

Opera som fremtidens kunstart

Af Ole Nørlyng

Opera og revolution

Ikke sjældent må man i disse »post-moderne« tider standse op og undres. Er sort blevet hvidt? For ca. 20 år siden udtalte en af de mest fremtrædende skikkelser i den moderne kompositionsmusik, Pierre Boulez, at alle operahuse skulle brændes. Idag, efter at have dirigeret 70'ernes vigtigste Ring-opførelse, har samme Boulez bl.a. beklædt posten som vicepræsident for det team, der stod for Bastille-opera-projektet i Paris.

Selvom hele projektet på grund af de politiske ændringer i Frankrig er opgivet, er det dog tankevækkende, at man kan forestille sig at fejre 200-året for stormen på statsfængslet Bastillen – den måske vigtigste begivenhed under den store franske revolution – ved på samme sted at indvie en opera. Fra fængsel til opera, fra borgerlig revolution til borgerlig kunstinstitution. Er der en sammenhæng mellem revolutionens store åndelige præstationer, f.eks. menneskerettighederne og demokratiet og den vestlige kulturs mest komplekse kunstform? Hvordan kan man overhovedet tænke på at fejre revolutioner med operabyggeri?

Uanset hvad man vil uddrage af Bastille-operaprojektets forlis, kan det ikke skjule det faktum, at opera og musikdramatik i det hele taget står anderledes stærkt placeret i dagens samlede kulturelle billede end tilfældet var for 20 år siden. Dengang var der ingen, der vovede at påstå, at operaen er fremti-

dens kunstart. I dag er det en af den europæiske operascenes største successer og mest interessante forkæmpere – Bruxelles-operaens chef, Gérard Mortier's faste udtalelser.

At operaen er fremtidens kunstart sættes dog i et problematisk skær, når man samtidig må konstatere, at mange taler om krise – en krise, der truer med at udhule repertoire og umuliggøre produktioner.

Krisen

Egentlig er det vel næppe rigtigt at tale om krise. Det, der er tale om, er udfordringer, der for nogle, ikke mindst dem, der ikke brænder for kunstarten, ser ud som livstruende barrierer. Men kunst som sådan er altid i »krise«. Krisen er et mål for helbredstilstanden. Uden krise ingen nyformulerede spørgsmål og ingen baggrund for fornyelse. Krise er liv, men liv på en knivsæg.

Kunsten, i dette tilfælde musikdramatikken, er ikke offer for en uoverskuelig krise. Vanskelighederne har nemlig ikke så meget med selve kunstarten at gøre. Det er de ydre rammer, hvorigennem kunstarten materialiserer sig, der er kriseramte. Det er en økonomisk krise.

Det materielle lavvande og de borgerlige regerings holdninger bringer krisen ind i musik- og teaterlivet. Det gælder for den etablerede musikdramatik, operaen, det gælder for de mere pædagogiske initiativer, det eksperimen-

terende og for de mere amatøragtige udfoldelser. Fra højre, men også fra venstre, er der bred enighed om, at der skal skæres ned og fordeles på en ny måde, og i den sammenhæng siger man: opera er for dyrt. Problemet er ikke opera som sådan, men det at holde omkostningerne nede, at holde lave billetpriser samtidig med, at den kunstneriske standard ikke daler.

Forsvar for operaen

Når de musikdramatiske udtryks eksistens er truet på grund af økonomi, må musikdramatikken føre sig frem med såvel overbevisende kunstneriske resultater, som argumenter der retfærdiggør de store summer, der spendes på kunstarten. Her hjælper det ikke med ræsonnementer a la »En aften i Det kgl. Teater er altid noget ganske særligt.«

For at finde frem til slagkraftige argumenter er det vigtigt at forstå, hvad opera – i videste forstand musikdramatik – egentlig er for noget. Med fænomenet MUSIK – DRAMATIK er vi placeret i en teatralisk verden. Teatret er fra dets oprindelse ritualernes hjem fyldt med symboler og allegorier. Tænk blot på tæppet, der afdækker – afslører!

