



Hotel Pro Forma

Fra glemte værker til iscenesættelse som form

Aleko | Hotel Pro Forma
Foto: Matthias og Clärchen Baus

Fra glemte værker til iscenesættelse som form

Hotel Pro Formas opsætning af Rachmaninov Troika

Af Kathrine Winkelhorn og Anja Mølle Lindelof

”Opera er et altædende uhyre. Opera er resultatet af utallige dygtige håndværkeres, teknikeres, musikeres, sangeres, kunstneres og administratorers arbejde. Opera er passion. Opera er løgn og sandhed i reneste form.”

Sådan skriver Kirsten Dehlholm i den fyldige programtekst til *Rachmaninov Troika*: Opera er mange værker i et værk, det er symfonisk musik, arier, recitativer, kor, kulisser, kostumer osv. som alle i en eller anden form forholder sig til hinanden. Vi vil i denne artikel bidrage til diskussionen om værkbegrebet ved at undersøge Hotel Pro Formas iscenesættelse af Rachmaninovs tre operaer *Aleko*, *Den Gerrige Ridder* og *Francesca da Rimini*, produceret på den belgiske opera La Monnaie og vist på Theatre National i Bruxelles i sommeren 2015. Spørgsmålet som diskuteres er, hvordan *Rachmaninov Troika* balancerer mellem 1) at revitalisere disse tre tilnærmelsesvist glemte musikhistoriske operaer og 2) at skabe en nyt værk? Hvor skal vi lede efter ‘værket’ i *Rachmaninovs Troika*, hvor der tilsyneladende er mange forskellige mulige værk-forståelser på spil:

En opera, som i sig selv er et konglomerat af virkemidler – af partitur og libretto, af musikalsk opførelse og teatralisk iscenesættelse.

En genre, som ofte betragtes som den måske mest konservative og traditionsbundne af de performative genrer med sit store format og sin omfattende produktions-praksis.

Tre musikhistoriske enkeltværker, tre forskellige skæbnefortællinger med hver sit persongalleri og handlingsforløb og om tre partiturer, som viser en udvikling i Rachmaninovs tonesprog.

Et konceptuelt, iscenesættende greb, der sammenfatter handlingen i en række visuelle tableauer med minimal gestik, gennem indramning og formgivning af rummet og i neutraliseringen af fiktionens såvel som værkernes historiske tid og sted.

En iscenesættende praksis, som i modsætning til samtidens øgede fokus på interaktive og deltagerbaserede teaterformer, fastholder en skarp afgrænsning mellem scene og sal, og som udgør en æstetisk formfuldendt helhed.

Modsatte side

Aleko. Aleko bor sammen Zempfira og hendes barn i en sigøjnerlejr. Hun er blevet træt af Alekos jalousi og har forelsket sig i en yngre sigøjner. Zempfira håner Aleko ved at synge om sin elsker. Ved daggry overrasker Aleko hende sammen med elskeren. I jalousi dræber han dem begge. Zempfiras far skåner Alekos liv, men smider ham ud sigøjnerlejren. På billedet ses Aleko foran et af tarotkortene, umiddelbart efter han har slået Zempfira og hendes elskede ihjel.
Foto: Matthias og Clärchen Baus

En diskussion om værkbegrebet

Forestillingen om værkbegrebet rejser først og fremmest et spørgsmål om, hvad det egentlig er, vi undersøger, når vi gerne vil forstå 'værket': Er det realisering af en iscenesættelse eller skal et kunstværks betydning findes immanent i værkets form og struktur? Eller opstår betydning i den performative her-og-nu intense, kollektive tilstedeværelse? Diskussionen om værkbegrebet er også en teoretisk diskussion om, hvem der har ret til at definere kunstens betydning. Den debat har udspillet sig forskelligt inden for de forskellige kunstfag og har givet forskellige forståelser af kunstnerisk kvalitet: Er det publikums oplevelse af værket, er det den kvalitative bedømmelse inden for en professionel kunst-diskurs. Er det kunstnerens intention? Eller er det antallet af solgte billetter der tæller?

