

Denne artikel er skrevet på bestilling af det Kgl Bibliotek, og kommer at publiceres i efteråret 2010 bibliotekets tidskrift, sammen med en artikel om musikken, skrevet af professor Heinrich W Schwab. Artiklerne er bestilt i forbindelse med bibliotekets erhvervelse af det håndskrevne partitur. Det som kan læses på denne side er min originalartikel, før ev. redaktionelle revideringer. ESH

HISTORIEN OM OPERAEN *LIVLÆGENS BESØG*.

af Eva Sommestad Holten, værket tekst-dramaturg.

Bo Holtens opera *Livlægens besøg* havde premiere på Operaen i København i foråret 2009. Det skulle vise sig at blive både en publikums- og en anmelder-succes af en art et teater kun kan drømme om. Den blev ligefrem udnævnt til ny nationalopera.

Jeg er blevet bedt om at skrive om tilblivelsen af selve værket - som for så mange andre operaer en dramatisk proces. Mit udgangspunkt vil af naturlige grunde være dramaturgien, og her ikke bare tilblivelsen, men også principper, overvejelser, visioner, og undervejs konflikter, som Bo Holten som komponist og senere også jeg som dramaturg, har kæmpet med. Hvad er det som skaber en god opera?

Hvorfor lykkedes Livlægen?

Er det stadig de helt gamle dyder som trofasthed mod værket og det gode håndværk, der gør forskellen? I en operaverden fuld af provokationer, distancering og ironi, kom et legendarisk produktionsteam fra Sverige, med rødder i skuespil og teater. De fascineredes på sin egen stille måde af bogen og historien. De respekterede værket og den historiske virkelighed. Og det hele lykkedes.

Men hvad er så dette håndværk? Det er alle disse små ting, denne kompetence og omhu i tilblivelsen af værket og i realiseringen på og bag scenen, der gør forskellen. De næsten magisk diskrete ting, der gør at man får eller ikke få en oplevelse. Livlægen var en forestilling hvor denne kompetence fik lov til at udfolde sig.

Det er også historien om en komponist, der selv er musiker, og som bestræber sig på at skrive til sangere og musikere så de kan blomstre, og som selv dirigerer sit værk. Dette står også i kontrast til mange af tidens trends, hvor musikken kan være så svær, så fjern fra glæden over at musicere at den direkte torpederer muligheden for at skabe et levende drama på scenen.

Operaen er tillige et værk på dansk – midt i en tid hvor operaer sædvanligvis synges på fremmede originalsprog. Bo Holten orkestrerer desuden sådan at man kan høre rigtig meget af teksten. Sopraner kan af rent lydtekniske grunde være svære at forstå. Men ellers er det i *Livlægen*, lige som i Bo Holtens andre operaer, muligt direkte at opfatte hvad der synges. Betydningen af dette, især for et ikke operavant publikum, kan næppe overvurderes.

Projektet lykkedes også, fordi Bo nægtede at gøre noget han ikke troede på. Historien om Livlægen som opera, er også historien om dramatiseringen. Man kunne tro at en fantastisk bog mere eller mindre automatisk ender med også at blive en fantastisk opera. Det er ikke tilfældet.

Virkelig mange bestillinger af nye værker bliver gennemført fra A til Z, selv om det undervejs står lysende klart, at nogen burde slå bremserne i. Librettoens betydning som grundlag, også for selve musikkens struktur, er voldsomt undervurderet. Livlægen lykkedes, fordi Bo simpelthen nægtede at gå videre med en tekst, som ikke passede til hans måde at komponere på, og som hans intuition sagde ham ikke ville blive til en god opera.

Sidst, men ikke mindst, arbejdede alle i samme retning, og med respekt for hinanden. Det er slet ikke en selvfølge. Der er jo mange forskellige måder at skabe teater på, men hele processen med Livlægen var præget af det jeg selv også tror på: At være solidarisk med det materiale man har fået, og samtidig at have fokus på at skabe gode betingelser for de andre. Jeg er også scenograf, og hvor jeg som scenograf skaber en spilleplads for instruktøren, er min opgave som librettist, at skabe en slags ”spilleplads” med mange og åbne muligheder for komponisten.

Bo er på samme måde altid fokuseret på at skrive musik til lige de mennesker der skal udføre den, og som kan give dem inspiration og løfte dem. Hvis instruktøren så også er grundlæggende tro mod værket som helhed, så kan hele dets potentiale og økosystem udfolde sig.

Den største gyser for ophavsmænd er ellers instruktører der ignorerer dem der har skabt værket. Det er intet særsyn, og der findes visse steder en decideret policy, at ophavsmænd overhovedet ikke må have kontakt med produktionsteamet. Det giver bare ikke mening med nyskrevne værker. Det er et ufatteligt trauma i mange år at arbejde på et værk, for derefter at blive smidt ud på sidelinien og se det misforstået og fordrejet. Som Maria Sundquist, librettist til Jonas Forssells opera *Träskoprinsessan*, kunne konstatere: ”Instruktøren havde misforstået hvem der var Träskoprinsessan!”