Teatret er et sted som kirken, hvor vi søger myterne, vor identitet og humanitet. Efterhånden som teknologien har afmystificeret lag på lag af tilværelsens niveauer, er ritualet, symbolet og de dermed forbundne irrationelle følelsesoplevelser – jeg-tab og transcendens

– blevet mere og mere nødvendige betingelser, hvis vi skal overleve som »humane« væsener.

Med musikken som basis og katalysator har vi i teatret mulighed for at føle den urgamle sammenhørighed mellem myter, riter og kunst. Det er en følelsesoplevelse, der leder til tankevirk-somhed.

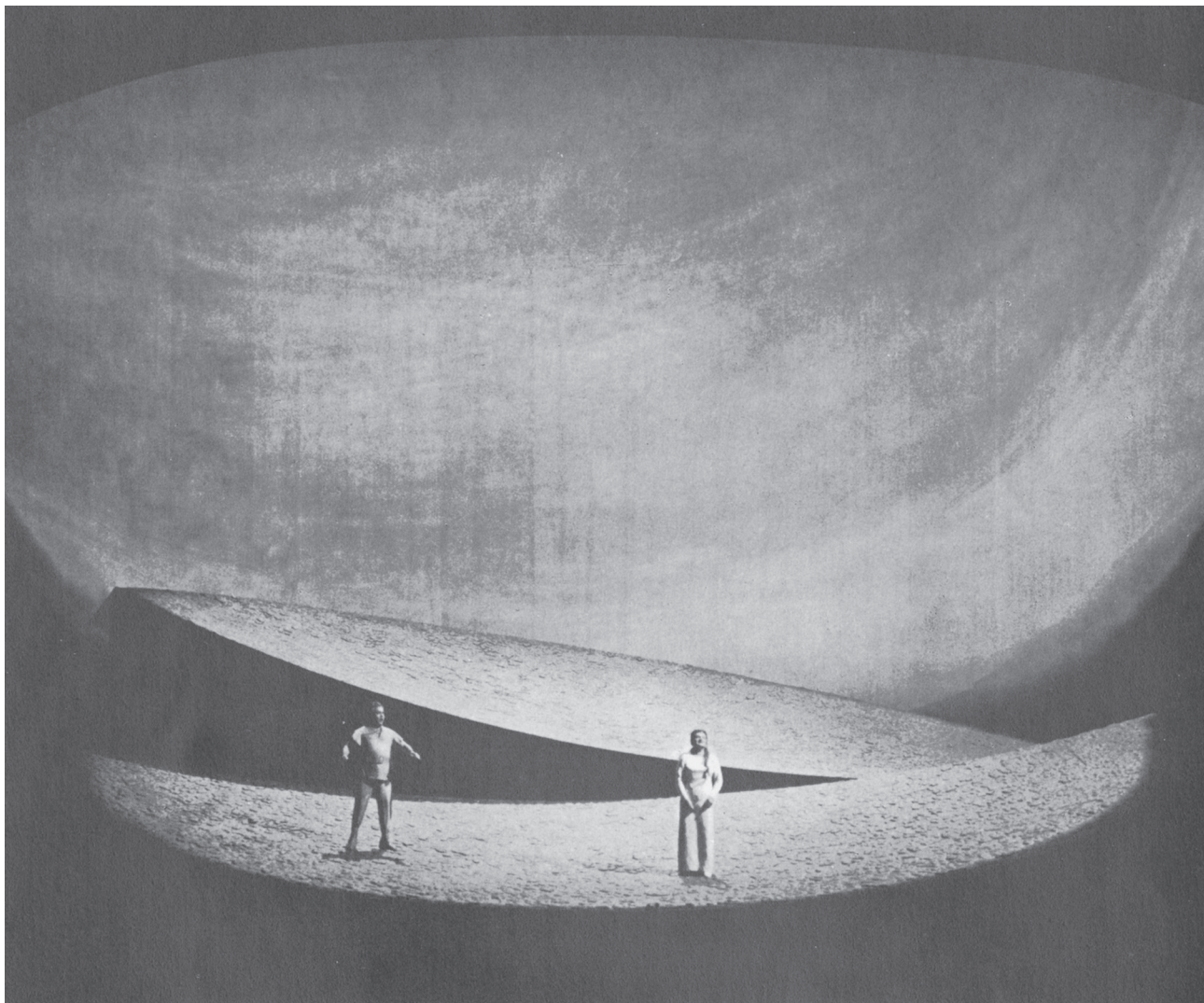
Musikken

Både for at udføre og opleve musik kræves koncentration. I vort overordentlig hurtigtløbende, fragmenterede informationssamfund er koncentration blevet en sjældenhed. Strømmen af det flygtige medfører en anden oplevelse af tidsforløb, og evnen til at fastholde synes mere og mere at gå tabt. Enhver folkeskolelærer ved, hvorledes evnen til at koncentrere sig er stærkt reduceret. De ved også, hvad det betyder. Her har musikken en vigtig funktion. At spille, men også at lytte kræver en koncentreret arbejdsindsats. Hertil kommer, at musik udføres og ligeledes ofte opleves i fællesskab med andre. Musik er et socialt fænomen, der kræver bevidst social adfærd.

I den musik-social adfærd bliver deltageren en part af et kollektivt fællesskab, der i sin type går tilbage til kunstens religiøse udspring. Ud fra den betragtning kan man fastslå, at opera er en fællesskabets kunstform, der opstod som endnu et forsøg på at genopvække det græske drama, en af den vestlige civilisations store humanistiske frembringelser.

Siegfried, III. akt, Der Ring des Nibelungen, Bayreuth 1876.





Scenebilledet i en opera – scenografien, kostumerne, lyset og selve den spille-mæssige udfoldelse – er en visuel dimension, der eksisterer parallelt med musikken. Medens den pågældende musik i

