

**NASJONAL
OPERAEN**
NASJONAL
BALLETTEN



LA BOHÈME

Som OBOS-medlem får du rabatt på Den Norske Opera & Ballett



Melder du deg inn i OBOS nå, stiller du mye sterkere den dagen du skal kjøpe din egen bolig. Medlemskapet gir deg dessuten en rekke fordeler også alle de årene du ikke benytter deg av forkjøpsretten:

- Opp til 50% rabatt på kultur- og sportsarrangementer
- Blant markedets beste betingelser på lån og sparing
- Rabatt på bl.a. strøm, telefoni og forsikring

Bli medlem på obos.no eller send sms: **OBOS** til **2030**

KJÆRE PUBLIKUM!

Hvem av dere har ikke allerede et personlig forhold til *La Bohème*, undres jeg? Trolig er det dypt og inderlig, for denne operaen berører kanskje mer enn noen annen de aller mest følsomme strenger i oss.

Puccini kan man si var den raffinerte representanten for verismen, den litterære og teatermusikalske bevegelsen mot slutten av 1800-tallet, som ønsket å skildre virkelighetsnære personer og handlinger. Scenepersonene skulle ikke lenger presenteres i stive tablåer, de skulle være moderne mennesker i et levende scenespill som publikum lett kunne identifisere seg med.

Og det er vel nettopp dette som skjer med oss når vi opplever *Bohème*: identifikasjonen. Enten vi er yngre eller eldre kjenner vi oss igjen i lengselen etter nærhet og kjærlighet, og elsker å oppleve disse unge bohemenes og deres eksentriske, hjelpeløse virkelighetsflukt inn i livets realiteter brutalt og plutselig ser dem i hvitøyet.

Allikevel vil jeg påstå at det er musikken som slynger seg inn i vårt aller innerste og gjør oss nærmest maktesløse. Det er som om vi brenner innvendig når vi lytter til Mimì og Rodolfos storartede, ubeskrivelig vakre arier. Sterkest truffet blir vi av Rodolfos dype fortvilelse da han realiserer at Mimì er død – «Mimì»! Klangen av desperasjon og smerte i hans stemme har vært min følgesvenn i etterkant av alle *Bohème*-forestillinger jeg har hørt i mitt liv. Dette utbruddet er kanskje nummer en av hjertestopp-øyeblikk i operalitteraturen, de øyeblikk der pulsen liksom hopper over noen slag, samtidig som vi føler trang til å forbli i øyeblikket, samme hvor vondt det gjør.

Da vårt nye operahus i Bjørvika åpnet, gjorde vi en avtale med Stefan Herheim om at han skulle regissere en produksjon hos oss hvert år i fire år fremover. Det var et heldig trekk, for siden det i dag knapt er et operahus som ikke ønsker seg hans spektakulære teatraliske kraft, har det blitt en krevende oppgave å få inn en booking i hans bugnende avtalebok. Det var hans eget ønske å gjøre *La Bohème*, og jeg måtte love ham to fulle besetninger med unge, begavede sangere. Jakten begynte umiddelbart, og jeg føler meg viss på at dere vil få anledning til å glede dere over praktfull sang på høyeste nivå, slik denne operaen fortjener.

For første gang vil også det norske kinopublikummet få oppleve en av Den Norske Opera & Balletts forestillinger gjennom en direkteoverført sending. Det har vært en stor glede å samarbeide med Stein-Roger Bull, Nordic Stories og Nordisk Film Distribusjon om denne begivenheten.

Mange vil være spente på hva Stefan Herheim skaper ut av dette velbrukte materialet, og jeg kommer gjerne antagelsene i møte og sier: ja, det blir annerledes! Annerledes, men også ikke. Tro mot sitt selvdefinerte kall ønsker Herheim å bringe publikum nettopp dithen jeg allerede nevnte, til et vesentlig sted: Til identifikasjonen.

Jeg ønsker dere alle en dyp opplevelse.

Anne Gjevang
Fungerende operasjef

I stedet for den diktete verdenens gebrekkelighet, setter Puccini sine musikalske ønskebilder av virkelighetens øyeblikk. Men de danner ingen skott mot utenverdenen. Mot slutten av annet bilde i *La Bohème*, da et scenisk-musikalsk forløp (bekreftelsen hhv. fornyelsen av et kjærlighetsforhold hos to par) brutalt blir krysset av et annet (vaktparaden), blåser en stormvind gjennom revnene i denne verdenen, som ikke er tett nok. Hvem hindrer oss i å se og høre gjennom disse revnene?

– Ulrich Schreiber –

LA BOHÈME

Opera i fire bilder

MUSIKK

Giacomo Puccini

LIBRETTO

Giuseppe Giacosa og Luigi Illica,
etter Henry Murgers
Scènes de la vie de bohème

MUSIKALSK LEDELSE

Eivind Gullberg Jensen og Kirill Karabits

REGI

Stefan Herheim

SCENOGRAFI OG KOSTYMEDESIGN

Heike Scheele

LYSDESIGN

Anders Poll

DRAMATURGI

Alexander Meier-Dörzenbach

REGIASSISTENTER

Heidi Bruun Nedregaard og
Victoria Bomann-Larsen

I denne produksjonen av *La Bohème*
siteres Den Norske Operas
opprinnelige produksjon i regi
av Einar Beyron, scenografi og
kostymedesign av Herman Bendixen.

Operaen synges på italiensk

NORSK OG ENGELSK TEKST

Eve-Marie Lund og
Jonathan Burton

URPREMIERE

1. februar 1896, Teatro Regio, Torino

NORGESPREMIERE

25. januar 1963, Den Norske Opera

PREMIERE DENNE OPPSETNINGEN

20. januar 2012, Hovedscenen, DNO&B

ANSVARLIG UTGIVER

Tom Remlov, Den Norske Opera & Ballett

REDAKTØR

Ingeborg Norshus

I REDAKSJONEN

Stefan Herheim, *regissør*
Alexander Meier-Dörzenbach, *dramaturg*
Eve-Marie Lund, Per Qvale og
John Anthony, *oversettelse*
Live Bergitte Molvær, *design*
Erik Berg, *foto*

TRYKK

07 Gruppen AS

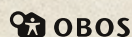


En enkelt reise kan endre livets gang.

Kambodsja, mai 2011.