Da instruktørens kompromisløse frihed er noget, der stadig nærmest er glorificeret, er det ikke uvæsentligt for miljøet som helhed, at en opera, der tør fortælle en historie for alvor og med fuld respekt for værket, faktisk både kan blive en succes og blive respekteret.

Bos tidligere operaer og Livlægens entré på arenaen

Bo Holten havde en række operaer bag sig, da han gav sig i kast med *Livlægens besøg*. Han havde skrevet *The Bond*, baseret på en Karen Blixen-novelle og med libretto af John von Daler, *Himmelhund, Himmelhund*, en børneopera om rum-hunden Laika til tekst af Mark Hebsgaard, *Operation Orfeo* for Hotel Pro Forma, hvor Bo's musik kombineres med John Cage-værker, og med libretto af Ib Michael – en opera der er blevet spille langt over 100 gange over hele verden, *Maria Paradis* med libretto af mig, *Gesualdo* for tidlige instrumenter og libretto af Michael Hall, og koncert-operaen *Kejserens Nye Klæder* til min libretto efter H.C. Andersen.

Da *Livlægens besøg* kom på banen, havde jeg i flere år haft kontakt med Det Kgl. Teater med henblik på en opera baseret på historien om Abélard og Héloïse, og hvor vi lige var ved at få bestillingen i havn.

Men pludseligt skete der andre ting. Det var i efteråret 2004, og der var krise og nedskæringer på operaen i Malmö. Operachef Stefan Sköld måtte gå. Han valgte så at tage over sundet og foreslå, at Operaen i København skulle overtage *Livlægens besøg*. Der var allerede en svensk komponist, librettist og produktionsteam på plads. Men det stod også klart, at hvis operaen skulle laves i Danmark, skulle det være en dansker der skrev musikken. P.O. Enquist ville have en person, der kunne skrive smukt. Bo Holten fik tilbuddet.

For mig, der blev sat af, var det trods alt en trøst og meget hyggeligt, at Bo, som jeg også var gift med, nu skulle arbejde med teaterfolk fra Sverige som jeg kendte, og med en forfatter, der i hvert fald for svenskere er noget helt særligt - en ikon og et pejlemærke. Det var spændende og lovende, trods min egen skuffelse.

Tekstarbejdets stenede vej

Så skulle librettoen skrives. Instruktøren Peter Oskarson skulle, i et vist samarbejde med P.O. Enquist, løse opgaven. Men Peter var voldsomt tynget af andre ting, og efter et år var der intet sket. P.O. overtog så alene libretto-opgaven, og alle var lettede og glade. Denne på alle niveauer store mand, med sin underfundige humor, udtalte ved en hyggelig middag tidligt i processen, at han nu beherskede alle litteraturens genrer. Hans meritliste og internationale teatersucceser er da også fuldstændigt overvældende. Men libretto havde han faktisk aldrig skrevet, og han stod også fuldstændig inde for, at han ikke vidste ret meget om opera.

I en færdig operaforestilling virker ordene ikke ret vigtige. Det er også almindeligt at give opgaven til forfattere der hverken har skrevet libretto før, eller er inde i opera som genre. Kriser er legio, og sådan blev det også denne gang.

Men da librettisten nu var en verdensberømt forfatter, og komponisten Bo Holten, der nægter at finde sig i noget han ikke mener er brugbart, endte det med en låsning.

P.O. nægtede at tro på, at Bo for alvor kunne være så kritisk. Han mistænkte til sidst Bo for en skjult dagsorden - at få mig ind – som motiv for Bo's vedholdende krav om omskrivninger. Bo havde nemlig, i sin desperation over en libretto han ikke kunne se hverken hoved eller hale på, bedt mig om at læse igennem. Jeg var hans gamle librettist, men også hans kone, og jeg havde virkelig ikke lyst til at blande mig. I en situation, hvor jeg selv havde været lige på nippet til at få opgaven at skrive teksten til en stor opera, var det lige lovligt stærkt nok, at blive spurgt om, incognito og gratis, at stille sin spids-kompetence til rådighed. Jeg vidste også, at det fra teatrets, og helt sikkert også P.O.'s side, ville blive opfattet som en provokation.

Men Bo's desperation voksede. Til sidst accepterede jeg, men kun på det vilkår, at både Det Kgl. Teater og P.O. Enquist gav sin tilladelse. Efter en læsning fra min side og lidt analytiske diskussioner og input, formulerede Bo et dokument på flere sider, nærmest et essay om hvordan han mener at en opera bør se ud, og med kommentarer scene for scene. P.O. modtog instrukserne, og mente vel at følge dem - desværre uden at Bo kunne mærke nogle konkrete effekter. Forfatteren skrev videre på den måde han nu gør, mens komponisten ville have noget andet. De kunne enormt godt lide hinanden, men kunne ikke komme til enighed. Da P.O. Enquist begyndte at få nok, valgte opera-ledelsen at give Bo et ultimatum: At acceptere librettoen som den nu var, eller selv at blive udskiftet. Bo var chokeret. Det var i april 2006.