operaens opførelseshistorie ikke har ændret sig nævneværdigt, har scenebilledet ændret sig i takt med vore visuelle vaner og smagsnormer. Scenebillederne, der følger de skiftende Wagner opfø-

relser, er et godt eksempel på, hvad det er, man »ser« i Wagners musik. Siegfried, III. akt, *Der Ring des Nibelungen*, Bayreuth 1963.

Dramatikken

I denne sammenhæng er selve det dramatiske, det episke aspekt uhyre vigtigt. Vi bevæger os her direkte ind i det menneskelige drama, for at give os fantasien i vold. Identifikationen – at gøre sig til ét med en verden uden for én selv – er en grundlæggende faktor. I det episke forløb oplever vi de psykologiske, de etiske og de politiske kampe på et ritualiseret plan. Teksten, operaens libretto, er broen til den litterære dimension, der afspejler diverse kulturelle perioder. I middelalderens mysteriespil er det kirkens budskab, der bliver formidlet. I Barokoperaen finder vi det absolutistiske magtapparats pragtfulde selvbekræftelse byggende på rationalismens logik. 1700-tallets *buffo opera* er borgerskabets hverdagsidentifikation præget af den roussauske følsomhed. Revolutionstiden skaber befrielsesoperaen. Det italienske melodrama i den romantiske periode er et talerør for det undertrykte folks længsel efter frihed. Wagner formulerer med Ringen en romantikkens holisme, etc., etc.

Den menneskelige stemme

Men hvad er det, der gør operaen så særlig nærværende, at nogle kan hævde, at det er *fremtidens* kunstart? Netop i vor EDB-verden, hvor vi oplever mere og mere gennem elektronisk reproduktion uden fysisk nærvær, får operaen som totalteater en ny mulighed. I tidligere århundreder var opera på en vis måde datidens TV rent underholdningsmæssigt. Nu er operaen opført i operahuset en af vore få muligheder for at slippe væk fra video og TV skærme. Den fysiske tilstedeværelse af dirigent, orkester, kor, solister etc. – den fysiske lyd sætter ind som en forlø-

ser af indre oplevelser, hvoraf ny erkendelse fødes.

