operaen er en omrejsende trup bestående af Sukkerfar, Lady Luck og Datteren, der turnerer med en varieté. Smilet er frosset, mens musikken uhyggeligt insisterer på glæde og underholdning. Musikken er på mange måder tænkt som en modstand til handlingen i stykket: Til at starte med fungerer den som en slags værn mod virkeligheden, men ender med at blive et mærkeligt billede på opretholdelsen af håbet om medmenneskelighed, selvom det synes så umuligt. Om sine forventninger til coOPERation siger Schwanenflügel Piasecki:

*Vi har ingen instruktør, så min store udfordring er at iscenesætte de udvalgte scener fra forestillingen. Jeg har altid drømt om at arbejde scenisk med min musik - men ud fra musikkens præmisser. Musikken bliver aldrig brugt som en følelsesmæssig forstærkning, der underlægger sig en visuel dramaturgi, sådan som man så ofte ser i traditionel opera eller i filmmusik. Jeg håber på åbenhed og vilje blandt de medvirkende, skønt materialet er lidt grænseoverskridende. Dog er det kun 20 minutter af forestillingen, vi præsenterer, så de mere kontroversielle scener venter vi med, til nogen tør producere hele forestillingen.*

Lasse Schwanenflügel Piasecki har arbejdet med materialet i fem år, fortæller han. Mytologiske referencer, symbolik og Verfremdungsstrategier benyttes til at fortælle om sociale emner og tabuer: Udnyttelse, korrupsion, masochisme, ”casino-kapitalisme”. Om renhed i en brutal verden. Teater har altid optaget ham, fortæller han. Men for at undgå skuespillets manipulerende kraft, indsatte han forhindringer for sangerne og komponerede i meget høje registre og lave dynamikker. Hjulet skulle indgyde smerte og få sangeren til at glemme at lave skuespil. Da det også blev prætentivt, opfandt Piasecki nye obstruktioner og distancer ved at overdrive skuespil, følelse, melodi, kostumer.

### **Kunstnerisk udvikling: critical audience response processes**

coOPERation har ikke bare skabt rum for musikere, komponister og scenekunstners arbejde med historie, musik, sang, bevægelse, skuespil og lys men har også rakt ud efter publikum – og inviteret dem helt ind i værket som vidner til en refleksion om ny opera og de bestanddele, som indgår i denne samarbejdende kunststart.

Metoden ”Critical Audience Response” udviklet af Liz Lerman, blev præsenteret for os af Andrew Burke fra London Sinfonietta. Metoden tilbyder en måde at få feedback fra publikum og producere på værker, som er i tilblivelse. Teknikken er en struktureret og styret samtale, der er opdelt i fire faser, der indbyrdes støtter en åben og konstruktiv dialog. I første fase inviteres alle til at tilkendegive hvad de især fandt meningsfuldt, stimulerende, interessant, overraskende eller andet der kan udtrykkes positivt. I anden fase er det kunstneren der får mulighed for at stille mere specifikke spørgsmål til hvordan værket opleves. Her er det facilitatorens opgave at sikre, at svarene knytter direkte an til spørgsmålet. I tredje fase kan publikum spørge ind til værket og lade kunstneren formulere sine refleksioner over

værket og endeligt lader fjerde fase publikum tilbyde decideret kritik og udsagn om værket – dog på følgende måde: ”jeg har en mening om ... vil du høre den?”

Samtalens opbygning sikrer en konstruktiv dialog, hvor unødvendig og tankeløs kritik undgås, og hvor der sikres en tryk stemning hvor kunstneren undgår at gå i forsvarsposition.

Midlerne er et forsigtigt sprog, simple åbne spørgsmål og klar målrettet struktur.

*”Alle involverede kan sige alt hvad de vil om arbejdet, de skal blot være tålmodige”* Liz Lerman

Det stod klart, at denne metode er et værktøj til kunstnerisk udviklingsvirksomhed, som vi i coOPERAtion vil søge at kvalificere os til at kunne benytte fremadrettet.

Det sikrer ikke kun en yderst kvalificeret feed back, men er også et stærkt redskab til at holde kontakt med publikum.

Det fjerde laboratorie blev præsenteret på den internationale teaterfestival – ILT. Tidsrammen for laboratoriet blev udvidet med tre dages produktion for at skabe en så færdig produktion som muligt og for at teste, hvordan en showcase kan fungere. Selve den netværksbaserede produktionsplatform, som er basen for coOPERAtion, har et utal af forskellige kompetencer som gør, at vi har kunnet løse en bred diversitet af tekniske og kunstneriske udfordringer på en meget kvalificeret måde.

Komponister: lab 1: Laura Jayne Bowler (UK), lab 2: Ruta Vitkauskaitė (LT), lab 3: Ylva Lund Bergner (SE), lab 4: Lasse Schwanenflügel Piasecki (DK)

Sangere, korsangere fra den Jyske Opera samt sangerne Stine Elbæk Rysgaard, Daniel Carlsson, Christina Dahl, Sara Fusager og Helene Hvass Hansen.

Ensemble: Musikerfællesskabet LYDENSKAB (Musikere: Sofia Olsson cello, Thea Vesti guitar, Karolina Leedo fløjte, Jeppe Uggerhøj trompet, Eskild Winding piano). Percussionister:

Mathias Reumert, Matias Seibæk og Ying-Hsueh Chen.

coOPERAtion lab 1 og 2 blev arrangeret i samarbejde med Den Jyske Opera.

coOPERAtion lab 4 er i samarbejde med Dansk Komponistforening 100 år, Århus Sinfonietta, Det Jyske Musikkonservatorium og ILT Festivalen 2013.

I artiklen er der fragmenter fra

Seismograf – Andreo Michaelo Mielczarek

27.09.12 : ”Hvem er bange for opera”

11.12.12: ”Når computerbørn laver opera”

02.05.13: ”Først gråt, så hvidt, så blåt”

28.06.13: ”Hjertestarteropera”

”Critical Response Process” af Liz Lerman (2003 by Dance Exchange)

<http://4cooperations.com>

---

### **Line Tjørnhøj**

Komponist og formand for AUT. Initiativtager og kunstnerisk leder af coOPERAtion.

---



## Værket

War - du skulle have været der - i to versioner



War – du skulle have været der | Odsherred Kulturfestival 2013 og Viborg Festuge 2013

# War - du skulle have været der - i to versioner

Af Erik Exe Christoffersen, Louise Ejgod Hansen og Thomas Rosendal Nielsen

Vi skal se på to forskellige versioner af forestillingen *War - du skulle have været der* af den tyske instruktør Lucas Matthaedi. Begge er vandreforestillinger, den ene fandt sted i den lille by Hørve i Odsherred som en del Odsherred Kulturfestival 2013, den anden fandt sted i Viborg som del af Viborg Festuge 2013. *War - du skulle have været der* er produceret i et samarbejde mellem Odsherred Kulturfestival, Viborg Festuge og Waves Festival. Den tredje version i Vordingborg har vi desværre ikke haft mulighed for at inddrage i analysen.

Forestillingens koncept varieres i forhold til stederne og de lokale medvirkende, som får **så stor betydning**, at man kunne tale om to forskellige **værker**. **Her vil vi dog betragte det som et værk**, med henblik på at iagttage, hvordan variationer – også mere generelt – er en afgørende faktor for teateranalysen. Teaterbegivenheden er altid unik og situationsbundet; spørgsmålet er, hvordan værkets dramaturgiske struktur og performative lag lader sig versionere og skaber en form for netværk mellem de forskellige enkeltstående begivenheder.

I det følgende vil vi foretage en oplevelsesorienteret analyse af de to forestillingsversioner, der tydeliggør forskelle i forløb, stedets betydning og aktørernes funktion. Analyserne bærer præg af den betydning, den personlige tilgang til forestillingerne har – og derfor også af at være skrevet af henholdsvis Louise Ejgod Hansen og Thomas Rosendal Nielsen.

## **WAR – du skulle have været der i Hørve**

Af Louise Ejgod Hansen

Bare at komme til Hørve er et projekt i sig selv. Odsherred Kommune er lang, afstandene store, og den lige vej spærret af omfattende vejarbejde. Men vi når frem. Så gælder det bare om at finde Faktas parkeringsplads – så stor er byen vel heller ikke? Vi kører kun forkert en enkelt gang. Under den orange paraply får vi udleveret radioer og et lotterinumner – var det måske et frinumner? Indstillet på frekvens 99, modtager vi informationer om, hvordan vi skal gebærde os i den fremmede kultur, vi nu skal møde. Vi får at vide, at mænd skal stå med let spredte ben og rank ryg, for at signalere magt og overskud, mens kvinder modsat skal dukke sig og dermed ikke fremstå så høje, som de egentligt er. Mine en-meter-og-firs føles med det samme som for meget.

## **Den iscenesatte by**

Instruktør Lukas Matthaedi byder velkommen – en velkomst der leger med det virkelighedsbegreb, der er en vigtig del af oplevelsen. Vi får at vide, at hele byen er iscenesat – og at det har taget et helt års samarbejde. De eneste, der ikke er med, er de lokale, der i aften har fået fri til at være tilskuere. Vores blik tunes ind på en iscenesat virkelighed – alt er teater, intet er virkeligt. En traktor kører forbi. På anhængerens står der 'Velkommen fremmede.' Jeg føler mig ramt – jeg er langt hjemmefra. Mens Lukas taler videre kommer traktoren forbi fra den anden side. Nu står der: 'Krigen er lige begyndt'. Et barn dukker op, hiver fat i Lukas og slæber ham med. Vi får ordre til at følge efter. Den store flok bevæger sig langsomt over til hallen. To piger står med



pilleglas og spørger: Er du alene? Inde i hallen er der feltsejle og tæpper på gulvene. Vi får at vide, at vi skal spise pillen: 'Så gør det ikke så ondt.'

### I flygtningelejren

Placeret i flygtningens sted hører vi midt i Hørvehallen krigskorrespondentens beretning om de ar på sjælen, det koster at se børn og voksne lide nød og dø. Vi hører om bilturen i Rwanda, hvor der blev skruet højt op for musikken for at overdøve lyden af massakren på den anden side af bilruden. Vi hører om problemerne med at være hjemme, om diagnosen posttraumatisk stress. Men også om overvejelserne: Er virkeligheden det ene døende barn i flygtningelejren eller de ti fodboldspillende? Øjenvidnet er afgørende for vores opfattelse af virkeligheden – og vi ser altid kun et udsnit. I hallen i Hørve spiller børnene fodbold. De bærer hørevern og, da lyset slukkes, også lommelygter. Lyset fra lygterne flakker, og da de bevæger sig ind imellem os, bliver de fangevogtere, der gænger os op at stå. Vi skal ud. Fægtende med legetøjsvåben tager "børnesoldaterne" flugten i en brandbil, mens vi står rådvilde tilbage.

### Aftensol, legende børn og snigskytter

En kvinde tager initiativet og leder os videre. Undervejs møder vi mennesker, der gør underlige ting: træner kampsport og nødhjælpsøvelser. Og hvad laver den gamle kone på gyngen? Vi skal igen tænde radioen. Nu er det en soldats beretning om Afghanistan. Vi lytter, mens vi går op på toppen af en gravhøj med udsigt over det smukke aftenbelyste Odsherred; beretningen handler om baghold og angst og om at skyde og dræbe sine modstandere. Undervejs bliver vi budt på cola for at tage del i soldatens oplevelse af at slappe af efter et voldsomt angreb. På villavejen et stykke neden for bakken leges der 'Ta' land', hvor man med kridtstreger erobrer land fra hinanden. Bolden kastes i jorden, tre skridt og en spytklat. Men der er noget galt, for det er ikke børn der leger. Det er voksne. Og

hvad er det for et flag, der hænger i den nærmeste flagstang? Sort og hvidt med sorte kryds – det hænger også på andre flagstænger. Hvad sker der med byen? Over radioen fortæller soldaten videre: Om at sigte på fjenden på 1264 meters afstand og ramme plet. Om et bagholdsangreb, om at være omringet. På villavejen lyder der motorcykellarm, langsomt cirkler fire motorcykler rundt om højen. På afstand, men alligevel truende med deres gassen op. Soldaten fortæller om det øjeblik, han fik respekt for fjenden, og om, hvordan de hjemvendte ringer til hinanden og taler sammen – bare for at bekræfte, at det var det rigtige, vi gjorde.

### Hvem ser på hvem?

Da beretningen er slut, går vi ned af bakken. Nede på villavejen er de legende voksne væk, og der ligger kun spredte tøjstykker tilbage. Pludselig står der en ældre mand i en meget grøn uniform foran os. Sammen møder vi et helt tamburkorps med drenge og mænd. De er sjove i deres malplacerethed her midt på en stille villavej – især da de begynder at spille 'Let me entertain you.' Vi marcherer muntre og småsnakkende efter dem. Kun langsomt opdager vi, at der er noget galt. En mand i en indkørsel vasker sin cykel, men han bærer en gasmaske med det sorte kryds fra flaget. En kvinde klipper hæk, også med maske på. Hele villakvarteret er levende med folk, der ordner have og går tur. De siger ingenting. Efter et stykke tid er folkene i haverne uden gasmasker – hvorfor? Er de stadig med i forestillingen, eller er det bare nogle, der kigger på os? Vi er jo lidt af et syn; så mange mennesker og med et tamburkorps i spidsen. En gammel mand tager billeder af os.

På en meget lille vej vender hele tamburkorpsset sig pludseligt om og siger med en stemme: 'shh.' Vi lister i samlet flok gennem en have med kæmpe solsikker. Oppe ved huset er der fuldt af skrot, men da vi kommer over på den anden side – som viser sig at være forsiden – er der stokroser og lys i stuen, hvor beboerne sidder og hygger sig.

### Synd og skyld på kroen

På hovedgaden er forretningerne slidte og butiklokaler tomme. Det eneste sted med liv denne torsdag aften er kroen. På parkeringspladsen bag kroen byder tamburmajoren os med indenfor. Vi kommer ind i et røgfylt lokale. Her hilser lokale tilskuere på lokale bargæster, mens musikken afløses af feltpræstens fortælling om sine oplevelser fra krigen i Irak. Hvordan han skulle sige farvel og tage imod soldaterne, hvordan gudstjenesten kunne holdes hvor som helst. Jeg opdager først sent, at baren er forvandlet til alter med hvid dug, lys og blomster. Præsten fortæller om synd og tilgivelse. Om budet: Du må ikke slå ihjel, og om hvordan det er at være omsorgsperson for soldaterne. Det kommer tæt på, da præsten fortæller om sine pligter i forbindelse med ligsyn. Nu handler det ikke længere om de andres oplevelser, men om hans egne. Tavsheden mellem ordene vokser, og tanken: 'Hvem passer på ham, der passer på de andre?' slår ned i mig. Efter fortællingen afbrydes stilheden nænsomt af en nynnen. Kvinderne, vi har mødt rundt om i byen, er dukket op. Deres nynnen går over i en fællessang, der stemningsfuldt afslutter forestillingen: "Danmark nu blunder den lyse nat".

### Byen og krigen

Det særlige ved *War – du skulle have været der* er den samtidige tilstedeværelse af to oplevelsesuniverser: Byen og krigen. De træder skiftevis i forgrunden og baggrunden, og der hvor forestillingen lykkes allerbedst, blander de sammen i et bevægende og skræmmende nu.

Forestilling har en lineær dramaturgi: Krigsudbrud, oplevelse af stilhed før storm, krig og angst. Men den lineære dramaturgi blev løbende forstyrret: Humoren, aftenstemningen og gåturen rundt i Hørve afbrød konstant indlevelsen i det fremmede krigsunivers. Som forløb mødtes de to universer ikke helt: Oplevelsen af Hørve trådte i forgrunden på en måde, der indimellem lod radiotransmissionerne

forblive et løsrevet og fremmed univers. Også refleksionerne over mødet med en hel landsby og over et land i krig blev kun momentvis koblet.

Men mødet mellem mig som tilskuer, landsbyen og krigen skabte oplevelser og en rystelse af blikkenes retning og tilskuerens rolle. Den meget personlige tilskueoplevelse blev spejlet i de personlige krigsberetninger. Her kom forestillingens skildring af krigen som en oplevelse, man egentligt først forstår, når man har været der, til at stå i kontrast til mediernes politiske diskussioner og statistiske opgørelser over krigens ofre. Øjenvidnerne fortællinger set fra begivenhedernes centrum gav et andet billede af, hvad krig er.

### **War - du skulle have været der i Viborg**

*Af Thomas Rosendal Nielsen*

Måske skulle jeg faktisk have været der. Den 11. september 2001 var jeg netop trådt ind på min delingsførers kontor, da en af mine befalingsmandskolleger fortalte mig om det første fly. Dagen efter var jeg næstkommanderende i hovedvagten på kasernen og ansvarlig for nogle mildt sagt skærpede sikkerhedsprocedurer. Jeg så i de følgende måneder, hvordan det første hold pakkede deres grej – inklusiv en kollega som aldrig vendte hjem. Jeg forlod forsvaret i 2002 for at starte på universitetet, andre af mine kammerater blev, pakkede, tog af sted. Af og til har jeg tænkt: skulle jeg have været der?

### Det umulige møde

*War - du skulle have været der* – lad os kalde det en performativ byvandring – danner rammen om et umuligt møde. (Temaet for Viborg festuge 2013 er 'Nye Møder'). Det drejer sig om mødet mellem den hverdagslige realitet i en dansk provinsby og den ekstreme realitet i en krigszone, to 'udkanter' eller 'fronter', der næppe kunne være meget længere fra hinanden.

Mødet rammesættes i iscenesættelsen af et dobbeltperspektiv, der allerede fornemmes i titlens underspillede ironi (selvfølgelig

skulle vi ikke have været der!). Det ironiske dobbeltperspektiv går igen på flere niveauer af forestillingen: når der fx som optakt spilles danske slagere af Gnags, Shubidua og Kim Larsen med mere eller mindre eksplicitte krigstemaer (Fx *Jutlandia*), der på forskellig vis minder om danskernes joviale (dvs. slappe) bekymring over verdens store begivenheder. Og når vi i en af de sidste scener sidder på tribunen i et næsten tomt fodboldstadion og ser et heppekor hoppe rundt i den fjerne ende af plænen, mens vi over højtalere hører en soldat berette om, hvordan det lykkedes ham og hans kammerat at skyde en mand på 1264 meters afstand.

### Stationsdramaturgi

Værket er struktureret omkring tre stationer, hvori tre interviews med førstehandsvidner til krigshandlinger monteres i forskellige rum. Vandringen startede i dagslys uden for bygningen ved den gamle byrådssal i Viborg, hvor publikum mødte op og fik udleveret en transistorradio eller evt. indstillet deres egen medbragte til forestillingens kanal. Overflyvninger af fly fra den lokale flyveklub satte handlingen (krigen) i gang, og publikum blev derefter ført ind i bygningen. Første station fandt sted i selve byrådssalen, der findes hærget af en udefineret krig: væltede møbler, tyk røg i lokalet, mennesker spredt på gulvet, skjult under 'ruinerne'. Menneskene viser sig at være spejdere, som langsomt genskaber ordenen, mens røgen siver ud ad vinduet, og man i radioerne hører feltpræsten berette om, hvordan han forsøgte at holde soldaterne fast på deres menneskelighed, når de jublede over deres fjenders død, og hvordan ligene af de døde soldater så ud, når de kom ind i lejren. Hvor præsten bevarer sin rolles moralske fatning i begyndelsen, fornemmer man senere en dyb menneskelig rædsel som undertekst.

Efter denne første station blev publikum i samlet flok ledt ud af bygningen, gennem en snæver passage til en mindre gade i centrum af Viborg. Her blev publikum i små grupper

inviteret ind i de lokale borgers lejligheder, hvor de i det intime rum kunne lytte til interviewet med det andet vidne. Krigsfotografen beskriver de billeder, der er for grusomme til at formidle i medierne. Hans indre kamera havde optaget uudslettelige billeder af vold og død, som holdt ham vågen om natten, som havde ført ham til selvmedicinering med hårde stoffer, og som havde ødelagt hans familieliv. Beretningen stod selvsagt i skarp kontrast til den intime idyl i de små danske hjem, som dog foruroligedes, fordi værterne var i gang med at pakke deres kufferter til en endnu udefineret rejse eller flugt.

Efter interviewet lukkede værterne deres kufferter og førte med en alvorlig mine publikum ned på gaden, hvor mørket nu havde lagt sig, og hvor flokken blev samlet af nogle unge mennesker, iklædt militære regnslag. De kommanderede og svingede med deres lommelygter med en brysk attitude. En længere vandring, der var iscenesat som en slags flugt eller internering, førte over den nu natsorte kirkegård, hvor de unge løb rundt omkring i mørket med deres lygter. Ved udgangen blev følget overdraget til en sikkerhedsvagt, der med en mindre teatralisk form for autoritet førte flokken videre. Fra en bygning i nærheden af kasernen hørte vi festmusik, der stod i skarp kontrast til den mere afdæmpede stemning i flokken. Oplevelsen fik tilført et element af uhygge, da gruppen passerede spredte 'vagter' af motorcyklister, der tavse og alene, men efterhånden påfaldende mange, holdt parkerede rundt omkring langs ruten.

Sikkerhedsvagten førte publikum ud på midten af det i starten mørklagte stadion, lyset blev tændt og virkede i begyndelsen blændende skarpt. Gruppen blev ført op på tribunen, hvorefter det tredje interview lød over stadions højtalere, mens udvalgte sætninger roterede på reklametavlerne langs med plænen. Det førømtalte heppekorsoptrin skabte en kontrasteffekt, der underbyggede afstanden mellem soldatens beretning om fatale træfninger ved frontlinjen og det nærværende, massive, men

tomme 'festrøm'. Klipningen og lysbannerne understregede særligt en passage i interviewet, hvor soldaten oplevede en slags solidaritet med de fremmede soldater og reflekterede afstanden mellem krigssituationen og sin egen provinsdanser opvækst – hvormed forbindelsen til publikum blev sluttet. Den sidste handling i det tredje rum var, at motorcyklisterne drøned igennem gangene under tribunerne, hvilket skabte en infernalsk larm, der naturligvis i denne situation måtte associeres til krigshandlinger – en afsluttende patos-gestus med andre ord. Publikum blev derefter ført ned under tribunerne til en heavy-metal koncert sammen med motorcykelklubben, som udgjorde forestillingens løse bagkant og 'nedkølingszone'.