I december var der så premiere på P.O. Enquists egen dramatisering av romanen *Blanche og Marie* på Betty Nansen-teatret. Der var gået otte måneder, og der var ikke skrevet en tone. Men oplevelsen af *Blanche og Marie*, med en tekst til forveksling samme stil som librettoen, bekræftede Bo i, at den slags dramatiseringer var noget han hverken kunne eller ville arbejde med. Han havde et ultimatum i ryggen og så i øjnene, at han var nødt til at opgive sit livs drøm om at skrive en stor opera til det Kgl. Teater. Det var en voldsom og traumatisk erkendelse.

Operaen stod til nedlægning, og mange ambitioner og millioner stod på spil. Bo søgte råd hos sin ven, musikchef Michael Schönwandt, som foreslog Bo at gøre som Strauss med Hofmannsthals libretto til *Elektra*; gå radikalt til værks og klippe og klistre sig til noget nyt og brugbart.

Det blev mig der gennemførte dette med første akt, og alle anerkendte, at nu skete der noget. Slutningen på historien blev at jeg, som Bo's tidligere librettist, efter mange og højdramatiske ture, blev bedt om at lave også en ny anden akt og de øvrige ændringer i librettoen der skulle til. Men budgettet var brugt op, og alle rettigheder fordelt.

Jeg endte med, som den flinke pige, at acceptere de betingelser der blev sat af P.O. Enquist. Jeg var gift med Bo. Hans store drøm, at skrive en opera til de Kgl. Teater var, efter et for hele vores familie voldsomt traumatisk forløb, ved at kollapse. Der var kun kort tid tilbage at

skrive operaen i. En lille sprække åbnede sig, en lille mulighed. Trykket på mig til at redde operaen blev for stort. Jeg endte med en aftale jeg vil fortryde resten af mit liv. Plastret har været Kaspers nærvær, støtte og anerkendelse.

Klaverudtog og partitur

Et år var allerede tabt. Det kom til at betyde, at Bo måtte skrive operaen først i klaverudtog, for derefter at orkestrere. Sangerne skal jo have sine partier til indstudering. Sådant en fremgangsmåde var også nødvendig med *Maria Paradis*, hvor libretto-ballade også stjal tiden fra kompositionsarbejdet. Bo ser nogle enkelte fordele ved dette – fx. nemmere at huske og at få overblik. Men det er også virkelig krævende så koncentreret at producere alle motiver, melodier og idéer til en helaftensopera. Tempoet er ca. 5 takter om dagen i klaverudtog.

Selve orkestreringen blev faktisk først færdig efter prøvestart i januar 2009, et par måneder før premieren. Da Bo skriver sine partiturer i hånden, var det i klassisk stil nodeskrivere der med glødende hast skrev stemmer ud, lige til sidste øjeblik. Både Bo's klaverudtog, hans orkesterpartitur og librettomaterialet befinder sig nu på Det Kgl. Bibliotek, og vil blive udstillet i forbindelse med spilleperioden 2011.

Bo's forhold til libretti

Da Bo protesterede mod librettoen i Livlægen, var det på ingen måde første gang han på den måde opponerede mod en tekst.

I arbejdet med *Maria Paradis* ville den oprindelige librettist ikke vise noget før det hele var færdigt. Der var kun otte måneder til premieren på Den Fynske Opera. Bo blev helt grøn i ansigtet, da han læste teksten. Teaterchef og instruktør var enige. Man måtte finde en der kunne skrive en helt ny libretto. Pudsigt nok taltes der allerede den gang om P.O. Enquist. På et tidspunkt tilbød jeg at lave en synopsis. Dramaturgi har altid været min force som scenograf, og her følte jeg mig på hjemmebane. Jeg havde dog aldrig skrevet en dramatisk tekst, men Bo bad mig prøve. Det var som en åbenbaring. Alle mine teatererfaringer og talenter faldt på plads. Jeg skrev den ny libretto på tre uger, inspireret af Stefan Zweigs essay om Maria Paradis. Og jeg vidste, at dette var min niche, dette var noget jeg ville satse på.

Næste gang Bo sagde fra, var på Det Kgl. Teater, hvor vi havde et forslag inde. Men teatret ville hellere have at vi skulle lave opera over Rose Tremain's roman "Musik og Stilhed". Den gang vidste jeg ikke, at de principielt var imod ægtepar der arbejdede sammen. Men det var nok dette som var den egentlige grund til, at man bad Rose Tremain om selv at skrive synopsis. Bogen, som ellers er god, egnede sig egentlig ikke til opera, portrættet af Christian IV var ikke rigtig brugbar til en opera i Danmark, og især; den synopsis vi pludseligt sad som gidsler med, egnede sig til TV men slet ikke til opera. Med egen magt over projektet var det måske gået. Vi takkede nej.

Den integritet at kunne sige nej, er nok ikke det billede det fleste har af Bo Holten som komponist. – *Åbn et storcenter – Bo Holten skal nok skrive musikken*, som Søren Schauser skrev i en anmeldelse af Bo's og min koncertopera *Kejserens Nye Klæder*.

Der findes en forestilling om, at den der laver noget der er til at forstå, også må være mindre seriøs, end den der fx. er *hard core* modernist. Men sådan ser verden ikke ud. Og det er langt, langt nemmere at lave noget eksperimenterende, end at lave noget der hænger sammen.