Det er den menneskelige stemme som medie, der overfører budskaberne. Det egentlige bindeled mellem det kunstneriske produkt og det oplevende publikum er sangeren og hans brug af stemmen. Brugen af stemmen i opera – som brugen af kroppen i dansen – rummer både noget meget banalt og noget dybt metafysisk. Fra smægtende sentimentalitet *à la* »hjerter – smerte« til f.eks. brugen af utrolige koloraturer som udtryk for vanvid. Den menneskelige stemme giver tilhøreren en mulighed for dyb identifikation med det, der foregår på alle planer. Tilskueren/tilhøreren kan projicere sig fysisk ind i værket. Lyden går så at sige ikke blot ind i ørerne, den rammer også underbevidstheden. Stemmens psykologiske, somatiske virkninger er af enorm betydning. Vor jeg- og omverdenoplevelse har også med stemmen at gøre.

Brugen af stemmen har igennem tiderne været underlagt forskellige idealer fra barokkens affektpsykologi til ekspressionismens anvendelse af hyl og skrig. Modernismen efter 2. verdenskrig havde i høj grad en tendens til at umenneskeliggøre brugen af stemmen som en naturlig konsekvens af den generelle fordrivelse af mennesket fra kunsten i vort århundrede. Men det er som om mennesket er på vej tilbage. I musikdramatikken giver det sig bl.a. udslag i et forsøg på igen at opfatte stemmen som et menneskeligt instrument og ikke som blot et instrument blandt alle andre.

Med Gérard Mortier's ord:

Operaen opført i operahuset er fremtidens kunstart, fordi den er den eneste kunstart, der appellerer til alle sanser,

og fordi den menneskelige stemme i sin grundlæggende kropslighed har mulighederne i sig for at kommunikere på dybere niveauer end andre kunstneriske udtryk. (Her kan man nok tilføje dansen!) Hertil kommer de sociale og psykologiske faktorer. Musikdramatik bringer folk sammen i fælles oplevelser, i fælles udtryk. Musikdramatik er således vigtig for vor trivsel alene og sammen. Kunstarten skaber bedre livskvaliteter.

En elitær kunstart

Rummer det musikdramatiske udtryk fremtiden i sig, så rummer operaen som institution en lang række problemer, der hænger sammen med hele den kulturelle situation, og den grænsedragning mellem finkultur, populærkultur og folkekultur, der finder sted. Skal opera have nogen mening, er det vigtigt at acceptere sandheden i Mortiers udtalelse om, at opera er elitær, fordi den omfatter så utrolig meget. Når et kunstnerisk udtryk er så komplekst, kan det ikke undgås, at det kræver meget af sit publikum. Det er på den anden side også rimeligt at regne med, at publikum ligeledes forlanger noget. Opera er intellektuelt udfordrende tværs hen over grav og rampe.

Andre musikdramatiske former, der indgår i populære og folkelige formationer, er også på deres måde elitære. Men utrolig mange fordomme er med til at skabe afstand mellem fin-, traditionel og professionel kunst på den ene side og folkelig, eksperimenterende og amatør-pædagogisk kunst på den anden side. De to fronter har det gensidigt med at bekæmpe hinanden, for hver især at være ene om at modtage de stadig mindre økonomiske midler, der stil-

les til rådighed fra samfundets side. Det, der adskiller de to lejre, er på den ene side en stærk fokusering på den kreative proces som det egentlige over for den isolerede fokusering på produktet. Begge lejre kunne imidlertid godt lære noget af hinanden. Det professionelle musikteater kunne godt være mere pædagogisk, og det pædagogiske musikteater kunne godt være mere professionelt.