### **Distanceret patos**

Ankomsten i dagslys til lyden af Gnags mv. og afslutningen i nattemørket med en heavy-metal koncert under stadion-tribunerne markerer den transformation, som den performative vandring formidler. Forskellen mellem iscenesættelsens milde og ironiske starttone og dystre og patosfyldte sluttone er signifikant. Musikken udtrykker først det hyggelige danske pseudo-verdensborgerskab og siden konfrontationen med en rå og smertefuld globaliseret virkelighed. Vi kan iagttage forskellen som et tragisk billede på et lands forandring, eller vi kan se det som et billede på den enkelte tilskuers dannelsesrejse. Den performative byvandring bevægelse mellem ironi og patos er altså båret af en klar retorisk gestus.

Vekselvirkning mellem ironi og patos er også en gennemgående effekt af montagen mellem den mørke alvor hos de tre sandhedsvidner – feltpræsten, krigsfotografen og soldaten – og de rum, som publikum befinder sig i, mens de oplever fortællingerne gennem de skrattende transistorradioer. Forskellen mellem indlevelse og distance i mødet mellem de to 'udkanter' bliver på den måde iscenesættelsens grundtema. Distancen mellem hverdagens og krigens realitet viser sig som et vilkår for publikum, der – med

undtagelse af nogle enkelte glimt af tavs rædsel – ikke lader sig overskride, hvor meget vi end forsøger at leve os ind i vidnernes situation. Samtidig fornemmer man, at sandhedsvidnerne kun selv kan etablere distancen til begivenhederne gennem uendeligt repetitive og detaljerede rekonstruktioner. Deres beretninger er som sådan hverken distancerede eller indlevede, de er hverken kyniske eller sentimentale, men udtryk for forskellige distanceringsstrategier: etikken som distance hos præsten, professionalismen hos fotografen og den mørke humor (ikke at forveksle med ironi) hos soldaten.

På den måde er det et umuligt møde, iscenesættelsen rammesætter. Vidnerne deler deres erfaringer og oplevelser med publikum, og på den måde kan man sige, at der er tale om et formidlingsprojekt, der kan sammenlignes med journalistiske reportager, som vil bringe den fjerne krigszone tættere på. Men selvom der opstår sympati med vidnerne som mennesker, så fremstår krigens realitet og hverdagens realitet gennem medieringerne som uendeligt adskilte. Ironien i titlen peger både på en erkendelsesmæssig og en moralsk præmis: "Du skulle have været der" indstifter forventningen om en mulig formidling af krigens realitet, som ikke alene *ikke* indfries, men umuligheden i selv at tage del i krigserfaringen udpeges som vilkår. Det er netop denne iscenesættelses særlige bidrag, hvori den står i kontrast til en mere journalistisk form for dokumentar.

### **Retorisk gestus**

Men publikum overlades ikke til refleksionen over dette vilkår. Ironien er ikke blot et udtryk for den uoverskridelige distance, men også for en mere bestemt retorisk gestus. Vidneres smertefulde og nogle gange også trivielle krigserfaring formidles på en måde, som peger på den moralske dimension i ironien: du skulle *afgjort ikke* have været der. Ironien i titlen og i forestillingen retter sig imod at afsløre hverdagsrealitetens ubekymrighed som en form for (selv)forblændelse for i stedet at påkalde et

ansvarliggørende blik ned i afgrunden.

Selvom iscenesættelsen som sådan hverken kritiserer krigen eller de tre vidners deltagelse i den, og selvom den på den måde kan opleves som ambivalent eller 'neutral' i forhold til det politiske spørgsmål om krigen, så er der en skurk impliceret i dramaet. Nemlig den arketypiske 'provinsielle dansker,' der angiveligt interesserer sig mindre for krigen, end for hvordan det går det lokale fodboldhold, og som tager sin hyggelige hverdag og sine små lokale problemer alt for alvorligt, når der nu er en krig *derude*, som man moralsk og følelsesmæssigt burde engagere sig i. *War – du skulle have været der* er et 'wake up call.' Vi bliver med andre ord positioneret som ubekymrede, joviale provinsboere, der trænger til at blive rusket i, så vi kan få øje på den globale virkelighed, som Danmark er en del af.

På en måde er denne retoriske gestus og positionering af publikum det mindst interessante ved forestillingen; den skiller sig på dette punkt ikke nævneværdigt ud fra andre af samtidens kritiske teaterformer i den måde, hvorpå den etablerer sit 'argument.' Denne avancerede retoriske konstruktion, hvor afsenderen/montøren trænger sig på i sit (ironiske) fravær, står lidt i vejen for den mere eksplorative dimension i forestillingen, som faktisk er ganske stærkt rammesat. Nogle vil måske opleve det som et værdifuldt spændingsforhold, men i det øjeblik man bliver opmærksom på iscenesættelsens retorisk gestus, så bliver publikumspositionen nemt reduceret til en forskel mellem 'enig' eller 'uenig.' Denne positionering træder så i stedet for iagttagelsen og forhandlingen af publikums eget (personlige eller kollektive) engagement i krigen – som i øvrigt må forudsættes har sin egen historie forud for forestillingen. Værket bliver dermed udtryk for en mere traditionel teateræstetik, end det måske umiddelbart giver sig ud for: vi bliver opmærksomme på værket som et udtryk for en afsenders intentioner, og vi ser, hvordan et billede af os selv som publikum allerede på forhånd er skrevet ind i værket.

## Ekspansion af teatermediet

*Af Erik Exe Christoffersen*

Det analytisk interessante her handler blandt andet om versioner. Hvad kan man få ud af at sammenligne to opførelser og deres måde at være teater på? Man får især øje på teatrets performative og transformative kraft, teatrets udnyttelse af materialer som rummet og den situative kontekst, de medvirkende, de mediale muligheder og teatrets oplevelsespotentiale. *War* henviser til vores relation til krigen, men er også en begivenhed som er forskellig fra by til by. Forestillingen udvider og udforsker et netværk af teaterhandlinger.

Teatermediet kan beskrives som skuespillernes opførelse af fiktion for tilskuere i et teaterum, som er indrettet med en scene og et tilskuerrum. Imidlertid har denne forståelse af teaterpraksis i de senere år forrykket sig således, at de relationer, som etableres i teatersituationen, er blevet centrale. Det betyder også, at inddragelsen af tilskuerne i teatret i mange sammenhænge er blevet vigtig for teatermediet, som generelt er blevet betragteligt udvidet.

Man kan se teaterforestillinger, som opføres steder, som ikke er teatervante og uden indrettede teaterum. Man kan se forestillinger, hvor der ikke medvirker skuespillere, men udvalgte aktører, og som ikke er baseret på dramatiske tekster med dramatiske karakterer, men benytter alle mulige andre tekster uden de kompositionsformer, som karakteriserer dramaet. Man kan se teater, som ikke skaber fiktion. Man kan se teater, som benytter andre genrer og medier, såsom koncert, udstilling, installation eller video. Og man kan se teater, som ikke har en klar grænse mellem tilskuere og skuespillere, og mellem scene og tilskuerrum. Man kan se teater, hvor forholdet mellem opførelsen og deltagelsen bliver central i forhold til iscenesættelsen som et dynamisk og foranderligt forhold. Man kan se teater, hvor det ganske enkelt er vanskeligt af afgrænse værket fra den kontekst, det indgår i. Man

kan se alle disse forstyrrelser som forsøg på at udvide teatermediet og værket.

Derved opstår der en række spørgsmål: Hvad er forskellen på en skuespiller og en ikke-skuespiller? Mellem en dramatisk tekst og en ikke-dramatisk tekst? En fiktion og en ikke-fiktion, teaterscenen og tilskuerrummet, teatraler genrer og ikke-teatraler genrer, teatermediet og andre medier, den sceniske reale handling og virtuelle handlinger? Hvad er virkelighed, og hvad er teater?

*War – du skulle have været der* er et godt eksempel på denne ekspansion af teatermediet. De centrale tekster bliver ikke opført eller fremsagt af skuespillere, men af personerne selv, dog medieret i og med, at de er indtalte og redigerede. I forestillingen høres de kun som talende stemmer ligesom i en radio. Det betyder, at tilskuernes syn ikke er iscenesat i overensstemmelse med teksterne, men via den vandring gennem byerne, hvor blikket fanges af tilfældige bybilleder og af de lokaliteter, som den iscenesatte vandring fører tilskuerne igennem. Perceptorisk er der tale om en adskillelse mellem lyd og billede eller rum. Kontrasten eller interaktionen mellem byen og krigsfortællingerne er det bærende dramaturgiske princip. Undertiden bliver konkrete handlinger baggrund for fortællingerne, og samtidig bliver disse levende, som om de foregik her og nu. En borger i det fjerne er måske ham, som om lidt synker sammen skudt som fjende.

Den performative tilblivelse af en kommunikationshandling mellem afsender og modtager er en transformationsproces, hvor noget bliver forandret og set med andre øjne. Det er fiktionens blik, som betyder, at et dagligdagsblik bliver forstyrret og obstrueret. Det, der er spændende med *War – du skulle have været der* er, at forestillingen hele tiden gør det lidt usikkert for tilskueren, hvad det er for et blik, vi så at sige ser med. Er denne flyver tilfældigvis fløjet hen over os, eller er det iscenesat? Det er både spændende og fascinerende at vælge, hvilket blik vi skal se omgivelserne med. Det

er en usikkerhed og tvivl, som givet må gøre sig gældende også i en krigszone. Og det bliver tematiseret flere gange i krigsfortællingerne. Hvordan skal vi betragte vores hjem, de legende børn, fjenden, kirken og ikke mindst de betydninger, som et givet blik skaber.

### **Krig finder sted ligesom teater.**

Det performative niveau foregår på flere forskellige planer. Selvom der er tale om en tekst, kan man ikke sige, at der er tale om en egentlig tekstrepræsentation. De tre monologer 'opføres' i en given kontekst, som bliver en del af værket. Byen er delvis en kulisser og delvis en installation, som tilskuerne bevæger sig rundt i, i en varieret rytme med indlagte pauser. De følger en rute i byen, som både er fastlagt og tillader mere eller mindre tilfældige tilsynskomster. Tilskuerne får øje på noget, som måske er planlagt og måske ikke. Som instruktøren siger i Hørve som præsentation: ingen ved helt, hvad der vil ske, og hvem der deltager. Det er måske sandt, og måske er det ikke? Det er forestillingens interne risikoprofil, som også betyder, at forestillingen besidder en emergens. Den udvikler sig uforudsigeligt i udveksling og sammenstød med tilskuerne og byen. Tilskuernes vandring bryder med sædvanlige ruter, fx kommer man til værtshuset fra bagdøren og ikke hovedindgangen. Man kommer gennem haver og gennem en kirkegård ad stier, som givet ikke er dagligdags ruter. Det betyder, at det offentlige og private rum er til forhandling og bliver uforudsigeligt for tilskuerne.

### **Forestillingens transparens**

En del af teatrets performative dimension er en påpegning af tilblivelsen og transformationen. Hvad er der gået forud for forestillingen, og hvad vil den medføre? Hvad har processen betydet for de medvirkende og for byerne? Det er vanskeligt at afgøre ud fra en ren værkanalyse. Men det er en del af værketets kvalitet, at det har en transparens til den kreative proces, fordi det bliver et blik, man så at sige betragter situationen

med. Værket har sin egen historicitet, en fortid og en fremtid som er med til at tegne dets kreative proces.

Den kreative proces og instruktionen er vanskelig at forestille sig som en almindelig indstuderingsproces med læseprøve, udvikling af arrangement, figurarbejde, generalprøve etc. Der er givetvis meget forskellige typer af faser i arbejdet. En består i ganske simpelt at opsøge borgerne, som vil deltage, finde en rute, konkretisere deltagelsen, afprøve og udvikle forløbet. Instruktionen bliver en blanding af teaterspecifikke, antropologiske eller sociale møder, som først og fremmest skaber en kommunikation i forhold til, hvad projektet konkret går ud på. Det er uden tvivl ganske vanskeligt at forestille sig på forhånd, og der skal gode kommunikative evner til at forklare, hvad man gerne vil have borgerne til, så de selv føler, de er medejere af projektet. Det vanskeligste er måske at få dem til at komme med anvendelige bud på, hvad de også kan 'optræde' med. Den faciliterende instruktion vil ikke autoritativt bestemme, hvad deltagerne gør og hvordan, men udpege nogle muligheder og opstille en ramme, som de kan agere indenfor. Deltagerne er grupper (spejdere, motorcykelklubber, musikalske grupper, orkestre og dramaskoleelever) som allerede som grupper er motiverede til at deltage, selvom motivationen givetvis er meget forskellig fra gruppe til gruppe. Hvad betyder den nye kontekst for deres gruppekultur? Hvilke relationer opstår der mellem enkeltpersoner, som medvirker, og instruktionsgruppen?

### **Teatrets virkning i byerne**

Forestillingen i Hørve kan ses som en del af den byfornyelsesplan, som blev sat i gang i 2011, og som man søger støtte til fra kommunen og staten. Dette er yderligere et led i lokaldemokratiforsøget, som Hørve deltager i, og som selve Kulturfestivalen også er en del af under rammen: *Kunsten på kanten* (2011). Hørve er uden tvivl det, man kan betegne som en globaliseringsramt landsby. Byen er præget af

en vis stagnation, som formodentlig kræver en form for nytænkning i forhold til, hvad byen er, hvilke attraktioner den har eller kan udvikle, og hvad den kan udvikle sig til. Den måde at skabe teater på forbinder således teatermediet med det konkrete byliv, de igangværende aktiviteter og dermed byens identitet, selvfølelse og de generelle udkant- betingelser, som er stedets vilkår. Teatret bliver en handlende faktor i denne komplekse kontekst i den forstand, at både deltagerne og tilskuerne intervernerer i byrummet.

I Hørve får tilskuerne rollen som fremmede, der iagttager de lokales mærkværdigheder. De forstyrrer på en måde dagligdagen i byen. Byens betragtes med et teatralt blik, og man forundres over, at der fx står et skib på en gårdsplads. Hvorfor står det der, og hvorfor gasmasker? Hvorfor leger de voksne krig?

De lokale i Hørve betragter også publikum som pludselig viser interesse for deres by, og med deres handlinger og blik "forstyrrer" de forestillingen. Byen bliver en uvant ramme for teater og festival. Et kulturelt rum som er fremmedbestemt. Nogle vil formodentlig opleve det som spændende og blive stolte over, at deres by kan udgøre en sådan ramme, andre vil være irriterede over de anmassende fremmede.

Viborg er en helt anden kulturel by, som ikke er en udkantsby, men faktisk centrum for en række politiske og administrative instanser i regionen.

Det betyder, at man er vant til at se teater og publikum, og som sådan er forsamlingen af en skare publikummer ikke noget særsyn. Byen blive en kulisse for teksten og *War – du skulle have været der* i Viborg er mere filmisk i sin æstetiske karakter, hvor tilskuerne betragter en række billeder og situationer, som har visuel styrke. Tilskuerne lever sig måske ind i rollen som flygtninge eller forfulgte i en by, som kunne være en hvilken som helst by, og det samme gælder performerne, som ligeledes er i rolle. Der arbejdes med forskellige skala-forhold eller rumstørrelser, lige fra en stor sal til en stue, kirkegården, gader og baggårde og endelig

## [ War – du skulle have været der ]

stadion og den åbne himmel. De forskellige rum virker sanseligt på tilskuerne, som får følelsen af at være på flugt. Der er markant forskel på lys og mørke. Der er usikkerhed om forholdet mellem ven og fjende.

### Værk-versioner

Der er en markant genreforskel mellem de to versioner. Viborg er langt mere aggressiv i sit udtryk med væltede stole, flugt over kirkegården i mørket, opholdet på det store stadion, og endelig naturligvis de sortklædte motorcyklister med nedslået visir og det hårdtslående heavy metal-bands aggressivt 'støjende' fremtoning, som gør det umuligt at kommunikere sammen. Til forskel fra Hørves afsluttende danske fællessang og mulige samtale med borgerne over en øl. Viborgversionen har lidt karakter af en dyster roadmovie. Scenerne er noget, vi betragter foran os, og tilskuerne kan derfor leve sig ind i rollen som flygtninge. I Hørve er forestillingen mere installatorisk: vi er der, spørgsmålet er, om der er eller har været krig. Hørve bliver en krigscene, som passer fint med det meget faldefærdige præg og de få 'overlevende.' Hørve er på en måde 'autentisk' ikke-iscenesat.

Viborgversionen er mere værk-agtig. Der er en skarpere retorisk dimension, som hænger sammen med et mere udtalt forhold mellem en afsender og en modtager. Denne retoriske dimension er mindre interessant end den komplekse og sensoriske erfaring, som byvandringen og montagen ellers formidler – og det er på en måde netop her, at formen kan noget, som fx en kunstnerisk rammesat dokumentarfilm ikke kan.

I Hørve er det byen, der er forbundet med melankolsk eller næsten tragisk forfaldsagtig stemning. Det er på sin vis globaliseringens tragik, som rammer Hørve ligesom så mange andre steder. I Viborg er det tragiske i højere grad knyttet til tilskuerens optik og rettet mod den krig, som vi bliver gjort delagtige i. I Hørve er især mødet med tamburkorpset præget af en ironiserende distance til krigens alvor. Det

samme gjaldt til en vis grad børnenes fodbold og legen krig i hallen.

Men slutningen i Hørves ølstue er til gengæld langt mere melankolsk og næsten nostalgisk; som oplevelsen af en svunden tid og et opløst fællesskab. Til forskel fra Viborgs senmoderne afslutning som på grund af lyden nærmest isolerer tilskuerne som udenforstående og i hvert fald uden for det aggressive mc-fællesskab, som tilsyneladende dyrker dødsmusikken. Er det dem som har været i krig?

Der er altså tale om en gensidig forstyrrelse mellem by og tilskuere. Hvad har krigen med denne by at gøre? Kan krigen komme hertil? Er det i sådanne byer krige foregår? For dem, som ikke har oplevet krigen, vil der altid være et 'Du skulle have været der' som her kompenseres med et 'Jeg var der (i **Hørve eller Viborg**).'

Værket skaber et netværk af oplevelsesmuligheder i forhold til krigen som medieret filmisk eller installatorisk, som ironi eller patos, som fremmed eller hjemlig, i Viborg eller Hørve, som min, din eller vores krig.

*War - Du skulle have været der*

Instruktion: Lukas Matthæi

Instruktørassistent: Sanna Albjørk

Scenograf: Katrine Langkilde Gjerding

Dramaturg: Miriam Frandsen

Medvirkende: Borgere i Hørve og Viborg

Forfatterne er fra Institut for Æstetik og Kommunikation, Dramaturgi, Aarhus Universitet.

Se video fra de to forestillinger på

[www.youtube.com/watch?v=vTQ6Wld9d1s](http://www.youtube.com/watch?v=vTQ6Wld9d1s)

<http://www.youtube.com/watch?v=k2sfla0zAHc&feature=c4->



A black and white photograph of Klaus Hoffmeyer, an older man with glasses, wearing a dark suit jacket over a light-colored button-down shirt. He is standing in front of a microphone on a stand, with a dark, textured background behind him. The lighting is dramatic, highlighting his face and the texture of his clothing.

# Portrættet

Klaus Hoffmeyer | Den teatrale uforfærdethed

Foto: Jakob Boserup, Reumertprisen 2008

# Den teatrale uforfærdethed

## Et portræt af instruktøren Klaus Hoffmeyer

Af Janicke Branth

*Teatret skal være svar på en drift, der er lige så stærk som sult*

Instruktøren Klaus Hoffmeyer (f. 1938) er ofte blevet omtalt som noget af en enegænger for ikke at sige enspænder i dansk teater. Fra første færd var han ikke i tvivl om, hvad han ønskede for dansk teater: han ville knytte teatret tættere til den avantgarde, der var på vej i europæisk teater i starten af 60'erne, og som i virkeligheden havde været på vej i fransk teater siden 20'erne. Han ønskede en ny lydhørhed overfor absurde og ikke-psykologiske udtryksformer, et mere sanseligt og billeddannende teater.

Da Hoffmeyer debuterede på Studenterscenen<sup>1</sup> i 1961, var dansk teater præget af store instruktørnavne som Sam Besekow, John Price og Edvin Tiemroth. Deres mange kvaliteter ufortalt – var de ikke iscenesættere, Klaus Hoffmeyer med sine anti-naturalistiske projekter kunne eller ville stille sig på skuldrene af. Nok var de ikke rene naturalister, men alle var de kommet af en fra-skuespiller-til-instruktør tradition, som dannede skole i en bestemt retning. Det Kongelige Teater var præget af en skuespillerdominans, som næsten kun fandtes tilsvarende på Comédie Française og af psykologisk realisme. ”Det er ikke nok, at man har hjerne, uddannelse og boglig viden” - skrev Henning Moritzen i en berømt og berygtet kronik i Politiken i 1984 - ”Den, der kan lave et psykologisk gennemtænkt arrangement til skuespilleren, har løst mindst 90 pct. af sin opgave. Resten søger skuespillerens evne og menneskelige egenskaber for”<sup>2</sup>.

De mindre scener eksisterede næsten ikke. Det kulturradikale miljø omkring Poul Henningsen og Kjeld Abell, der prægede mellemkrigstiden, blev videreført og fornyet af Klaus Rifbjerg, Erik Knudsen og Jesper Jensen de få steder, det lod sig gøre. Her gjorde man grin med ”kunsten at kunne”, satte gris på gafflen, vendte sig imod det borgerlige teater og byggede videre på en lang revytradition i dansk teater. Dermed blev de fortrøp for det politiske teater i 70'erne.

Den psykologisk-naturalistiske teatertradition og den ironisk-satiriske komedie/revy-tradition var de to hovedspor i 60'erne. Det var lidt af et benspænd for en ung intellektuel europæer som i 1958 havde haft sit første lammende møde med Antonin Artauds manifest *Le Théâtre et son double* og med det absurde teater i Paris. Men der eksisterede et alternativt miljø omkring Studenterscenen i København, hvor nye instruktører som Palle Skibelund og Palle Kjørulff-Schmidt havde godt fat i mere ekstreme og legende spillemåder. Klaus Hoffmeyer fulgte med fra sidelinjen, mens han oversatte stykker af Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire og ikke mindst Eugène Ionesco, som han arbejdede vedholdende på at komme til at iscenesætte.

Det var Hoffmeyers fortjeneste at få oversat og udgivet et af det 20. århundredes mest betydningsfulde skrifter, Artauds manifest *Det dobbelte teater* i 1967<sup>3</sup>. Manifestet er gennemsyret af et opgør med den europæiske teatertradition og bygger på den grundforestilling, at teatret ikke skal være en fortolkning af noget andet, en casu en dramatisk tekst. Givne tekster - også de store klassikere -

1) Med Apollinares *Tiresias' bryster*. Det var fire år før han i 1965 blev mag.art. i sml. litteraturhistorie

2) Politiken 11/9 - 1984 Henning Moritzen *Det*

*er synd for skuespillerne*

3) I Frankrig udkom manifestet allerede i 1938

skal kun være én blandt mange impulser til en forestilling, som bygges op, direkte fysisk, på den tomme scene. Teksten er ikke hellig.

