

Livlægens besøg

En personlig beretning om tilblivelsen af en opera

af Eva Sommestad Holten, værket's
tekstdramaturg

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 anmeldersucces af en art, et teater kun kan drømme om. Den blev ligefrem udnævnt til at være ny nationalopera.

Jeg er af tidsskriftets redaktion 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 konflikter undervejs, som Bo Holten som komponist og senere også jeg som dramaturg har kæmpet med.

Hvorfor lykkedes Livlægen?

Hvad er det, som skaber en god opera? 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 får 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 Holten 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 Holten 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, nemlig at ophavsmænd overhovedet ikke må have kontakt med produktionsteamet. Det giver bare ikke

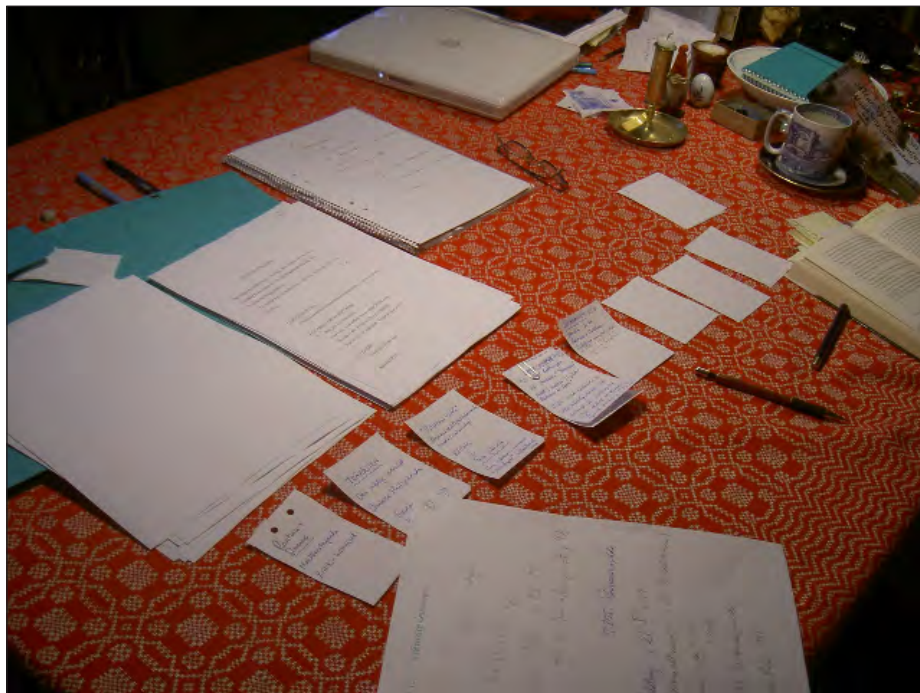
mening med nyskrevne værker. Det er et ufatteligt traume i mange år at arbejde på et værk, for derefter at blive smidt ud på sidelinien og se det misforstået og fordrejet. Som Maria Sundquist, librettist til Jonas Forsells opera *Träskoprinsessan*, kunne konstatere: ”Instruktøren havde misforstået, hvem 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.

Bo Holtens 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* (1979), baseret på en Karen Blixen-novelle og med libretto af John von Daler, *Himmelhund, Himmelhund* (1985), en børneopera om rumhunden Laika til tekst af Mark Hebsgaard, *Operation Orfeo* (1993) for Hotel Pro Forma, hvor hans musik kombineres med John Cage-værker, og med libretto af Ib Michael – en opera, der er blevet spillet langt over 100 gange over hele verden, *Maria Paradis* (1999) med libretto af mig, *Gesualdo* (2003) for tidlige instrumenter og libretto af Michael Hall, og koncertoperaen *Kejserens Nye Klæder* (2005) til min libretto efter H.C. Andersen.

Da *Livlægens besøg* kom på banen, havde jeg i flere år haft kontakt med Det Kongelige Teater med henblik på en opera baseret på historien om



Arbejde med revision af librettoen. Første trin, hvor idéer koordineres, og der lægges en overordnet struktur for scener og rækkefølge. Livlægens besøg. Foto Eva Sommestad Holten©.

Abélard og Héloïse, og hvor vi lige var ved at få bestillingen i havn.

En opera baseret på P.O. Enquists roman *Livlægens besøg* fra 1999 var som ide oprindeligt undfanget til operaen i Malmö. Men pludseligt skete der andre ting. Det var i efteråret 2004. Der var krise og nedskæringer i Malmö. Operachef Stefan Sköld måtte gå. Han valgte så at tage over Sundet og foreslå, at Det Kgl. Teater i København skulle overtage *Livlægens besøg*. Der var allerede en svensk komponist, to librettister og et produktions-team 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 af Det Kgl. Teater.

For mig, der blev sat af, var det trods alt en trøst og meget hyggeligt, at Bo Holten, 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 – et ikon og et pejlemærke. Det var spændende og lovende, trods min egen oprindelige skuffelse.