Rids af en udvikling

Problemerne kan spores tilbage til den udvikling, der fulgte efter 1. verdenskrig. I 1930'erne og 1940'erne bliver det at gå til opera mere og mere betragtet som et socialt ritual for de rige. Det sker samtidig med, at nykomponerede operaer fremkommer sjældnere og sjældnere. Repertoiret stivner til et snævert udvalg af værker fra Mozart til Puccini. Det er dette meningsløse ritual, der satiriseres over i slutscenen af den geniale Marx Brothers-film »A night at the opera«. Publikum er her holdt op med – eller lader i hvert fald som om, de er holdt op med at skelne mellem det latterlige og det sublime. Opera og det at gå til opera blev drevet ud i det burleske.

Trods den musikalske modernismes angreb på genren, begynder udviklingen delvis at vende efter 2. verdenskrig. For det første blev der i Tyskland genopbygget en lang række operahuse, der under krigen var blevet jævnet med jorden. De nye operahuse fik en avanceret sceneteknik, hvorved der i produktionerne kunne realiseres mere end tidligere. Man kunne nu begynde at følge, hvad der allerede var sket inden for det moderne teater og inden for det store nye medium, filmen. Ikke mindst den

moderne belysningsteknik fik enorm betydning f.eks. i Wieland Wagners revolutionerende Wagner-iscenesættelser.

Dernæst er udviklingen i Amerika af overordentlig betydning. Der sker en vældig vækst i operakompagniernes antal og antallet af opførelser. Der bygges operahuse med Lincoln Centrets Metropolitan Opera som kronen på værket. De nye medier tog også operaen til sig, først og fremmest grammofoonpladen og TV.

Instruktørens kunstart

Fornyelse kom først og fremmest fra udviklingen i operaens teatraliske dimension. Efter at verismen (opera i dens mest realistiske udformning) for alvor havde udspillet sin rolle i 1950'erne, blev nytænkning og et avanceret dramaturgisk forarbejde en nødvendig betingelse for at forløse de mange lag, der ligger i de store musikdramatiske værker, og som samtidig kan være med til at betone værkernes samfundsmæssige relevans. Som den tidligere nævnte leder af Bruxelles-operaen, Gérard Mortier udtaler: »Skal opera – ja, musikdramatik i det hele taget – lykkes, skal det både være fantastisk og logisk. Man må gennemtænke, hvorfor der sættes dette eller hint op i hvilket teater for hvilket publikum på hvilket tidspunkt. Der må skabes et specifikt program båret af en idé. Denne idé kan bestå af en belysning af en periode, en forfatter, en komponist, en kæde af diverse værker sammenholdt af et fælles idéindhold eller en samlende tolkning etc.

F.eks. kan man som idé have »antikken« og belyse det ved at sammenstille opsætninger af Glucks *Orfeus* og Ber-

lioz' *Trojanerne*. Hermed kunne man komme til at belyse den klassicisme, der findes midt i Berlioz' overvældende romantiske univers, og omvendt – den moderne emotionalisme Glucks musik rummer midt i dens statuariske karakter.

En af grundene til, at opera er populært i dag, ligger i den avancerede og gennemtænkte iscenesættelse. Det er de epokegørende iscenesættelser af klassikerne langt mere end eventuelt nykomponerede værker, der markerer kunstarten for tiden. Dette faktum har sin historie.

Oprindelig var operaen et aristokratisk anliggende, hvor kun aristokratiet forstod reglerne. I 1800-tallets begyndelse overtog bourgeoisiet for alvor operaen som DERES kunstart. Operaen blev omfavnet af kapital og investering med profit for øje. Profit kunne bedst skabes gennem reproduktion. I vort århundrede ser vi dette kapitalistiske principps triumf. Man reproducerer og reproducerer så sofistikeret, at det bliver en kunst i sig selv. En nyopsætning af Mozart af en stor instruktør er kunst. Denne »reproduktionens triumf« er spændende og giver store muligheder, men den er også farlig, da den har en tendens til at umuliggøre skabelsen af nye værker.