### Mødet med Ørnsbo

Ser man på dette radikale opgør med det repræsentative teater, er det ikke umiddelbart oplagt, hvad Hoffmeyer tog med sig fra Artaud. Og dog; de tekster, han ville iscenesætte, lå langt fra den logocentrerede norm. I 1966 fik han lejlighed til at instruere Jess Ørnsbos famøse, ikke-opførte debutstykke *Dværger, der blev væk* på Studenterscenen. Her fandt han en dansk dramatiker i slægt med det absurde teater og med en sanselig, ikke-psykologisk omgang med sproget. Ørnsbos dialoger

*springer alle mellemregninger over og går lige til sagen, replikkerne kommer fra dybet af kæften eller derunder og alt håb lades ude i de mellem menneskelige relationer med udsøgt perfektion<sup>4</sup>.*

Med Ørnsbos fabulerende og groteske dramatik som afsæt kunne Hoffmeyer splintre naturalismen og skabe det sanselige og billeddannende teater, han stræbte efter. Hans iscenesættelse af *Livet i Danmark* (1980), *Mayonnaise* (1988) og *De forkerte* (1990) hører til de mest markante opførelser af dansk dramatik i 80'erne. Ørnsbos stykker udspiller sig ofte indenfor rammerne af en familie men i en sproglig og følelsesmæssig form, der kan artikulere alt fra incest og vold til fortæring, afføring og pludselige glimt af dyb kærlighed. I dette familierum kunne Ørnsbo og Hoffmeyer sammen undersøge eksistensen og afsøge grænser.

Et af Ørnsbos mest eksplicit politiske stykker *Livet i Danmark*, er en art science fiktion drama, der beskriver en gruppe danskere, der er så udgrænsede af et fremtidssamfund, at de

kun lige akkurat er i stand til at tale nogle få brokker dansk. Ikke desto mindre hyres de til at genopføre udvalgte afsnit af den hedengangne gamle tv-serie *Huset på Christianshavn 'live'* på et museum for det nu engelsksprogede danske publikum. Ørnsbo selv forklarer projektet sådan:

*Hele forsøget med at skuespillerne skal finde deres rolle og fastlægge en stil er ensbetydende med, om de kan blive tilpasset systemet og godtages af dette. Derfor er en stilistisk fadæse det samme som en politisk forbrydelse og derfor bliver den manglende evne hos skuespillerne til at finde deres roller da også årsag til deres endelige politiske likvidering<sup>5</sup>.*

På Aarhus Teaters store scene skabte Hoffmeyer et paranoidt univers omkring de stakkels 'skuespillere', som kæmper for at realisere den stil, der skal give dem adgangsbillet til at overleve. Men det var ikke kun politisk teater på baggrund af vores dengang relativt nye medlemskab af EF. Nedenunder var det et teateræstetisk opgør med institutionsteatret formet som en vildt grotesk spejlvending af *Tusind og en nats eventyr*, her forvandet til tragisk farce. "Emma", "Larsen", "Fru Olsen", "Clausen" osv. er absurde karakterskabeloner, de afmægtige 'skuespillere' må kæmpe med og det lykkes dem aldrig at få rollerne til at hænge sammen under de daglige forestillinger. Den konstante kontrol, de daglige øvelser og de indbyrdes konflikter gør 'skuespillerne' angste for hinanden, for de besøgende og for ikke at kunne leve op til instruktøren 'Stanislavskij's iscenesættelse. På den måde udpeges en 'destruktiv' teaterkonvention.

Ørnsbo og Hoffmeyers forhold til dansk teater gik op i en højere enhed i denne forestilling, og når den ikke blev bedre modtaget, skyldtes

4) Jess Ørnsbo *8 Ulige Spil – Grynt fra 90'erne*. Teaterforlaget Scala 1998 p. 9

5) *Livet i Danmark – en samtidsvirkelighed* – Aarhus Teaters program 7/3 1981

det måske den vanskelige balance mellem stykkets to fiktive planer, 'skuespillernes' isolerede rum og deres iscenesatte rum. Mens 'Stanislavskij' som rigid indpisker styrer rundt med sine 'skuespillere', invaderer de mange 'museumsgæster' (overdanmark) hensynsløst den scene, hvor de kæmper for at spille deres "roller". Kun efter 'lukketid' oplever vi dem alene i en håbløs kamp med sig selv og hinanden. Den store fortælling kom til at tage noget af kraften fra den centrale fortælling om de utilpassede og utilpasselige.

I de senere stykker, *Mayonnaise* (1988) og *De forkerte* (1990) fik dette underdanmark til gengæld hele scenen.

### I stedet for det politiske teater

Man kan spørge sig selv, hvordan det lykkedes Klaus Hoffmeyer med et så eksplicit kunstnerisk projekt at overleve 70'erne, hvor det politiske teater satte dagsordenen? I hvert fald ikke ved at nærme sig den politiske dramatik. Han blev medlem af Tv-teatrets dramaturgiat (1966-72) og delte ledelsen af Jomfru Ane Teatret i Aalborg (1970-73) med Knud Dittmer. I samarbejde med Boldhusteatret skabte han en legendarisk iscenesættelse af Fernando Arrabals stykke *Og de gav blomsterne håndjern på* (1970). Arrabals manifest om det paniske teater og hans fejring af forbindelsen mellem det hellige og det blasfemiske lå ganske tæt på Artaud. Handlingen foregår i et af Francos middelalderlige fængsler og beskriver tre fangers lidelser og drømme. Arrabal provokerer her ved at illustrere, at fangernes fantasier er langt mere vitale end det liv, frie mennesker lever. Med fangernes nøgne og grænseoverskridende spil (i spillet) trods den politiske tvang, blev Hoffmeyers iscenesættelse et indlæg til fordel for drømmen.

På tv-teatret fik han mulighed for at skabe flere eksperimentelle produktioner, som Sten Kaaløs *Ikke et ord om Harald* (1970) og Jonas (1970), Ebbe Kløvedal Reich *Dimensionspigen* (1970) og *Hasbtraet* af Jess Ørnsbo (1973).

Alle forestillinger der førte til seerstorm på DR. Da han i de følgende år iscenesatte dramatik af Sven Holm, Line Knutzon, Suzanne Brøgger og Carl van Webber befæstede han sit ry for at give dansk dramatik en fremtrædende plads. Og det ry levede han til fulde op til, da han i 1996 blev valgt til ny skuespilchef på Det Kongelige Teater, og lagde ud med en sæson med syv danske urpremierer.

Kun tilsyneladende gik Hoffmeyer i det politiske teaters tjeneste, da han i 1979 kom til at instruere et af Brechts mest politiske stykker, *Den hellige Johanna fra Slagtehalerne* på Aarhus Teaters store scene. Hoffmeyer ændrede titlen til *Miraklet i Kødbyen* og lagde afstand til dets didaktiske oplysningsprojekt. Han var jo ikke interesseret i det politiske teaters løsningsmodeller, men vendte blikket mod det middelalderlige helgenspil, som rumsterer under overfladen. Han fandt en tidlig version af teksten, hvor Vorherre optræder som karakter, inkluderede denne figur og udfoldede det iboende helgenspil med talekor og sange fremført af mere end 30 skuespillere og statister, seks musikere i orkestergraven og ny-orkestreret musik (af Fini Høstrup). Scenografen Dan Nemteanu skabte et katedralagtigt slagterum af hvide fliser, hvor skuespillerne kunne spille både frontalt og dialogisk, intimt og kor-båret. "*Hoffmeyer kan med stor træfsikkerhed få en detalje til at stå lysende i rummet, skønt det er befolket med et halvt hundrede mennesker*" – skrev Politikens anmelder<sup>6</sup> med henvisning til den ekspressive form.

### Ny udenlandsk dramatik

Klaus Hoffmeyers valg af ny udenlandsk dramatik har også været med fokus på sanseligt billeddannende tekster: Rainer Werner Fassbinder *Affaldet, byen og døden*, (1987) Bernhard-Marie Koltès *Roberto Zucco* (1991) og tre stykker af Howard Barker. Hans "*katastrofiske teater*", der vil gen-installere det

6) Robert Naur "*Mellem himmel og helvede – et mesterværk på Aarhus Teater*" 4.2. 1979

tragiske i teatret, og som både undsiger det politiske teaters rationelle løsningsmodeller og det naturalistiske teaters iboende oplysningsprojekt, passede godt til Hoffmeyer. Hans opsætninger på de små scener forløste Barkers dramatik bedst.

I sin første Barker-opsætning *Possibilities (I tilfælde af DKT 1994)* valgte Hoffmeyer og hans scenograf Steffen Aarving at presse katastroferne helt frem på forscenen, hvad enten det handlede om tortur, krig eller brutale overfald. Bødler og ofre blev trængt op mod en mur, så ikke kun de - men også publikum - blev fanget i et rum uden udveje. ”For Barker drejer det sig om konfrontation, ikke om forståelse, indlevelse eller forløsning” som en anmelder skrev.

Hoffmeyer oversatte og instruerede i 2008 Barkers *12 møder med et vidunderbarn*, på Odense Teater med den debuterende Peter Plaugborg i hovedrollen. Teksten tematiserer ’overgreb’ som ”den første lov for menneskelig adfærd”. I et næsten nøgent rum på Værkstedsscenen fyldte Plaugborg alene med sin fysik det meste af det lille teaterum. Med overvældende sceniske nærvær gestaltede han en overstimuleret 12 års dreng, der samtidig er en hårdnakket romantiker på 70. Glem sociologi: ”jeg blev født i en vejgrøft og opfostret i en kloak”<sup>8</sup> gentager drengen Kysster jævnligt med ironisk reference til engelsk teaters dyrkelse af arbejderklassen. Glem psykologi: drengen Kysster taler med en 70’arigs erfaring og lader alt håb om protagonistens udvikling ude. Hans møder fører ikke frem til nogen forandring, men beskriver tilstande af overgreb, fra vold til medlidenhed. Og værst af alt er medlidenhed<sup>9</sup>. Hvert enkelt møde er rettet mod at beskrive dette oldingebarns umulige kærlighed og ubærlige smerte.

Stykkets arketypiske karakterer lægger ikke

op til et psykologisk realistisk spil. Handlingen foregår i spring og uden kausal logik. Hoffmeyer valgte en spillestil, der gav skuespillerne plads til at udfolde deres teatrale kunnen uden at læne sig op ad virkeligheden. Han undgik overflødige bevægelser i sin instruktion. Gestik og bevægelser var stramt, næsten koreografisk holdt i et rent, minimalistisk rum næsten uden møbler og rekvisitter. Hele kataloget af overgreb i de menneskelige relationer blev udfoldet ’up front’ og fastholdt publikums øjne og sanser, uden at give dem mulighed for at undslippe det lille Værkstedsteaters lukkede rum. Den stramme dialog var præget af musikalsk rytme og metaforiske billeder, der unddrog sig enhver trivial samtale-diskurs.

*Det der redder Barker, synes jeg, på denne og andre målstreger, er hans sprog. Det forførende og ofte overrumplende sprog, som løfter hans figurer og deres overskridelser i et udsyn, som vi lokkes til at dele. Og i rækkevidden og i klangen af det sprog bliver vi ikke taget i skole, tværtimod, vi trækkes med ind i en mytologiseret verden. Tværs igennem larm og spil. For mig er det et ondt, vrængende og dybt romantisk stykke*<sup>10</sup>

### Værktro og teksttro

Det ville have været nærliggende, hvis Hoffmeyer havde ladet sig inspirere af Artaud til at reducere tekstens betydning i klassikeropsætninger, som man ofte så det i 90’ernes europæiske teater. Men det gjorde han ikke. Nok protesterede han som Artaud mod teater, der kun vil ”belyse karakterer” og ”løse konflikter”, men i stedet for at negligere teksten opsøgte han tværtimod de klassikere, der var i besiddelse af en poetisk kraft langt ud over det hverdagslige. Der kunne han arbejde

7) Monna Dithmer Politiken 24.03.94

8) Howard Barker, *12 møder med et vidunderbarn* p.1

9) Howard Barker, *12 møder med et vidunderbarn* p.3

10) Mail til Janicke Branth 27.03.2008

med sprogets musikalske og performative potentiale og fremhæve intonationer, frem for blot intentioner.

Når det gælder Hoffmeyers forhold til klassikerne, har det ikke handlet om at prøve kræfter med teater- og litteraturhistoriens kanon. Tværtimod ville han banke de forfædre op ad jorden, som han mente var blevet skrinlagt af teaterchefer og akademikere i hellig alliance. Målet var at finde frem til fortrængte og udgrænsede klassikere, som rummer den patos, teatret var blevet støvsuget for siden Brandes' dage (Kaj Munk undtaget). Det første valg faldt på *Hugo von Rheinberg* fra 1813, som ikke var blevet spillet siden 1828, og som litteraturhistorikere siden havde lagt i graven med bemærkninger om "natsiden" af Oehlenschlägers talent og smag<sup>11</sup>. Hoffmeyer havde dyrket denne natside hos Oehlenschläger allerede under litteraturstudierne i 60'erne, og da han i midten af 70'erne (1976) fik mulighed for at instruere tragedien på Aarhus Teaters studioscene, omdøbte han den til *Hugo på bjerget* med tydelig reference til Holbergs mest populære værk.

Under sine forberedelser faldt han over et enkelt afgørende ord i stykket: "mellemtung"<sup>12</sup>. I teksten står der "*En mellemtung af kærlighed og venskab / af afstand og for stor fortrolighed?*", og han undrede sig over, hvordan et ord som "mellemtung" så nøgternt kunne dukke op i sådan en guldalder tekst? "I løbet af nogle få øjeblikke skete den række koblinger inde i hovedet, som danner anlægget til en forestilling. Resten af stykket læste jeg hurtigt, begreb alting i lyset af dette ene, *u-romantiske ord*".

Læsningen gjorde det tydeligt, hvordan stykkets tema kunne spejle hans egen tid og vidner om lang og vedholdende læsning af Oehlenschlägers forfatterskab. En anden

inspiration kom fra Truffauts film *Jules og Jim*, der også skildrer en menage à trois. Forestillingen gik rent ind hos både publikum og anmeldere:

*I intimteatrets elipsedisponerede scene går han helt tæt på teksten, folder den ud, holder den frem, løfter den op. Og miraklet sker: vi kvæles ikke i floskler, vi dør ikke af grin (men ler ad det komiske) og vi bliver ikke våde om fødderne af sentimentaliteten. Grunden til, at det lykkes, er Hoffmeyers teatrale uforfærdethed" – skrev Flemming Behrendt i sin anmeldelse<sup>13</sup>*

Det var denne sans for sproget og Hoffmeyers teatrale uforfærdethed, der senere førte til endnu en forestilling, der vidner om hans kendskab til Oehlenschlägers teater under den litterære overflade. Klogt og ikke overraskende blev *Kjartan og Gudrun* bearbejdet sammen med Peter Laugesen i 1993. Med stor præcision blev sproget revitaliseret, så det eksploderede i øregangene på tilskuerne og gav skuespillerne det afsæt, der sendte dem ud over kanten på samme måde som en tekst af Shakespeare. Vi ville have været bedre til at spille Shakespeare her i landet, hvis vi havde holdt Oehlenschläger-traditionen levende, hævder Klaus Hoffmeyer. Han forveksler ikke scenisk nærvær med autenticitet og afskyr talen om, at skuespillerne skal 'gøre teksten til deres egen'.

*Gu skal de ej, hvis det er Shakespeare. Det er ikke deres egen tekst. Det er Shakespeares, og det må man gerne høre.<sup>14</sup>*

Opdatering af klassiske tekster til samtidens visuelle koder for at gøre dem dagligdags tilgængelige har ikke været interessant for Hoffmeyer. Men det skal ikke forstås sådan, at

11) Jf FJ. Billeskov Jansen *Danmarks Digtekunst* bind 3 p. 94

12) *Til Adam Oehlenschläger 1779-1979* Red. Svend Christiansen og Poul Ingerslev-Jensen Kbh 1979 p. 112-13

13) Weekendavisen 24.04.76

14) Interview med Janicke Branth 11/10 2013

han er advokat for teksttro opførelser. Den slags loyale opsætninger skaber som regel mentale barrierer, der skygger for tekstens oprindelige afsæt: ”*Man spiller teksten ind i et slags ædelt tomrum, som udelukker enhver provokation, fordi den simpelthen udelukker nutiden*”<sup>15</sup> Nej, det var et anderledes krævende projekt, Hoffmeyer satte op for sig selv: at revitalisere fx Oehlenschlägers diskurs, afdække værkets ’fysiske aggressionsmuligheder’ og dermed realisere stykkets dramatiske potentiale. Det projekt er naturligvis ikke lykkedes hver gang.<sup>16</sup>

Oehlenschläger er en ”friluftsdigter”, hævdede Hoffmeyer og sammenlignede ham med den naturalistiske del af Ibsens og Strindbergs<sup>17</sup> forfatterskab. Her eksisterer naturen kun som et ’udenfor’, og deres rum begrænses til nære psykologiske relationer. ”*Personligt vil jeg sige, at teater uden forbindelse med mystik, uden forbindelse med universet, det interesserer mig dybest set ikke*”<sup>18</sup>. Hvad der lykkedes ham i *Kjartan* og *Gudrun*, sammen med scenografen Birgitte Mellentin og lysdesigner Jesper Kongshaug, er ikke nogen selvfølge. Det maledede landskab med en vældig bølge, et storslået åbent rum omkring det islandske par, der forelsker sig på tværs af modsætningen mellem kristendom og hedenskab, var med til at forløse Oehlenschlägers erotiske vision. Men nu havde Hoffmeyer også fem års arbejde med Wagner i bagagen.

### Mytologisk teater

Allerede i starten af 80’erne blev Klaus Hoffmeyer af Den Jyske Operas leder Francesco Cristofoli opfordret til at stå for den første danske opsætning af Wagners operacyklus

*Nibelungens ring* siden 1912. Han havde tidligere iscenesat et par operaer, som heller ikke var hverdagskost: Karl Aage Rasmussens opera *Jefta* 1977 på Den Jyske Opera og hans kammeropera *Majakovskij* ved Numus festivalen i 1981. Og på TV Sven Erik Werners *Formynderne* 1980 efter Villy Sørensens novelle. Cristofoli ville have en instruktør, som kunne forstå musik ”og læse noder”. At blive valgt til at iscenesætte en sådan engangsfestival var enormt selv for en instruktør, der kunne forestille sig at iscenesætte en hel by som optakt til en forestilling<sup>19</sup>

Det må have været helt afgørende for Hoffmeyer at skabe et rum til denne iscenesættelse, som kunne rumme værkets mytologiske dimensioner og samtidig kommunikere hele det musikalske, dramatiske og åndelige univers til et moderne publikum. Opsætningen skulle *ikke* være fuld af ’intertekstuelle’ referencer til andre, tidligere opsætninger. Den skulle kunne fungere overfor et helt nyt publikum. Hoffmeyer og scenografen Lars Juhl tog udgangspunkt i myter om verdens skabelse og blev enige om at skabe et tiliset tundralandskab som ramme om forestillingen. Når Hoffmeyer valgte at lade Wotan være ’iscenesætter’ af *Valkyrien* og *Siegfried* (*Ringens* 2. og 3. del), var det *ikke* for at skabe postmoderne metateater men et resultat af hans læsning af Wagners intention med figuren. I hans iscenesættelse og Lars Waages gestaltning af figuren blev Wotan en drømmer fra 1800-tallets begyndelse, der tror sig i stand til at frisætte andre – sine børn – for at realisere sit eget projekt, en instruktør af et verdensteater, som han til sidst opgiver og vender ryggen til. Hoffmeyer og Juhl lod især *Valkyrien* udspille sig i det arketypiske tundralandskab, dog med antydning af teater i teatret omkring Hundings bolig. Wotan bygger senere, i operaens slutning, en regulær scene op omkring Brünnhilde, inden han fratager hende

15) *Fortiden for tiden – Genbrugskultur og kulturgenbrug i dag*. Arkitektskolens forlag 2007 p. 144

16) Som eksempler kan nævnes Shakespeares *Antonius og Cleopatra* (DKT.2001) og Molières *Don Juan* (DKT 2003).

17) Det Kongelige Teaters program til *Kjartan og Gudrun* p.10

18) Mette Nybo *Magiske øjeblikke* p. 120

19) *Den Jyske Opera* 40 år p. 11

guddommelighed og lægger hende til hvile bag en ring af ild. I *Siegfried*, der beskriver eventyret om helten, Wotans Übermarionette, fortsætter Wotans teater i et Caspar David Friedrich-agtigt romantisk landskab. Først da Siegfried har splintret Wotans spyd, kan han bryde igennem fortæppet til Wotans teater med billedet af den sovende Brünnhilde, og finde hende liggende midt på en næsten tom scene, midt i verden. Teatret er væk. Langt fra gudernes verden starter *Ragnarok* i de mægtige Gibichungers hal, og det er en *indendørs* verden i det tyske borgerskabs gründerzeit. Rummet har nu lukket sig over operaens karakterer, og kontakten til det guddommelige er afskåret. Først i sidste akt åbner rummet sig igen, men Wotan anes kun til sidst - som et imponerende og stivnet billede på bagvæggen - umiddelbart før Brünnhilde antænder Siegfrieds (og sit eget) ligbål.

Altså ingen af de opdateringer, som ud fra et artaudsk perspektiv ville afskære værkets rituelle og metafysiske rødder, men en opførelse frigjort fra den nordiske mytologis klicheer. Til gengæld fandt Hoffmeyer en anden måde at skabe nærhed til det mytologiske stof: gennem en psykologisk instruktion af sangerne. Hvad han hyppigt havde forsøgt at omgå på teatret kom nu i spil: De skuespilteknisk begrænsede sangere fik et *psykologisk gennemtænkt arrangement*, der ikke skulle fungere som modvægt til operaens musikalske patos men give den krop og dramatisk situation.

Hoffmeyers musikalske iscenesættelse gjorde ingen forsøg på at reducere patos, men han tillod sig enkelte steder at reagere på humoristisk-ironiske elementer i værket – navnlig i *Rhinguldet*. Det kom fx til udtryk i en Loke på skateboard, en smuk, nøgen, ung mand som guldet i floden, en Wotan med rejsekuffert, osv. Disse kontrapunktiske og skæve træk gjorde flere anmeldere reserverede overfor opsætningens overordnede kvaliteter. Først ved genopsætningen i 90'erne fik de for alvor øjnene op for helheden i stedet for at forarges over detaljen.