Følg Angelina Jolie på louisvuitton.com

LOUIS VUITTON



PÅ OMSLAGET: MARITA SØLBERG (MIMI),
SVEIN ERIK SAGBRÅTEN (DØDEN) OG DIEGO TORRE (RODOLFO)

HANDLINGEN

La Bohème

FØRSTE BILDE: *Et atelier i Paris på julaften*

Dikteren Rodolfo og maleren Marcello sulter og fryser. I mangel av ved brenner Rodolfo sitt eget drama-manuskript, men det gir ikke skikkelig varme i ovnen. Filosofen Colline kommer, skuffet siden det tegner til å bli en trist jul. Men så dukker musikeren Schaunard opp med ved, mat, vin og penger. De fire gjør i stand et festlig måltid, som blir avbrutt da husverten Benoit banker på døren for å innkreve husleien. Listig prøver bohemene å unngå fordringen, kaster verten på dør og bryter selv opp for å feire julaften i Latinerkvarteret. Rodolfo sender vennene i forveien, da han først vil avslutte en avisartikkel. Men han har knapt satt seg før det igjen banker på døren. Denne gangen er det en ung kvinne som ber ham tenne lyset hennes, som har sluknet. Hun er tydelig preget av sykdom, så Rodolfo ber henne sette seg ved varmen og byr på vin. Men Mimì vil ikke forstyrre, tenner lyset sitt og er på vei ut da hun oppdager at hun har mistet nøkkelen sin. I trekken fra døren blåses begge lysene ut, og da de leter etter nøkkelen i måneskinnet finner hendene deres hverandre. Rodolfo ser sitt livs vakreste poesi i hennes bleke vesen og ber Mimì fortelle om seg selv. Hun heter egentlig Lucia, hun bor i et enkelt værelse, lever stille og elsker slike ting som gjør livet poetisk. Dikteren erklærer henne sin kjærlighet og sammen går de ut i den stjerneklare natten.

ANDRE BILDE: *Samme kveld i Latinerkvarteret med Café Momus*

Bohemene lokkes av julemarkedets mange fristelser i det yrende folkelivet. Rodolfo presenterer Mimì for vennene sine. Med aktsom skepsis tar de henne opp i kretsen og sammen går alle på kafeen. Der

gjør Musetta en oppsiktsvekkende entré som den rike kavaleren Alcindoros nye elskerinne. De tar bordet ved siden av bohemene. Provosert snakker Marcello høyt om Musettas beryktede frivolitet, og det blir tydelig for alle at hun har knust hjertet hans. Men Musetta legger heller ikke skjul på at hun fortsatt elsker og vil ha Marcello tilbake, bare han svelger sin sårede stolthet. Hun herser derfor med Alcindoro til han forlater kafeen og kaster seg så i Marcellos armer. Vaktparaden passerer utenfor og folket marsjerer jublende etter. Bohemene benytter anledningen til å stikke av fra regningen.

TREDJE BILDE: *En kald vintermorgen ved grenseporten «La barrière d'Enfer»*

Rodolfo har mistet tilliten til Mimì. Han unngår henne og overnatter i vertshuset hvor Marcello og Musetta livnærer seg over vinteren. Fortvilet oppsøker Mimì Marcello og ber ham om råd. Han lover henne å finne ut hva som nager Rodolfo og sender henne hjem. Men Mimì gjemmer seg og overhører samtalen mellom dem. Rodolfo beskylder Mimì for å være kokett og utro. Marcello gjennomskuer ham og krever en forklaring. I tårer innrømmer Rodolfo sin hjelpeløshet. Han unngår Mimì fordi han ikke orker å se hvordan den uhelbredelige sykdommen tærer på henne. Mimì avslører sitt nærvær og Rodolfo prøver nå å bagatellisere frykten han nettopp ga uttrykk for. Mimì forstår hvorfor og tar avskjed for å gjøre det enklere for ham. Men Rodolfo holder henne tilbake, og mens Musetta og Marcello krangler og skiller lag, bestemmer de seg for å være sammen inntil våren kommer. Ensomhet om vinteren er verre enn døden.

FJERDE BILDE: *En vårdag i bohemenes atelier*

Mens Mimì og Musetta ferdes i andre kretser og lar seg oppvarte av rike sjarmører, sitter Rodolfo og Marcello trøstesløse tilbake med minnene om sine kjære. Schaunard og Colline kommer med et brød og en sild, hvorpå bohemene duker til et spartansk måltid krydret med galgenhumor. Leken blir stadig villere, inntil Musetta plutselig bryter inn, fulgt av Mimì, som hun har funnet utmattet på gaten på vei til atelieret. Kun i Rodolfos armer føler Mimì seg hjemme, og mens Musetta og de andre går for å hente en lege, bedyrer hun sin evige kjærlighet til ham. Sammen minnes de sitt første møte. De andre kommer tilbake og melder at legen er på vei. Men Mimì dør, og i gjenskinnet av hennes poetiske vesen erkjenner Rodolfo sitt tap.

La Vie de Bohème

*Mimìs stemme har en klang som
trenger inn i Rodolphes hjerte som
kiming fra en døds klokke. (...)
I den kretsen der Rodolphe vanket,
ble kjærligheten, med en bestemt
håndbevegelse som var typisk for unge
mennesker, avfeid som en luksusgreie
eller som påskudd til en spøk. (...)
Blant alle disse falske skeptikerne
var Rodolphe den eneste som våget
å snakke om kjærligheten med aktelse;
og den som kom i skade for å berøre
denne strengen hos ham, måtte i en
time høre ham kurre om lykken over å
være elsket, over fargen på en
fredelig, blå havflate, over vindens
sang, stjernenes konsert osv.*

HENRY MURGER



EN NY, GAMMEL *LA BOHÈME*

Stefan Herheim



RAGNHILD HEILAND SØRENSEN (MIMI), SONA GHAZARIAN (MIMI) OG JOSÉ CARRERAS (RODOLFO), RUTH LINGE (MUSETTA) OG ROLF JUPITHER (MARCELLO)

Første gang jeg så *La Bohème* var på Operaen i Folketeateret. Oppsetningen hadde hatt premiere i 1963 og var av den «gode, gamle sorten», med scenografi og kostymer av Herman Bendixen og i opprinnelig regi av Einar Beyron. Men da jeg så forestillingen i 1978 hadde Jens Christian Ek overtatt det sceniske ansvaret. Kari Andersen sto for tildels nysydde kostymer og datidens sjef på malersalen, Kåre Bromstad, hadde brushet opp Bendixens dekorasjoner. Ingen av disse lever lenger, men oppsetningen – som var en kjær gjenganger på Den Norske Opera i hele 44 år – lever fortsatt i manges minner. Med 205 spilte forestillinger frem til 2007 er den faktisk den mest spilte operaproduksjonen i Norge noen sinne.

I årenes løp kunne man se et stort antall norske sangere i denne forestillingen. Lenge ble den kun sunget på norsk, men da Operaen på slutten av 80-tallet gikk over til å fremføre alle verk på originalspråket, kom også verdensstjerner som Mirella Freni, José Carreras, Inga Nielsen, Katia Ricciarelli og Angela Gheorghiu og gjestet i de ledende

rollene. Fra 1998 til 2007 hadde Wilhelm Sandven regien. Han tilførte den en del nytt, men i samsvar med de naturalistiske originalkulisene forble det hele et ganske enkelt arrangement, som helt og holdent orienterte seg etter teksten. Den største utfordringen var å få kostymene til å passe etter å ha vært til omsøm og rens så mange ganger at de nesten ikke hang sammen.