Almindelige forestillinger om libretti

Med årene har jeg set rigtig mange nyskrevne libretti, og jeg har været med i en række bestillingsprocesser, både i centrum og på sidelinien. Min oplevelse er at opgaven at skrive en libretto hos rigtig mange udløser en forestilling om, at det skal være ”musikalsk” på en helt særlig og mærkelig måde. Selv de der ellers sagtens kan producere drama, trækkes som af en magisk kraft mod det mystisk ”musikalske”. Michael Hall, som skrev teksten til Bo’s opera *Gesualdo*, lagde ud med en oratorie-agtig libretto, hvor den gamle og unge Gesualdo gled ud og ind i spots i lange monologer. Samtidig fortalte han til kaffen den sindsoprivende, virkelige historie om Gesualdo, og om hvordan han i Napoli myrdede sin kone og elskeren, for i solopgangen at trække ligene ud på trappen til alment skue. Man måtte spørge: Hvorfor er dette ikke med i operaen? Hvorfor laver du ikke en opera om livsdramaet?

På samme måde var P.O. Enquist meget optaget af ting som sangbarhed og vokalernes placering. Han skrev også sin libretto på blankvers, og delte den ikke op i scener, men i sange. Intet af dette er nødvendigvis forkert, men på en eller anden måde kommer det til at trække teksten i retning af det oratoriske, fragmenterede og poetiske. Det er som om operaens latente utydelighed, får forfattere til at fornemme at opera *skal* være utydelig.

Men Bo vil tydeligheden! - Med egne ord: *Som publikum til en opera på en stor scene bruger man megen energi på at forstå hvad der faktisk foregår. I mine øren er mange nye operaer gennemgående uforståelige, ikke musikken, men hvad der faktisk foregår mellem personerne på scenen. Misforståelserne er altid lige om hjørnet. Det bryder jeg mig ikke om. Handlingen skal være krystalklar. Så er der plads til at opfatte alle de finere nuancer i musik og forløb.*

Bo Holtens credo om opera som form

Bo’s intuitive fornemmelse for dramatik er meget stærk. Helt basalt er det at komponere en opera en slags første iscenesættelse. Bo fungerer virkelig som en instruktør eller en skuespiller i mødet med teksten. Det er derfor han er god til opera. Han søger dramatiske impulser, logisk flow, tager energi fra situation etc. Hvis der er den mindste tvivl om et motiv eller en situation i librettoen, må det klarlægges, før han kan gå videre.

I de tidligere nævnte retningslinier til P.O. Enquist, formulerede han på mange måder sit kunstneriske credo hvad gælder musikkens krav til dramaturgien:

Musik er at befinde sig i nuet: Musik er handling. Man kan ikke præsentere personer med fortælling om dem. Kun gennem personernes ageren kan man ægte give dem liv. Musik har svært ved at reflektere over noget der ikke kan ses, eller ikke hænder lige nu, eller lige er hændt. Når det verbale støttes af handling kan jeg som komponist nuancere og styrke kommunikationen”

Men PO’s libretto var desværre i lange passager lige præcis fortællende. Selve grundmodus var en penduleren mellem dialog og refleksion, og alt var på blankvers. Han tøvede ikke med at springe mellem nutid, datid og selv fremtid. Fx. at Guldberg siger: *Nu skulle Guldbergs tid ta vid*, eller at Dronningen siger: *Snart kommer danske lönnmördare för att förgifta mig*. Koret var hos PO i visse afsnit ikke personer i operaen men fortællere, som i et antikt drama. De kunne også figurere i de mest intime situationer, uden egentlig at være nærværende. Bo’s kommentarer til disse abstrakte kor-afsnit kunne være barske: *Det er oratorium. Ingen person mener dette, publikum forstår det ikke.*

Hvorfor var Bo så skrap? P.O. kaldte ham lige ud *elak*, på dansk *ond*. Svaret er at Bo ikke kunne få de impulser han havde brug for, for at kunne komponere. Og tiden løb. Desperation og panik sneg sig på.

Det kan for et publikum være dybt interessant at opleve tilfældige sammenstillinger, atonal musik, billed-teater etc. Det er bare noget helt andet, som levende menneske, i et langt forløb at realisere noget der ikke hænger sammen, og at give det mening. En skuespiller der står tre timer på en scene med en udramatisk, måske lige ud fragmenteret tekst, uden situationer der skaber kontakt og giver energi fra medspillerne, har en voldsomt svær opgave. Der er brug for

impulser og sammenhæng.

At Bo ikke er alene med sit behov for dramatiske impulser, kunne han så med lettelse konstatere efter premieren på *Blanche og Marie*, hvis tekst meget lignede librettoen. Bo fik hurtigt bekræftet, at det heller ikke havde været nemt på Betty Nansen. Presseomtalen viste også, at P.O.'s måde at dramatisere romaner på, virkelig ikke var ukontroversiel. Godt nok var de svenske anmeldelser strålende. Men de danske lød som Bo's egen analyse af Livlægen: *Et rigtigt drama havde vist os det, nu får vi historien fortalt*, skrev Bettina Heltberg i Politiken. Om Ghita Nørbys Marie Curie konkluderede hun: *Og sikke da en rolle – hvis det var en rolle! Det er det desværre ikke*. Hårdest var dog Jakob Steen Olsen fra Berlingske Tidende, hvor rubrikken lød: *Blanche og Marie på Betty Nansen Teatret er en tekst, som aldrig skulle have været på scenen*. Videre konstaterede han at *...skuespillerne har ingen reelle roller at spille i den splittede tekst. /.../ Overhovedet egnet til teaterbrug? Det synes jeg ikke*.