I 1996 kunne alle fejre den samlede opførelse af den seksten timer lange operacyklus som den usædvanlige éngangsfestival, den var. Nu blev der talt om ”kompromisløshed”, ”særlig udstråling” og ”Kunst med stort K”. Hoffmeyers iscenesættelser af Wagners operaer fortjener en selvstændig artikel.

### Spil om demokratiet

Set i lyset af denne Wagneropførelse blev Hoffmeyers iscenesættelse af første og sidste del af <sup>20</sup> *Rød Orestis*, (2009) gendigtet af Jokum Rohde, i grunden et mærkeligt, atypisk og ikke specielt vellykket projekt. Hoffmeyer gik her ind i en modernisering ud fra den forudsætning, at spiller man Aischylos *Orestien* i dag, vil den ikke kunne blive samme fejring af demokratiet, som den i sin tid var i Athen. Men her blev afstanden mellem instruktørens og dramatikerens vision for stor og opsætningen et kompromis.

I 2012 sagde Hoffmeyer så ja til igen at instruere Holberg, som han ikke havde rørt ved siden *Den vægelsindede* på tv-teatret i 1978. Ikke alene skulle det være et stykke af Holberg, men også det mest kendte, kanonværket par excellence, *Jeppes på Bjerget!* Var han blevet konform på sine ældre dage? Eller var det endnu et udtryk for hans uforudsigelighed?

Den meget roste opsætning på Odense Teater demonstrerede til fulde, hvor grundig og præcis en tekstlæser Hoffmeyer er. Det var ikke oplysningsforfatteren Holberg, han fokuserede på, men dramatikerens Holberg, der satte sin egen oplysningstid i spil med sin viden om menneskets irrationelle kræfter. Hoffmeyer slog ned på baronens indædte jagt på ’den gode historie’<sup>21</sup>. Han holder sig ikke tilbage for at gøre en lidt selvmedlidende, dvask, velformuleret men snøvlende fæstebonde

20) På Odense Teater. Jens August Wille stod for instruktionen af trilogiens anden del.

21) Den fortolkning af Holberg fremlæste Bent Holm i starten af 90'erne og lagde til grund for Asger Bonfils' opsætning af stykket på Aarhus Teater i 1993



til genstand for sin eventyrlyst. Det er ikke kun Jepes fuldskab, der ødelægger hans liv. Baronens kyniske legesyge forvandler i lige så høj grad Jepes trældom til et absurd mareridt, blot for underholdningens skyld. Birgitte Mellentin skabte en scenografi til Odense Teaters store scene, hvor guldaldermaleriets klassiske bondeidyl gradvis blev trukket til side, indtil Jeppe i opsætningens sidste scene står alene tilbage i et tomt landskab ved en vej, der fortaber sig i horisonten af en bølgende dansk kornmark. Uden at redigere væsentligt i teksten, (" *man skal passe på med at rette Holbergs sprog ud, så mister det sin kerne*") uden at opdatere eller modernisere landede Jeppe i et beckettisk univers. Holbergs antidemokratiske epilog var ikke noget issue her, de klassiske lazzinumre som Jepes forsøg på at overtale sine egne ben, hans opvågning i sengen og udfaldet mod baronens folk blev holdt helt stramt og underspillet. Hoffmeyer var med sin *Jeppe* tilbage ved udgangspunktet, en absurd verden<sup>22</sup>.

### Teatret og sulten

Da jeg, i forbindelse med dette portræt, interviewede Klaus Hoffmeyer<sup>23</sup> sluttede han med at læse de første to afsnit af Artauds *Det dobbelte teater* højt for mig: "*Sådan skal teatret være* – kommenterede han – *Det skal være svar på en drift, der er ligeså stærk som sult. Ellers lad dog være med at lave det*". Derfor finder man ham heller ikke bænket i et teater, der tager temaer op for at diskutere dem med publikum. "*Hvis teatret anbringer sig et sted, som virkeligheden allerede har overgået, hvad skal vi så gå derind for?*"<sup>24</sup> – spørger han med reference til Christian Lollikes *Manifest 2083 – teatrets berettigelse er, at DET vover det ekstreme*".

I Christian Lollikes teater er kunsten ikke reserveret et særligt rum i samfundet,

et væsentligt *andet*. Og dér går Hoffmeyers grænse. I den forstand står han fast ved kunstens autonomi.

Det, Lollike fokuserer på i *Manifest 2083*, er en konkret højreradikalisme, der lurer lige under velfærdsstatens overflade, og som den 22. juli 2011 eksploderede i synet på os og vores virkelighedsopfattelse her og nu. Overfor denne type scenisk dokumentarisme melder Hoffmeyer pas og foretrækker Jokum Rodes abstrakt-filosofiske staten 'an sich', med den blanding af Platons Staten, Kants Königsberg og en abstrakt velfærdsstat, der kredses om i *Pinocchios Aske*. Hoffmeyer instruerede hans stykke på Odense Teater i 2005 og understøtter i interviewet sin fascination af både det og *Manson*<sup>25</sup> – han tilføjer: "*sammenlignet med dem er Lollike den rene uskyldssengel*". Med andre ord, hellere en 'nedadførende transcendens'<sup>26</sup> end slet ingen.

Teatret må i Hoffmeyers optik være et enestående rum, der kan fungere anderledes eller ligefrem modsat andre. Ellers er der ingen grund til at opsøge det, hverken for kunstnere og eller tilskuere.

---

### Janicke Branth

Dramaturg, cand. phil. Tidligere rektor for Dramatikeruddannelsen (1998- 2010) og tidligere chefdramaturg på Aarhus Teater (1979 – 1998), nu underviser på Odense Teaters Skuespillerskole SMKs, dramaturgisk konsulent på Teatret Svalegangen, medlem af Reumertjuryen og Peripetis redaktion.

---

22) Se i øvrigt Ida Krøgholts anmeldelse i Peripeti nr. 18

23) 11.10. 2013 interview med Janicke Branth

24) Samme interview

25) Premiere på DKT i 2011

26) Begrebet findes udfoldet hos Birgitte Hessellaa *Det dramatiske gennembrud* Gyldendal 2009. p.162

Vi vil slå ihjel for at  
forsvare vores famili

## Anmeldelser

100 procent København  
All my dreams come true  
The picture of Dorian Gray  
Verdi maraton

Foto: Maya Nydal Eriksen

100 procent København | Det Kongelige Teater

## Deltagelse belønnet med anerkendelse

Rimini Protokol *100 Procent København*, Kbh. Internationale Teater og Det Kgl. Teater

*Af Ida Krøgholt*

100 procent konceptet er blevet en bestseller, i 2014 skal det iscenesættes i 5 metropoler, hvor konceptet vil bringe borgere sammen og lade dem performe deres by for medborgerne. Det begyndte i Berlin i 2008, og siden har teaterkollektivet Rimini Protokoll iscenesat statistiske kædereaktioner i en række andre byer: Mannheim, Köln, Melbourne, Athen, Vancouver, London, Zürich, Wien og endnu flere – og altså nu i København.

### **100 % københavnere**

Drejescenen bevæger sig langsomt, og en for en stiger de medvirkende op på den og præsenterer sig med navn, alder, en medbragt ting og en kommentar om "likes" og "dislikes". Og selv om publikum skal forholde sig til hver eneste af de 100, dør forventningen til hver nye person aldrig hen, forekommer det. Claus, som mener det kongelige teater burde drives på markedsvilkår, har taget en kasse med søm og skruer med, "fordi man aldrig ved hvad der kan ske". Amalie elsker at rejse og har dekoreret sig selv med breve fra folk, hun skriver med ude i verden. Pertunia viser publikum en skinnende gul kjole, som hun har fået af sin sydafrikanske mor. Og Sonja, der har været buschauffør og hader frivillig tvang, stiller sin valgplakat fra Dansk Folkeparti til skue. Personerne, man her møder, er alle sammen københavnere, endda 100 %. Det betyder ikke, at de har københavnske aner eller taler en københavnsk dialekt, men at de bor i København. Og da er man statistisk set københavnere. De er kommet med i forestillingen her, fordi de dækker seks statistiske kriterier, der afspejler Københavns demografi: køn, alder, geografi, familiestatus, etnisk oprindelse og socialøkonomisk

stilling. Og hver af dem repræsenterer på den måde 5.622,53 af de 562.253 indbyggere i Københavns Kommune.

23 % af Københavns befolkning er udlændinge, 77 % er danskere, 54 % er født uden for København. En bys statistikker holder sammen på borgerne, de gør det muligt for sociologerne at aflæse det sociale systematisk, og med forestillingens statistiske oplysninger om befolkningssammensætningen, skabes hurtigt et overblik over byen, samtidig med at byens integrationsudfordringer bliver pointeret. Ifølge sociologen Anthony Giddens, lever alle os i det moderne omskiftelige samfund, som små sociologer. Vi bruger statistikkernes oplysninger om ægteskab, skilsmisse, dødelighed osv. til at beregne og planlægge vores handlinger. Statistikker er altså ikke bare empiriske facts om det sociale liv, de er med til at skabe det sociale, og derfor er statistikken ifølge Giddens *refleksiv*. 100 Procent København er fremstillet på baggrund af en lignende tanke og kombinerer det statistiske overblik med et komplekst socialt spil, hvor hver eneste handling så at sige fungerer som statistisk refleksion.

### **Et participatorisk kunstværk**

I virkeligheden er selve forestillingen kun en del af et participatorisk værk, som deltagerne har været aktører i over nogle måneder. Københavnerne i forestillingen er nemlig castet af hinanden i en lang kæde. Den eneste medvirkende, Rimini Protokoll selv har hyret, er statistikeren, Karl Axel, der har været ansat 40 år på Statistisk Kontor, og som endda har fået en medalje for tro tjeneste. Karl Axel har inviteret Villy med, Villy er pensionist og vil gerne have trafikken ud af byen. Og Villy har

inviteret Kaj, der har inviteret Dorthe, der har inviteret Louise, der har taget Hikmat med osv. Castingen startede i maj i år. Hver ny deltager fik til opgave indenfor 24 timer at finde den næste ud fra princippet om, at vedkommende skulle matche en eller flere af de seks statistiske kategorier for befolkningen i Københavns Kommune. Og hver gang en ny deltager var blevet fundet, blev valgmulighederne for, hvem den næste kunne blive, forståeligt nok mindre.

Programmet til denne forestilling har en særlig betydning. Forestillingens participatoriske stil er tydeligvis inspireret af principper fra de sociale medier, man får et helt katalog med facts om samtlige medvirkende 'venner', der har deres egen profil med foto og korte beskrivelser af personlige karakteristika. Også det statistiske princip bag castingen og forestillingen informerer programmet om. Bagefter kan man så løbe det igennem og tilegne sig flere facts om byen København og om forestillingens faktiske personer, som man er kommet nær.

På en sjov måde får forestillingen ved hjælp af personerne i den vist, hvordan den menneskelige faktor snyder kortlægningsprocessen. Mod enden af forestillingen svarer flere af de medvirkende bekræftende, da der spørges "hvem har løjet i dag", og sådan bliver statistikkens signifikansniveau tematiseret. Det er en præmis for det hele, at der ikke er nogen troværdighedspræmis for virkelighedsfremstillingen i denne teatral populationsundersøgelse.

### **Mediering af de 100 borgere**

Forestillingen præsenterer københavnernes både som unikke individer og som mere ensartet masse. Den korte og frontalt henvendte præsentation, de hver især bidrager med på drejescenen ved forestillingens begyndelse, har gjort dem til personer, man som publikum føler med og engageret holder øje med i det kommende. Men der er gjort lige så meget ud af at præsentere masseperspektivet. Det sker primært medieret, via et kamera der filmer drejescenen

oppefra. Set fra oven projiceres deltagerne på en stor rund skærm, der hænger bag dem. Der indgår mange snedige koordineringer mellem deltagerens bevægen sig omkring på gulvet og filmatiseringen af samme. Fx grupperer de sig på gulvet i forhold til hvilken del af Københavns Kommune, de kommer fra. Og skærmbilledet supplerer med en grafisk finesse, hvor man kan se kommunegrupperingerne gennem et transparent kort med afmærkede bydele. På skærmen synliggøres her detaljer, som kun kan ses i det vertikale perspektiv: hvem der kommer fra Østerbro, Nørrebro, Bispebjerg, Amager osv.

At skildre deltagerne skiftevis som personer, der adskiller sig fra hinanden og som en anonymiseret flok, er et central greb i forestillingen. Skildringen udfoldes gennem en stribe af holdnings- og adfærdsmæssige stikprøver, som udspiller sig undervejs. En af forestillingens måder at etablere sådan et spil på, sker gennem en spørgeleg, som er struktureret efter principper, der gør det nemt og enkelt at gruppere og statistisk aflæse deltagerens svar, som i et spørgeskema. Svarmulighederne er yderst standardiserede, der er som regel to valgmuligheder a la "jeg" og "jeg ikke", og deltagerne besvarer stikprøven ved at placere sig ud for deres foretrukne. De positionerer sig her holdningsmæssigt i forhold til emner som politik, religion, miljø. Men der tages også stikprøver af mere tilfældige forhold, fx "hvem kom til København for at opfylde sin drøm?" "hvem har grædt indenfor det sidste døgn?" eller "hvem bor med sine forældre?".

### **Anerkendelsesteater**

Man skulle være en kold fisk, hvis man ikke blev berørt af mødet med hele denne kulørte palet af mennesker. Som nu 20-årige iranske Husam, der har besluttet sig for at skifte en kriminel løbebane ud med skole og lektielæsning, og Kipanga fra Congo, der er flygtning, arbejdsløs og for hvem, København er verdens bedste by. Det gibber lidt i publikum, da 22 af de ellers

muntre københavnere bekender at have lidt af en depression, og atter da 20 af dem markerer, at de har overvejet selvmord. De scener, hvor et enkelt individ er helt alene om en ytring, er også stærke fremstillinger. Som manden, der svarer bekræftende på udsagnet ”vi tror ikke vi vil være i live om tre år”. Eller kvinden der står alene i sin røde kjole på scenen som respons på ”vi voksede op uden en mor”. I den form for udskillelse af enkelte individer anes noget tragisk, men man må nøjes med anelsen, der gives ikke mere end disse stærkt visuelle statements.

Selv om forestillingen som helhed er en rørende skildring af vores hovedstads beboere, kunne den godt have haft en mere spændstig dramaturgi. Ind imellem savnede man spørgsmål med et mere konfronterende touch. Men stemningen i salen var hjertelig og anerkendende, så hvorfor ødelægge den gode stemning, kan man spørge, er det ikke netop byens samhørighed på trods af forskellighederne, denne forestilling skal affirmere og fejre?

Den personlige og varme relation, der blev etableret ved forestillingens begyndelse til hver enkelt medvirkende gjorde, at der blev meget kort vej til publikums empati. Alle synspunkter blev mødt med synlig anerkendelse. Der blev klappet og piftet, og både den unge fyr med skyderen og tilhængerer af Dansk Folkeparti kunne stå frit frem uden at skulle høre buh'en fra salen. Samtidig demonstrerede det statistiske materiale, at en by som København ikke kan assimilere de forskelligheder, migrationen sætter gang i. Men forestillingen gav migrationsproblematikken en drejning: forskelle blev ikke segmenteret, for via den performative måde at fremstille statistik på, dannedes hele tiden nye variationer i borgernes grupperinger. Den anerkendende grundstemning bevirkede, at kulturelle, politiske eller religiøse forskelle blev sidestillet men ikke konfronteret med hinanden, og forestillingen kom ikke rigtig i kødet på de

mere problematiske sider af det at leve side om side med vidt forskellige værdier.

### **Mulighed for antagonisme?**

En elegant og åbnende gestus var det, da publikum i en lille sekvens blev inviteret til, med håndsoprækning, at markere, om *de* følte sig repræsenteret. Det ledte over i en scene, hvor publikum fik til opgave at rette spørgsmål til de medvirkende, der markerede ved at række en hånd i vejret. Mens første del af publikumsinvolveringen var et forfriskende aktiveringsgreb, var den efterfølgende spørgerunde under publikums ledelse ikke så vellykket. Interaktionen virkede lidt umotiveret, nærmest som et ideologisk dogme, der ved at give publikum det førende greb, gav dem indflydelse men desværre samtidig svækkede iscenesættelsen. Problemet var ikke, at publikum blev aktiveret, men at der ikke var nogen ramme for interaktionen. Det var egentlig fint at blive konfronteret med opgaven, man kunne næsten ikke undgå at komme til at overveje betydningen af spørgeretningen. Fx overvejede jeg, om man kunne spørge på en mere udfordrende og måske antagonistisk måde, end forestillingen hidtil havde gjort, men jeg kunne ikke komme på noget brugbart, for hvordan skulle spørgsmålet formuleres, og hvad ville konsekvensen blive? Af lignende grunde tror jeg, mange sad med følelsen af, at det var svært at finde på noget at spørge om. Enkelte forsøgte sig så halvhjertet med spørgsmål som ”hvem mener landbruget har betydning for København” og ”hvem prutter om natten”. Grebet om forestillingen skred lidt her, deltagerne på scenen virkede mindre koncentrerede, og energien i salen dalede, så det hele tog et dramaturgisk dyk efter den ellers så intense start. Denne form for tomgang tog toppen af forestillingen og fik den til at virke lidt for lang, de gode intentioner, det gennearbejdede koncept og de skønne københavnerportrætter til trods. I stedet for den lidt ørkesløse interaktion med salen, ville en

dramaturgisk opstramning med indarbejdning af nogle mere præcise kontrapunktiske momenter formentlig have givet en modsat effekt og kunne have gjort kommunikationen af værdimæssige forskelle til et 'farligere' og mere vedrørende emne.

100 Procent København er baseret på et eminent koncept. Den statistiske kædereaktion overfører på en finurlig måde principper fra de digitale medier til analog form, og det er imponerende, at Rimini Protokoll kan rammesætte dette kaos: de 100 medvirkendes spil, de statistiske skabeloner og interaktionerne så vel-timet og visuelt virkningsfuldt. De dramaturgiske svagheder, der samtidig viser sig, kan ses som et resultat af den anerkendende tilgang, som skinner igennem som princip bag produktionen. Et princip, der ser mennesker som ressourcer, og som derfor forholder sig undersøgende til 'den anden' frem for at fokusere på de problematiske sider af det sociale fællesskab. Grundindstillingen er: "jeg ved ikke, hvad du er for et system, og du kan ikke se ind i mig, så lad os undersøge hvad relationen mellem os kan udrette". Det er oplagt at et partcipatorisk kunstprojekt som 100 Procent København, der undersøger forholdet mellem teatret og det sociale, og som er betinget af aktørernes frivillige indsats, i en vis udstrækning betaler participation med anerkendelse. Men den anerkendende indstilling har også en pris, og spørgsmålet er, på hvilken måde forestillingen udfordrer "massen i os", som Peter Sloterdijk har efterlyst i sin kultursociologiske diagnose af massesamfundet (*Masse og foragt*, 2002), hvor han forholder sig kritisk til massekulturens gensidige rygklapperi. Sloterdijks synspunkt er, at vi i det moderne massesamfund ikke kan finde ud af at give foragten en anstændig form, og derfor bliver den umulig at håndtere og et samfundsmæssigt tabu. I 100 Procent København er der en tendens, der peger i den retning, en tendens til at den anerkendende fremstilling af københavnerlivet lægger en dæmper på de mere beskide og smertelige

sider af samme. Derfor min lille spekulation om, hvad der mon ville ske, hvis man smed lidt syrlig antagonistisk spænding ind i forestillingens 'feel good' atmosfære.

#### *100 Procent København*

Af Rimini Protokoll

Skuespilhusets store scene søndag d. 11. august  
Præsenteret på Metropolis af Københavns  
Internationale Teater og Det Kongelige teater.

---

#### **Ida Krøgholt**

Ph.d., lektor ved Institut for Æstetik og Kommunikation, Dramaturgi, Aarhus Universitet. Forsker i Teaterprocesser og performativitet i bred forstand, i teatret, i kulturelle udvekslingsformer, kreative processer og kunstpædagogisk praksis

---

## Et ”Disneydrama” om depression og eventyr

*All my dreams come true* af Christian Lollike, Aarhus Teater og Cafeteateret

Af Erik Exe Christoffersen

To unavngivne personer A og B kommer ind på scenen iført store ansigtsmasker. Rummet er stort og tomt bortset fra et skab (med reference til eventyret *Narnia* af C.S. Lewis) på midten og en pc i den ene side og en gammeldags pladespiller i den anden. Fra tid til anden går skuespillerne ind i skabet, her optages de af et videokamera og billedet projiceres op på bagvæggen. I baggrunden er der tomme stole og på gulvet tomme papkasser tilsyneladende med kostumer. Væggene er plastikbaner og rummet minder om et ufærdigt rum, hvor der stadig arbejdes. De to personer føler sig pinligt berørte, de er usikre og tilsyneladende blot kastet ind på scenen uden noget klart formål. Deres kroppe udtrykker denne tilstand af utryghed, men de er også rørende ”dyr” med forvoksede hoveder. De smider maskerne og bekender begge, at de faktisk er deprimerede, den ene mere end den anden. De er også trætte af tomheden, kriser og mangel på fantasi, af sig selv og det, de alligevel ikke tror på: fremtiden. De bliver enige om, at de vil have eventyret tilbage i deres liv.

Stykket handler om depression som tilstand. To personer forsøger at genskabe noget som de har mistet. Og hvad er det så, de eksperimenterer med? Jo de prøver at finde *det*. Det som de savner, det, som de længes efter, det som efterhånden kun synes at overleve i en udvandet form i mediernes Disneyland. I den moderne verden har vi tabt *det* på gulvet. Men kunne tale om et forsøg på genfortryllelse i forhold til det, som Max Weber allerede i 1913 kaldte det moderne livs af-fortryllelse.