I bogen *Det Autentiske* (2012) beskriver Jørgen Dehs (med reference til den tysk-russiske filosof og kunstteoretiker, Boris Groys), hvordan et værks autoritet ikke længere udelukkende er institutionelt funderet. Dehs peger på, at det nye i kunsten ikke kan adskilles fra den kulturelle anerkendelse og værdsættelse, i et gensidigt udvekslingsforhold mellem kunstverdenen og ikke-kunsten (Dehs 2012: 170). Dette vekselforhold består af to poler: *det kulturelle arkiv* og *det profane rum*. De to felter skaber tilsammen et dynamisk kulturelt kredsløb. Det fænomen ses tydeligst i billedkunsten, der ofte opererer i spændingsfeltet mellem det kulturelt værdsatte og det profane, som eksempelvis Marcel Duchamps berømte pissekumme, "Fountain", fra 1917, signeret R. Mutt. Det kulturelle arkiv befinder sig i en permanent forhandling omkring værdier, og det er det kulturelle arkiv, der afgør, hvad der får mulighed for at træde frem som det nye. Det nye må indtages og privilegeres som grænse, som Dehs siger, og "arkivet optager det nye og ignorerer alt det, der bare er gentagelser" (ibid). I afgørelsen om, hvad der hører til det kulturelle arkiv, er der ikke nødvendigvis knyttet en kvalitet eller egenskab. Det afgørende er tingenes tilhørsforhold til det profane rum, skriver Dehs. Hvad som helst kan optages som det nye, fordi det nye ikke længere fremstår som en trussel mod traditionen, som allerede er bragt i sikkerhed i diverse arkiver på museer, biblioteker universiteter, teatre og film. Men disse arkiver udgør netop målestokken for det nye, anfører Dehs. Set i dette lys er værkbegrebet en dynamisk konstruktion, samtidigt med at det anvendes som pejlemærke og kompas. Nogle gange dømmes et kunstværk ude for så at komme ind i varmen igen. Eksempelvis som det skete med Duchamps pissekumme. I 2004 blev værket af 500 britiske kunstkyndige udpeget som det mest indflydelsesrige værk i det 20. århundrede.

Inden for de performative kunstarter har forholdet mellem skabende og udøvende kunstnere været omdrejningspunkt for værk-diskussionen: Er det i den litterære dramatiske tekst og det noterede partitur, at det egentlig værk skal findes, eller eksisterer værket først i opførelses-situationen? Hvordan bestemmes relationen mellem de to – og hvad er de udøendes rolle i denne realiseringsproces? Inden for både den vestlige klassiske musik- og teatertradition har der været en fremherskende forestilling om at se på forlægget som den autoritative, betydningsbærende enhed. Med afsæt i 1960'ernes og 1970'ernes performative kunst har en mere situationsbestemt og kontekstafhængig forståelse af betydningspotentialer vundet indpas. Nemlig den betydning, der ligger i samspelet mellem koncept, performer, tekstforlæg og publikum.

Inden for scenekunst har det medført en stigende teoretisk interesse for forestillingsanalytiske modeller, hvor den kommunikative handling i teatersalen ses som det analytiske omdrejningspunkt (e.g. Eigtved 2003, Sauter 2000). Dette er blevet suppleret af en stigende interesse i empiriske publikumsanalyser, der undersøger, hvordan en given forestilling modtages og opleves af et publikum (Reason og Sedgman 2015). Samtidig er en del af den moderne scenekunst

optaget af deltagerbaserede og post-dramatiske teaterformer, som gør publikumsinddragelse i opførelses-situationen til en del af værkets bærende idé (Bishop 2012). Det har vi set på diverse Borger-scener, i Hotel Pro Formas forestilling ”Ellen” fra 2010 (Christoffersen og Winkelhorn 2015: 224-225) og i en række af Signa Köstlers forestillinger. Men også den vestlige klassiske musiks partiturbårne værkbegreb er udfordret. Musikkens ontologiske status har været omdrejningspunkt for markante teoretiske diskussioner om, hvorvidt musikken skal findes i partituret, i opførelsen, i komponistens eller lytternes hoveder blandt andet under titlen ’new musicology’ (eg. Cook & Everist 1999). Den diskussion har forløbet parallelt med udviklingen af populærmusikstudier og et fokus på musikkens sociale og identitetsmæssige betydning, fx i studiet af fankulturer, performancepraksis og kanonformationer. Her bliver forestillingen om ’kunstværket’ udfordret af et stadigt større fokus på sceneoptræden. Ikke kun i form af popstjerners ’performance personaer’ (Auslander 2006), men også inden for den klassiske musik diskuteres koncerter i stigende grad som multisensoriske, performative begivenheder (fx Small 1998, Cook 2013), ligesom komponister med inspiration fra performancekunsten selv går på scenen som en del af deres ny-komponerede værker.

En markant teoretisk diskussion fandt sted i 1990’erne, hvor ideen om værkbegrebet som historisk konstrueret størrelse vandt indpas. Spørgsmålet om forlæggets betydning stod centralt i Richard Taruskins hudfletning af tidens interesse i en historisk, autentisk opførelsespraksis (Taruskin 1995). Også Lydia Goehr understregede i sin indflydelsesrige bog *The Imaginary Museum of musical Works* (1992) kompleksiteten i spørgsmålet om, hvad det vil sige ”at være tro mod værket.” Nicholas Cook kondenserer med reference til Goehr polerne til en distinktion mellem ”den perfekte opførelse af musik” og ”den perfekte musikalske opførelse” og peger dermed på to grundlæggende forskellige og modstridende værk-idealer (Cook 2013).