Nu vidste Bo med sikkerhed at det ikke gav mening for ham, at skrive en opera til den libretto. Hans intuition havde talt rigtigt. Selv om Peter Langdal, som altid, havde lavet et fantastisk stykke arbejde, med Kristelig Dagblads ord: *Gud ske tak og lov for Peter Langdal... Med en kraftanstrengelse har han forsøgt at live teksten op, illustrere den og få den til at hænge sammen...*så kan man ikke komponere i to år til en tekst, som må reddes af instruktøren for at få liv.

Vi oplever forskelligt og kan lide forskellige ting. Dette var ikke noget for Bo. Efter otte måneders vacuum, hvor han efter teatrets ultimatum ikke havde komponere en tone, måtte der ske noget. Han besluttede sig for at opgive og gå. Men det endte altså i stedet med en større dramaturgisk revision.

Mit arbejde med teksten

Da jeg gik ind i arbejdet var ønskemålene klare: Alt skulle i princippet være HER og NU! Alt skulle fortælles i aktion og situation! Bo manglede også arier og ensembler, og koret skulle gennemgående blive til personer, logisk nærværende i handlingen. Bo ønskede også at få mere af den politiske dimension, og af romanens kompleksitet. Han ville ikke have så megen fokus på *kærlighed* og *evighed*. Det gjaldt fx. operaens finale, som bestod af en række reflekterende monologer og en afslutnings-koral:

En Livläkare kom på besök / All tid, all tid är kärleken, den avhuggs ej / den avhuggs ej av bodelns bila / ett år är evigheters evighet, all tid / är kärleken i evigheters evighet / i all tid / all tid

En livläkare kom på besök / Det varar ännu / Ej avhuggs kärleken / den är all tid All tid är kärleken / all tid

Den stemning kunne Bo ikke genkende fra bogen, og han kunne ikke lide den. På mange måder, blev revisionen altså en tilbagevenden til bogens temaer og grundtone. I vores version afrundes slutscenen, nu en henrettelses-scene, af Enkedronningen:

Ja! Livlægens besøg er slut. /Men syndens smitte, Guldberg?! / Hvad med syndens smitte!?

Udfordringen i at dramatisere Livlægen, var at historien i bogen for en stor del fortælles i reflekterende tanker, med fri kronologi. Som P.O. Enquist siger, en perfekt dramaturgi, men en libretto kræver noget andet. Der er dog også rene dialog-afsnit i bogen, og dem havde P.O. også brugt i sin libretto, og de er der stadig i revideret form i min version. Et eksempel er Enkedronningens møde med Struensee. Men ville man som helhed have det som Bo ønskede, nemlig at historien fortælles i handling, så måtte der bygges en ny struktur og laves nye scener.

Jeg starter ikke et arbejde, som børnene lærer det skolen, med en disposition. Der er i stedet lidt af et flydende kaos, hvor strukturen langsomt udkrystalliserer sig. Ord, sætninger og situationer finder sin rigtige placering. Det er en meget anstrengende proces. Man opdager undervejs sammenhænge, forstærker dem, opdager huller og fylder dem ud. Idéer til selve rækkefølgen af scener afprøver jeg gerne med løse sedler der løftes rundt.

Jeg hører heller ikke til dem, der mener at man skal finde én sætning som sammenfatter hele dramaet, eller at man skal fokusere på kun én historie. Historiens eksistensberettigelse og farve ER lige præcis den unikke blanding af, i dette tilfælde, kongens historie, oplysningstid, Struensees politiske projekt og kærligheden.

Jeg er også dybt præget af mine mange østeuropæiske teaterlærere. For dem kunne alle former for struktur danne grundlag for dramaturgiske løsninger. Det er en måde at tænke på, som er utrolig frugtbar for mig, både som scenograf og librettist. Det kan være at Kirsebærhaven opererer med lyd langt væk fra, eller at et vist Shakespeare-drama svinger mellem små scener i klaustrofobiske rum og masse-scener udendørs. I Livlægen var jeg fx. optaget af den kontrasterende politiske dimension, og at dette også gennem hele forløbet skulle inkarneres af folket / massen.

Overordnet lod jeg Rantzau og Brandt blive gennemgående roller, for at skabe et større hof-miljø rundt om kernefigurerne, og for at kunne få den politiske tråd ført gennem hele historien.