Tekstarbejdets stenede vej

Så skulle librettoen skrives. Instruktøren Peter Oskarson skulle, i et vist samarbejde med P.O. Enquist, løse opgaven. Men Peter Oskarson var voldsomt tynget af andre

ting, og efter et år var der intet sket. P.O. Enquist 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, at situationen gik i baglås. Bo krævede omskrivninger, og P.O. nægtede at tro på, at Bo for alvor kunne være så kritisk over for hans tekstforlæg. Han mistænkte til sidst Bo for en skjult dagsorden – at få mig ind – som motiv for Bos 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 den igennem. Jeg var ikke bare 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 spidskompetence til rådighed. Jeg vidste også, at det fra teatrets, og helt sikkert også P.O.s side, ville blive opfattet som en provokation.

Men Bos desperation voksede. Til sidst accepterede jeg, men kun på det vilkår, at både Det Kongelige Teater og P.O. Enquist gav sin aksept. 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, med kommentarer scene for scene. P.O. modtog instrukserne, og mente vel at følge dem – desværre uden, at Bo kunne mærke nogle konkrete virkninger heraf. 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 operaledelsen 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 2006 var der premiere på P.O. Enquists egen dramatisering af 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 i 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.



Bo Holten dirigerer prøve. Livlægens besøg. Foto Eva Sommestad Holten©.

Operaen stod til opgivelse og mange ambitioner og millioner stod på spil. Bo søgte råd hos sin ven, musikchef Michael Schönwandt, som foreslog Bo at gøre som Richard Strauss med Hugo von 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 Bos 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 stillet af P.O. Enquist. Jeg var gift med Bo. Hans store drøm, at skrive en opera

til Det Kongelige 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 operachefen Kasper Holtens 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 deres partier til indstudering. Sådant en fremgangsmåde var også nødvendig med *Maria Paradis*, hvor libretto-ballade også stjal tiden fra kompositionsarbejdet. Bo ser nogle enkelte



Prove, med parallelle optagelser af nærbilleder for DVD. Elsebeth Dreisig / Enkedronningen, Tomas Lindström / volontør for instruktøren, Uffe Borgwardt / Cubus Film. Livlægens besøg. Foto Eva Sommestad Holten©.

fordele ved dette – f.eks. er det nemmere at huske og at skabe sig overblik. Men det er også virkelig krævende så koncentreret at skulle 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 Bos klaverudtog, hans orkesterpartitur og librettomaterialet befinder sig nu på Det Kongelige Bibliotek og vil blive udstillet i forbindelse med spilleperioden i 2011.

Bo Holtens forhold til libretti

Da Bo protesterede mod librettoen til *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 komponisten 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 Kongelige 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 synopsisen. Bogen, som ellers er god, egnede sig egentlig ikke til opera, portrætteret af Christian IV var ikke rigtig brugbart til en opera i Danmark, og især den synopsis, vi pludseligt sad som gidsler med, egnede sig måske til TV, men i hvert fald ikke til opera. Med egen magt over projektet var det måske gået. Vi takkede nej.

Integriteten til at kunne sige nej er nok ikke det billede, de fleste har af Bo Holten som komponist. ”Åbn et storcenter – Bo Holten skal nok skrive musikken”, som *Berlingske Tidendes* Søren Schauser skrev i en anmeldelse af Bos 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 f.eks. 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 den 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 mystiske ”musikalske”. Michael Hall, som skrev teksten til Bos opera *Gesualdo*, lagde ud med en oratorieagtig 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 elskereren, 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 forfatteren til at fornemme at opera skal være utydelig.

Men Bo vil tydeligheden! Med hans 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 personer 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

Bos 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 angående musikkens krav til dramaturgien således: ”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 håndt. Når det verbalt støttes af handling kan jeg som komponist nuancere og styrke kommunikationen.”

Men P.O. Enquists libretto var i lange passager desværre 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. F.eks. at Guldberg siger: ”Nu skulle Guldbergs tid ta vid”, eller at Dronningen siger: ”Snart kommer danske lönnmördare för att förgifta mig.” Koret var hos P.O. 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. Bos kommentarer til disse abstrakte korafsnit 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 til at kunne komponere. Og tiden løb. Desperation og panik sneg sig ind.

Det kan for et publikum være dybt interessant at opleve tilfældige sammenstillinger, atonal musik, billedteater 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 ligeud 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 i december 2006 på *Blanche og Marie*, hvis tekst meget lignede librettoen. Bo fik hurtigt bekræftet, at det heller



Pause i prøven. Sten Byriel/Guldberg, Jeremy Bines/Kormester & Gert Henning-Jensen / Kong Christian VII. *Livlægens besøg*. Prøve. Foto Eva Sommestad Holtén©.

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 Bos 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 *Kristeligt 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 vakuum, hvor han efter teatrets ultimatum ikke havde komponeret 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 at få mere af den politiske dimension og af romanens kompleksitet. Han ville ikke have så meget fokus på kærlighed og evighed. Det gjaldt f.eks. operaens finale, som bestod af en række reflekterende monologer og en afslutningskoral:

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 revisio-

nen altså en tilbagevenden til romanens temaer og grundtone. I min 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 romanen 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 dialogafsnit 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 op og laves nye scener.