*Tænk hvis vi er dem som inderst inde ved, at vi har spillet fallit. At jorden, klimaet, krisen, overbefolkningen,*

*forbruget, DET HELE, er ved at bukke under og det ikke nytter noget at skribe vækst. Tænk hvis vi er dem, som ved det. Tænk hvis vi er dem, der siger, vi vil ikke mere. Vi kan ikke mere. Vi vil have en anden fortælling, en anden historie – et eventyr vi kan tro på”. Citeret fra programmets manuskript.*

De vil skabe en anden selvfortælling. A (hun) går gennem skabet for at komme ud som Snehvide, og de spiller fragmenter af historien om den onde stedmor og de syv små dværge og den prins, som redder hende i slutningen. Men så bliver de uenige om konceptet, og han mener hun blot lider af en indbildt depression – som er. B (han) begynder på sin yndlingsfigur Aladdin, men heller ikke den historie får de spillet færdig, for A klarer ikke rollen som ”nøgen” prinsesse Jasmin. Hun afbryder, fordi hun føler sig grim og med for stor en røv. Hun går frem til rampen og taler direkte til tilskuerne med en personlig ikke-teatral stemme:

*Jeg beklager at jeg bare står her og holder af, at det hele går i stå, men her før jeg kom begyndte min krop at ryste. Jeg forsøgte ringe til min far. Mine fingre kunne knap ramme tasterne og da jeg kom igennem faldt ordene ud af munden og lå på gulvet og gispede. Jeg lagde på, kravlede ud på toilettet og kastede op. Jeg forsøger at få vejret. Indhalerende min egen galde”. (Manus)*

Er det en rolle eller er det skuespilleren som taler? Replikken siges, som delte hun (skuespillerne) en intim fortrolighed med tilskuerne. Der er altså tale om et vist brud med det iscenesatte og det skaber en autenticitetseffekt, som på forskellige måder uddybes i resten af forestillingen. De springer fra tid til anden ud af rollerne og henviser til Disney, som allerede har ”klaget over denne forestilling”. B henvender sig også direkte til tilskuerne. Han drømmer om at gøre oprør og skabe en revolution som det arabiske forår. ”Jeg er revolutionen”. Han søger de store muligheder, men erkende at ”mulighedssansen” er kvalt.

Forestillingen har ud over de to skuespillere også et kor af usædvanlige ”eventyrfigurer”: dværge, en spastiker, en overvægtig kvinde og en usædvanlig høj fyr på to meter og atten. Men kunne formodentlig have valgt skuespillere til at repræsentere sådanne typer med diverse sceniske trick, men det ville virke på en anden måde. Her er det sansningen af disse personers anderledeshed, som skaber en særlig virkning netop på grund af den kropslige forskellighed fra skuespillerne. De virker i kraft af deres kropslige format uanset hvad de gør. Og det er med til at spænde ben for den sceniske handling.

Eventyrfigurerne kommer først frem i midten af stykket og præsenteres, som var de med i et talentshow for anderledeshed. Selvom de iscenesættes i en række roller med og uden masker og både synger og taler, er de først og fremmest autentiske. De er det de er som *outcast*, sjove, mærkværdige men også tragiske, fordi de aldrig bliver lige som os. Det kommer yderst klart og stærkt frem, da de som samlet gruppe går frem på forscenen og taler højere og højere så de til sidst råber direkte til tilskuerne:

*DET er frihed. DET er rigdom. DET er skønhed. DET er beundring. DET er anerkendelse. DET er respekt.”*  
(Manus)

Det er hvad også de drømmer om. Statisterne spiller en række forskellige roller som dådyr, dværge, Grethe der voldtages og Supermand som crowdsufer hen over publikum og de hjælper med at iscenesætte Snehvides kedsomhed efter ægteskabet, hvor prinsen har travlt med rigets regnskaber og magien fra skoven er forsvundet. Det hjælper ikke meget, at Snehvide får et barn, faktisk gør det blot det hele meget værre. Hun går hjemmefra, fester igennem, kommer hjem med tømmere mænd, får besøg af lægen, men ingenting hjælper, for hun mangler *det*. I en anden historie spiller B Joakim von And, som har alle muligheder, men ikke kan mærke sig selv. Han går til psykolog, men det hjælper ikke. Han tænker det er sex, han mangler, men selv ikke en ekstrem voldtægt af Supermand og Bambi hjælper på hans manglende selvfølelse. Spastikeren truer han til at fortælle en rørende historie om sine drømme, men heller ikke det kan han mærke. Han håner spastikeren for at være uden værdi og får en dværg til at skyde ham i tindingen. Endelig sker der noget på Aarhus Teatret, som han siger, og tilføjer at han vil kneppe den døde spastiker i skudhullet. Kan det blive overskridende? Heldigvis kommer Snehvide tilbage som den franske revolutions frontfigur med blottet bryst. Hun afbryder And med bukserne nede og truer ham med en pistol. Hun gentager: ”vi vil have et eventyr, vi kan tro på”. Men tror vi på hende? På hendes bluse står der skrevet ”Vi er dem”. Altså dem som ved at ”vi har spillet fallit”.

Det er en tvetydig slutning for også den franske revolution mistede evnen til en anden fortælling og medfølelse. Men er der alligevel muligheder for en fremtid på bunden af depressionen. Forholdet mellem Snehvide og von And er i hvert fald fantasifuld i sin underlige overskridende karakter.

*Snehvide: Det er mulighedssansen, hr. von And. Det er den som skal genopdages. Nu siger jeg noget som fremtidige generationer i årtusinder kommer til at bakke med at prøve*





*Foto: Aarhus Teater*

*at forstå at vi ikke kunne tro på. Her kommer det: Fred i hele verden er muligt. Absolut global økologisk balance, er muligt. Total individuel frihed og total solidaritet mht. fordeling af goder, tolerance og respekt for dem, der ikke er som en selv, er muligt. Og intet af det, jeg her nævner er særlig langt væk. Det ligger lige om hjørnet. Vi minder om aber, hr. von And, der sidder mælløse og stirrer på tørt brænde og tændstikker og samtidig tror, at kulde er noget man bare må lære at leve med. Der er mange, mange andre langt større ting, der også er mulige. (.) De er en smuk and. Smukkere end De selv tror. Von And: Hvis vi får børn sammen, Snehvide, får de så vinger? De kysser hinanden. Fortæller (spatikeren i kørestol): På en anden planet Levede de lykkeligt Til deres dages ende.” (Manus)*

Det moderne liv rummer en høj grad af mulighed for selvrealisering. Ingen er på forhånd principielt dømt ude, men der er tale om et pres og en betydelig konkurrence for at holde sig på sporet. Det perfekte liv kan let blive en overbelastning, som fører til depression og angst for at ”falde ud” af systemet. Og så er det vanskeligt at melde sig ind i ”kampen”, som A siger. Marginaliseringen, som allerede er et vilkår for de håbløst u-perfekte, truer også os som i udgangspunktet har muligheder for at begå os i livets talentshow. Hvad betyder det, når disse forskelligheder mødes i en kreativ proces. Kan forskelligheden befrugte hinanden ved at genskabe en risikozone, som åbner for en genfortryllelse?

### **Dramaturgien**

Lollike afsøger det normale og det unormale i det senmoderne liv, som han også gjorde det i *Det normale liv 2011* og *Manifest 2083*. En af de centrale forbandelser er refleksiviteten

og selviagttagelsen, som gør, at man hele tiden bliver selvvruderende og selvkritisk i forhold til alle mulige og umulige iagttagelsesmuligheder, koder og synsmåder for det *ideale*. Disney spærrer for virkeligheden ved så at sige at kontrollere vores evne til at opfinde eventyr.

Refleksiviteten er et tema men den er også en form for dramaturgi, som Lollike udvikler. Fortællinger afbrydes og betragtes udefra. A og B betragter deres liv og skaber distance til dette liv ved at spille forskellige roller, som samtidig reflekterer deres eget liv. På lignende måde skaber samspillet mellem dem og med tilskuerne konstant nye optikker og det samme gør videoprojektionerne og statisternes forskellige gestaltninger. Man kan sige at dramaturgien består i en række spring mellem forskellige tilskuerpositioner. På et tidspunkt åbner bagscenen sig og tilskuerne ser ind på Store Scene, hvor en skuespiller (Niels Ellegaard), som medvirker i Molières *Den Gerrige*, viser sig og vinker. Det er genialt, at man på den måde lader den gerrige og Joakim von And spejle hinanden og dermed skaber en form for transparens både konkret på teatret og teaterhistorisk mellem Diesny og det klassiske teater. Ydermere spejler statisterne på de to scener hinanden og antyder en form for autenticitetslængsel. Anden og den gerrige bytter rum for et øjeblik, og dermed identitet og publikum

### Den kreative proces

Instruktør og dramatiker er i denne forestilling den samme person, og det bliver derfor muligt at lade forestillingen være transparent på den måde, at processen så at sige er en synlig del af forestillingen. Som Lollike siger, bliver han ved med at ændre og tilføje lige ind til premieren, og som det fremgår af det trykte manuskript i programmet, er der strøget efterfølgende. Det sætter sig spor i forestillingen. Rummet ligner således en prøvesal, hvor man afprøver forskellige roller tilsat (tilsyneladende tilfældig) musik fra en pc, med eller uden mikrofon, med masker og med videoptagelser. Man eksperimenterer

med hinanden, tilfældighederne og de givne materialer – både når skuespillerne går ind i et skab på scenen og spiller for videokameraet, eller når de går ud til publikum og spørger, om der ikke er en eller anden, som har en ekstra anti-depressiv pille. Lige som prøven altid er ufærdig og et udkast, er forestillingen 'ufærdig'. Den forhandles og diskuteres. Hvad gør man lige her? Hvad siger man? Det giver en skrøbelighed og usikkerhed som giver forestillingen en risikabel og improvisatorisk karakter. De ufærdige figurer kan ses som en metaforik. Det gælder ikke blot for denne forestilling men generelt for Christian Lollike. Det senmoderne menneske kan iagttages som *en skuespiller* der afprøver roller og mulige spil i livet som en form for prøve. Kan man huske sin replik? Er den lavet om? Spiller vi måske i virkeligheden med i et andet stykke? Er I med på, at vi lige prøver denne handling af? Spiller vi deprimerede eller er vi deprimerede?

Det forstærkes af, at vi både har rigtige professionelle skuespillere, som spiller skuespillere på scenen og personer, som ikke er skuespillere, men som er deres rolle. De sidste 20 år har der med jævne mellemrum været forsøg på at inddrage ikke-skuespillere på scenen. Hotel Pro Forma har fx benyttet dværge og tvillinger helt tilbage i 1994, Det Kongelige Teater forsøgte sig i en *Hamlet* opsætning i 2003 at caste Ophelia-rollen med en kvinde med Downs syndrom. Det vakte skandale og forestillingen blev aflyst. Det gik bedre med Tue Biering og Jeppe Kristensens forestilling *Pretty Woman A/S*, 2008, som blev opført i containere på Halmtorvet i København med en prostitueret i hovedrollen. Forestillingen var en remediering af filmen *Pretty Woman* med Richard Gere og Julia Roberts. Man må se tendensen som et led i teatrets undersøgelse af nye autenticitetsstrategier, hvor det tilføje det sceniske udtryk en ny dimension og ikke mindst et nyt risikomoment.

Hvad giver det af konflikter i forestillingen. De forstyrrer på en måde hinanden, fordi de har forskellige koder, teknikker og dramaturgier, og det gør scenen usikker. Er spastikeren mere

rørende, fordi han faktisk er spastiker end en skuespiller, som spiller troværdigt? Det virker latterfremkaldende når to dvæрге kommer ind på scenen og siger: ”Det er os der er dværgene”.

Forestillingen dyrker disse glidninger mellem person og rolle som ufærdige udkast. Det skaber en appel til tilskuerne, som så at sige inddrages i eksperimentet. Virker det?

Videooptagelser<sup>1</sup> fra processen anskueliggør Lollikes arbejde med iscenesættelsen. Der er en lille sekvens fra begyndelsen af forestillingen med de to skuespillere. Teksten lyder:

*A: Jeg er deprimeret. B: Det er jeg også.  
A: Ok Har du en depression eller du er bare deprimeret? B: Det ved jeg ikke. A: Jeg har nemlig en depression.  
B: Er du blevet diagnosticeret? A: Nej.  
B: Hvordan ved du så, at du har en depression? A: Jeg kan ikke mærke noget. (Manus).*

I den første version spilles scenen igennem på en næsten intim måde. De taler stille og fortroligt, med en såkaldt autenticitetseffekt til følge. Det virker næsten ikke iscenesat. Det kontrasteres af de Disney-masker de to har på. I den anden version efterfølges hver replik med en kraftig latter, som skaber en grotesk distance til det fortrolige og den smerte som ligger i depressionen. Distancen fungerer som en teatral fremmedgørelseseffekt. Det er som om, de to ikke vil vedstå problemet. I denne scene har skuespillerne til gengæld ikke masker på. De to scener skaber hver sin iscenesættelse af en form for disharmoni, som begge virker enten latterfremkaldende eller provokerende på tilskuerne. Tilskuerne bringes for et kort moment ud af sin vante forståelses ramme, ligesom åbningen af bagvægen ind til en anden forestilling også er en form for forstyrrelse, som viser teatrets vilje til at løbe en risiko.

I den endelige version er de to scener kogt sammen. Skuespillerne tager maskerne af og siger replikkerne med en form for intimitet og først i slutningen af scenen begynder de at grine af deres dialog og måske sig selv. Bekendelsen bliver opå en måde for meget for personerne således at de så at sige glider mellem det intimt personlige og den teatrale rolle-distance.

### **Det risikofyldte kontroltab**

Er det muligt under disse omstændigheder at skabe noget på tværs af skellet mellem skuespiller og de anderledes, som ikke er skuespillere, men som er hvad de er i kraft af en kropslig forskellighed. Selvom de også spiller alle mulige andre roller og på et tidspunkt faktisk overtager skuespillernes roller. De to skuespillere forsøger at skabe en genfortryllelse af deres liv, men mislykkes selvom de måske forenes til sidst – på en anden planet.. Måske ville det have været en radikal slutning, hvis *de anderledes* til slut havde ’slået tilbage’ efter rækken af krænkende ydmygelser og så at sige overtaget scenen? Under alle omstændigheder er grænserne for hvad der kan bringes på scenen kun begrænset af valget af spilleregler og af fantasien og angsten for virkelighedens kontroltab.

#### *All My Dreams Come True*

Tekst og iscenesættelse: Christian Lollike  
Medvirkende skuespillere: Marie Louise Wille og Morten Burian.

Kor/statister: Carsten Mathiesen, Henriette Dienesen, Mikkel Lund, Kristian de Linde.

Aarhus Teater til 21. sep. – Cafeteatret 27. sep. – 19. okt.

---

### **Erik Exe Christoffersen**

Lektor Institut for Æstetik og Kommunikation (Dramaturgi). Redaktør af Peripeti.

---

1) <http://www.youtube.com/watch?v=l2jADaAO3o>  
<http://www.youtube.com/watch?v=jbnF7KUjufY>

# Kan man synge en krop, kan man danse en sjæl?

Den Jyske Opera: The Picture of Dorian Gray

*Af Ansa Lønstrup og Charlotte Rørdam Larsen*

Forestillingen starter for åbent tæppe med at koret i halvmørke kommer frem fra bunden af scenen, vandrer ud imod publikum og ud igennem sidedørene i salen, akkompagneret af en og samme tone som bliver slået an på flyglet med rolige pauser imellem. Forestillingen begynder altså elementært med et fravalg og en markering af en basal grundtonestemning – en grundforståelse.

I den klassiske opera og i dens klassiske iscenesættelse heraf vil publikum se på sangere, der synger og agerer på scenen, akkompagneret af orkestret som er skjult i orkestergraven og hvis dynamiske realisering af partituret ofte vil give anledning til sangerfigurerens ageren i en også fra filmen kendt scenisk ”realisme”, dvs. med fortællende og naturlig gestik og bevægelse. I den klassiske opera, som vi kender den hos fx Mozart og Verdi, synger sangerne deres arier, duetter, kvartetter, mens den episke fortælling står stille til fordel for en aries eller duets poetiske fortætning. Imellem reciteres og synges så de replikker og dialoger, som skaber den episk fremadskridende fortælling, og som er operaens narrative kit. Ofte vil man i den klassiske opera opfatte sangeren og især hendes stemme som *sjælens* forlængede arm, hvori vi som publikum hører og fortolker sangerfigurens inderste, hendes længsler, trængsler og karakter, som sangeren gestalter dels gennem sin stemmetype, dels gennem eget personligt stemmeudtryk og fortolkning. Disse solopartier er mestendels suppleret med et kor af sangere, som gestalter ”folk” eller andre kollektive grupper i operaforestillingen.

Hos Wagner, der alternativt lancerede opera som et sammenhængende musikalsk drama, skulle dette drama først og fremmest finde

sted og kunne høres i det forstørrede orkesters ”evige orkestermelodi”. Samtidig skulle dette musikdrama udfoldes inden for ideen om et *Gesamtkunstwerk*, hvori alle virkemidler eller *medier* – tekst, orkestermusik, scenografi/billede og stemmer – flettes sammen i en ligeværdig syntese, men i en fortælling som kan opleves, sanses og forstås fremad- og tilbageskuende gennem tingenes og figurerens såkaldte *ledemotiver*. Wagners musikdrama var i sin konception et historisk forstudie til fremkomsten af filmen og dens multimediale *Gesamtkunstwerk*, og ligesom i spillefilmen er der ingen pauser eller adskilte ”numre” i Wagners musikdrama, ligesom der ikke skelnes mellem recitativ og arier: det hele forløber i en lang sammenhængende ”diegese” eller strøm af syntesen mellem stemmer, tekst, musik og scenebilleder.

## Koreografisk opera

I Thomas Agerfeldt Olesen og Marie Brolin-Tanis *koreografiske opera*<sup>1</sup> præsenteres et helt nyt og originalt koncept for en opera: sangerne står i orkestergraven, hvor også orkestret sidder; på scenen danser dramaets personfigurer stumt til dels hver deres sangerstemme, dels orkestrets musikalsk-lydlige artikulationer: Agerfeldt Olesen taler selv om en to-sporet musik af hhv. en (senromantisk) eskapistisk og en skræmmende (modernistisk) karakter, som gestalter hhv. en drømmeverden og den rå virkelighed. Syv sangere lægger sang- og talestemme til 11 dansefigurer, mens det klassiske operakor er erstattet af et kor af

1) Jvf Marie Brolin-Tanis egen betegnelse i programmet til operaen, Interview med Brolin-Tani af Lars C.W. Wallenberg s. 14-15

dansere, der med klar inspiration fra den græske tragedies kor-tradition ”kommenterer”, forstærker og kropsligt-rumligt udfolder de ”stemte” dansefigurers (indre) drama og fortælling. Heller ikke i denne opera kan vi skelne mellem recitativ og ”numre”: orkester, stemmer og dansere er dramatisk integreret i et samlet forløb, men selvfølgelig opdelt i 2 akter, forskellige scener og med forskellige accenter i hhv. orkester, dans/sang og scenografi. Det afgørende for denne *koreografiske opera* som original genre er oplagt opsplitningen mellem stemmerne og de sceniske figurer: tilhøreren skal gennem hele forestillingen selv gennem sin imagination skabe kombinationen af de hørte stemmer og de dansende kroppe. Dertil hjælper det meget, at stemmerne er forstærkede, dvs. at vi hører dem, som om de er meget tæt på, ja næsten rundt om os og dermed giver os adgang til deres fineste ekspressive nuancer. Desuden er stemmerne meget forskellige (herom senere), så efter relativt kort tid har vi uden problemer etableret sammenkoblingen af stemmer og danse kroppe – lydligt og gestisk peger stemme og krop frem og tilbage på hinanden: danseren er blevet sangerens koreografisk forlængede ”arm” og bevæger sig som sådan i overensstemmelse med sangerstemmens karakter – og vice versa.

Samtidig udvider Brolin-Tani muligheden for karaktergestaltning gennem en vis dramatisk fordobling af karaktererne. Det sker som nævnt generelt gennem danse-koret, som rumligt og visuelt udvider de enkelte figurers ”indre”, men også specielt i relation til hovedfiguren Dorian Gray, som særligt dubleres af sin skygge – ”Det indre” eller ”sjæl”, som danses bagved/ved siden af Dorian af en dværg: sjælen gestaltes kropsligt forunderligt og levende, men er og forbliver *lille*, eftersom Dorian ikke vil vide af den, men udelukkende fokuserer på at være en evigt ung krop. Til sidst ryger sjælen da også ud til højre, mens Dorians krop vandrer mod (bag)scenens endeligt. ”Kunsten har sjæl – mennesket har ingen”, lyder operaens depraverede karakter Lord Henry’s forførende dictum.

I dette koreografisk-musikalsk monterede sceniske set-up er der meget langt til den gængse opera- iscenesættelse, som stadig domineres af den klassiske måde at operere på: operasangere der synger, agerer og bevæger sig, som om de var anbragt i en filmisk scene – dvs. med naturlige, realisme-inspirerede bevægelser og gestus.

### Ekspperimentet Dorian Gray

Handlingen i operaen *The Picture of Dorian Gray* er baseret på Oscar Wildes eneste roman fra 1890/91. Romanen er ifølge Dan Ringgaard en blanding af sædeskildring, idédebat og gotisk fortælling<sup>2</sup>. Maleren Basil Hallward og livsnyderen Lord Henry Wotton repræsenterer hhv. en idealistisk og en hedonistisk tilgang til livet. Dette kommer bl.a. til udtryk via deres forskellige tilgange til kunsten: Lord Henry finder kunsten i en optimering af det sanselige, mens Basil forstår skønheden som et ideal, der kan finde udtryk i et sanseligt materiale (Ringgaard s.4). Den gudeskønne yngling Dorian er prøvekluden for Lord Henry (og for Wilde): den, der skal afprøve ideerne.

Det er denne afprøvning der udspiller sig for øjnene og ørerne af os: ikke bare med ophobninger af ord som hos Wilde, men som gestik, musik og lyd, bevægelse og dans, indrammet i en scenografi, som på en gang er enkel og virkningsfuld: scenen er oftest relativt tom for rekvisitter, mens det centrale portrætmaleri af Dorian Gray i det meste af forestillingen projiceres op på scenens bagvæg: et overdimensioneret ansigtsfoto af den danser, som lægger krop til figuren, og hvis tydelige forandring er omdrejningspunktet i hele dramaet. Senere etableres med enkle midler en scene i scenen, idet den kvindelige hovedkarakter, skuespilleren Sybil Vane optræder på en lille opbygget scene, som er sat

2) Ringgaard, Dan 2013 'Om Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*' foredrag: [http://www.jyske-opera.dk/fileadmin/filer/Forestillinger/Saeson\\_13-14/Dorian\\_Gray/DanRinggaard\\_foredrag.pdf](http://www.jyske-opera.dk/fileadmin/filer/Forestillinger/Saeson_13-14/Dorian_Gray/DanRinggaard_foredrag.pdf), tilgået 14. september 2015



*The Picture of Dorian Gray. Maximilian Schmid (Dorian Gray) Foto:Anders Bach. Den Jyske Opera.*

ind i en *art deco* ramme. Endelig skiller 2. akts ”orgie” scene sig ud, idet det depraverede og S/M-agtige understreges dels gennem dansernes udfordrende og direkte seksuelle bevægelser, dels gennem deres dragter som er holdt i sort og rødt.