P.O. havde flyttet kærlighedsscenen ind i et bibliotek, som afslutning på akt I. Jeg placerede den igen i parken på Ascheberg, som i bogen, som start på akt II. Dermed fik jeg det ideologiske tema med oplysning og Rousseau bragt på banen (*Letsind, frihed og fløjtespil!*) Vigtigt, fordi det også er så scenisk brugbart – både for at markere kærlighed, fraværet fra København og det politiske letsind. Som altid blev oplægget og mulighederne brillant varetaget af Peter Oskarson og scenografen Peter Holm, som lavede den yndigste start på akt II – en drøm af Rousseau og *ud i naturen*. Oplysnings-temaet blev også genialt varetaget af Bo, som, lige da han komponerede scenen, fik kendskab til et særligt fransk repertoire for enhånds-fløjte og -tromme, dyrket som en del af tidens rousseauske *ud i naturen*-kultur. Han fik straks Det Kgl. Teater til at hyre tromme & pibe-spilleren Poul Høxbro, som i forestillingen ikke bare forgylder scenen med Struensee og dronningen i naturen, men også er det letsindets symbol, der som den sidste og med bøjet hoved forlader Fælleden, efter at man har hugget hovedet ikke bare af Brandt og Struensee, men også af lysten, glæden og frisindet.

Første akt blev altså revideret hurtigt og primært med en klippe-klistre-model, da Bo skulle i gang med at komponere i en fart. Især de første scener nåede derfor aldrig helt at få den finish, som resten af operaen har. Der er også megen tekst tilbage fra P.O.'s libretto i første akt, selv om der også er seks helt nye scener og mange rokader og tillæg. De nye scener er blandt andet prologen, scenen hvor Kongen og Struensee arbejder, Struensees store arie, og finalen med træhesten. Rokaderne gælder rækkefølgen som helhed, plus at jeg fusionerede scener for at få bedre flow, og for at undgå perler på en snor-effekten. Fx. blev den første scene mellem Struensee og Caroline Mathilde til et intermezzo mit i den store hof-scene. Jeg indlagde også en række små episoder, der tydeliggør hovedpersonernes relationer - fx. Guldbergs erotiske attraktion til Caroline Mathilde og skænderiet mellem Struensee og Dronningen. Det drejede sig om at få logik og kontinuitet i rolleudviklingen, noget som også Bo går meget op i.

Jeg tilføjede også arierne. Bo ville især have en arie som præsenterede Caroline Mathilde. Jeg valgte en episode som i POs version blev nævnt i introduktionen, hvor hun på vinduet skriver *Oh, make me innocent, make others great*. Til Struensees arie valgte jeg metaforen med at

trænge igennem sprækken. Senere fik Bo tanken at bruge en allerede eksisterende melodi, og jeg skrev den om til metriske vers.

Anden akt omskrev jeg fuldstændig. Kun lidt af kærlighedsscenen, Carolines monolog til matroserne, afsnittet hvor hun finder Morantes, samt en passage på Kronborg tilbage fra originalen. Ellers er det nye scener, eller ny tekst til eksisterende scener - i klip og kombinationer fra bogen. Frem for alt blev slutscenen til en rigtig spille-scene, med folkemasse, bøddel og halshugninger, og en ekstra arie til Struensee. Her fik Bo mulighed for at udfolde den helt store finale, med musik der trækker på alt hvad *grand opéra* kan byde på.

Det store vendepunkt, hvor Struensee og Dronningen overskrider grænsen til et seksuelt forhold og derouten starter, er dramaturgisk markeret med en surrealistisk scene. Den går i symbiose med en ellers virkelig scene i Kongens Have, hvor Struensee lod almindelige mennesker få adgang, og hvor der de facto bolledes bag buskene. I denne scene, i chokket ”efter syndefaldet”, siger alle lige ud hvad de tænker og mener, fx.: *Dronningen! Det snavsede tyske lem har gennemboret Dronningen!*, eller *Struensee! Overalt hænger tyskerens stank!* Ordene kommer som altid fra bogen, hvor de dog indgår i tanker. Her får de en anden virkning. Det er den underliggende desperate kamp mellem dekadence og pietistisk moral, som i et surrealistisk sammenbrud trækkes frem i lyset, udenfor den ellers lige fortælling. I iscenesættelsen kommer gigantiske dukker på scenen Alle tager afsæt til den sidste strid. Musikalsk danner det grunden for et stort og komplekst ensemble. Derefter går vi tilbage til den forræderiske stille ro *ude i naturen* på Hirschholm, før stormen.

Jeg har sjældent mødt en bog med så mange stærke detaljer. Både Bo og jeg understregede og satte gule sedler til bogen bugnede. Med tanke på hvor hurtigt jeg skulle udarbejde materialet, er der sommetider mere end et skær af tilfældighed i hvad der kom med. Jeg åbnede og bladede, og fascineredes af sætninger som rummede kompleksitet og poesi, uden overhovedet at have mulighed for systematisk at arbejde mig igennem hele bogen. En sætning som Caroline Mathildes *Jeg er hovedet - du er hånden!* kunne jeg gemme på, til den fandt sin helt perfekte plads. Ting jeg fængedes ekstra af, kunne ende i en arie, hvor en stærk kernesætning blev udgangspunktet: fx. Caroline Mathilde: *Hvorfor denne latterlige godhed i godhedens tjeneste?* og *Inderst inde var han altid bange!*

Jeg vidste også hele tiden at Guldbergs billede med den *lille busk som står tilbage når de store har knust hinanden* skulle blive til en arie.