Vi er for tiden i en periode, hvor det kreative først og fremmest bygger på reproduktion og »genbrug« – nogle kalder det postmodernisme.

Den nye reproduktionskultur betyder, at store instruktører i dag kan forløse klassikerne på et stort moderne publikum. Vi ser i et moderne sprog og i en moderne sammenhæng, hvad det var, Verdi og Wagner ville fortælle. Udfra denne forståelse af opera som

kunst er Chéreau-s opsætning af Ringen populær kunst (TV-udbredelsen).

Den nykomponerede opera

Den nye opera-interesse er ikke ensbetydende med, at situationen udelukkende er lykkelig. De økonomiske vanskeligheder, kunstarten kæmper med, er allerede omtalt, og nok så problematisk er, at repertoireet trods udvidelser stadig udgøres af den gode snes travere fra forrige århundrede. Modernismen forbandede operahuset, og herfra svarede man igen med at udelukke modernismen, afvist af det bredere operapublikum. Igen har de sidste tiår vist, at udviklingen på dette felt kan vende. Der komponeres nu store mængder af musikdramatik igen, og enkelte – f.eks. Glass, Stockhausen, Maxwell Davis, Reimann og andre har oplevet noget, der ligner succes. Men i langt de fleste tilfælde, når det drejer sig om nykomponeret opera, glemmer komponisten at tilgodese den teatraliske dimension. Han komponerer for orkestergraven og for sangere placeret i et statisk scenebillede. Komponisterne interesserer sig ikke nok for, hvad det at arbejde med teater betyder. Og resultatet er, at trods musikkens store kvaliteter virker resultatet kedeligt og fortænkt. Personligt føler jeg, at det, at vi er vendt tilbage til troen på myternes værdi, kan give den nykomponerede opera den teatermæssige saltvandsindsprøjtning, der er nødvendig. I mytens fællesskabende fortælling ligger teatrets store mulighed i dag, og en del komponister har i deres emnevalg for ny opera vist øje for dette.

– Og så må der overalt i det etablerede teater gøres oprør mod det omsiggribende bureaukrati. Fagforeningsty-

ranni er uforeneligt med kunstnerisk entusiasme. Samarbejde på tværs af alle grænser, og først og fremmest mellem dirigent og iscenesætter, skal sikre, at den velbegrundede fællesidé gennemføres og forener alle elementer i realisationen.

Kunst skabes hverken af penge eller mirakler (skønt begge dele kan lette på situationen) – men af viden og entusiasme tilsat en god portion sved. Gérard

Mortier slutter sine udtalelser i L'Express med, at sige:

»En teaterarbejder bør ikke eje mere end to kufferter. Ejendom holder én tilbage. Vi skal være vandrende gøglere med en mobil scene, der kan slås op der, hvor der er et nyt publikum.«

Artiklen er baseret på interviews, Gérard Mortier har givet til *L'Express*, *Opera* (marts-maj 1986), artikler i årbøger udgivet af Nationaloperaen i Bruxelles, samtaler med Michael Schönwandt, samt egne overvejelser.



Medens senromantikken dyrkede en særlig form for teatralisk realisme, blev de mest overbevisende realiseringer af Wagners værk i 1950–60'erne et udtryk for en abstrakt forenkling, hvor det essentielle samlede sig om rene liniespil (cirkeludsnittet) og stærke lysvirkninger. De nyeste opsætninger søger ikke mod den slags rene virkninger, men derimod arbejdes bevidst med gennem en rig og fantasifuld brug af sætstykker fra diverse tidsaldre at aktivere tilskuerens associationsevner. Gibichungernes hal i Götterdämmerung har fået søjlerne tilbage, men ikke i form af teatralisk realisme, men i form af søjler, der signalerer Wagners samtid. De seneste Wagner-opsætninger er i høj grad med til at understrege, at vi lever i iscenesætterens og scenografs epoke.