



Kritik

Dancer in the Dark | Poul Ruders

Foto: Miklos Szabo
Den Kongelige Opera

Mellem næstsidste sang og offerdød

Poul Ruders: *Dancer in the Dark*. Opera over Lars von Triers film.

Af Lars Ole Bonde

Selma går altid fra en musical lige før den sidste sang. Hun vil ikke se afslutningen, men bevare håbet og drømmen lysende og levende. Sådan lever hun også sit liv, og det har fatale konsekvenser for hende selv og for hendes nærmeste. Hun ofrer sit liv for en drøm.

I Lars von Triers film *Dancer in the Dark* følger vi Selma tæt og får en dyb forståelse for hendes ekstreme godhed og splittelse mellem paralleluniverserne 'enlig arbejdsløs indvandreremor' og 'stjerne i en vidunderlig musical'. I Poul Ruders opera *Dancer in the Dark* er musicaluniverset – med en enkelt spektakulær undtagelse – skrællet bort, og vi får en dyb forståelse for hvad hendes drøm gør ved omgivelserne, især hendes søn Gene.

Det grundlæggende dramaturgiske greb i operaen – som Henrik Engelbrecht har skrevet libretto til ud fra von Triers filmmanuskript – er, at vi oplever hele historien gennem Genes øjne. Vi får genfortalt historien, så han får en (ny) mulighed for at forstå og forholde sig til den. Det er et enkelt, men stærkt greb, hvis succes står og falder med at publikum fra starten knytter sig til drengen, som efter moderens henrettelse "genopvækker" hende for at få fortalt historien. Kun på den måde kan han (og vi) måske forstå, hvorfor det gik som det gik. Gene (fint spillet af Carl Philip Levin) er på scenen under hele forestillingen, enten som fysisk tilskuer til de afgørende scener i Selmas liv, eller som et stort, observerende øje i de scener/ lokaliteter, drengen ikke har fysisk adgang til: retssalen og henrettelseslokalet.

Christian Lemmerz' dystre scenografi – et gråbrunt og afsjælet kirkerum, som man kunne møde dem i DDR i 1980'erne, nemlig under ombygning til noget andet – fungerer kongenialt som teaterrom. Når vi træder ind i tilskuerrommet og finder vores plads, ankommer vi til

Selmas begravelse, for tæppet er oppe. Det er som om vi sidder lidt længere tilbage i kirken end Gene og de øvrige tilstedeværende og venter på præsten (som aldrig kommer). Vi ser og lugter de levende lys og lægger mærke til den store, matte mosaikrude. Vi der sidder i parkettet kan ikke se, at kisten er åben. Det finder vi først ud af, da Gene (som en visuel hilsen til Kaj Munks/Dreyers *Ordet*) går hen til kisten og løfter sin mor først op og derefter ud af kisten. Musikken går i gang som en understregning af chokeffekten. Dirigenten har nemlig været i graven hele tiden. Denne åbning er meget usædvanlig og meget stærk. På få sekunder kan kirkerummet omgøstes til andre lokaliteter i Selmas historie: fabrikken, musicalscenen, Selmas hjem, retssalen, fængslet og døds-kammeret. Mosaikrudens perfekte cirkel i korgavlen kan forvandles til vindue mod nattehimmel og til (Guds/Genes) skuende øje. Kostumerne og Kasper Holtens iscenesættelse forstærker det teatraliske; alle har deres roller og spiller dem. I de fleste tilfælde underspilles der (Norman, Kathy, Bill, Brenda), og netop det gør statsadvokatens groteske overspil meget effektivt, til et spil i spillet.

Film musical, opera, moral

Man kan i første omgang undre sig over, at musicaluniverset er fysisk fraværende i operaen – bortset fra en ultrakort, men yderst effektiv scene, hvor samtlige medvirkende kaster sig ud i et farvestrålende, velkoreograferet og iørefaldende ensemblenummer, der står i skærende kontrast til det ellers trøsteløse og ensformige liv omkring Selma. Men det giver god mening, og der er såmænd operastof nok alene i Selmas drømme og virkelighed. Samtidig rejser operaen en moralsk problemstilling, som nok