Derudover var der nogle stærke begreber som jeg lod vende tilbage som mantraer, fx. *Er det min replik? / passionens hydra / syndens smitte / virkeligheden / Altona – en slangerede!*

Jævnligt ville Bo have mere tekst, fx. til koret, eller til at forlænge en scene. Så fandt jeg frem til en basisidé, for derefter at lede hele bogen igennem. En sådan idé kunne være at koret i hofscenen skulle kommentere Dronningen. Jeg fandt den svenske kong Gustaf III's beskrivelse af Caroline Mathilde, som jeg blandede med lidt eget: *Henrivende, fortryllende, bedårende, Og så smukke hænder! Utvungen. Stærk og robust, og lidt for foretagsom. Hverken smuk eller grim, men taler livfuldt og uden hæmninger!* Her bliver koret nødt til at sige noget åbent, og andet i skjul, og det tvinger dem til at agere mere levende.

Til koret i den store scene på Hofteatret i anden akt, fandt jeg originale tekster av Ewald frem, der den gang som hofpoet skrev digte til alle kongehusets begivenheder. Jeg faldt over denne absurde hyldest til den lille sindssyge konge: :

Christians skarpe Øye / Tindrer i det Høye – / Nedrig Ondskab, skielv! / Når hans Dømmes Torden / Buldrer over Jordan / Flygte Frekthed selv! Instruktøren lod Christian gå ind som en lille bange dukke, med bøjet ryg og flagrende blik, og udfoldede dermed hele den idé jeg havde plantet i teksten.

De ni linier jeg brugte mest tid på var prologen – en hel dag. Instruktøren havde bedt om den – med meget åbne direktiver. Nøglen kom, da jeg fandt en enkelt perfekt sætning bag i bogen. Det er faktisk Struensee selv som tænker tanken: *Hvem kunne ane, at en tysk læge skulle komme på besøg i galehuset?* Det var *galehuset* der var nøglen. Det siger alt, og gav samtidig overgangen til første scene, det galehus som hoffet var, med den alkoholiserede Frederik V og siden med Christian VII.

At tilrettelægge og perfektionere overgange mellem scenerne var en af mine hovedopgaver. Hvis der er 27 scener og man starter forfra 27 gange, så føles det langt. Hvis scenerne hele tiden hæfter ind i hinanden og skaber sekvenser, og overgangene har et dramatisk indhold, så bliver fornemmelsen en helt anden. Musikalsk betyder det at man heller ikke her skal starte forfra – energien og flowet fra én scene går direkte over i næste. Bo laver altid meget bevidste overgange, og hvis disse også kan baseres på en slags dramatisk forløb, skaber det endnu flere muligheder, også for spil og bevægelse. Et eksempel på det modsatte er fx sceneskiftene i *Karmeliterindernes samtaler*, en opera jeg ellers elsker, men hvor der stoppes op og startes forfra i hver scene.

Ofte er det en speciel slutreplik, der giver den energi der bærer over til næste scene. Fx. hofscenens slut-replik, hvor Guldberg siger om Christian: *Han vover ikke at bedække hende*, og det går direkte over i næste scene, hvor Støvlet-Caterine skal oplære ham erotisk. Eller når Guldberg siger til Rantzau: *Det er forskellen på os to. Jeg vover!*, og dermed vækker skræk og tvang til handling hos Rantzau, der så iler til Hirschholm og næste scene. Eller da Struensee i cellen i Kastellet siger til Guldberg: *Og hvis jeg nægter?* og Guldberg som slutreplik svarer: *De kommer ikke til at nægte!* Den sætning indeholder hele det efterfølgende forløb med at tilstå etc., som vi så kan springe over, og gå direkte ind i Domstols-scenen. Det er noget med fremdrift.

Der er selvfølgelig andre måder at lave flow på, end energifyldte slutreplikker: Fredrik V's dødsscene koblede jeg sammen med næste scene via vandringen i sneen, og de to fængsels-scener på Kronborg og Kastellet kobledes sammen ved at overlappe som duet, og andre scener har jeg som beskrevet tidligere fusioneret. Dette flow og denne fremdrift blev så varetaget og videreudviklet i musik, spil, bevægelse og ikke mindst i scenografien.

Scenearvisningerne er en vigtig del af en libretto, ikke mindst for komponisten, som skal have en sanselig fornemmelse at inspireres af. Han skal fornemme det rum hvor dramaet udspiller sig. Han skal også blive fuldstændigt klar over den dramatiske situation. Jeg plejer at lade handlingen udspille sig i dramaets egen verden. Det modsatte er, hvis man ser en iscenesættelse for sig på en scene, med anvisninger som ”man ser i en spot” eller ”til venstre på scenen ser man...”. Læsningen skal starte den kreative proces, og jeg vil i hvert fald selv, som scenograf, hellere som inspiration have det komplette sanselige billede, fx. ”iskold kælder”, end en beskrivelse af en tænkt iscenesættelse.