For meg og mange andre som så forestillingen om og om igjen, var det noe magisk ved denne oppsetningen, kanskje fordi den hadde overlevd seg selv så mange ganger og nærmest fremsto som et relikte fra en svunnen tid. Skeptikere mente derimot at denne typen fremførelser lot opera fremstå som en utdøende form for scenekunst. Men mange av de mest populære operaene som spilles med jevne mellomrom på verdens operahus vises i gamle, tradisjonelle produksjoner. Særlig har *La Bohème* blitt offer for det man kan kalle en museal forvaltning av standardrepertoaret. Det er like mange grunner til det som det finnes ulike meninger om hvordan klassisk opera bør iscenesettes.

Puccini selv spekulerte i den overromantiserte forestillingen om pariserbohemens fattige men lystige tilværelse i kunstnerne og kjærlighetens by på attenhundretallet. Dette har utvilsomt bidratt til at *La Bohème* ble så populær, men også til at nostalgiske og reaksjonære konvensjoner har preget fremføringspraksisen og tilslørt mange av mesterverkets dramatiske kvaliteter. De faretruende banale og sentimentale aspektene ved handlingen står i sterk kontrast til det som karakteriserer komponistens veristiske stil og dens krav om teatral troverdighet. Puccinis stadig vekslende, melankolske, nervøse, pinlig drastiske, plutselig groteske og hjerteskjærende tonespråk reflekterer alltid personenes følelser, og tegner komplekse psykiske portretter av disse. Likevel er det de sødmefylte, romantiske klisjeene de fleste forventer når de går for å se *La Bohème*. Dette har sin rot i ettertidens hang til å nøytralisere og ufarliggjøre, henholdvis til å tabuisere det ubehagelige, fremmede og skremmende. Operakunstens største paradoks er at den stadig gir publikum anledning til å flykte fra den virkeligheten den faktisk på kritisk måte gjenspeiler.

Når selv den mest middelmådige eller minst troverdige fremføring av *La Bohème* gjør dypt inntrykk på oss, er det fordi verket alltid formidler noe som sjokkerer oss på et eksistensielt plan. Trangen til eskapisme og sublimasjon driver også bohemene Rodolfo, Marcello, Schaunard og Colline på flukt fra det ubehagelige. De fremstår som suverene livskunstnere, men i møte med sykdom og død er de dårlig rustet til å takle virkeligheten. Og det er ingen tilfeldighet at døden preger *La Bohème* fra første replikk. Puccini tematiserte sykdommen tuberkulose som bokstavelig talt tæret bort mennesker og som traumatiserte hans samtid.

Forfatteren, dramatiker og regissøren Susan Sontag påpeker at fantasiene som ble inspirert av TBC i kunst og litteratur på attenhundretallet, var et svar på sykdommens uhelbredelighet og uberegnelighet. Hun trakk derfor klare paralleller mellom den og hvordan kreft oppleves i vår tid: *Også kreft vekker en dyp, gammeldags type frykt som er så umiddelbar at sykdommen moralsk sett oppfattes som smittsom. Bare navnet har en magisk kraft og kontakt med den kreftsyke oppleves ofte som et grensesprengende tabubrudd.*

Når vi med denne nyproduksjonen nærmer oss *La Bohème* på grunnlag av vår egen tid og virkelighet, gjør vi det i håp om å kunne gjenopplive den umiddelbare suggesjonskraften og betydningen dette verket engang hadde. Med hjelp av Den Norske Operas gamle *La Bohème*-forestilling ønsker vi nå å kaste nytt lys over det som gjør Puccinis mesterverk udødelig.



Kveldens protagonist er en mann som blir tvunget til å ta avskjed. Vi opplever Rodolfo i panisk angst for å miste kvinnen han elsker over alt. Hun kalles Mimì men heter egentlig Lucia. Da hennes lys slukner, tenner en fortærende ild i Rodolfos bryst. Han trenger inn i en poetisk drømmeverden, på flukt fra seg selv, sin avmakt og sin redsel, sitt sinne og sine skyldfølelser. Slik fremstår han som en fortreningskunstner som lever og ånder for sine illusjoner. Men i kraft av sin underbevissthets kreativitet finner Rodolfo veien tilbake til virkeligheten, til smerten og til sorgen. Dette gjør ham til en ekte livskunstner og til et menneske mange umiddelbart vil kunne identifisere seg med.



SYKDOMMEN SOM METAFOR

Susan Sontag

Oversatt av Grete Schøning, Gyldendal Norsk Forlag 1979/2010



To sykdommer er i påfallende stor grad og på samme vis blitt tynget av en billedlig forkledning: Tuberkulose og kreft.

De forestillinger som tuberkulosen vakte i forrige århundre og kreften vekker i dag, er reaksjoner på en sykdom som man tror er løpsk og lunefull – det vil si en sykdom man ikke forstår – i en tid da legevitenskapens hovedpremiss er at alle sykdommer kan helbredes. En slik sykdom er pr. definisjon mystisk. Så lenge tuberkulosens årsak ikke ble forstått og legenes terapi var så virkningsløs, ble sykdommen ansett som en snikende, uforsonlig tyv som røvet liv. Nå er det kreftens tur til å være den sykdom som ikke banker på før den går inn, kreften som fyller rollen som en sykdom man opplever som en hemmelig, skånselløs invasjon – en rolle den vil beholde til dens etiologi en dag er like klar og dens behandling like effektiv som tilfellet nå er med tuberkulose.

Selv om det gåtefulle ved sykdommen vurderes mot en bakgrunn av nye forventninger, vekker selve sykdommen (før TBC, nå kreft) samme gru som i tidligere tider. Enhver sykdom som blir behandlet som et mysterium og er sterkt nok fryktet, vil bli oppfattet som en trussel selv om den ikke er smittsom i bokstavelig forstand. Et forbausende stort antall kreftsyke oppdager at de blir skydd av slekt og venner, og er gjenstand for forholdsregler fra medlemmer i sin husstand som om kreft, i likhet med TBC, var en smittsom sykdom. Kontakt med en syk hvis lidelse oppfattes som mystisk og ondartet, vekker anstøt. Eller enda verre: Det oppleves som krenkelsen av et tabu. Selv sykdommens navn blir tillagt magisk makt. I Stendhals *Armançe*