Den *perfekte opførelse af musik* er centreret om forlægget og er essentialistisk i den forstand, at forlægget dikterer, hvad en korrekt opførelsespraksis vil sige, mens *den perfekte musikalske opførelse* interesserer sig for de udøvende kunstneres fremførelse, herunder også iscenesættelsen. Her opereres med en mere åben tilgang til forlægget. Inden for opera bliver spørgsmålet om, hvad det vil sige at være tro mod værket mere kompliceret. Mens det i teatret nærmest er en pligt at gøre en klassiker aktuel og vedkommende, er det som Lars Ole Bonde peger på i sin anmeldelse af Jægerbruden - I krigens Skygge (*peripeti.dk* 12. november 2015) mere komplekst i opera, simpelthen fordi musikken binder fortællingen til sin samtid på en anden måde end librettoen.

At en essentialistisk tilgang til værkbegrebet er svær at fastholde, er afsættet for *Rachmaninov Troika*. Her er den moderne iscenesættelse omdrejningspunktet for en nyfortolkning, som på en gang revitaliserer og forbliver tro mod Rachmaninovs senromantiske tonesprog, uden at der ændres i Rachmaninovs forlæg. Dermed insisterer *Rachmaninov Troika* på ”den perfekte musikalske opførelse,” og at værket findes i iscenesættelsen og de udøvende kunstneres fremførelse.

Kirsten Dehlholm som operaiscenesætter

Kirsten Dehlholm, som i 2015 modtog Reumerts Hæderspris for sin banebrydende tilgang til scenekunst, har siden 1985 været leder af Hotel Pro Forma. For Dehlholm handler al scenekunst om magi og om at skabe de sjældne øjeblikke, der tilsidesætter det hverdagslige nu, og som eksisterer ’uden for tid og sted,’ hvor alt går op i en højere enhed. Hotel Pro Formas indgang til scenekunst er iscenesættelse og rammesætning og en leg med genrer, positioner og formater. Det

skaber værker, hvor form og indhold sidestilles, og det giver et andet dramaturgisk forløb end et traditionelt fremadskridende narrativ. Her bliver det visuelle formsprog ”fortælleren.” Det er formen i sin kompleksitet, som er forestillingens omdrejningspunkt for Dehlholm. ”For det er øjet, der er i fokus, og det er gennem sanserne, at vi som mennesker udvider vore begreber. Sat på spidsen kan vi sige at, at den æstetiske sansning er Hotel Pro Formas primære anliggende, og netop det sansede forstærker vor erkendelse” (Winkelhorn 2015: 224-225).

At Kirsten Dehlholm sammen med et kunstnerisk team fra Hotel Pro Forma iscenesætter klassisk opera på de større operascener i Europa er relativt nyt. Her kan som eksempel nævnes Richard Wagners sidste opera, *Parsifal* (1880) på Teatr Wielki Opera Narodowa i Poznan, i efteråret 2013. I programbogen til *Rachmaninov Troika* citerer Kirsten Dehlholm den norske forfatter, Kjell Askildsen: ”Form er alt, men det er ikke nok.” Det er et velvalgt credo for *Rachmaninov Troika* og for Hotel Pro Formas tilgang til scenekunst. Når Dehlholm iscenesætter, arbejder hun altid med specifikke spilleregler, som er beskrevet i programteksten til *Trojkaen* og lyder således: 1) opera er i sin essens skønhed 2) vi, der iscenesætter og visualiserer opera, er musikkens tjenere 3) fortællingernes forenklede indhold bruger vi som en overordnet ramme til at skabe totale billeder. 4) skæbnefortællinger tjener kun det formål at skabe musik af stor skønhed 5) musikken og sangen bærer alle følelserne, og løfter tilhørerne hen et sted af den anden verden.

La Monnaie

La Monnaie er Belgiens nationalopera og anses for et af de førende operahuse i verden med særligt fokus på den moderne opera. I januar 2015 lukkede *La Monnaie* ned for en sæson, da huset skulle renoveres. Hvordan håndterer en stor opera for en stund at være uden scene? La Monnaie søgte uden for huset for at gøre noget helt andet. Som direktøren for La Monnaie, Peter de Caluwe har formuleret det i en samtale med os: ”Vi ønsker at se på det at være hjemløs som en chance og en mulighed for at anvende en række af byens forskellige scener og gøre noget andet, end vi plejer.” Et dristigt og stærkt udsagn fra en stor national kulturinstitution. La Monnaie har produceret *Rachmaninov Troika* og valgte at vise operaen på Theatre National, en stor blackbox scene uden orkestergrav. Forestillingen blev spillet ni gange med helt udsolgte forestillinger og særdeles gode anmeldelser. Det var også Peter de Caluwe, som længe havde ønsket at vise de tre Rachmaninov operaer, og ifølge ham er det første gang de tre operaer opføres samlet. Materialet er der, partituret ligger klar. Dehholms og Hotel Pro Formas opgave er at få dette til at blive levende. Her skal udvikles et koncept, der skal drøftes med og accepteres af den kunstneriske ledelse på La Monnaie. Her er flere udfordringer givet på forhånd. Hvor placerer man et orkester med ca. 70 musikere på et teater uden orkestergrav? Hvordan får man tre ældre og lettere bedagede operaer til at fremstå som et samlet og samtidigt værk?