var til stede i filmen, men slet ikke med den styrke, den får i operaen: Har en mor ud fra lutter 'gode' motiver ret til at ofre sig selv og forlade sit barn for evigt? I filmen er Selmas historie blandt meget andet også en kritik af den amerikanske drøm, som Selma har gjort til sin. Kun i USA kan Gene få sin øjenoperation, og kun der kan hun tjene pengene til den. I filmen spilles der på den store kontrast mellem på den ene side Selmas positive projekt og hendes naive, men helhjertede forpligtelse på tavshedsløftet til Bill, på den anden side det profitstyrede amerikanske arbejdsmarked, kommunisthadet og det dobbeltmoraliske retssystem. Budskabet er klart nok, at der ikke kan forventes retfærdighed for den pengeløse. I operaen er denne konflikt markeret, men nedtonet til fordel for det moralske dilemma, der knytter sig til den egoistiske side af Selma: at hun har fået Gene trods sin viden om øjensygdommens arvelighed, og ikke mindst at hun vægter løftet til Bill og drømmen om at 'Gene vil få sine børnebørn at se' højere end sin opgave og forpligtelse som mor. At se fortællingen fra Genes synsvinkel tvinger os til at tage stilling. Det er ret stærkt gjort – og usædvanligt i operagenren, hvor vi er vant til (at lade musikken overtale os til) at sympatisere og identificere os med de store selvopofrende heltinder, der glorificeres af komponister som Wagner og Puccini (jf. Nila Parlys velskrevne artikel i operaens programbog). Om Selma og hendes historie er realistisk, er for så vidt ligegyldigt. Opera og teater skal sætte menneskelige dilemmaer og konflikter klart og tydeligt op, så vi kan mærke dem i vores krop og forholde os til de følelser, der opstår i os. Det formår Ruders, Engelbrecht, Lemmerz og Holten.

Sprækkerne i partituret

Librettoen er med andre ord udtryk for et meget bevidst og efter min mening klogt valg i forhold til udgangspunktet. Der er fortsat fokus på Selma, men synsvinklen er radikalt anderledes. Hvordan sætter det spor i Poul Ruders' musik?

Ruders er med nu tre operaer bag sig (kam-

meroperaen *Tycho* og fullscale-operaerne *Tjenerindens fortælling* og *Proces Kafka*) en meget rutineret musikdramatiker. *Dancer in the Dark* er et virtuost, postmodernistisk overflødhedshorn af et partitur, hvor musikken skifter ham (stil) hver gang handlingen kræver det. Vi får senromantisk-ekspressionistisk elegi, letbeten musical, diverse Americana, parodier, filmgyser-effekter, skæbnetung passacaglia, duet med spøgelsesekko, Selmas arier (der i deres regelmæssige folkevise-enkelhed er stærkt kontrasterende til resten af musikken) – og så mellemspillene, hvor Ruders' instrumentale mesterskab folder sig ud. Disse mellemspill (interludier, der spilles ved de åbne sceneskift og for- og efterspil for åbent tæppe) er fremragende. Jeg vil særligt fremhæve interludiet mellem Bills død og retsagen, der nonverbalt, men fuldstændig præcist skildrer Selmas splintrede, kaotiske univers – hendes fremmedhed i omverdenens turbulente håndtering af det spektakulære "mord". Også efterspillet fortjener at blive nævnt: den ensomme basklarinet-solo, der viser sig at rumme kimen til det dystre præludium, operaen begynder med.

Ruders arbejder ikke med en tydelig opdeling i "numre", eller i recitativer vs. arier, duetter og ensembler. Hans musik er et fleksibelt sammensat forløb af rene instrumentalafsnit, melodiske arioso-prægede afsnit for en eller to sangere, gennemkomponerede afsnit, og så Selmas arier, der udgør et lille musikalsk univers for sig selv: musikken er her helt enkel, grænsende til det banale – anakronistisk (og) drømmende som Selma selv er. Det hele forløses eksemplarisk af Michael Schönwandt og det lille orkester. Kun 33 kapelmusici medvirker, men der savnes intet i farverigdom, rytmisk præcision eller virkningsfulde klangeffekter. Hertil bidrager orkesterbesætningen, som er uden fløjter og oboer, men med saxofoner, klaver og synthesizer – plus en gudsvelsignelse af slagtojsinstrumenter.