(1827) nekter heltens mor å si «tuberkulose» av frykt for at sykdomsforløpet hos sønnen vil bli påskyndet hvis hun bruker ordet. Og Karl Menninger bemerker (i *The Vital Balance*) at «man tror at selve ordet «kreft» dreper en del pasienter som ikke ville ha bukket under (så raskt) for den ondartede sykdommen de led av». Han kommer med dette utsagnet for å støtte anti-intellektuell fromhet og en lett kjøpt medlidenhet som er altfor fremtredende i samtidens medisin og psykiatri. «Pasienter som henvender seg til oss på grunn av sin lidelse og forvillelse og sitt handikap, har full rett til å føle seg krenket når de får dette stempelen på seg,» fortsetter han. Dr. Menninger anbefaler leger i sin alminnelighet å avskaffe «navn» og «merkelapper» («vår oppgave er å hjelpe disse menneskene, ikke å ramme dem enda hardere») – hvilket i praksis ville bety øket hemmelighetskremmeri og en faderlig holdning fra legenes side. Det å nevne tingen ved navn er ikke i seg selv nedverdiggende eller knusende, men det er ordet «kreft». Så lenge en bestemt sykdom blir behandlet som et rovgriskt, uovervinnelig onde – og ikke bare en sykdom – vil de fleste mennesker med kreft bli nedbrutt når de får vite hvilken sykdom de har. Løsningen kan neppe være å unnlate å fortelle kreftpasientene sannheten, men å korrigere oppfatningen av sykdommen, å avmytologisere den.

Å få vite at man led av tuberkulose, var for noen årtier siden ensbetydende med å få avsagt en dødsdom – akkurat som kreft er lik død i folks bevissthet i dag. Det var vanlig å skjule sykdommens sanne karakter for de tuberkulose og, etter de var døde, for deres barn. Selv når pasientene hadde kjennskap til sin sykdom, kviet leger og slekt seg



13



for å snakke åpent om den. «Uttrykt i ord fikk jeg ikke vite noe bestemt,» skrev Kafka til en venn i april 1924 fra sanatoriet hvor han døde to måneder senere, «for når det er snakk om tuberkulose ... blir alle brydd, unnvikende og stive i blikket». Hevdvunne regler for å skjule kreft er enda strengere. I Frankrike og Italia er det fremdeles slik at pasientens familie, men ikke pasienten selv, får beskjed om kreftdiagnosen. Legene mener at sannheten vil være uutholdelig for alle unntatt særlig modne og intelligente pasienter. (En ledende fransk spesialist i onkologi har fortalt meg at under tiendeparten av hans pasienter vet at de har kreft.) I Amerika er det nå – delvis på grunn av legenes frykt for å bli saksøkt for forsømmelse – mye større åpenhet overfor pasientene. Men landets største krefthospital sender vanlig korrespondanse og regninger til poliklinikkens pasienter i konvolutter som ikke røper hvem avsenderen er, ut fra den antagelse at de kanskje holder sykdommen hemmelig for sin familie. Å få kreft kan være en skandale som setter kjærlighetslivet, ens muligheter for å bli forfremmet, selv ens stilling i fare. Pasienter som kjenner til situasjonen, er gjerne svært pirrelige, om ikke direkte hemmelighetsfulle når det gjelder sykdommen. I en amerikansk lov, Freedom of Information Act av 1966, nevnes «behandling for kreft» i en paragraf som fritar for plikt til å rope saker hvis avsløring «ville være en uberettiget krenkelse av privatlivets fred». Kreft er den eneste sykdom som står nevnt.

All denne løgner for og av kreftpasienter viser hvor mye vanskeligere det er blitt for de avanserte industrisamfunnene å avfinne seg med døden. Da døden nå er en frastøtende meningsløs hendelse, opplevs den sykdom som er et synonym for døden, som noe man bør skjule. Den unnvikende holdningen man inntar overfor kreftpasienter når det gjelder deres sykdom, gjenspeiler overbevisningen om at mennesker som er i ferd med å dø, helst bør slippe å få vite det, og at en god død er en plutselig død – det beste er om det skjer mens vi sover eller er bevisstløse. Men vår tids fornektelse av døden forklarer ikke løgnens omfang og ønsket om å bli løyet for; og den berører ikke dens dypeste gru. Det er like sannsynlig at den som har hatt et hjerteinfarkt, vil dø av et nytt i løpet av få år, som det er at en person med kreft snart vil dø av kreft. Men ingen finner på å skjule sannheten for en hjertepasient – det er ikke noe skamfullt ved et hjerteattakk. Kreftpasienter lyver man for, ikke bare fordi sykdommen er (eller man tror den er) en dødsdom, men også fordi den regnes for å være obskøn – i ordets opprinnelige betydning: Uhellsvanger, utuktig og frastøtende. Med en hjertesykdom forstår man en svakhet, vanskelighet eller svikt som er mekanisk. Den medfører ingen skam, ikke noe av det tabu som en gang var knyttet til folk som hadde tuberkulose, og som ennå forbindes med de kreftsyke. De bilder som brukes om TBC og kreft, antyder livsprosesser av et særlig grelt og avskyelig slag.



MARITA SØLBERG (MIMI)



VISSI D'ARTE, VISSI D'AMORE?

**Et nesten autentisk intervju med Giacomo Puccini
i forbindelse med Stefan Herheims nyoppsetning av *La Bohème*
ved Den Norske Opera & Ballett***

Alexander Meier-Dörzenbach
Oversatt av Eve-Marie Lund

Som produksjonsdramaturg opplevde jeg den sjeldne ære å få en samtale med komponisten. Jeg traff Puccini under en pause i prøvene, og vi spiste begge godt og med synlig fornøyelse i operarestauranten med fjordutsikt.

Høystærede Maestro, DNO&B har nå en iscenesettelse av Deres *La Bohème*, som for så vidt forteller historien ukonvensjonelt, da en tradisjonell oppsetning er integrert og blir kommentert i den nye. Hva synes De om det såkalte moderne regiteatret?

Noen iscenesettelser er kjedelige, så når man nå prøver å bryte ut av den gamle tralten (med velberådd hu, og ikke bare fordi man vil ha noe nytt for enhver pris), synes jeg det er en god ting, som man kan trekke fordeler av. Jeg beundrer ethvert forsøk på en uvanlig oppsetning.

Tilskueren blir i denne oppsetningen inviteret til å oppsøke forskjellige virkelighetsnivåer ved hjelp av fantasien, på samme måte som Rodolfo her prøver å leve sitt liv.

Hvor skal man lete? Og finner fantasien det sakrosankte, evige temaet? Vi trenger da ikke å strekke oss så langt, vi trenger ikke å vri



***Alle Puccinis uttalelser er autentiske i den forstand at de er hentet ordrett fra hans omfangsrike brevveksling, intervjuer og skriftlige opptegnelser.**

hjernen for å prøve å finne noe nytt. Kjærlighet og smerte ble til samtidig med verden, og virkningen av dem kjenner vi godt. Vi må altså finne en historie som med sin kjærlighet og smerte griper og inspirerer oss i den grad at vi kan skape en opera av det.

Hva slags historier er det egentlig De setter musikk til?