At musikken er omdrejningspunktet understreges ved, at orkesteret er flyttet op på scenen, og dermed også bliver en visuel medspiller, mens de tre fortællinger er afsat for den visuelle dramaturgi. Dehlholm fortsætter i programbogen: ”Vi begynder med rummet, et stort sortmalet rum uden proscenium. Vi fylder scenerummet op med en ny scene: trappen som et stykke arkitektur mellem det horisontale og det vertikale. En spejling af publikumspladsernes stigning. Vi befolker trappen med orkestret nederst på faste pladser og med solisterne og koret op ad trappen i skiftende konstellationer som komponerede billeder på en rumlig flade.” Med dette greb indtager Dehlholm hele rummet, ja hele teatret. Trappen, er ikke bare en trappe, men også en ramme og en scene. Ofte er den kun delvist belyst, andre gange ændrer lyset sig, så trappen fremstår som

en flade, når lyset i bølger bevæger sig over trappen, og man ikke kan se, hvad der op eller ned. Sammen med musikerne på scenen fungerer trappen som et rumligt fikspunkt og giver en konkret og synlig kobling mellem musikken, sangen og de visuelle tableauer på tværs af de tre operaer.

Rachmaninovs tre operaer

Den russiske komponist Sergei Rachmaninov (1873-1943), som i eftertiden er mest kendt for sin klavermusik, skrev tidligt i sin karriere tre én-akters operaer: *Aleko* (1892), *Den gerrige ridder* (1904) og *Francesca da Rimini* (1905). Det er de tre operaer, som tilsammen danner *Rachmaninov Troika*. De tre enkeltstående operaer, har som udgangspunkt kun komponisten tilfælles. Som fællestræk er de tre operaer skæbnefortællinger, der kredser om begreber som skæbne og synd, hvad enten det er et spørgsmål om jalousi, grådighed eller forbudt lidenskab. Men de har naturligvis Rachmaninovs senromantiske kompositionsteknik og klangideal til fælles. Operaerne blev opført flere gange i begyndelsen af århundredet, men siden er de kun sjældent opført og hører til en nærmest glemt del af det klassiske repertoire. Russisk opera spilles sjældent uden for Rusland. Og Rachmaninovs musik fik af flere grunde ikke nogen stor betydning i samtiden. Rachmaninovs grundlæggende funktionsharmoniske, senromantiske tonesprog blev af mange kolleger betragtet som gammeldags i en tid med radikale nybrud i musikken hos fx Wienerskolen med Alban Berg og Arnold Schönberg som eksempler.

Men vi finder også en forklaring i operaernes specifikke receptionshistorie. *Aleko*, som var Rachmaninovs afgangsupgave fra konservatoriet i Moskva, blev opført på Bolshoi teatret i april 1893 sammen med bl.a. Tchaikovskys *Spader Dame*. Tchaikovsky var begejstret for operaen, som var skrevet på én måned i foråret 1892 ud fra en given libretto baseret på Pushkin's 1824-digt "The Gypsies." Anmeldelserne talte om en lovende operadebut, hvis mangler blev opvejet af det store potentiale af den blot 18-årige komponist (Klaptor 2010). Kritiske kommentarer fik især operaens manglende sammenhæng i librettoen, der består af solosange med ganske lidt samspil mellem de enkelte karakterer.

Francesca da Rimini og *Den gerrige ridder* blev uopført sammen på Bolshoi i januar 1906. Også *Francesca* er ofte blevet kritiseret for at være for statisk, og flere kritikere peger på mangler i librettoen. Det gjaldt også Rachmaninov selv, som det fremgår i hans brevveksling med Tchaikovsky, der bearbejdede Dantes tekst til den aktuelle libretto (Klaptor 2010: 14).

Den gerrige ridder, komponeret i 1904-1905, består af tre scener og er baseret på en ubearbejdet tekst fra *Alexander Pushkins* digt *De syv dødsyndere*. Tekstens monolog-karakter har betydning for operaens forløb og for det musikalske materiale.

I *Rachmaninov Troika* synges der på russisk, og de fleste solister er ligesom dirigenten russiske. Der er ikke ændret i hverken partitur eller libretto, og hver af de tre enaktere præsenteres som en afrundet musikalsk-scenisk enhed med tæppefald og pause. En genkommende kritik af alle tre operaer er, at librettierne er svage, og at handlingsforløb og indre sammenhængskraft er ganske skrøbelig. Men Dehlholm og Hotel Pro Forma udnytter den eksisterende svaghed konstruktivt. De tre operaer bliver til et langt forløb, og de banale konflikter og den dramatiske strukturs manglende samspil mellem figurerne forvandles til et sammenbindende element i Troikaens stiliserede handlingsforløb.