Dansekoret optræder ellers overvejende i sorte, heldækkende, let geometriske dragter og med høje rundede hatte og ditto ansigtsindramning. Dansekorets gennemgående kollektive koreografi er som én stor amorf krop af følelser eller ”det indre”, tilhørende den aktuelt agerende og sungne karakter. De enkelte dansende personkarakterer gestaltes med hver deres signifikante ledemotiviske ekspressivitet, ofte i gentagende bevægelser og retoriske figurer – med hver deres kropsligt-gestiske ekko af den stemme, de danser: Dorian Gray ung, let, bevægelig og ”ufærdig”; lord Henry med autoritet, tyngde, forførende og dæmonisk.

Dertil kommer en lille trup af børnedansere,

som konfigurerer det naivt-eventyrlige, som vi også kender det fra (tegne)filmens og eventyrets verden, fx *Snehvide* og *de 7 små dværge*.

### **Montage som remix**

Romanen animeres så at sige for øjnene af os.

Som i tegnefilm er teksten næsten reduceret til talebøbler, der kun meget sparsomt og som indrammede statements popper op på lysavisen i scenerammen og som en del af scenografien. En animationsinspireret effekt er ligeledes Sibyl Vanes omtalte optræden på ”scenen” på scenen. Vi ser hende som en silhuetskygge, projiceret op på en skærm, mens ”hun” – dvs. hendes stemmegestaltning nede i orkestergraven – synger med sin smukke musicalstemme, imens det tidligere udvandrede kor – der nu høres fra bag denne scene som 8 takters kakofonisk ”lydkulisse” – buer og vrænger af hendes klichéagtige skuespil.

Overskriften for denne brug af musik,

kroppe, scenografi og stemmer kunne være *remix*. Ikke blot remix i bourriaudsk forstand eller i musikalsk forstand – nej her blandes alt i en meget virkningsfuld montage. Lyden af stemmerne er mangetydig. Når en komponist normalt overleverer et partitur, er det instruktøren, der bestemmer hvorledes rollerne fyldes ud – ud fra stemmernes formåen som alt, sopran, bas eller tenor: Det er stemmens ambitus og timbre der er omdrejningspunkt for udvælgelsen. Er det en operafilm, der skal produceres, udvælger instruktøren efter samme principper, men nu spiller sammenhængen mellem sangerens og karakterens udseende i højere grad ind. Når pladestudiets producer tager stilling til lyden, er det erfaringen med ”hvad der virker” inden for genren, der er omdrejningspunktet. Thomas Agerfeldt Olesen sætter alt frit med sit partitur – hvilket åbner for, at den genremæssigt kontekstuelle lyd af en stemme kan spille med ind. Herved gør han sig fri af den ellers altid dominerende stemmeæstetiske operakontekst.

Og heri ligger det publikumsmæssige scoop: Operaen overskrider det, der ellers altid er en spærreballon for de ikke operavante: ligesom den ikke ser ud som en opera, lyder den heller ikke kun som en opera!

Den smukke Dorian synges af en kontratenor (Andrew Ratley). En kontratenor har en let og æterisk klang – og dermed synes valget at understrege karakterens på en gang luftige og let-bevægelige karakter, samtidig med at den lyse og hverken alders- eller kønsbestemte klang understreger, at Dorian vedbliver at fremstå som evigt ung og alders-uberørt. Den æstetiske Lord Henry er i Agerfeldt Olesens lydunivers en smukt klingende bassanger (Jonathan Best), som med en forførende klang indruller den i starten uskyldrene og ubevidste Dorian Gray i sit net. Den idealistiske og etos-optagede Basil tales (af James Bobby), hvilket betyder at det *ikke* kunstlede understreges, hvorved karakterens optagethed af det troværdige og autentiske understreges. Endelig er den

let-på-tå, romantiske Sybil Vane (sunget af folk-sangeren Jenny Thiele) et konglomerat af forskellige Disney-musicals, og lyden af stemmen ikke blot understreger karakterens romantisk-drømmende stemning, den peger også på, hvorfor hun kommer til at gå til grunde i Lord Henrys kyniske spil.

Også musikken er et remix: de forskellige genrer refererer igen til kontekstuelle genrer: Især synes den senromantiske Richard Strauss at udgøre en klangbund for det raffinerede og æstetiske, der forfører Dorian. Træk fra musichall og musical og mere funky-betonede riffs fungerer som ledemotiver, men samtidig sætter selve kompositionen ind med partier, der bedst kan karakteriseres som foruroligere og skræmmende breakdowns. En individuelt stemt (både op og ned) strygekvartet peger kakofonisk på den dekadence, som udrulles for vores øjne og ører: dette holder ikke!

I Thomas Agerfeldt Olesens musik er der hermed en stillingtagen til Dorian Gray-problematikken: hvor Wilde lader sine personer eksperimentere og demonstrere et kunstnerisk eksperiment, synes operaens *musik* at pege på det dekadente og forførende, men samtidig vil den rive os væk fra disse tillokkende og forførende toner i en intention om gennem mislyden at formidle den dødelige fare ved Dorian og Lord Henrys udtalte æstetiserende ønske om evig ungdom.

### **Eksperimentet lykkes**

Vi kunne på forhånd være skeptiske og bekymrede for, hvordan et så grundlæggende, detaljeret og tætfor samarbejde mellem komponist og koreograf ville fungere: om det ville resultere i en pletfri og modstandsløs ”syntese”, hvori alt pegede redundant i samme retning, som det fx er tilfældet i de Hollywoodske tegne- og spillefilms mainstream. Men sådan gik det heldigvis ikke.

De scenisk-koreografiske og musikalsk-stemmemæssige greb virkede, eksperimentet lykkes overraskende og overvældende godt

og kan sammenlignes med andre *gesamtværk* eksperimenter, som også direkte og indirekte har udfordret den gnidningsløse kopulation mellem operagenrens eller filmdramaets forskellige enkeltmedier. Her tænker vi blandt andet på Robert Wilsons opera- iscenesættelser, hvori han (omvendt) næsten fikserer de agerende sangere i gestiske positurer som scenografiske brikker i et scenebillede; eller på Lars Von Triers film *Dogville*, hvori tilskueren selv skal kombinere de sparsomme kridtstreger og scenografiske skeletter med de *lydeffekter* som illuderer levende diegese, og hvormed vi selv imaginært må levendegøre de "dramaøvelser på gulv", hvori den realistiske diegese er næsten demonteret.

For den traditionelle operagænger kunne forestillingens mulige taber måske være *teksten*, som vi ellers er blevet vant til bliver vist *fullscale* på det elektroniske display. Fraværet heraf kan undertiden gøre tekst-afkodningen noget usikker, eftersom de fleste af sangerne dog stadig synger opera-agtigt, og dette afhjælpes ikke helt af forstærkningen. Men som forestillingen skrider frem, flytter vi fokus fra tekst-som-ord-betydning til en oplevelse og sansning af tekst-som-det-hele-betydning. Og det virkede på en gang æstetisk forførende og imaginationsaktiverende.

*The Picture of Dorian Gray.*

Af Thomas Agerfeldt Olesen.

Instrueret og Koreograferet af Marie Brolin-Tani.

Den Jyske Operas Særforestilling 2013.

Premiere d. 22. august 2013. Gentaget d. 24., 26., 28.aug.

### **Ansa Lønstrup**

Lektor i Æstetik og Kultur, Ansat på Institut for Æstetik og Kommunikation, AU. Har deltaget i forskningsprojektet *Audiovisuel Kultur og (forestillingen om) den gode lyd* (2010-2013), og deltager nu i Forskningsprogrammet *Kulturelle Transformationer* under Arts fakultetet, AU.

---

### **Charlotte Rørdam Larsen**

Lektor i Musikvidenskab. Ansat på Institut for Æstetik og Kommunikation, AU. Har deltaget i forskningsprojektet *Audiovisuel Kultur og (forestillingen om) den gode lyd* (2010-2013), og deltager nu i Forskningsprogrammet *Kulturelle Transformationer* under Arts fakultetet, AU.

---



# Det lille og det store drama

## Maraton: Verdis *Macbeth*, *Otello* og *Falstaff* på Operaen

Af Magnus Tessing Schneider

2013 er året, hvor 1800-tallets to operagiganter, Richard Wagner og Giuseppe Verdi, begge ville være fyldt 200 år, og dette er ethvert nationalt operahus naturligvis nødt til at markere. På Det Kongelige Teater har man valgt at fejre Wagnerjubilæet forholdsvis beskedent med to af mesterens tidlige operaer, en nyopsætning af *Den flyvende hollænder* (1843) og en genopsætning af *Tannhäuser* (1845), mens Verdijubilæet fejres med nyopsætninger af alle hans tre Shakespeareoperaer: *Macbeth* (1847, men kraftigt revideret i 1865), *Otello* (1887) og *Falstaff* (1893, efter *De lystige koner i Windsor*). De sidste tre, som samtidig fungerer som Den Kongelige Operas bidrag til fejringen af Shakespeares 450 år i 2014, var det så muligt at overvære 14.-16. november som et maraton over tre dage.

### Verdi og Wagner: 1813-2013

Jubilæet indbyder jo uvægerligt til en refleksion over Verdis teateræstetik samt over operaernes moderne liv og bud til nutidens danskere. Politikens Thomas Michelsen var netop inde på dette, da han for en månedstid siden bad et par mennesker med tilknytning til Den Kongelige Opera om at sammenligne Verdi og Wagner. Her spøjte operadramaturg Nila Parly med, at Verdi har givet os "ørehængere", hvor Wagner har givet os "hængeører", og forklarer derefter uddybende, at Wagner "ville ændre verden og menneskeheden", mens Verdi "byggede videre på traditioner" og bare ville "røre mennesker". Denne vurdering minder om tidligere operachef Kasper Holtens, ifølge hvem Verdi "er fantastisk god til at gå helt ind i vores hjerte", mens Wagner "er god til at få os til at reflektere over den verden, vi lever i",

og i forlængelse heraf antager han, at Verdi var "livslangt misundelig på den radikale Wagner."

Denne antagelse savner dog belæg i Verdis korrespondance, hvor komponisten ofte udtrykker beundring for Wagner men understreger, at den italienske tradition på ingen måde står tilbage for den tyske. Faktisk er det fuldstændigt i overensstemmelse hermed, at min komponistuddannede ledsager til *Falstaff* mente at høre et ekko af Hollænderens motiv citeret i orkestrets strygere, når den indbildte hanrej Ford udbryder: "Jeg overlader gerne min øl til en tysker, hele mit middagsbord til en hollandsk grovæder, min snapseflaske til en tyrk, men ikke min kone til sig selv." Eller oversat til godt dansk: lad blot tyskeren Wagner svælge i sine øl- og snapseoperaer om flyvende hollændere, så længe jeg får lov at komponere efter *min* smag!

Hvis der vitterligt er tale om en musikalsk spydighed, er den blot én af Verdis mange reaktioner på den nedvurdering af italiensk opera, der dominerede fra 1870'erne og langt op i 1900-tallet, og som kort sagt går ud på, at Wagners musikdramaer er visionær, revolutionær og dybsindig *kunst*, mens Verdis operaer er sentimental, konventionel og grundlæggende banal *underholdning*. Mange kunstnere, fra dirigenten Arturo Toscanini over sangeren Maria Callas til instruktøren Peter Mussbach, har kæmpet for at demonstrere det vildledende i denne hårdkogte polarisering, men de har samtidig kæmpet mod en beslægtet holdning til sangstilen hos de to komponister, som også kommer frem i Michelsens interviews. Her sammenligner operadramaturgen Verdis operaer med "cirkus eller måske nycirkus, hvor artisten – altså sangeren – er mere i centrum



*Macbeth. Anne Margrethe Dahl (Lady Macbeth).  
Foto: Miklos Szabo.*

end karakteren, han eller hun fremstiller". Tilsvarende udtaler barytonen John Lundgren, at der er "en show off-effekt hos Verdi", og at publikum forventer, "at sangeren har noget at byde på i form af kraft, elegance og høje toner", mens Wagner skrev for "stemmetyper, der næsten ikke findes", og "kræver noget sjældent og noget andet end det legato, der er afgørende i italiensk musik, og som giver den skønhed". Med andre ord er den sanglige udfordring hos Verdi primært teknisk, mens den hos Wagner har at gøre med en højere form for dramatisk illusion.

Jeg vil imidlertid vove at påstå, at det forholder sig lige omvendt: det er Wagner, der først og fremmest stiller enorme krav til sangerens tekniske og fysiske formåen, mens det er Verdi, der først og fremmest stiller enorme krav til deres evner udi i *vokal* skuespilkunst. Wagner har nemlig nedfældet mange af de nuancer i partituret, som Verdi forventede, at

sangerne og orkestermusikerne tilføjer af egen drift i opførelsen, og det fordrer naturligvis en helt anden form for musikdramatisk fantasi af performerne. Når Verdi har fået ry for at være banal, er det fordi man har fortolket hans partiturer på wagnerske præmisser, dvs. uden at medregne de substantielle bidrag, italienske komponister rent faktisk forventede af sangere og musikere, og det skyldes især pladetekulturens kolossale indflydelse på klassisk sangkunst fra 1900 og frem. Grammofonen og siden cd'en flyttede såvel sangerens som operalytternes fokus fra improvisation, deklamation og karakterfremstilling til minutøs nodetroskab, klangskønhed og teknisk perfektion, og det har Verdi simpelthen lidt langt mere under end Wagner, hvis partiturer giver mindre spillerum til de udførende. Mange sangere synger i dag Verdi med kraft og følelsesmæssigt engagement men uden skarp figurtegning og en bevidst kunstnerisk brug af vokalfarver, og dermed

er der ikke blot fare for, at musikken blegner, men også for at dramaet banaliseres, eftersom operaerne er sangerbårne i den forstand, at karakter, konflikt og atmosfære først og fremmest er noget, der gestaltes med stemmen.

### Shakespearescene med forbehold

Det Kongeliges Verdifestival var en interessant demonstration af de udfordringer, der møder et moderne operahus, som ønsker at tage den store italiener alvorligt som musikdramatiker og ikke blot bruge hans uopslidelige hits til at sælge billetter. Det blev bl.a. tydeligt, at det ikke bare er sangerne, der bærer ansvaret for at forløse operaerne musikdramatisk, men at det er omtrent umuligt for dem at løse opgaven, hvis ikke dirigent og instruktør forstår Verdis operaestetik og forsøger at efterleve de krav, han stiller til fremførelsen, ved at skabe en passende ramme omkring de medvirkende.

For nu at starte med det bedste, vil jeg først fremhæve italieneren Pier Giorgio Morandi, der dirigerede *Otello*, så jeg sjældent har hørt Verdi dirigeret så fremragende. Samtidig med at sangerne blev understøttet og båret frem, fik Morandi alle orkestreringens nuancer til at stråle: orkestret sukkede og skreg, hviskede og sang, og orkestresolisterne fik lov at brillere som kunstnere i de stille passager. Som eksempel kan nævnes, at hvor de fleste dirigenter er tilfredse med, at engelskhornerne i forspillet til 4. akt spiller temaet til Desdemonas Sang om Piletræet med et udtryk af dyb melankoli, glemte Morandi ikke, at der er tale om folkemusik. Kontrasten mellem balladens forholdsvis friske tempo og rytme på den ene side og instrumentets sorgfulde klang på den anden indfangede præcist ambivalensen i Desdemonas følelser: hendes frygt for natten og fremtiden er stadig uarticuleret, og hun forstår ikke, hvorfor denne sang fra hendes barndom hjemsøger erindringen. For første gang i sit liv dristede denne ellers så kritiske og tilbageholdende anmelder sig til et bravoråb ved fremkaldelserne!

Også den unge brite Leo Hussain dirigerede godt i *Falstaff*, med præcision og elan om ikke helt med italieneren Morandis magiske beherskelse og indsigt, mens maratonets anden britiske dirigent, Alexander Joel, forekom mig at savne dramatisk nerve og sans for farvekontraster i *Macbeth*. I dette tidlige værk maler Verdi med en bredere og mere skrækromantisk pensel end i de fint ciselerede alderdomsværker, og det stiller nogle andre krav til dirigenten, der i højere grad har ansvaret for at suge publikum ind i tragediens mareridtsverden.

Og nu til opsætningerne. Det økonomisk trængte teater har tilsyneladende ønsket at gøre en dyd af nødvendighed ved at lade den engelske scenograf Ashley Martin-Davis skabe en grunddekoration inspireret af Shakespeares enkle Globe Theatre til alle tre opsætninger. Idéen er god nok, men Martin-Davis og instruktørerne kunne have brugt det elizabethanske forbillede med langt større konsekvens, f.eks. ved at bringe sangerne helt tæt på publikum ved hjælp af en løbegang rundt om orkestergraven, som den Peter Konwitschny anvendte i Tjajkovskijs *Eugen Onegin* i 2009. Eller man kunne have lavet dogmeopera i en tom black box, hvor instruktørerne måtte nøjes med kostumer, sminke og de møbler og rekvisitter, der omtales i librettoen, à la den succesrige opsætning af *Helligtrekongersaften* på Republique i 2009. Det kunne have været både et stærkt kulturpolitisk statement og et yderst velkomment opgør med nutidens forfladigende operakonvention, der favoriserer sceneudstyr, lysshows og ydre effekter på bekostning af spillet, udtrykket og fortællingen.

Men ingen af instruktørerne har tilsyneladende ønsket eller turdet gå så langt, og grundscenografien er derfor blot blevet det som Martin-Davis i programmerne beskriver som en "skulpturel ramme" om de tre opsætninger. Dvs. en stor og fleksibel krydsfinerkafe med flytbare vægge og masser af døre, der bruges som udgangspunkt for tre temmelig forskellige scenografiske løsninger, der dog alligevel er

traditionelt spektakulære på hver deres måde. Det elizabethanske sceneprincip er altså bogstaveligt talt røget i baggrunden, og dermed tjener grundscenografien kun det formål at minde os om, at de tre opsætninger hænger sammen på én eller anden måde.

### **Macbeth**

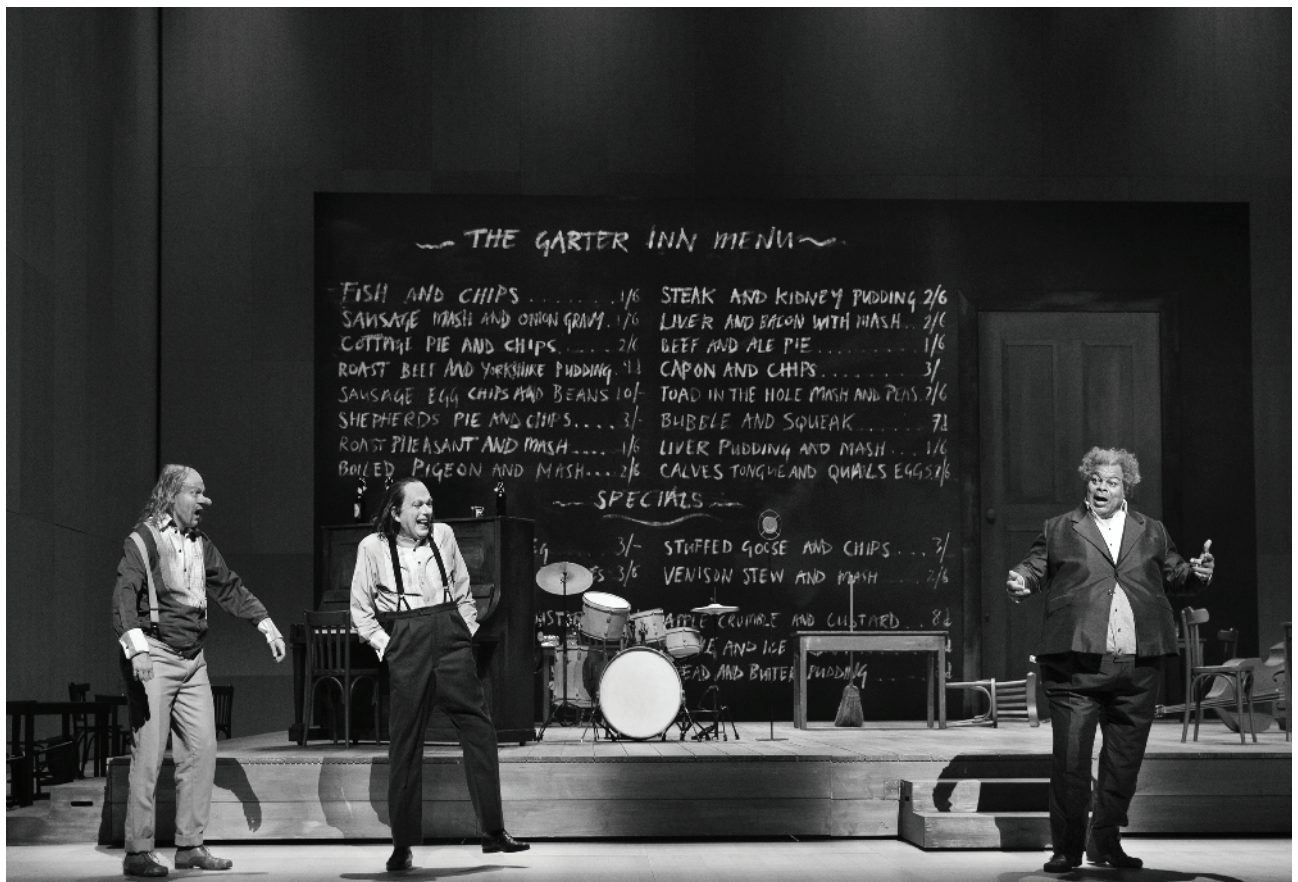
Til trods for dette kunstneriske kompromis, er det ikke desto mindre lærerigt at se, hvordan tre instruktører fra tre forskellige lande og teatertraditioner har valgt at bruge rammen forskelligt, og deres bud har virkelig få lighedspunkter! Svagest står den australske instruktør Benedict Andrews' opsætning af *Macbeth*, der åbenlyst bekender sig til den angelsaksiske modern dress-konvention, hvor alle klassikere automatisk føres op i tid, helst til en realistisk fremstillet nutid. Så Macbeth og frue er altså et moderne politikerpar i jakkesæt og spadseredragt; Banquo myrdes af Grislingen og Den Lyserøde Panter i en forlystelsespark; heksesabbatten er henlagt til en stripperklub; den landsforviste Macduff (der i øvrigt synges og fremstilles glimrende af Michael Kristensen) sværger hævn over tyrannen i en flygtningelejr taget lige ud af tv-nyhederne, osv. osv. Som det gerne er tilfældet med denne type opsætninger, hænger ingen af disse ofte sete hittepåsomheder virkelig sammen på en meningsfuld måde, og uden en rød tråd er det svært at interessere sig for fortællingen. Visuelt betjener Andrews sig af markante lyseffekter (rødt lys = blodige tanker) og enorme sætstykker, som det runde spisebord i banketscenen, der signalerer såvel statsmiddage i Det Hvide Hus som The War Room i *Dr. Strangelove*. Men til trods for afstikkere udi det groteske forbliver opsætningen forankret i den realistiske karakteropfattelse, man kender så godt fra den britiske film- og teaterkonvention, og det rimer simpelthen dårligt på tidlig Verdi.