Den eneste musikken jeg er i stand til å komponere, er den om de små ting. Den gode Gud har berørt meg med lillefingeren og sagt: «Skriv for teatret; og vel å merke bare for det» – og jeg har fulgt Den høyestes råd. Hadde han bare bestemt meg for et annet yrke. Jeg har den store feilen at jeg bare komponerer når bøddelmarionettene mine tumler rundt på scenen.

De snakker om «bøddelmarionetter» og gir dermed døden en spesiell stilling. Nettopp i *Bohème* ligger jo tragedien i den kvinnelige hovedrollens uhelbredelige sykdom.

I fjerde akt er alt det uviktige overflødig, og mens jeg komponerte så jeg at det beste var å gå rett på sak, hvilket vil si Mimìs død.

Mimis død som det erklærte målet – det skaper en svært tung ramme om det hele – det er jo noe De er personlig fortrolig med.

Jeg har alltid båret rundt på en stor bær av melankoli. Det er ingen grunn til det, men slik er jeg nå engang, og slik er alle mennesker som har et hjerte og som mangler overfladiskhet.

Er det også grunnen til at munterhet og sorg føres så tett på hverandre i slutten av fjerde akt?

Episoden med de samlede bohemene er bare et kontrastmiddel. Hvis man ville, kunne man la Mimì gjøre entré rett etter at teppet går opp, men der ville folk pipe selv for en tale av Demosthenes, hvis djevelen skulle ha plassert ham der. Det er kanskje en spissfindighet fra min side, men i det øyeblikket da denne jenta, som har kostet meg så mye strev, dør, skulle jeg ønske at hun også husker litt på dem som var så inderlig glade i henne.

Hvor mye av Deres egen biografi finnes i kunstverket *La Bohème*?

Når De ser teppet gå opp for første akt i *La Bohème*, opplever De den fattige musikkstudenten Giacomo Puccini fra konservatoriet i Milano. Da jeg valgte Henry Murgers roman *Scènes de la Vie de Bohème* som grunnlag for en operatekst, ga jeg Illica, librettoforfatteren, i oppdrag å skape scenen nøyaktig etter min beskrivelse av dette fattigslige rommet der jeg bodde som student ved konservatoriet i Milano. Hver gang jeg hører *La Bohème*, ser jeg denne triste utsikten for meg i ånden. Jeg frøs ofte så mye at jeg faktisk, akkurat som Rodolfo i operaen, en gang brente manuskriptene til min første komposisjon, for å varme meg.

Maestro Puccini fordyper seg nå i minner om sine ungdomsår, og frem til nå har vi allerede tomt to flasker utmerket toskansk landvin (en



oppmerksomhet fra regissøren, da maestroen som kjent er gjerrig og DNO&B ikke dekker noen utgifter). Som lidenskapelig røyker er Puccini riktignok opprørt over røykeforbudet her, men etter å ha nytt noen sigaretter ute foran inngangen, er maestroen blitt temmelig sentimental. Vel vitende om at storrøykeren Puccini dør i 1924 etter en halsoperasjon på grunn av strupekreft, beholder jeg likevel med tilbørlig respekt et «De»...

Urpremieren på *Bohème* i Torino i 1896 var ingen stor suksess. Stemmer det at De slett ikke ønsket at operaen skulle oppføres der?

Jeg er på ingen måte tilfreds med at førsteoppførelsen fant sted i Torino, absolutt ikke! For det første har teatret dårlig akustikk, for det andre *non bis in idem*, for det tredje

er det for nær Milano. Napoli, Roma burde vært de første byene.

Men Deres *Manon Lescaut* var på samme dato nøyaktig tre år tidligere med sopranen Cesira Ferrani i hovedrollen en fenomenal triumf i nettopp dette operahuset i Torino. Det var Deres store gjennombrudd – nyter De ikke populariteten?

Hvis du visste hvor mye jeg lider! Jeg trenger så inderlig en venn, og jeg har ingen, og når det først finnes noen som liker meg, forstår han meg ikke. Jeg er så annerledes enn mange andre! Bare jeg forstår og føler med meg; men smerten bare fortsetter og gir meg ingen ro. Heller ikke arbeidet tilfredsstiller meg, og jeg arbeider fordi jeg må. Livet er et hav av tristhet, og jeg kommer ikke ut av det! Det er som om ingen er glad i meg: ingen, forstår du, og når man tenker på at så mange synes jeg er misunnelsesverdig! I dag er jeg enda tristere enn ellers. Uansett hvilken suksess kunsten skjenker meg, vil jeg aldri bli helt tilfreds, fordi jeg savner min kjære Mamma.

Denne tårevåte samtalen i nikotinisert rød-vinsrus blir meg noe ubehagelig, så jeg trekker litt nervøst operaen frem i samtalen igjen.

Men tilbake til Torino i Februar 1896 – Arturo Toscanini dirigerte jo uroppførelsen, og 50 år senere gjorde han et opptak med NBC-orkesteret. Var han ikke for ung for en slik oppgave ved premieren?

Han var bare 29 år den gangen. Tolkningen hans var mer enn en storslått gjengivelse – den var en virkelig gjendiktning. Han er et geni! Under hans tryllestav skinner min, Wagners og Verdis musikk, – måten han forvandler denne lyskraften i klang på, lar seg ikke beskrive. Toscanini dirigerer alt etter hukommelsen. Toscaninis tolkninger er rene

Kunst er en form for sykdom.

– Giacomo Puccini –

undere, og hans uforlignelige hukommelse er en kosmisk åpenbaring. Toscanini er nær Gud når han dirigerer!

Denne musikalske nærheten til Gud fører oss tilbake til døden. Den blir vist helt nådeløst, og den realismen som er så karakteristisk for Deres dramaer, synes ikke å bry seg om noen transcendens. På den måten motsetter *Bohème* seg egentlig de dekonstruktivistiske lesningene til det moderne regiteatret, selv om det her skjuler seg en virkelighet ved siden av verismen.

(Et noe irritert blikk) Jeg sa jo til deg at jeg vil få folk til å gråte: Det er det. Tror du kanskje det er lett? Det er forferdelig vanskelig. Husker du at vi en gang fant ut at hvis Mimì ikke hadde stukket fra greven, ville hun ikke hatt et så sterkt ønske om denne muffen, og at episoden med muffen – slik den nå er – var en innskytelse?! Du foreslo at hun skulle si det, eller enda bedre, la Musetta si det, som var stukket av fra sykehuset. Dette ble antatt med stor begeistring av både deg og meg, fordi man da kunne holde seg mer til virkeligheten i forhold til Mimìs endelikt.

Men virkeligheten i teatret er og blir et mangesidig begrep, da – for å sitere Paul Watzlawick – virkeligheten er det et stort nok antall mennesker er blitt enige om å kalle virkelig. Og nettopp i kunsten kan det være bare ett enkelt menneske som



Inspirasjon er en oppvåkning der alle menneskets egenskaper øker takten, og den manifesterer seg i alle store, kunstneriske prestasjoner.