Rachmaninov Troika

De tre operaer kobles scenisk sammen til en forestilling i tre akter á ca. en time, med pause i mellem hver, først *Aleko*, så *Den gerrige ridder* og til sidst *Francesca*. På den ene side er Dehlholm



Den gerrige Ridder handler om grådighed. Den unge Albert står i dyb gæld til sin velhavende og nærige Baron af en far, der nægter at støtte sønnens udsvævende livsstil. Albert opsøger en pantelåner, men denne tilbyder ham i stedet gift til at myrde faderen. Forslaget ryster Albert, og han får etableret et møde mellem hertugen og sin far. Hertugen beder Baronnen støtte sønnen, men Baronnen anklager Albert for at stjæle fra ham. I vrede afslører Albert sin tilstedeværelse og beskylder sin far for at lyve. Baronnen udfordrer Albert til en duel. Ved denne konfrontation dør baronnen.

Foto: Matthias og Clärchen Baus

i sin opsætning tro mod værkernes forlæg. På den anden side udfordrer hun med sine spilleregler Rachmaninovs værker gennem iscenesættelsens greb. Forestillingen rammesættes af en bred hvid trappe med orkestret på scenen. Dehlholm har tidligere anvendt trappen dramaturgisk i *Operation : Orfeo* (1993), hvor trappen er det overordnede greb, mens lyset, musikken og sangerne er de billedskabende elementer. Den visuelle fortæller er rummet, arkitekturen, billedkompositionen, kostumerne, lyset, bevægelsen.

Orkesteret og dirigenten er klædt i sort og er placeret forrest på scenen. Forestillingen begynder med ouverturen, og tanken ledes hen på en koncertant opførelse. Men da lyset afslører den hvide trappe, og sangerne i farvemættede kostumer kommer til syne, bliver orkestret snarere en del af scenografien. Flankeret af tre røde stilerede træer står koret i åbningsscenen stærkt billedskabende i deres farvestrålende kostumer. Rummet og trappen er de arkitektoniske vertikale og horisontale akser, der udgør værkets ramme, mens figurer, kostumer, lys, bevægelse samt enkelte objekter frembringer rummets billedkompositioner. Trappen er både scenen hvorfra *Rachmaninov Troika* fortællers, den fungerer som en konkret billedramme om de enkelte tableauer og er en symbolsk ramme for forestillingen. Det hele fortællers derfra, hvor alle er døde.

Den gerrige ridder, forestillingens anden akt, er et scenisk kontrapunkt. Den hvide trappe er delvist skjult bag et lærred, og de dæmpede jordfarver i kostumer såvel som scenografi står i skarp kontrast til *Alekos* farverige univers og til den sort-hvide geometri i *Francesca*. Forscenen som rum er fladt med en filmet arkitektur som baggrund vist på to lærreder i forskellige størrelser.



I Francesca da Rimini er vi i underverdenen, hvor syndere, der hengiver sig til begæret, straffes af en evig hvirvelvind. De døde fortæller deres historie til Dante, som beder hovedpersonerne Francesca og Paolo om at berette deres historie. Lanceotto skal i krig, og han er klar over, at hans kone, Francesca, ikke elsker ham. Hun blev i sin tid lokket til at gifte sig med Lanceotto i den tro, at hun giftede sig med Lanceottos smukke lillebror, Paolo. Francesca og Paolo er alene i et værelse på slottet og Paolo erklærer sin kærlighed til Francesca. De besynger deres hemmelige kærlighed, og omfavner hinanden. Lanceotto ser de elskende og dræber dem begge.

Foto: Matthias og Clärchen Baus

Operaen kan betegnes som et dramatisk kammerspil med fuldt orkester og med kun 5 solister på scenen og intet kor. Der er to dramaturgiske spor: det ene spor er filmen, der fungerer som arkitektonisk rum og bagtæppe med enkelte handlingsbærende momenter. Det andet spor er sangerne på forscenen og musikerne på bagscenen. Filmen, der er optaget i en nabobygning, en gammel, forladt biograf, viser en rumlig atmosfære af stærkt forfald. Vi ser hullerne i murene, de gamle vinduer, plastik og vandpytter og grafitti på væggene.

I tredje akt, Francesca da Rimini, sker der ikke meget koreografisk. Dramaet ligger i musikken og lyset. Med mellemrum rejser dele af koret sig op for at sætte sig igen, mens vinden bruser i skørterne. Lyset bølger i forskellige konfigurationer over trappen, og sammen med musikken intensiverer det dramaet. I slutscenen skyder Lanceotto de to elskende og røg stiger op, mens de to døde nu vender ryggen til og går op mod korets andre døde sjæle. Den simple handling udspiller sig gennem korets grupperinger og solisternes skulpturelle kropspolitur, vindens bevægelse i de smukke kostumer, lysets farvede dans på trappens trin og musikkens kontinuerlige forløb af spænding og afspænding, dramatiske opbygninger og afventende klangflader. Som tilskuer suges vi ind i skønhedens univers af den anden verden.