Instruktøren valgte denne gang, som noget meget usædvanligt, på scenen stort set at følge alle mine scenearvisninger. Han forklarede meget enkelt, at han var interesseret i at undersøge værket. Det var en stor oplevelse for mig – men ellers slet ikke noget man kan regne med. Hvis noget er væsentligt for historien, stoler jeg aldrig på scenearvisninger, men sikrer mig at der i hvert fald er et enkelt ord eller en replik. Det bliver man nødt til som ophavsmand. At have tekst og musik til koret er også en måde at sikre sig, at man virkelig får mange mennesker på scenen. Rent strategisk kan man altså styre sit værks skæbne en anelse på den måde.

Giver det mening at vi i vor tid skriver stor opera? Hvad kan opera?

Man kan spørge sig hvilke fortællinger det i dag giver mening at iscenesætte i operaens store – og dyre! - format. Hvad er det for problemstillinger og historier der virkelig har brug for opera for at realiseres fuldt ud?

Kærlighed ville mange sige. Men min private store oplevelse har været, at det som opera i dette format virkelig kan få os til at opleve, med både følelse og fornuft, er de store politiske og moralske spørgsmål. Det store orkester og det store kor kan her noget helt særligt. Det er den kraft Wagners musik har, og som er blevet brugt på godt og ondt. Woody Allens vidunderlig replik *I can't listen to that much Wagner. I start getting the urge to conquer Poland* er lige det det drejer sig om. Det var den kraft fascisterne forstod og brugte, da de iscenesatte hvad den svenske debattør Arne Ruth har kaldt *samfundet som teater*. Det er farligt, men også en fantastisk mulighed, en kæmpe katharsis.

I den scene som vi lagde ind som finale på første akt, *Træhesten*, bliver en dreng tortureret, omgivet af en folkemasse der til sidst også truer Struensee. Her opererede Bo med et dobbeltkor, der sammen med det voldsomme sceniske forløb skabte en både fysisk og følelsesmæssig kraft, som jeg pludseligt oplevede, havde potentialet til at påvirke et menneske for alvor – ikke bare som ”teater”.

På operakorets blog skrev en sanger, under rubrikken *Skræmmende aktualitet*:

En af grundene til, at det føles så vedkommende at medvirke i operaen Livlægens Besøg er, at det er vores egen historie, der bliver fortalt. Operaen fortæller om begivenheder som fandt sted i sidste halvdel af 1700-tallet. Men det blev skræmmende aktuelt, da jeg så denne artikel i Urban: (link) Ganske vist er det ikke en henrettelse på billedet i artiklen. Men alligevel fik det mig til at tænke på den maskerede bøddel i vores opsætning af Livlægen. I Danmark for flere hundrede år siden var der konservative, religiøse kræfter, som henrettede mennesker af en anden overbevisning. Det var ikke første gang i verdenshistorien, det skete. Men hvornår holder det op?

Her er der nogle der åbnes for følelse og fornuft i operaens virkelighed, for pludselig, med de nu vakte følelser og tanker, at genkende det i deres egen virkelighed, i avisen.

Det er en gigantisk misforståelse, at det skulle give en stærkere oplevelse at flytte operaer til vor egen tid, tæt på den egne virkelighed. Kant formulerede faktisk modsætningen som selve essensen i en æstetisk oplevelse: Med lige præcis distance at kunne opleve noget, uden at være forstyrret af ens private livs ambitioner, rædsler, fordomme eller overlevelsens-instinkter. Livlægen havde flere af disse grundlæggende temaer som kan være svære følelsesmæssigt at lukke op for i en alt for nær virkelighed. Fx. det gyselige med et barn der bliver kvæstet for livet af svigt og psykisk terror, men også den absurde poesi og den skønhed der faktisk kan findes hos sådan et lille sindssygt menneske.

Jeg tror ingen grundlæggende ville blive udfordret moralsk eller politisk hvis jeg skrev en operatekst om fanatisme i dag. De fleste ville bare *line up* efter de synspunkter de allerede har, og debatten ville aldrig løfte sig fra de daglige låste skænderier om tørklæder og terror. Derfor vil jeg lave en opera om karrierisme, religiøs fanatisme og kærlighed i 1100-tallet. Hvilke grundlæggende psykiske kræfter er på spil med ambitioner, konkurrence, trang til renhed, passion og underkastelse? Hvad er essensen og konsekvensen af at være rationel i en irrationel verden? Og så bruge operaens fysiske kraft til at skabe det næsten fascistiske *sus* som er attraktionen i religiøs ekstase, lynching og marcherende soldater. Og samtidig med Brechts *Verfremdung* bevare bevidstheden om hvad der sker. Det ville for mig være noget jeg gerne ville bruge opera til.

Livlægen lykkedes virkelig i perioder med noget. Der var virkelig tilskuere, som åbnede for både følelser og fornuft og tænkte videre, ind i sin egen virkelighed.

Det er også svært at finde et stærkere billede, end Voltaire's metafor om at *vove sig igennem den lille sprække, der pludselig åbner sig i historien*. Den har alt fra private til storpolitiske implikationer.

Eller som instruktøren Peter Oskarson sagde: *En lille sprække åbner sig ind på Det Kongelige Teater*. For os der var med, en sprække i historien. En enestående mulighed for at prøve at fortælle og gøre det vi tror på.

Eva Sommestad Holten 27. april 2010