– Giacomo Puccini –

bestemmer virkeligheten. Rodolfo i virkeligheten på scenen, tilskueren i verdens virkelighet ...

Du har altså ikke annet å gjøre enn å gripe hjerne, mot, tålmodighet og godvilje med begge hender.

Maestro Puccini – mange takk for samtalen.



OPPE TIL HØYRE:
NINA GRAVROK (MUSSETTA), DAVID PERSHALL (SCHAUNARD)
NEDE TIL HØYRE:
MARITA SØLBERG (MIMI), JENNIFER ROWLEY (MUSSETTA),
DIEGO TORRE (RODOLFO), VASILIJ LADJUK (MARCELLO)
OG ESPEN LANGVIK (SCHAUNARD)



DØDEN LEDSAGER LIVET SLIK SKYGGEN FØLGER LYSET

Tanker om Stefan Herheims nyoppsetning av *La Bohème*

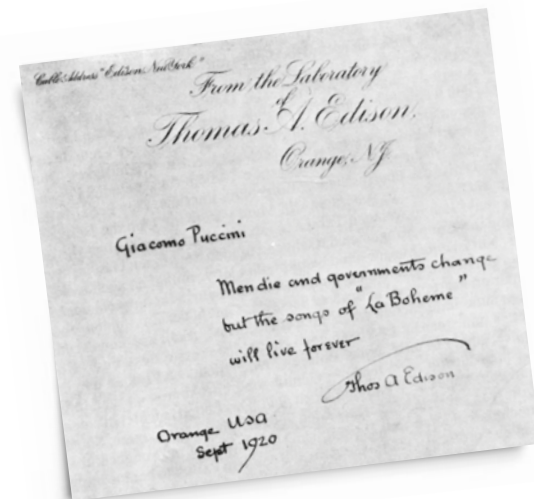
Alexander Meier-Dörzenbach

Oversatt av Per Qvale

**MEN DIE AND GOVERNMENTS CHANGE, BUT THE SONGS OF
LA BOHÈME WILL LIVE FOREVER.**

– Thomas Edison –

I 1920 mottok Giacomo Puccini et postkort fra USA, med disse linjene som hevder at hans musikk er udødelig. Avsenderen var Thomas Edison, oppfinneren av fonografen; han skrev dem for hånd på et kort fra sitt laboratorium. Og Edison fikk rett. Melodiene fra *La Bohème* lever



evig, selv om, nei snarere *fordi* Mimì dør gjennom alle de fire aktene i operaen. På et vis erfarer vi stadig på ny livet gjennom den nærmest perverst ambivalente nytelse det er å se en kvinne dø på scenen.

Operaens brennpunkt er Mimìs død i tuberkulose, denne symboltunge sykdommen som ikke er navngitt i verket, det 19. århundres folkesykdom. Det finnes overhodet ingen ytre dramatisk konflikt i stykket; tragedien skapes av den mangefasetterte fortrenghingen og den tiltagende aksepten av Mimìs stadig tydeligere dødsprosess. Erfaringen av det sanselige liv gjennom den musikalske opplevelsen av dødsprosessen – denne selsomme koblingen ble det satt spørsmålstegn ved allerede på Puccinis tid. I sin bok om komponisten (1922) ser Adolf Weissmann Mimìs død som borgerskapet apoteose: De søte erindringsmotivene, erindringen om den «iskalde lille hånden», toner rundt den døende i fjerde akt, men nå heter det at man skal akseptere døden som noe endelig: «Stakkars Mimì! ... Rodolfo, som er utrøstelig idag, vil tilhøre livet. Borgeren tørker en tåre. Så går han – signe maten! – og spiser aftens. Og er han heldig på den fornemme restauranten, kan han nyte Mimìs avskjedstoner som taffelmusikk.» Dødens melodiske skjønnhet sikrer iallfall på denne måten evig liv. Samtidig utspiller det seg imidlertid en redselsfull sykdoms- og dødstatikk på scenen – og den lar seg ikke fortrenge av melodier man tilsynelatende kan konsumere kulinarisk. Særlig ikke når partituret, gjennom moderne harmonier, musikalske spenninger og kompositoriske overraskelser, har en dypstruktur som gjør at man tar inn over seg den brutale smerte i et uutholdelig tap og erfarer betydningen av et memento mori.

DØDEN GJØR IKKE SLUTT PÅ ALT.

– Propertius –

Da Puccini fullførte partituret til *La Bohème* i Torre del Lago ved midnatt 10. desember 1895, skrev han ikke bare ordet *Finis* til slutt i manuskriptet, men rablet også ned et harselerende dødningshode for Mimìs død. Den løsslupne, fuktige og frydefulle avslutningsfesten han holdt sammen med sin vennekrets i Bohème-Club for å feire at han var ferdig med komposisjonen, står i skarp kontrast til den patetiske stiliseringen Puccini siden gir til beste for sin biograf Fraccaroli: «Jeg måtte reise meg, sto midt i værelset, alene i den tause natt, og begynte å gråte som et barn. Det var som om jeg hadde sett min eget skaperverk dø». Denne spenningen mellom livfull feiring og ensom sorg kjennetegner ikke bare en menneskelig reaksjon på den endelige slutt, men er fremfor alt en karakteristikk av partituret i seg selv, som stadig veksler mellom komediens lystige virvler og tragediens dype avgrunner.

Operaen har en betydningsfull modell – Henry Murgers roman *Scènes de la vie de bohème* – og fremstiller fire *bilder* herfra. Det er dermed tydelig at vi har å gjøre med en særegen dramaturgi i flere henseende: Det er enkeltscener som baserer seg på et litterært forelegg og sammenføres til klangmalerier. Selv om Puccinis *La Bohème* med varig virkning har skrevet seg inn i operahistorien med «sanger som vil leve evig», var ikke verkets fødsel noen umiddelbar suksess. Ruggiero Leoncavallo, som hadde en enestående suksess med *I Pagliacci* i 1892, arbeidet samtidig med Puccini med sin egen tonesetting av Murgers roman, og hans versjon så sogar først ut til å bli den mest populære. Vi skal straks gå nærmere inn på den.