I programmet betegner Andrews operaen *Macbeth* som en "fortættet og mytisk" udgave af Shakespeares stykke, men det fremgår ikke rigtigt, om der er forskel på fortætning og

forsimpling, og man fornemmer, at instruktøren i virkeligheden mest ser operaen som det sidste og derfor har valgt at tage udgangspunkt i det 'komplekse' stykke snarere end i den 'koncentrerede' opera. I hvert fald er hans erklærede beslutning om at fokusere på magt- og kærlighedsrelationen mellem Macbeth og Lady Macbeth et klassisk udgangspunkt inden for den britiske Shakespearetradition, men det synes ikke rigtigt at tilføje operaen noget. Som tilskuer savnede jeg i dén grad musikalsk sensibilitet og en dybere erkendelse af, at Verdis opera ikke bare er en billig efterligning af sit store forlæg. Mine tanker gik til Peter Mussbachs opsætning af *Macbeth* på Berliner Staatsoper i 2002 – en af mit livs stærkeste operaoplevelser – som med udgangspunkt i søvn- og drømmemetaforen, der findes i både stykket og operaen, så historien som et vågent mareridt, med klar inspiration fra tysk ekspressionisme. Hvor Verdis heftigt pumpende musik i berlineropsætningen syntes komponeret af en hæsligt grinende Kurt Weill og nærmest forførte publikum til at tage del i kongeparrets psykedeliske magt- og blodrus, lykkes det aldrig rigtig Joel og Andrews at overbevise om, at Verdi kunne noget, som Shakespeare ikke kunne have gjort bedre.

### **Otello**

Lidt bedre går det med den tyske instruktør Nicola Raabs opsætning af *Otello*, der som udgangspunkt viser noget større respekt for værket og en tilsvarende diskretion i anvendelsen af sceniske effekter: karaktererne er i afdæmpede renæssancekostumer, og iscenesættelsen er næsten blottet for rekvisitter og sætstykker. Alligevel forfalder den ofte til udvendigt billedteater, især i kraft af en kolossal spejlvæg, der køres ind og ud af scenen, og som anvendes til let slørede billedprojektioner: en gråvejrs Himmel, når stormen i åbningsscenen har lagt sig; meterhøje flammer, når koret tænder glædesblus; en gigantisk fuldmåne i kærlighedsduetten, der afslutter 1. akt, osv.



*Falstaff. Mathias Hedegaard (Bardolph),  
Sten Byriell (Pistol), Donnie Ray Albert (Falstaff). Foto: Miklos Szabo.*

Billederne er ofte poetiske og behagelige at se på, men de forbliver glansbilleder, der ikke for alvor understøtter dramaet, som Verdi og librettisten Arrigo Boito havde tænkt sig, at scenografien skulle. Af den trykte produktionsbog fra uropførelsen fremgår f.eks., at 1. akt udspiller sig i det fri med udsigt over havet, 2. akt i en sal med en glasvæg, hvorigennem man ser en have, 3. akt i en sal med et fjernt vindue på bagvæggen, og 4. akt i Desdemonas vinduesløse sovekammer på en reduceret scene. Scenen lukkede sig altså gradvis om de medvirkende samtidig med, at den vilde natur lukkedes ude og til sidst kun eksisterede som Sangen om Piletræet. Med Martin-Davis' fleksible kassescene var der faktisk mulighed for at bruge scenografien som en dramatisk medspiller af denne type, men chancen forspildes. Mest ærgerligt er det i korets serenade til Desdemona i 2. akt, der ifølge Verdis anvisninger skal synges uden for glasvæggen, mens Jago og Otello betragter det idylliske optrin indefra:

en kraftfuld metafor for den subtile måde, hvorpå Otellos blik på hustruen forvrænges af det tilsyneladende objektive og transparente glas, som Jago holder op for hans øjne. I Raabs iscenesættelse forlader Jago og Otello imidlertid scenen under serenaden, hvilket reducerer den til et dramatisk overflødigt genrestykke.

Den overfladiske brug af scenerummet havde nok været mindre påfaldende, hvis gestaltningen af de tre hovedkarakterer havde stået skarpere, men skønt den amerikanske tenor Raymond Very som Otello, den danske sopran Ann Petersen som Desdemona og den italienske baryton Lucio Gallo som Jago alle synger flot og utvivlsomt har meget at byde på som skuespillere, bliver deres tragedie aldrig rigtigt vedkommende (se mere herom nedenfor). Det skal retfærdigvis nævnes, at Gallo den 15. november var trådt ind som erstatning for en sygmeldt John Lundgren, og det fremgår af interviewet med instruktøren i programmet, at netop opgøret med den traditionelle

fremstilling af Jago var tænkt som et vigtigt omdrejningspunkt i iscenesættelsen. Raab understreger, at Jago ikke er en mefistofelisk figur men tværtimod et moderne menneske qua sin kontante bramfrihed og uanfægtede selvfokusering, og derfor har hun valgt også at iføre ham moderne sort tøj i kontrast til de andres lyse renæssancekostumer. Hvad enten det skyldtes instruktøren eller Lucio Gallo – der spillede rollen ganske mefistofelisk – nåede dette opgør med traditionen dog aldrig rigtig ud over scenekanten. Det tilstræbt tidløse kostume ledte ikke tankerne hen på nutiden, men fik tværtimod Jago til at fremstå som en sjæleligt indtørret latinskolemester, idet den sorte farve simpelthen kom til at signalere 'ond' i kontrasten til den uskyldige Desdemonas hvide kostume og den splittede Otellos hvide skjorte og sortstribede bukser. Her burde man nok have taget Boitos formaning i forordet til produktionsbogen mere til sig: "Den groveste og mest vulgære fejl, som en kunstner kan begå i forsøget på at fremstille denne karakter, er at spille ham som en slags menneskelig dæmon, at give ham et mefistofelisk spottende ansigtsudtryk og sataniske øjne. En sådan kunstner ville afsløre, at han hverken har forstået Shakespeare eller operaen, som omtales her. Hvert af Jagos ord kommer fra mennesket, fra det skurkagtige menneske, men fra mennesket." Boito fremhæver, at Jago hos Shakespeare er en flot fyr på otteogtyve, og at han "bør være smuk og synes jovial og åben og næsten godmodig. Alle tror, han er ærlig, undtagen hans kone, som kender ham grundigt. Hvis hans personlige charme og tilsyneladende ærlighed ikke var så tiltrækkende, ville han ikke kunne opnå den magt, som han gør ved sit bedrag."

Jeg mistænker forfladigelsen af Jagos karakter for at skyldes en uklar idé om, hvorfor han egentlig er moderne – for jeg anser det for hævet over tvivl, at Boito og Verdi også så ham som repræsentant for moderniteten. For Raab er det tilsyneladende moderne at være en kontant og egoistisk individualist, mens det

for Boito mere handlede om et blik på verden (jf. den ovenfor omtalte glasvæg). "Han ser det onde i mennesket og i sig selv", som Boito skrev, "det onde i naturen og hos Gud", hvilket finder udtryk i hans berømte Trosbekendelse:

"Jeg tror på en grusom Gud, der har skabt mig i sit billede, og som jeg påkalder i vrede. Jeg er født gemen af et kims eller et atoms gemenhed. Jeg er hårdhjertet, fordi jeg er menneske, og jeg føler urdyndet i mig. Ja, dette er min overbevisning! Ligesom den lille enke tror i gudshuset, tror jeg urokkeligt på, at det er min lod at udføre det onde, som jeg tænker, og som udgår fra mig. Jeg tror på, at hædersmanden er en ironisk komediant både udadtil og indadtil, og at alt i ham er løgn: gråden, kysset, blikket, opofrelsen og æren. Og jeg tror på, at mennesket fra vuggens kim til gravens orm er legetøj for en hensynsløs skæbne. Efter al denne forhåelse kommer Døden. Og derefter? – Døden er Intetheden. Himlen er en gammel skrøne."

Hvor stor forskel er der i virkeligheden mellem denne skepticisme og nutidens postmodernistiske og neoliberale relativisme, der også ser en logisk forbindelse mellem Guds og de 'store fortællingers' død på den ene side og kritisk antihumanisme på den anden? Den moderne nihilismes ansigt er ikke mefistofelisk, men ofte kultiveret og jovialt.

### Falstaff

Mest velfungerende af de tre opsætninger er uden tvivl Peter Langdals *Falstaff*, og det er tankevækkende, at Langdal – der ellers først har kastet sig over opera sent i karrieren – går til Verdi med langt større musikalsk lydhørhed end en ren operainstruktør som Nicola Raab. F.eks. lader Raab Otello genkende det famøse lommetørklæde i Cassios hånd længe før genkendelsens chok skildres i musikken, hvilket gør hele scenen mærkeligt fad, men den slags indfald forfalder Langdal ikke til: den komiske gestik, som Verdi har indlejret i musikken, oversættes præcist og vittigt til scenesprog,

og alt i alt er det med til at få komedien op at boble. Jeg ville gerne have givet eksempler, men iscenesættelsen er syet så sømløst og upåfaldende sammen med musikken, at man dårligt nok tænker over det.

Dertil mærker man, at veteranen Langdal er en mere gedigen personinstruktør end sine to yngre kolleger, og navnlig de komiske figurer står skarpt, godt hjulpet af groteske kostumer og maskering. Den amerikanske baryton Donnie Ray Albert er underholdende og elskelig som den tykke ridder, f.eks. når han gør kur til Mrs. Ford i en dragt, der får ham til at ligne en krydsning mellem en marcipangris og et luftskib, mens Mathias Hedegaard og Sten Byriel er helt eminente som hans durkdrevne tjener. Filtreret gennem den typisk langdalske cirkusæstetik er de blevet til et par klassiske klovne: Hedegaards slagfærdige og storgrinende Bardolph i kontrast til Byriels træge og åndsfraværende Pistol. Susanne Resmark er som altid festlig i en komisk rolle, denne gang som det gesjæftige livstykke Mrs. Quickly, men komediens mere seriøse figurer virker noget udvendige i denne opsætning og engagerer aldrig rigtigt, selvom Gisela Stille og Lucio Gallo som ægteparret Ford gør sig store anstrengelser og ikke spiller uden komisk timing. Det samme gælder de unge elskende, sunget af Sine Bundgaard og Peter Lodahl, men Bundgaards charmerende fremførelse af Fedronningens arie i sidste billede, omringet af et hold krølhårede nymfer, er dog et magisk øjeblik.

Forestillingen er aldrig kedelig – alting kører som smurt, og det er sjovt at se operaen taget for pålydende som en folkelig farce – men den er alligevel præget af en vis ubalance, og i sidste ende forbliver den på overfladen. Det er tydeligt, at instruktøren har forelsket sig i den komiske trio Falstaff-Bardolph-Pistol, men når alt kommer til alt, er *Falstaff* ikke bare en traditionel opera buffa, ligesom *Otello* ikke bare er et romantisk melodrama. Det er f.eks. værd at bemærke, at Verdi valgte at

besætte Falstaff med den franske baryton og karakterskuespiller Victor Maurel, som havde kreeret den tragiske titelrolle i Verdis reviderede *Simon Boccanegra* i 1881 og Jago i *Otello* i 1887, mens han besatte Ford med buffostjernen og stemmeforvandlingskunstneren Antonio Pini-Corsi – en slags operaens Robin Williams – til hvem Puccini tre år senere skrev den komiske rolle som musikeren Schaunard i *La bohème* (hvor han skulle imitere en engelsk lords affekterede stemme). Siden da har man traditionelt tænkt rollebesætningen omvendt, men Verdi havde naturligvis en pointe med at caste Ford med komikeren og Falstaff med karakterskuespilleren, sidstnævnte endda med samme sanger, som i mellemtiden var blevet identisk med Jago i den offentlige bevidsthed. Især når *Otello* og *Falstaff* spilles lige efter hinanden, bliver det tydeligt, at Falstaff er den komiske udgave af Jago, eller som Verdi fyndigt udtrykte det i et brev i 1890: ”Falstaff er en slyngel, som gør alle mulige slemme ting, men på en morsom måde.” Hvor den indbildte hanrej Fords omtalte jalousimonolog er en parodi på den ligeledes indbildte hanrej Otellos jalousiarie, er Falstaffs berømte afvisning af æren en parodi på Jagos nihilistiske ’trosbekendelse’. ”Den er et ord”, svarer Falstaff på spørgsmålet om, hvad æren er, og fortsætter: ”Hvad findes i dette ord? Der findes kun flygtig luft. En fin konstruktion! – Kan de døde føle æren? Nej. – Lever den kun blandt de levende? ... Heller ikke. For smigeren puster den op med urette, hovmodet korrumperer den, bagvaskelsen fordærver den, og jeg for min del vil ikke vide af den!”

Bag de historiserende og traditionelle overflader handler Verdis to sidste operaer om hele den vestlige civilisation og dens fremtid: i koncise opsummeringer af det nittende århundredes musik- og teaterkultur er de udsagn om en moderne verden præget af tvivl, skepsis og fandenivoldskhed, som peger lige ind i det tyvende århundrede. Det er op til os, om vi foretrækker tragediens Jago eller komediens

Falstaff, men deres masker sidder begge på modernitetens ansigt. Dette er store og vigtige historier, men ligesom Nicola Raab reducerer *Otello* til et privat trekantsdrama, reducerer Peter Langdal *Falstaff* til, at vi skal lade være med "at tage det hele så seriøst alt sammen", som han siger i interviewet i programmet: "Det er okay nogle gange at dumme sig." Dermed bekræftes holdningen om, at Verdis operaer blot er et sentimentalitetens cirkus.

### Verdisangere

Som jeg lagde ud med at skrive, er karakter, konflikt og atmosfære i Verdis operaer først og fremmest noget, der gestaltes af stemmen. Dette gælder nok i mindre grad for *Falstaff* end for de to tragedier, måske fordi komedien er et ensembledrama med en vis vægt på slapstick og visuel figurfremstilling, men i *Otello* er det vigtigt, og i *Macbeth* – som er skrevet fyre år tidligere til et romantisk teater, der var langt mere deklamatorisk end teatret i slutningen af 1800-tallet – er det altafgørende.

Ved uropførelsen i 1847 var Verdis *Macbeth* et avantgardeværk, der lancerede en helt ny måde at skrive, synge og opleve opera på. I et brev forklarede Verdi, at han ønskede Lady Macbeth fremstillet som "forvrænget og grim", og snarere end egentligt synge skulle hun deklamere med en stemme, der er "rå, halvkvalt og hul" og havde "noget djævelsk i sig". Operaens to vigtigste numre, ægteparrets duet efter mordet på Duncan og Lady Macbeths søvngængerscene, skulle begge "spilles og deklameres med en meget hul røst, sløret", og sopranen Marianna Barbieri-Nini forklarede senere, at Verdi ønskede duetten (som blev øvet 150 gange før uropførelsen) "talt snarere end sunget", mens hun i søvngænger scenen skulle efterligne en søvngænger måde at tale på, uden at bevæge læberne: "Med lukkede øjne, hele ansigtet stift som en maske". I 1865 tilføjede komponisten, at scenen skal synges "med en mørk stemme (hun er en døende kvinde)". Man kan se de vokale anvisninger som et bizart

aspekt af romantisk teater, eller man kan se dem som en essentiel del af det musikalske udtryk, der bliver dramatisk banalt, hvis de ignoreres.

Anne Margrethe Dahl, der sang partiet på Operaen, er det faste ensembles absolut bedste bud på en Lady Macbeth, og hun har utvivlsomt, hvad der skal til for at gøre rollen uafrystelig: hendes scenenærver er præcis, hun har en skarp sans for figurtegning, og hendes sang er fuldstændigt underordnet det dramatiske udtryk uden at lefle for konventionelle skønhedsideal. Desværre får hun ikke megen hjælp fra de øvrige kunstnere: den uruguayanske baryton Dario Solari byder ikke på meget andet end et imponerende ydre og en smuk klang i Macbeths parti, og den semirealistiske modern dress-iscenesættelse virker som en spændetrøje for de ekspressive excesser, operaen faktisk kræver for at kunne fungere. Imod så hårde odds formår Dahl ikke at bære hele forestillingen. Dog er der i søvngænger scenen et øjeblik af brændende teatralisk nærver, når hun henvender sine sidste ord i forestillingen direkte til publikum: "Lad os gå, Macbeth; lad ikke din bleghed afsløre dig."

I *Otello* fornemmer man, at sangere ikke kun er oppe imod instruktørers manglende musikalske sensibilitet for at kunne leve op til Verdis dramatiske krav, men også imod den såkaldt veristiske sangkonvention, der har domineret gennem det meste af 1900-tallet. I forlængelse af verismen – italiensk operas modstykke til den sceniske naturalisme – forstås 'udtryk' som total indlevelse i situationen, et stærkt accentueret foredrag og et drama, som grundlæggende er ekstramusikalsk, hvor Verdi i højere grad forstod 'udtryk' som figurtegning, en karakteristisk brug af vokalfarver og et drama, som grundlæggende formidles musikalsk. I 1886 skrev han til sin forlægger om Jago, at sangeren hverken må "synge eller (med få undtagelser) have stemmen. Hvis jeg for eksempel var en syngende skuespiller, ville jeg hviske det hele, *mezza voce*." I et brev året efter



satte han operaens tre hovedkarakterer over for hinanden: ”Desdemona er en rolle, hvor tråden, den melodiske linje, aldrig ophører, fra den første tone til den sidste. Ligesom Jago blot deklamerer og hånler, og ligesom Otello – snart krigeren, snart den lidenskabelige elsker, snart nedbrudt til en tilstand af gemenhed – synger og råber, sådan vil Desdemona altid, altid synge.” Boito understregede i sit forord til produktionsbogen, at Desdemona skal kunne ”udtrykke enhver sorg og enhver glæde” med sin stemmeføring, mens både han og Verdi reagerede skarpt mod de nye og populære veristiske sopraner, der overaccentuerede rollens fraser i den lidenskabelige indlevelsels navn. Hovedudfordringen for enhver Desdemona er Sangen om Piletræet i sidste akt, hvor Verdi forventede, at sopranen synger med tre forskellige stemmer, som det blev noteret i produktionsbogen: 1) en stemme til Desdemona, der veksler mellem en ”åndsfraværende men rolig” tone, når hun taler om sin fortid, og en mere nærværende tone, når hun afbryder sangen for at give Emilia en venlig ordre; 2) en stemme til Barbara, moderens kammerpige, når hun synger Sangen om Piletræet, og hvor hun ”næsten imiterer det enkle, ukunstlede, rørende udtryk, pigen selv brugte, når hun sang de sorgfulde vers”; og 3) en stemme til omkvædet, ”Piletræ, piletræ, piletræ”, som er ”et udbrud af usigelig sorg, der især appellerede til den unge Desdemonas fantasi; hun gentager det mekanisk, som en fjern stemme, som et ekko, der klunger i hendes ører igen efter alle disse år.” Verdi understregede i en hel serie breve, at der her var tale om en svag og fremmed stemme, som hverken var Desdemonas eller Barbaras, og som skulle lyde som fra på stor afstand.

Det skal siges, at næsten ingen sopraner forsøger at følge disse anvisninger. Allerede et par år efter uropførelsen blev Desdemonas scene sunget på veristisk vis med én dramatisk indlevet stemme – hvilket forklarer Verdis gentagne formaninger – og personligt har jeg

kun hørt en eneste version af scenen, hvor der synges med tre stemmer. Det er lydoptagelsen fra den 65-årige Nellie Melbas afskedskoncert på Covent Garden i 1926: den eneste eksisterende optagelse med en sanger, som havde indstuderet partiet hos komponisten. Her forstår man også, hvad pointen er: på det psykologiske plan skaber alterneringen af de forskellige tonefald en tilbageholdt stemning af bange anelser, som fastholder intensiteten gennem den ti minutter lange og fuldstændigt handlingsforladte scene, og på det symbolske plan ophæves grænserne mellem fortid, nutid og fremtid, så vi forstår, at 4. akt ikke bare skildrer Desdemonas undergang, men at hun tager et helt verdensbillede med sig i døden, hvis holistiske nærvær står i kontrast til Jagos distancerede rationalisme. Deri består tragedien.

Ann Petersen synger smukt og fremstiller Desdemona med sødme og menneskelighed, men hendes scene i 4. akt synges traditionelt veristisk. Derved taber den intensitet, og figuren bliver sentimental snarere end tragisk. Det samme gælder i øvrigt Raymond Vercys *Otello*, der fuldstændigt savner den heroiske dimension, som er langt mere central for Verdis end for Shakespeares tragedie: i operaen er han legemliggørelsen af et samfunds og en epokes idealisme. Som Verdi understregede ved gentagne lejligheder, i direkte opposition mod samtidens realistiske smag, er hans karakterer ’typer’, hvilket selvfølgelig kan være svært at acceptere for moderne instruktører med fødderne grundigt plantet i naturalismen/verismen. Det er meget muligt, at ulydigheden mod Verdis anvisninger er aktivt et valg, der afspejler Nicola Raabs erklærede beslutning om ikke at fremstille Desdemona som et idealiseret og objektiveret offer men som et stærkt og mere moderne subjekt. Her indrømmer hun – i lighed med Benedict Andrews – at have taget udgangspunkt i Shakespeare snarere end i Verdi, men ligesom i *Macbeth* fører den tilstræbte nuancering i sidste ende til en banalisering, og

## [ Anmeldelser ]

man tvinges til at spørge, om den sentimental-realistiske opsætning virkelig gestalter et mere tidssvarende kvindesyn end Verdis tragisk-typiske dramaturgi? Her er det først afgørende at slå fast, at forskellen mellem det realistiske og det typiske ikke handler om forskellige kvindesyn men om forskellige slags teatralitet. Overværer man Ann Petersen fremføre Desdemonas Sang om Piletræet, røres vi i højere eller mindre grad af hendes figurs voldsomme fortvivlelse, men lytter man til Nellie Melbas version, suges man ind i hendes verden og ser den med hendes øjne, hører den med hendes ører. Det var netop den effekt, Verdi tilstræbte, ifølge produktionsbogen: ”Den generelle linje må fremkalde det diffuse, triste og næsten magnetiske indtryk, som fødes af en forudanselse om en ukendt men stor ulykke, og dette indtryk må skabes med en sådan kunstnerisk effekt, at det får publikum til at dele den forudanselse, der trykker Desdemona, idet den altid forbliver inden for en passende grænse. Det er derfor nødvendigt, at en fuldkommen fremstilling fremmaner hendes sjæls forskellige stemninger og progressionen i hendes skiftende tanker.” Det er tydeligt, at typiseringen af Desdemona ikke er ensbetydende med en objektivering her, men tværtimod med en intens involvering i karakteren, og Raabs forsøg på at modernisere skikkelsen er derfor ramt ved siden af: faktisk er det i sentimentaliserings af Desdemona, at hun for alvor bliver til et objekt. Dette kan nok røre hjertet, men det får os næppe til at reflektere over den verden, vi lever i. Også denne historie er blevet for lille.