Fælles for tre akter er, at vi befinder os i et udefinerbart miljø, hvis regi er uden for tid og sted. Vi er ikke tilbage i Moskva anno 1893 eller bragt ned i Dantes inferno. Frem for en repræsentation af et handlingsforløb og en given historisk tid fastholdes vi i teatersalen i

Brussel anno 2015. Det er de visuelle tableauer og lysets og kostumernes materialitet, der bærer forestillingen frem, snarere end symbolske betydninger. Enkelte undtagelser fortæller dog om tid og sted: De farverige kostumer i *Aleko* associerer sammen med tarotkort til et sigøjnermiljø. I *Den gerrige ridder* er graffiti et gennemgående visuelt træk, hvor enkelte genkendelige 'tags' træder frem og angiver et konkret nutidigt sted midt i tristessen - ikke mindst en ikonisk plakat af Jimi Hendrix står som en reference til en anden musikalsk skæbnefortælling. Men også Euro-sedlerne i hænderne på den gerrige ridder konkretiserer en bestemt historisk tid og et geografisk, vestligt sted med de dertilhørende myter.

Billedskabende kostumer

Der er kun ganske få rekvisitter (tarotkort, en enkelt stol, et bord) og kostumerne får dermed en dobbeltfunktion. De bidrager på en gang til at karakterisere og 'mærkværdiggøre' figurerne, men samtidig giver de farve, stof og materialitet til den hvide trappe og det sceniske rum. Det gælder de elaborerede og visuelt farvemættede kostumer og de forunderlige hovedbeklædninger i *Aleko*. (se omslag for- og bagside) Det er kun ganske små forskelle, der skiller hovedfigurerne fra mængden fx *Aleko* og *Zemfira* med deres lange farvede hår i grønt og orange. Det gælder de overdådige, plisserede kostumer i grafiske sort/hvide mønstre i *Francesca*, hvis æteriske lethed fremhæves af vindmaskiner, der puster til de fnuglette kostumer, så skørterne både flager og får volumen. I *Francesca* er hver korsanger udsmykket med en metalramme om skulderen, der svagt bevæger sig og giver liv til scenebilledet.

Igen adskiller *Den gerrige ridder* sig, alt er kantet, og her anvendes afdæmpede jordfarver. De fem solister bærer sko, der er monteret på noget, der ser ud som brosten. Kostumerne har et slidt læderlook, der angiver en ubevægelighed. Ikke alene i deres fremtoning, men også i deres bevægelser, er de fem figurer mærkværdiggjorte. Hos hovedpersonen Albert, fungerer kostumet som en personkarakteristik. Han er den fede, ugidelige unge mand i sin store, oppustede dragt, og skaldepanden karikerer Alberts skørlevned.

Sammenfattende fungerer kostumerne billedskabende i de mange belysninger, og de materielle kvaliteter bliver en integreret del af scenografien. Deres materiale og deres håndværksmæssige kvaliteter understreges af, at koret i den første pause går rundt blandt publikum, så vi kan se kostumerne tæt på, og så vi kan sanse den fornemme syning, kostumernes raffinerede snit, stoffernes materialitet med de mange farver. Men kostumerne bliver også i sig selv en medfortæller. De antyder et imaginært sigøjnermiljø i *Aleko*, et grådighedens univers i *Den gerrige ridder*, og de formgiver en spøgelsesagtig sort/hvid underverden i *Francesca*. Efter *Aleko* har myrdet de to elskende, går han langsomt op mod et tarotkort med et hjerte og en pil igennem og strækker armene op som tegn på overgivelse. Hans ryg er sort og hvid. Så rejser koret rejser sig, rykker sammen på trappen og vender ryggen til publikum. Alle rygge på de farverige kostumer er sorte, ligesom de behandskede hænder og hovedbeklædningen er sorte på bagsiden. Effekten er både konkret og symbolsk, og kostumernes betydning for fortællingens fremdrift er tydelig. På et øjeblik ændres billedet markant, og denne ændring i kostumernes farver fungerer som et sceneskift.

Koreografi

Handlingen drives frem af en minimal koreografi. Koret i *Aleko* bevæger sig kun ganske lidt. Sangerne står og vugger frem og tilbage på scenen, mens nogle rejser sig op og andre sætter sig ned. Den dramatiske fremdrift ligger i musikken og i brugen af lys. Lige før forestillingens

klimaks, strækker koret højre hånd frem, som de langsomt fører frem og tilbage. Ved blot to enkle tegn dræber Aleko Zemfira og hendes elsker, og koret tager hænderne op for øjnene. Det har stor effekt. Langsomt bevæger Aleko sig op ad trappen og ud af lyset.