For Puccini var denne konkurransen først særdeles fruktbar – slik det også tidligere hadde vært med *Manon Lescaut*, hans første store suksess, som han komponerte noen få år etter Jules Massenet, ut fra samme litterære forelegg. Puccini og Leoncavallo kjente og likte hverandre – ja, mere til, de hadde bodd rett overfor hverandre i den sveitsiske landsbyen Valcallo og komponert deler av sine første suksessoperaer der. Men da de to komponistene traff hverandre igjen på en restaurant i Milano 13. mars 1893 og ble klar over at de begge arbeidet med det samme materiale, ble det en ny tone mellom dem, og et livsvarig fiendskap tok til. Spørsmålet om førsteretten til stoffet i *Scènes de la vie de bohème*, dokumentert i brev, avisartikler, rettferdiggjørende skrivelser og biografier, får riktignok aldri noen endelig avkla-



**Puccini's *Bohème* er ingen fortelling,
som hos Murger;
den er en erindring, en drøm.**

– Fedele D'Amico –

ring. På et åpent brev fra Leoncavallo reagerer Puccini med et svar i *Corriere della sera*: «Men hva bryr vel det egentlig Maestro Leoncavallo? Han skal komponere og jeg skal komponere. Prioritet i kunsten betyr da ikke at man må fremstille samme gjenstand på samme måte». Leoncavallos opera har nok samme handlingsramme, men ikke virkelig «den samme gjenstand». Mens det hos Leoncavallo følger to tungsindige akter etter to løssluppete lystige, er det den stadige vekslingen mellom det tragisk-rørende og det komisk-lystige som kjennetegner Puccinis verk – kontrasten dominerer hver detalj, selv om alle deler permanent kretser om Mimìs sykdom og uunngåelige død. Første og fjerde bilde utspiller seg i et lukket mansardværelse, mens bildene – scenene – i midten finner sted utendørs. Andre og tredje bilde skiller



NINA GRAVROK (MUSETTA),
YNGVE A. SØBERG (MARCELLO), OG
PETRI LINDROOS (COLLINE)

Sykdom er livets nattside,
et mer byrdefullt borger-
skap. Alle som er født
har dobbelt
statsborgerskap,
i de friskes og
de sykes konge-
dømmer. Selv
om vi alle foretrek-
ker å bruke bare



det friske passet, blir
hver og en av oss
før eller siden, i
hvert fall for en
kort stund, tvunget
til å identifisere oss
som borgere av
det andre landet.

– Susan Sontag –

seg fra hverandre i grunnstemning: Den ene er løssluppen og lystig, den andre melankolsk. Men også rammescenene er inndelt i faser: hver av dem først med utpreget lystige toner fulgt av rolige fasetter, som blir dominert av Rodolfo og Mimì. Men man kan ikke slå seg til ro med noe og blir i likhet med personene nærmest marerittaktig revet ut av roen – den musikalske atmosfære blir hele tiden musikalsk perforert. Korets bitende onde latter i begynnelsen av annen akt virker desto sterkere og mer grotesk fordi den eter seg inn i klanglegemets egentlig lystige stemning, som en kreftsvulst.

FOR KJÆRLIGHET, SIER MAN, ER BARE HÅP, OG NÅR DET BLIR OPPFYLT, RAMMER DØDEN.

– Carl Leberecht Immermann –

Forelegget for både Puccini og Leoncavallo var som nevnt romanen *Scènes de la vie de bohème* av Henry Murger, som gikk som føljetong i *Le Corsaire Satan* mellom 1845 og 1849 og ble utgitt i bokform i 1851. Ikke minst har også den dramatiserte versjonen med musikalske innslag hatt sin innflytelse. Théodore Barrière og Murger var sammen om denne, som hadde suksess i Paris i 1849 og var årsaken til at romanen i det hele tatt kom ut. Allerede i sceneadaptasjonen var de to figurene Francine og Mimì blitt til én – noe som Puccinis librettister Giuseppe Giacosa og Luigi Illica ikke kunne nevne i sitt forord til operaen, siden

teaterstykket fremdeles var rettighetsbelagt ved urfremførelsen av operaen. De skriver i stedet: «Det forekom forfatterne at de to livlige, sarte og ulykkelige vesener i sceneversjonen av *La Bohème* bare burde fremstå som ett eneste vesen, som man meget vel i stedet for navnene Mimì og Francine kunne gi et nytt navn – nemlig *Ideal*.»

Dette «Ideal» har mye med Puccini å gjøre: Han befri Mimì-figuren fullstendig fra staffasjen omkring den lille hattemakersken i Paris i 1830-årene; av den grå Grisette skaper han en strålende hvit engle-aktig skikkelse, som dør, fordi hun blir hos den fattige dikteren. I slutten av første akt, etter at de først hadde lett etter nøkkelen, skulle egentlig Mimì ha overrakt Rodolfo nøkkelen – i det 19. århundre et sanselig tegn på at mannen blir invitert til en kjærlighetsnatt. Denne profane seksualiseringen av en pike som jo nettopp er blitt kjent med den unge mannen, blir behandlet mer raffinert av Puccini, og fører så ad lange omveier til det fortryllende, funklende kjærlighetsunivers, der Mimì svinger seg opp til den høye C på ordet som avslutter akten: «amor» – «kjærlighet». Det er den kosmiske glans av den abstrakte kjærlighet som skal finkle over lysene i Paris, og ikke bare først og fremst ilden fra en konkret jordisk lidenskap. Mens Musetta funkler mangefasettert i mange farver, som en selvbevisst, lekende femme fatale, stråler Mimì tilsynelatende i det lutrende lyset fra sin lunge-sykdom som et ideal.

Dette verket til Murger, som selv døde bare 39 år gammel av tuberkulose i 1861, kan man lese som en nøkkelroman; det er fort gjort å identifisere forfatteren selv, da Murger som journalist brukte pseudonymet Rodolphe. Komponisten og maleren Alexandre Schanne, som fikk oppnavnet Schannard av sine venner, er i *Scènes de la vie de bohème* blitt til Schaunard, ved en trykkfeil som ikke siden er blitt korrigert. Den historiske Schanne avsluttet riktignok sitt bohemliv etter farens død og overtok hans leketøysfabrikk. Bak Marcello skjuler maleren Léopold Tabar seg; hos figuren Colline finner man trekk fra filosofene Jean Wallon og Marc Trapadoux. En sentral figur fra romanen, billedhuggeren Jacques, er helt utelatt hos Puccini, selv om man gjenfinner den rørende historien om tuberkulosedøden fra kapitlet «Francinces muffe» i fjerde bilde i operaen. Bak billedhuggeren Jacques, som i romanen følger sin elskede så langt som i graven, før han klarer å fullføre hennes gravsten, finner vi Murgers nærmeste venn, Joseph Desbrosses, som likeledes døde av tuberkulose, bare 23 år gammel. Men det er ikke de tallrike forbindelseslinjer mellom den fiktive bohemverdenen og den samtidige virkelighet som konstituerer verdenen i Puccinis opera. Mens figurene hos Murger fører litterære samtaler om Baudelaire og Musset, Balzac og Hugo, og strides om operaer av Donizetti, Boieldieu og Meyerbeer og diskuterer bilder av Greuze og Delacroix såvel som Gavarnis karikaturer, så finner man bare ørsmå rester av historiske referanser i operaen *La Bohème*. Myntene som Schaunard kaster i første bilde (Louisdor) og marsjen til tappenstrek i annet bilde henviser til Julimonarkiet, men ellers finnes det ingen kommenterende tilknytning til en historisk konkret situasjon.