Ruders' vokalstil er overraskende sangbar og let at lytte til, og der opstår mange steder interessante kontraster mellem det blide melodiske

flow og det hårdkogte instrumentale akkompagnement, f.eks. i scenen mellem Selma og Bill, hvor orkestret har afsløret Bills tyvagtige hensigter længe før han giver udtryk for dem – mens Selma stadig synger drømmende skønsang. Denne kontrapunktiske brug af orkestret kunne med fordel have fundet endnu mere plads.

Hvordan passer denne sangstil så med/til sangerne – eller rettere: sanger-skuespillerne – og deres vokale formåen? Her har Ruders nye opera sin akilleshæl, for værkets mulighed for at bevæge publikum står og falder med sangernes evne til nuancering og variation i det melodiske udtryk.

Palle Knudsen udnytter sin klangskønne baryton til det yderste i den forholdsvis lille, men centrale rolle som Bill, der udløser katastrofen. Det er en fornem præstation, også scenisk, hvor Bills dybe desperation og selvhad formidles fuldstændig præcist. Gert-Henning Jensen giver den hele show-armen som statsadvokaten, der har juryen i sin hule hånd og omdanner retssalen til en parodi på amerikansk (?) nationalistisk inficeret jura. Varmen og klangvariationsrigdommen i Hanne Fischers portræt af Kathy forløser på smukkeste vis Ruders' lange vokale linier. Det er gribende, ikke mindst i fængsels scenen, hvor Kathy mod sin vilje påduttet rollen som reservemor for Gene. Også Guido Paevatalu og Ulla Kudsk Jensen yder fine præstationer i mindre roller.

Og så kommer vi til hovedrolleindehaveren: Ylva Kihlberg som Selma. Jeg har hørt hende i mange forskellige roller gennem årene og altid været glad for hendes gode skuespil og sikre musikalske portrætter af mange forskellige kvindefigurer. På papiret er hun et rigtigt valg som Selma, men jeg må indrømme, at jeg denne gang ikke oplever hende som rigtigt castet. Mødet mellem hendes for det meste slanke, kølige lyrisk-dramatiske sopranstemme og Ruders' idéer om Selmas vokale identitet falder problematisk ud. De lange melodiske fraser, som passer så godt til Hanne Fischers stemme, giver Ylva Kihlberg problemer. Ruders ynder

at lade vokalstemmen stå alene, uden instrumental støtte, over for orkestrets selvstændige stemme. Det er en linedans, der kræver en højtudviklet kompetence i at tøjle et vibrato og nuancere klangdannelsen i det melodiske forløb. Kihlberg spiller godt, og der er bestemt mange fine vokale øjeblikke undervejs, men som helhed bliver klangen og foredraget for ensartet til at kunne gribe (denne anmelder) for alvor.

10 år med ny dansk musikdramatik

Dancer in the Dark er et foreløbigt punktum for en tiårig periode, hvor Kasper Holten og Michael Schönwandt har satset på ny dansk musikdramatik som en naturlig del af repertoireet. Dette er faktisk ikke en selvfølge inden for opera på nationalscenen. Poul Ruders' *Tjenerindens fortælling*, som blev bestilt af Holtens forgænger, Elaine Padmore, brød mange års tradition for IKKE at satse på ny dansk opera på DKT. Så Ruders har haft en central rolle i udformningen af en anden dagsorden, der bl.a. har givet plads til vellykkede produktioner som John Frandsens *I.K.O.N.*, Bent Lorentzens *Kain og Abel*, Poul Ruders' *Proces Kafka* og Bo Holtens *Livlægens besøg*. De nævnte værker har det tilfælles, at de bruger alle musikteatrets virkemidler til at fortælle en historie, der kan interessere og gribe et moderne publikum. *Dancer in the Dark* følger sig fornemt til rækken, og jeg kan kun ønske Ruders nye opera god vind på vejen ud i den store verden. Norrlands Opera i Umeå sætter forestillingen op med lokale sangere, når den er færdigspillet i København, og DKT turnerer i 2011 med *Dancer*, bl.a. i New York.

Poul Ruders: *Dancer in the Dark*. Opera over Lars von Triers film.

Libretto: Henrik Engelbrecht.

Operaen, Det Kgl. Teater, september 2010.