Den gerrige ridder består af en række uafhængige solostykker og duetter, og først i sidste scene høres en duet mellem sønnen og faderen, baronen. Albert sidder med ryggen til publikum og rejser sig med et sæt for at gøre det klart, at han ikke stjæler fra sin far. Hans dovenskab placerer ham, så han synger siddende på en stol og rejser sig kun op, når han kommer i affekt. På det dramatiske højdepunkt i handlingen skrues der op for musikken, og på filmen panoreres op igennem bygningens etager. De to projektionslærreder er forskudte, hvilket sammen med musikken øger den dramatiske spænding. Albert står som en monolit, men træder mod slutningen frem med et smil, da hans far er faldet død om. Pengene er dermed hans. På trods af de ganske få virkemidler er tilskueren fanget i et elementært spændende drama.

I alle tre akter står sangerne som stiliserede kroppe, der ser direkte ud på os. De ligner på ingen måde almindelige mennesker. Der er tale om en slags afpersonalisering af de medvirkende, som snarere fremstår som typer. Men uanset hvor fremmedartede og kunstige figurerne virker, fremkalder de en følelse af genkendelse. Monna Dithmer (Christoffersen og Winkelhorn 2015: 51) ser kroppene i Hotel Pro Formas iscenesættelser gennem Derridas briller som genfærd og hans begreb om hjem søgelseslæren. Et genfærd er hverken levende eller dødt, nærværende eller fraværende. Det spektraliserer som repræsentant for en mellem-væren (Dithmer 2015: 51 ibid.). Dithmer ræsonnerer, at det karakteristiske for et genfærd er, at det rummer elementer af fortiden, men også et forvarsel om fremtiden. Det handler ikke om, hvad personerne tænker og føler. Der udstilles ikke følelser på scenen. Det vi må forholde os til som publikum er kroppene, som er til stede i rummet. Gennem denne afpersonalisering af kroppen bliver sansningen uddelegeret til tilskuerne, skriver Dithmer (ibid.: 50), og dette dramaturgiske greb resulterer i et radikalt fravær af teatral og følelsesladede (døds)scener. Når personerne er blevet dræbt går de alle op ad trappen - eller sagt på en anden måde går de ind i døden. Som publikum kan man lade sig imponere af den sceniske skønhed på trappen, af den raffinerede brug af lys, af musikens klangbilleder eller lade sig indfange af den måde, som publikumspladserne spejler scenetrappen. I den forstand foldes kroppenes livsbaner sig ud i minimeret og komprimeret form.

Dette giver i høj grad til plads til, at musikken bliver handlings- og følelsesbærende. Det visuelle udtryk smelter sammen med musikken, de store kor bliver til en organisme, der bevæger sig ind og ud mellem hinanden, på samme måde som orkesterets stemmer snor sig ind og ud mellem hinanden. En slags massefiksering - hvor mængden af korister tilsammen udgør en masse og ophæver betydningen og konturerne af den enkelte og bliver til form.

Iscenesættelse som form – Rachmaninov Troika som værk

Dermed vender vi tilbage til spørgsmålet: Hvor er værket i *Rachmaninov Troika*? I den lille bog *Æstetik... at svare verden igen med værket* (1996) søger billedkunstneren og kunstteoretikeren, Sophia Kalkau at indkredse værkbegrebet. Her laver Kalkau en fin sondring mellem form og stof og skriver, at form må forstås som stoffets fysiske udtryk, hvor stoffet er ideen. I dette tilfælde er stoffet Rachmaninovs musik, sang og libretto, der samles i et æstetisk udtryk. Her er ikke noget, der er tilfældigt, og ”både det tilsigtede og det utilsigtede eksisterer side om side og vedrører værkets autenticitet”, skriver Kalkau. For at blive i Dehs terminologi ligger der allerede et værk i arkiverne, som er de tre partiturer med tilhørende libretto. Men disse værker lever et stille liv, og kun *Aleko* er indspillet flere gange på plade. De to andre værker eksisterer blot som arkivalier.

Rammesætningen er afgørende for, at forestillingen får et samlet udtryk og dermed institueres som et værk. Den stiliserede narrative dramaturgi understreges af formgivning og det materiale Trojkaen er gjort af: musik, stof, sang og lys. Gennem iscenesættelsens insisteren på materialitet og form, opløses librettoens dramaturgi som en bestemt tradition og genetableringen af den som en anderledeshed, der skaber refleksion men også affekt. Det er denne anderledeshed, der giver operaen liv og kraft. (Christoffersen & Winkelhorn 2015: 302) Den stiliserede rammesætning og de billedmættede tableauer giver musikken liv i et præcist modspil til det indimellem svulstige senromantiske klangunivers. Men det er også den anden vej rundt: musikken giver liv til tableauerne. Det er denne sammensmeltning af musik og billede, som her lykkes. ”Musikkens magi er mere end noget andet dens evne til at løfte os op over selve det, den synes at udsige,” som Karl Aage Rasmussen formulerer det (2001:23).