### Litteratur

David Rosen & Andrew Porter (red.): *Verdi's Macbeth: A Sourcebook*, W. W. Norton, New York 1984.

Hans Busch (red.): *Verdi's Otello and Simon Boccanegra (Revised Version) in Letters and Documents*, Clarendon Press, Oxford 1988.

Hans Busch (red.): *Verdi's Falstaff in Letters and Contemporary Reviews*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1997.

*Giuseppe Verdi: tre operaer efter Shakespeare.*  
Operaens Store Scene.  
Scenografi: Ashley Martin-Davis.

### *Macbeth*

Libretto: Francesco Maria Piave.  
Musikalsk ledelse: Alexander Joel.  
Iscenesættelse: Benedict Andrews.  
Medvirkende: Dario Solari, Anne Margrethe Dahl, Arutjan Kotchinian, Michael Kristensen m. fl.

### *Otello*

Libretto: Arrigo Boito.  
Musikalsk ledelse: Pier Giorgio Morandi.  
Iscenesættelse: Nicola Raab.  
Medvirkende: Raymond Very, Ann Petersen, Lucio Gallo m. fl.

### *Falstaff*

Libretto: Arrigo Boito.  
Musikalsk ledelse: Leo Hussain.  
Iscenesættelse: Peter Langdal.  
Medvirkende: Donnie Ray Albert, Gisela Stille, Lucio Gallo, Sine Bundgaard, Peter Lodahl, Mathias Hedegaard, Sten Byriel, Susanne Resmark m. fl.

---

### Magnus Tessing Schneider

Teater- og operaforsker, ph.d. på en afhandling om uopførelsen af Mozarts *Don Giovanni* og postdoc-stipendiat på forskningsprojektet *Performing Premodernity*, Stockholms Universitet. Han har iscenesat *Poppæas kroning* af Monteverdi på Københavns Musikteater i 2011 og instruerer *Daphne og Apollos kærligheder* af Cavalli på Hofteatret i februar 2014.

---

# Wagner – Trolldanden fra Bayreuth

Barry Millington: *Wagner – Trolldanden fra Bayreuth*.

Af Nila Parly

”En trolldand er en mand, der fortryller sin omverden, og når Wagner har fået det tilnavn, der udgør titlen på denne bog, skyldes det, at hans musik altid har formået at tryllebinde lytterne og trække dem ind i en verden af overjordisk ekstase”. Sådan indleder Barry Millington sin nyeste bog *Wagner – Trolldanden fra Bayreuth* om Richard Wagners (1813 – 1883) liv og oeuvre. Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) var den første, der anvendte betegnelsen ”trolldand” om Wagner, og det var, som Millington antyder, nok ikke mindst pga. de negative associationer, ordet også indeholder, for Wagners medrivende musikalske trylledrik kan ifølge Nietzsche, Theodor W. Adorno (1903 – 69) og andre kritikere være så berusende, at den fratager publikum deres frie vilje og tanke, hvilket er særligt farligt, når man har at gøre med en operakomponist, der er stærkt antisemitisk og benytter sig af religiøse ritualer på scenen.

## Wagner 200 år

Millingtons bog er oversat til dansk af Rune Brandt Larsen og udgivet som optakt til fejringen af Wagners 200 års fødselsdag i 2013, og der er naturligvis udgivet flere andre bøger i den anledning i Danmark, bl.a. en meget rost litteraturvidenskabelig bog af Thomas Teilmann Damm med titlen *Kærlighedens væsen; Richard Wagners hovedværker – introduktion og fortolkning*, der gennemgår værkeres litterære kilder og beskriver, hvordan Wagners syn på kærligheden udviklede sig fra opera til opera. Som supplement til læsningen kan man endog downloade ikke færre end 37 musikseksempler på forlaget Aarhus Universitets hjemmeside; en udgivelse som kunne have fortjent sin egen anmeldelse her i *Peripeti*.

Derudover er der Jakob Levinsens *Børn, skab nyt! 10 scener fra Wagners musikverden* og Henrik Nebelongs *Liebesverbot! Sex og anti-sex i Wagners dramatik*; Nebelong står desuden bag en omfattende Wagnerbiografi fra 2009 og oversættelser af alle Wagners librettoer fra *Den flyvende hollænder* til *Parsifal*. Levinsens og Nebelongs bøger er begge velskrevne, intelligente og appetitvækkende introduktioner til Wagner og hans operaer, men ingen af dem behandler værkerne med den dybtgående forskningsmæssige indsigt og refleksion, som Barry Millington lægger for dagen, ikke mindst, hvad angår den musikanalytiske side af sagen. Det er ikke overraskende, for Millington er en af de mest anerkendte Wagner-eksperter i verden, og hans forskningsformidling er i særklasse. Han er ledende musik- og operaanmelder ved avisen London Evening Standard og redaktør af tidsskriftet *The Wagner Journal*. Han har skrevet og redigeret en række betydningsfulde bøger om Wagner, deriblandt bogen *Wagner* (1984), *The Wagner Compendium* (1992) og *The New Grove Guide to Wagner and his Operas* (2006).

## Pro og contra Wagner

Bogen beskæftiger sig bl.a. med Wagners racehad, hans skiftende filosofiske holdninger, hans politiske rolle, enorme gældsætning og sex uden for ægteskabet; og det er et erklæret mål for forfatteren at rydde de værste fordomme og slidte klichéer af vejen via inddragelse af den nyeste forskning. Det lykkes langt hen ad vejen. Bogen er opdelt i kapitler, der dækker særlige emner, nogle fokuserer på enkelte værker, som f.eks. kapitlerne ”Den traditionelle operas svanesang: *Lohengrin*” og ”’Her gælder det kunsten’: *Mestersangerne i Nürnberg*”,

mens andre hovedsagelig beskæftiger sig med Wagners personlige forhold og udvikling, som f.eks kapitlerne. ”Oprindelsen: Barndom og forældre” og ”Muser, madammer og moderfigurer: Kvinderne i Wagners liv”. Men der er ingen vandtætte skotter mellem liv og værk, heller ikke indenfor hvert enkelt kapitel.

Wagner så med foragt ned på alt, hvad der var lunkent, lige fra vand til følelser. Og omverdenens meninger om Wagner er da heller aldrig lunkne. Forskere har, som alle andre, helt fra begyndelsen været delt i to lejre: Pro og contra Wagner. Nietzsche, der var en nær ven af Wagner, formåede at være først pro og dernæst contra i helt ekstrem grad, og hans skrifter fra begge perioder beviser, at begge dele kan være frugtbart, når bare penneførerens ånd og intelligens er tilstrækkelig skarp. Men generelt har fløjkrigen desværre været mere ødelæggende end fremmede for Wagnerforskningen, den har stået i vejen for nuancerede diskussioner og udviklinger af metoder, der kunne rumme hele Wagners mangetydige geni. Tendensen har været, at var man pro Wagner, søgte man som forsker at underbygge Wagners egne udsagn ved hjælp af ledemotivbaseret analyse, var man derimod contra Wagner, var det formanlysen fra den absolutte musik, der kunne bruges til at fælde ham.

Der er ingen tvivl om, at Millington hører til på pro-Wagner-siden af det famøse skel, hvilket han heller ikke forsøger at lægge skjul på. Han ønsker først og fremmest at forstå Wagner på hans egne præmisser, bl.a. ud fra hans egne skrifter, fra breve og fra detaljer i hans hustru Cosimas dagbog, men Millington lægger alle kortene på bordet, også de møgbeskidte, som andre stikker under bordet.

### **Komponistens inspiration**

Millington kommer godt omkring Wagners inspiration og tilføjer ny viden om hans ”lån” af melodisk og harmonisk ide-materiale fra bl.a. den unge Hans von Bülow's orkesterfantasi kaldet *Nirwana* til hans egen opera *Tristan*

og *Isolde*. Påstanden dokumenteres med nodeeksempler, og der er ingen tvivl: der er en overordentlig tæt sammenhæng, også i den biografiske side af sagen, hvor Millington henleder opmærksomheden på, at Wagner og von Bülow havde depressive tanker om selvmord til fælles, og netop selvmordet er helt centralt for de to værker: Den dystre *Nirwana* kaldtes også for ”selvmordsfantasi” og *Tristan* ender som bekendt hos Wagner med at begå selvmord ved først at kaste sig på Melots sværd og siden at rive sin forbindelse af for at forbløde i Isoldes favn.

Der er også et herligt grænseoverskridende kapitel i bogen kaldet: ”Sarte stoffer: Betydningen af silke og satin i Wagners liv”. Millington har allerede i sine tidligere bøger været inde på, hvordan Wagner blev udsat for en veritabel medichetz, efter at en journalist fik fingrene i nogle breve fra Wagner til en syerske omhandlende bestillinger af ”kvindagtigt” tøj. Kapitlet i nærværende bog graver endnu dybere i Wagners private skuffer og finder bl.a. lyserødt negligé, satinslåbrokker med flæser, blomsterkranse, og rosenduftende parfumer, som Millington mener er relevante at beskrive, fordi de er indskrevet i Wagners musik i form af overdådige harmonier, vellystig kromatik og saftige fordoblinger i orkesterstrukturen.

En enkelt anekdote fra dette kapitel har for en tid nægtet mig at forestille mig Wagner andet end meget let påklædt. En af Nietzsches studerende skulle efter sigende have udtalt følgende: ”En dag, da Nietzsche lige var vendt tilbage fra sit sædvanlige søndagsbesøg hos Wagner, spurgte han mig henkastet, hvor han kunne finde en god silkebutik i Basel. Bagefter indrømmede han, at han havde lovet at købe et par silkeunderbukser til Wagner, og han gik meget op i denne vigtige sag, for – tilføjede den smilende gudsbespotter – ’når man har valgt en Gud, er man nødt til at udsmykke ham!’”

### **Antisemitismen**

I kapitlet: ”Sandkornet i østersen: Antisemitisme i Wagners liv og værk” skriver

Millington, at Wagners antisemitisme” er så uløseligt forbundet med hans æstetik, at det ikke er nogen overdrivelse at sige, at Wagner ikke ville være blevet den komponist, han var – og hans værker ville bestemt ikke have antaget den form, de gjorde – uden den”. Han mener, at der er en ”forbindelse mellem Wagners antisemitisme og det fanatiske udbrud af racefordomme, der endte i Auschwitz”. ”Antisemitisme er et iboende element i det wagnerske verdenssyn, som har givet os nogle af den vestlige civilisations største mesterværker – *Ringen*, *Mestersangerne*, *Parsifal*. Og vi bør efter Millingtons mening favne Wagners værker ”med alle deres uheldige træk og acceptere, at netop denne ideologiske besættelse var med til at føre Wagner op til de geniale højder. Man bør kort sagt se antisemitismen ”som det sandkorn i østersen, der danner perlen”.

Lige præcis her må jeg indrømme, at jeg er skeptisk over for Millingtons positionering. For det første er der ingen beviser for, at Hitler og hans stab overhovedet læste Wagners antisemitiske skrifter; efter alt at dømme gjorde de det ikke, og som Millington faktisk selv skriver, var der andre unghgelianere i Wagners samtid, som gav udtryk for nøjagtig de samme holdninger, og deres stemme var i politisk sammenhæng langt mere præcise og gennemtrængende, bl.a. Karl Marx, der selv var jøde. For det andet har Wagner aldrig – på trods af utallige skrifter om egne værker – skrevet noget om, at enkelte af hans figurer skulle være karikaturer af jøder. For det tredje kan de få karikaturer, som har det, man kunne kalde jødiske træk, lige så vel fortolkes ud fra andre vinkler, såsom pedantiske tyske anmeldere (Beckmesser), succesrige franske grand operakomponister (Mime), eller hånlige, stærke kvinder (Kundry). Og for det fjerde var Hitler især betaget af Wagners romantiske operaer, ikke mindst ungdomsværket *Rienzi*, hvor den titelhelt, som Hitler fra han var ganske ung sammenlignede sig med, ironisk nok mister sin politiske magt og brænder op på grund af sit

eget overmod.

Det er ikke fordi jeg vil afvise, at der er jødiske karikaturer på spil visse steder i Wagners operaer og musikdramaer, jeg mener bare ikke, at den ideologi, der ligger bag karikaturerne, er specielt betydningsfuld for Wagners oeuvre. Wagners geni udspringer formentlig af, at han var et sammensat menneske med mange mørke sider, men det er ikke ensbetydende med, at lige præcis hans antisemitisme var et væsentligt genidannende element hos ham. Og ud over sin livserfaring og sine livsholdninger, havde han jo trods alt også sin fantasi, som kunne danne afsæt for hans kunst og menneskeskildringer.

Jeg mener, at det her er vigtigt at tydeliggøre sin metode. Der er stor forskel på, om man analyserer fra Hitlers højst virkelige menneskeslagtninger tilbage til Wagner, eller fra Wagners ideer om symbolske renselser af jøder frem til Hitler; ligesom der naturligvis er stor forskel på, om man overfører betragtninger fra nogle af Wagners mest usympatiske skrifter til hans operaer, eller man underbygger sine analytiske betragtninger af operaerne med citater fra Wagners skrifter. Endelig er der den fare, at moderne iscenesættere, hvis de accepterer ideen om, at Wagners antisemitisme er uadskillelig fra hans værker, viger tilbage fra at stryge operaerne mod hårene i opsætninger og i misforstået idolisering af Wagners geni og uheldig brug af begrebet ”Werktreue” enten lader være at opføre dem, som i Israel, eller opfører dem helt uden politisk kant og receptionshistorisk indsigt.

### **Millington som dramaturg**

Men bortset fra dette kapitel er der mange kloge og dybe tanker i Millingtons bog. Og man skal huske på, at bogen er skrevet op imod engelske kritikere, som meget vel kan have været ude efter Wagner på en måde, der ville være uhørt i Danmark.

Her i Danmark har Barry Millington i øvrigt været forestillingsdramaturg på Keith Warners opsætning af Wagners *Parsifal* (2012) på Det

Kongelige Teater. Her var de dramaturgiske fixpunkter ifølge Millington (operaprogrammet s. 10): sex, religion og race; alle tre områder, som i operaen – ud fra en overfladisk moderne betragtning – fremstilles på en idelogisk problematisk måde, men som, når man dykker ned i detaljerne under overfladen, viser sig at blive kritiseret af Wagner selv, efterhånden som de folder sig ud, polariseres og konfronteres med begrebet ”Mitleid”, der er en form for kærlig ”med-lidelse”, der medfører forløsning.

Opsætningen blander desuden de filosofiske islæt i musikdramaet med biografiske detaljer fra Wagners eget liv. Scenografiens enorme kegleformede tunnel låner f.eks. i begyndelsen træk fra kurbadet Marienbad, hvor Wagner under et ophold læste det heltepos af Wolfram von Eschenbach, der blev den vigtigste inspirationskilde til *Parsifal*. Tunnelen fungerer desuden som konkretisering af Gurnemanz’ berømte replik ”zum Raum wird hier die Zeit” (her bliver tiden til rum), idet grænserne for tiden krydses i tunnelen, så vi bliver i stand til at se Parsifal på forskellige udviklingsstadier i livet (programmet s. 11).

### Common sense

Set ud fra et dansk forskerperspektiv kunne man undre sig over, at Millington ikke inddrager en eller flere veldefinerede teorier og redegør tydeligere for sin metode. Men Millington er dannet af den gode angelsaksiske common-sense-tradition og har nok bevidst valgt at forholde sig kommenterende og refererende til den nyeste forskning, frem for at møde den på den akademiske kamplads. Han bruger sin intuition og sin sunde fornuft, han er hele tiden i øjenhøjde med læseren og er aldrig i fare for at ende ude af en forskertangent, hvor teorien vejer så tungt, at analyserne ender i abstrakt – for ikke at sige absurd – tankespind, der har mistet enhver kontakt med det, publikum oplever ude i virkeligheden.

Det ville måske også have sprængt bogens rammer, hvis han havde sat den teoretiske

tilgang i højsædet, men bogen har på den anden side allerede så mange træk til fælles med en afhandling, at det falder i øjnene, at der ikke er valgt en forskningsmæssig metodisk tilgang til stoffet: der er udførlige kildehenvisninger hele vejen igennem og en lang litteraturliste, og den nyeste forskning bliver diskuteret på et usædvanligt højt niveau, så hvorfor ikke gå det sidste skridt?

Jeg savner også en diskussion af virkningen af Wagners værker i dag, da det jo ikke mindst er her, de nye performativitets-forskere har gjort de største opdagelser. Det interessante kapitel om Wagner på film, hvor Millington diskuterer film lige fra Carl Froelichs 90-minutter lange stumfilm om Wagners liv (fra 1913) til Hans-Jürgen Syberbergs – i Millingtons øjne sociopolitisk fornægtende og dermed problematiske – *Parsifal*-film (fra 1982), slutter med en konstatering af, at nok kan fremskridtene inden for filmteknologien virkeliggøre det filmiske potentiale i Wagners *Gesamtkunstwerk*, men det kan ikke erstatte teatret. Her ville det være oplagt at argumentere for dette ved netop at inddrage den nyeste forskning om publikums-interaktioner under live-opsætninger.

### Nyttig og velorienteret

Trods disse indvendinger er bogen en af de væsentlige nyudgivelser i anledning af Wagnerjubilæet. Dens billedside er imponerende – 285 illustrationer, overvejende i farver, i topkvalitet; mange af dem ser jeg her for første gang. Og med oversættelsen er bogen også blevet fortjenstfuldt nærværende i den danske offentlighed. Det er lidt tilbageskuende at oversætte figureernes navne til dansk - f.eks. Wotan med Odin og Brünnhilde med Brynhilde – og helt unødvendigt, da navnene i Millingtons engelske original heller ikke er oversat til engelsk, men, som det er normen, optræder på tysk. Og der er enkelte fejl, bl.a. den klassiske, hvor det engelske B major og B minor oversættes til henholdsvis B-dur og

b-mol i stedet for H-dur og h-mol (f.eks. s. 120 og s. 198). Men generelt lever den danske oversættelse op til Millingtons journalistiske, flydende og letlæste sprog, og man fornemmer, at oversætteren har forstået sit stof.

*Wagner – Trolldmanden fra Bayreuth* er et fint eksempel på den sympatiske angelsaksiske tradition for at skrive letlæst og forståeligt, også selv om emnet har svært tilgængelige teoretiske aspekter. Det er en god, nyttig og velorienteret bog, skrevet af en af de bedste nulevende formidlere af Wagners liv og værk.

Barry Millington: *Wagner – Trolldmanden fra Bayreuth*.

Oversat fra *Richard Wagner – The Sorcerer of Bayreuth* af Rune Brandt Larsen

(Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 2012)

---

### **Nila Parly**

Ph.d., adjunkt ved afdeling for Teater og Performance Studier, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Forsker i opera og har bl.a. udgivet bøgerne *Kundrys afspejlinger – Parsifal 1882 – Salome 1905 – Lulu 1937* (2004) samt *Vocal Victories. Wagner's Female Characters from Senta to Kundry* (2011). Har i en årrække arbejdet som operadramaturg og chefformidler ved Det Kongelige Teater.

---

## English Summaries

---

### **Lars Ole Bonde| Not just for pleasure - or comfort**

The Danish composer Bent Lorentzen (b. 1935) has composed 15 operas, all very unique in their dramatic architecture and their musical style. The article is a comparative analysis of the dark, modernist *Tristan-Variations* (1979) and the comic palimpsest Pergolesi's *home-service* (1998). Common dramatic features are identified, with special focus on two characteristic features in Lorentzen's music theatre: the comic and the performative dimensions.

---

---

### **Juliana Hodgkinson| Distributed Opera: new stagings, new roles**

This article is developed further after a presentation entitled *Contemporary opera formats and the internet* at a seminar *From Baroque to Internet: Gender-critical perspectives on machinic music-theatre and its role-concepts*, held at Kunstuniversität Graz, Institut für Elektronische Musik und Akustik, under Professor Elena Ungeheuer, in cooperation with the Musicology Department of the University of Heidelberg (Prof. Dr. Silke Leopold, Dr. Hanna Walsdorf), Freya de Mink (musicologist, Utrecht).

---

---

### **Nila Parly| Wagner's Rheingold in the wringer**

This article discusses a creative research seminar, during which Danish opera director Kasper Holten, a group of scholars and students from universities in the Nordic countries, and a team of young singers experimented with stagings of the last scene of Wagner's *Rheingold* on the basis of a dramaturgical sketch written specifically for this purpose by the American post-structuralist Carolyn Abbate. In the course of the article the process is analysed from a theoretical viewpoint founded in performance studies, and the ideas are developed further in a hypothetical production inspired by film director Lars von Trier's thoughts on "enriched darkness".

---

---

### **Tony Valberg| Musictheater between "work of art" and "event"**

Under modern conditions, art music has shown a particular need to establish itself as a discipline independent of the other arts, as "pure" instrumental music. However, musical entrepreneurs such as John Cage have delved into aesthetics and performative practices that exceed the boundaries between music and the other arts. A production like the Norwegian childrens' music theatre play *Draumkvedet* (*The Dream Song*) exemplifies music's function in music theatre when it 1) unfolds like a traditionally formed narrative and 2) unfolds like a non-linear event that establishes a relational *presence*. As such, *Draumkvedet* suggests how music may play a specific role in the musical theatre whether approached as a "work of art" or an "event".

---