Jeg starter ikke et arbejde, som børnene lærer det i 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, oplys-



Dreisig (nedbukket)/Enkedronningen, Elisabeth Jansson/Dronning Caroline Mathilde, Ulla Kudsk Jensen/Fru von Plessen, Nikolaj Borries/instruktørassistent. Livlægens besøg, Foto Eva Sommestad Holten©.

ningstid, 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 Shakespearedrama svinger mellem små scener i klaustrofobiske rum og massescener udendørs. I *Livlægen* var jeg f.eks. 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. Enquist havde flyttet kærlighedsscenen ind i et bibliotek som afslutning på 1. akt. Jeg placerede den igen i parken på Ascheberg – som i bogen – som starten på 2. akt. Dermed fik jeg det ideologiske tema med oplysning og Rousseau bragt på banen (Letsind, frihed og fløjtespill) 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 brilliant varetaget af Peter Oskarson og scenografen Peter Holm, som lavede den yndigste start på 2. akt – 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 enhåndsfløjte og -tromme, dyrket som en del af tidens rousseauske ud i naturen-kultur. Han fik straks Det Kongelige Teater til at hyre tromme- og pibespilleren 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 efter 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, samt at jeg fusionerede scener for at få et bedre flow og for at undgå perler-på-en-snor-effekten. F.eks. blev den første scene mellem Struensee og Caroline Mathilde til et intermezzo midt i den store hof-scene. Jeg indlagde også en række små episoder, der tydeliggør hovedpersonernes relationer, f.eks. Guldbergs erotiske tiltrækning 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 P.O.s 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 tale til matroserne og afsnittet, hvor hun finder Morantes, er 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 spilledscene, 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, f.eks.: ”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, uden for 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 roman 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



Bo Holten til prøve i samtale med Jens Bruno Hansen. Livlægens besøg. Foto Eva Sommestad Holten©.

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: f.eks. 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, f.eks. Er det min replik? / passionens hydra / syndens smitte / virkeligheden / Altona – en slangerede!

Jævnligt ville Bo have mere tekst, f.eks. 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 IIIs beskrivelse af Caroline Mathilde, som jeg blandede med mit 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, 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 af Johannes 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, føles det langt. Hvis scenerne hele tiden hæfter sig 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 f.eks. 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 slut-

replik, der giver den energi, der bærer over til næste scene. F.eks. hofscenens slutreplik, hvor Guldberg siger om Christian: ”Han vover ikke at bedække hende”, og det går direkte over i næste scene, hvor Støvlet-Cathrine 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 o.s.v., som vi så kan springe over og gå direkte ind i domstolsscenen. Det er noget med fremdrift.

Der er selvfølgelig andre måder at lave flow på end energifyldte slutreplikker: Frederik Vs dødsscene koblede jeg sammen med næste scene via vandringen i sneen, og de to fængselsscener på Kronborg og Kastellet koblede sammen ved at overlape 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.

Sceneanvisningerne 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 være fuldstændigt klar over den dramatiske situation.

Jeg plejer at lade handlingen udspille sig i dramaets egen verden. Det modsatte er, hvis man ser en iscenesæt-



Prøve på scenen, hvor kongen underskriver dekretet om at Struensee og Dronningen skal arresteres. Sten Byriell/ Guldberg, Gert Henning Jensen/Kong Christian VII. Livlægens besøg. Foto Eva Sommestad Holten©.

telse 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 – stort set at følge alle mine sceneanvisninger på scenen. Han forklarede meget enkelt, at han var interesseret i at undersøge værket. Det var en stor oplevelse for mig, men slet ikke noget, man kan regne med. Hvis noget er væsentligt for historien, stoler jeg aldrig på sceneanvisninger, 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 operæns 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 egen store oplevelse har været, at hvad 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 vidunderlige 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 – oplevede jeg pludseligt – havde potentialet til at påvirke et menneske for alvor – ikke bare som ”teater”.

På operakorets blog skrev en sanger, under overskriften Skræmmende aktualitet:

”En af grundene til, at det føles så vedkommende at medvirke i operaen *Livlægen*’s *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 nogen, der åbnes for fø-

lelser og fornuft i operaens virkelighed, for pludselig, med de nu vakte følelser og tanker, at genkende det i sin egen virkelighed, i avisen.

Det en gigantisk misforståelse, at det skulle give en stærkere oplevelse at flytte operaer til vor egen tid, tæt på vor egen virkelighed. Kant formulerede faktisk lige præcis det modsatte som selve essensen i en æstetisk oplevelse: Nemlig ikke at være i sin egen virkelighed, hvor man er forstyrret af egne fordomme og forsvarsmekanismer. *Livlægen* havde flere af disse grundlæggende temaer, som kan være svære følelsesmæssigt at lukke op for i en alt for nær virkelighed. F.eks. 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 ikke, at nogen grundlæggende ville blive udfordret moralsk eller politisk, hvis jeg skrev en operatext 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 fastlåste 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, lynchning og marcherende soldater. Og samtidig med Bertolt 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 metoforen fra Voltaire 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.