De radikale og konsekvente sceniske greb reducerer skæbnefortællingerne til et minimum af handling med visuelt overdådige totalbilleder, der giver plads til musikken. På trods af beskedne virkemidler og den stiliserede dramaturgi fastholder Trojkaen de enkelte grundfortællingers dramatik. Som Dehlholm formulerer, er hun som iscenesætter musikkens tjener. Det er i musikken og i sangen at følelserne udtrykkes. Dehlholms og Hotel Pro Formas konsekvente formgivning giver nyt liv til Rachmaninovs romantiske lydlandskab, og den på en gang storslåede og minimalistiske iscenesættelse gør de tre operaer til et aktuelt, samlet værk. Mens værkbegrebet bestandigt er blevet udfordret af nye teknologier, nye formater og genrer, er det samtidigt værkbegrebet, der muliggør, at vi kan tale meningsfuldt om formgivningens kunst. Det er selve rammesætningen, der er central. Ja, diskussionen af værkbegrebet afføder i sig selv en række spørgsmål om kunst og kvalitet, vurderingskriterier og kritik, og ikke mindst spørgsmålet om, hvordan vi kan tale meningsfuldt om scenekunst. Derfor er værkbegrebet vigtigt.

Hotel Pro Forma team: *Kirsten Dehlholm*, instruktør, *Jon Skulberg*, medinstruktør, *Jesper Kongshaug*, lysdesigner, *Maja Ziska*, scenograf, *Manon Kündig*, kostumedesigner, *Magnus Pind Bjerre*, videodesigner.

Litteratur

- Auslander, Philip. *Musical Personae* TDR. Journal of Performance Studies, Vol 50 No 1. Spring 2006
- Bishop, Claire., 2012. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso.
- Cook, Nicholas. (2013) *Beyond the Score*. Oxford and New York: Oxford University
- Cook & Everist (1999). *Rethinking Music*. Oxford University Press, Oxford
- Christoffersen, Erik Exe og Winkelhorn, Kathrine (2015). *Skønhedens Hotel*. Hotel Pro Forma, Et laboratorium for scenekunst, Aarhus Universitetsforlag
- Dehs, Jørgen (2012). *Det autentiske. Fortællinger om nutidens kunstbegreb*. Forlaget Vandkunsten, København.
- Eigtved, Michael (2003). *Forestillinger: Cross-over på scenen*. Rosinante, København
- Forsare, Malena og Lindelof, Anja Mølle (2013). *Publik i Perspektiv, Teaterarbeite i Öresundsregionen*. Makadam Förlag, Stockholm,
- Goehr, Lydia (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works: En assay in the Philosophy of Music*. Clarendon Press, Gloucestershire

[Fra glemte værker til iscenesættelse som form]

- Kalkau, Sophia (1996): *Æstetik... at svare verden igen med værket*, Basilisk Babel, København
- Klaptor, Rachel Elizabet (2010): *Maturing through criticism: Sergei Rachmannov's operativ development and his unfinished opera, Monna Vanna*. Master thesis. Indiana University of Pennsylvania, Master of arts.
- Lindelof, Anja M. og Hansen, Louise Ejgod. "Teatersamtaler: Publikumsudvikling gennem dialog." *Publik i Perspektiv: Teaterarbejde i Öresundsregionen*. 2013. p137-157 Makadam Förlag: Göteborg.
- Pearson, Mike. (2010) *Site specific performance*. Palgrave MacMillan, London
- Rasmussen, Karl Aage (2001). *Den kreative Løgn*. Tolv Kapitler om Glenn Gould. Gyldendal, København.
- Reason and Sedgman: *Theatre Audiences*. Editors general introduction. *Particip@tions, vol 12, issue 1, May 2015* <http://www.participations.org/Volume%2012/Issue%2011/15.pdf> Reason
- Sauter, Wilmar (2000). *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City: University of Iowa Press, Iowa City
- Small, Christopher (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press, London.
- Taruskin, Richard: "Aleko", "Francesca da Rimini" og "Miserly Knight, The" In *The New Grove Dictionary of Opera*. Ed. Deane Root. *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com>

Kathrine Winkelhorn

Universitetsadjunkt, har i mange år fulgt Hotel Pro Formas arbejde tæt på. Til daglig underviser hun på i kulturproduktion og urbanitet på Urbane Studier på Malmö Högskola.

Anja Mølle Lindelof

Ph.d., cand.mag. er lektor i Performance Design ved Institut for Kommunikation og Humanistisk Videnskab, RUC. Hendes aktuelle forskning fokuserer på kulturpolitiske dilemmaer i forbindelse med oplevelse og formidling af *live performance*.