Murgers litterære figurer lever i et «virkelig» Paris i sin samtid – i verket blir estetiske, sosiale og politiske spørsmål fra 1840-årene kastet frem, satirisk betraktet og besvart. Men Puccini er ikke interessert i



Når Mimì er blitt alene med Rodolfo, trekker ham inntil seg og i en liten melodi av usigelig ro og inderlighet atter en gang vil uttrykke all sin kjærlighet ... når så denne melodien blir til epilog i et plutselig, smertelig utrop, fortvilet hulket frem i rasende klage ... det er som om et menneskehjerte blottlegges og ligger foran oss i rykninger.

– Richard Specht –

denne realistiske, naturalistiske eller sosialkritiske kjerne – for ham har Paris en helt annen betydning. Til forskjell fra Murger kjente Puccini overhodet ikke Paris mens han skapte dette verket. Da han påbegynte komposisjonen i 1893 var Paris i hele verdens forestilling forlengst stedet med fire verdenutstillinger – den i 1889 har byen Eiffeltårnet å takke for – og cafékonserter, varieteer og cabareter, den sanselige underholdningen på Moulin Rouge, impresjonismen og jugendstilen som var i emning. Puccini skildrer dette Paris som et sted å lengte til, et tilfluktssted, en drømmenes by, som han jo heller ikke kjente på noen annen måte. Da Puccini to år etter premieren på *La Bohème* stifter bekjentskap med det virkelige Paris for første gang, er han lite begeistret for den franske metropolen: «Jeg har Paris langt oppi halsen. Jeg lengter etter den angende skogen med sin vellukt. Jeg hater maset, flosshattene og livkjolene.» Magien i *La Bohème* baserer seg på den kjensgjerning at verket aldri har noe virkelig liv, men vil formidle opplevelsen av et ideal, og dermed fungerer som et sted der man kan flykte fra virkeligheten.

Idag betegner begrepet Bohème en sosialhistorisk kategori, som man kan karakterisere som en kunstnerisk-intellektuell utgruppe med uborgerlige innstillinger. Samtidig har betegnelsen etniske røtter: Fra det 15. århundre har «bohèmien» vært navnet på sigøynerne som stammet fra Böhmen, men begrepet vant fort selvstendighet og har i de to følgende århundrer betegnet uordentlige, liderlige seder. Med den dikotomien mellom borger og kunstner som har avtegnet seg siden opplysningstiden og særlig gjennom Rousseaus skrifter, blir sigøynernes naturnære enkelhet romantisert, slik at fra romantikken og fremover blir «bohèmien» den betegnelse ikke-borgerlig tenkende kunstnere setter på seg selv og med tiden også de forskjelligste grupperinger, helt frem til idag. I operaens verden blir dertil enda en dimensjon stilt til skue, i Bizets habanera, en av de aller mest berømte melodier i operahistorien: «L'amour est enfant de bohème» synger Carmen i sin åpningsarie – kjærligheten er bohèmens barn. Denne kjærligheten har Puccini med store kontraster gestaltet i sin musikalske billedverden av lys og skygge, gjennom parene Rodolfo/Mimì og Marcello/Musetta.

DET ER BEDRE Å TENNE ET LYS ENN Å FORBANNE MØRKET.
– Ordtak –

Allerede i sin aller første frase, hvis tonefølge også dukker opp i hans store arie, fremkaller Rodolfo det sentrale bildet av lys og ild: «Nei cieli bigi guardo fumar dai mille comignoli Parigi» – «På den grå himelen ser jeg hvordan røken stiger opp fra tusen skorstener i Paris». Han flykter fra kulden som omgir ham og inn i bildet av utallige kaminer i funksjon. Sammen med Marcello utvikler han deretter poetiske metaforer som ligner kjærligheten med et ildsted, kaller Musetta isende kaldhjertet og stiller henne i motsetning til ildfullt glødende litteratur og ideer som går opp i flammer. Metaforfeltet rundt ilden blir dyrket med språkblomster i rikelige varianter, mens de brenner papir som gir varme for en stakket stund – men dette flakkende bålet kan ikke gi varig varme, derimot ødelegger det heller den virkeligheten som oppstår av å lese det som står på sidene de nå brenner opp. De luende flammene er forgjengelige og den veristiske komposisjon av den sluknende ilden blir kommentert av Marcello med en dødsmetafor: «Già sricchiola, increspasi, muore.» – «Straks knitrer det, krøller seg og dør!»

Da Mimì kommer inn i rommet etter at mennene er gått og bare Rodolfo er alene igjen, ber hun om å få hjelp til å tenne vokslyset sitt. Hennes anfall av matthet lar det ikke være noen tvil om at det er



MOTSATT SIDE:
MARIANN FJELD OLSEN (MIMI)
DENNE SIDEN:
ARIANN FJELD OLSEN (MIMI) OG
BRENDEN GUNNELL (DØDEN)

Det rørende, klagende,
barnlig forelskede Mimì-motivet
spinner alt liv i musikken
omkring denne vesle melodi-
figuren ... Men gjennom det
hele går en tone med etter-
klang, uten å være påtreng-
ende: bohemenes rytmiske
frihet, som i livets store øyeblikk
finner sin melodi, bruser opp,
slår sin puls – og dør.

– Oskar Bie –

hennes livs lys det dreier seg om, og at det er i ferd med å slukne. De to nærmer seg til slutt hverandre i halvmørket der de leter etter nøkkelen Mimì har mistet. Idet Rodolfo berører hennes «iskalde lille hånd», som han lover å varme, begynner han å presentere seg i sin store arie: han lever og skriver glad og fornøyd i fattigdom, men «per sogni e per chimere e per castelli in aria l'anima ho milionaria» – «min sjel er millionær på drømmer, kimærer og luftslott». Denne rikdommen har nå to tyver, nemlig Mimis øyne, berøvet ham, men i stedet har «dolce speranza» – det «søte håp» tatt bolig i hans sjel. Håpets betydning får ettertrykk ved at tenorstemmen hever seg til den høye C ved ordet «speranza»; håpet er det høyeste gode mennesket vet å sette opp mot livets endelighet.

Mimì forteller så om sitt eget liv. De kaller meg Mimì, sier hun, selv om hun egentlig heter Lucia, altså lys. Hun broderer helst liljer og roser, blomstersymboler for uskyld og kjærlighet, fordi disse taler om «di sogni e di chimere» – «om drømmer og kimærer». Her finner vi parets språkmetaforiske fellesnevner; drømmene og kimærene – det siste selv et mytisk språkbilde. I *Iliaden* skildrer Homer kimæren, et

ildsprutende vesen, slik: «en ting skapt av de udødelige, ikke menneskelig, men med løvehode foran, i midten geit og halen er som en slange – når det puster, fnyser det ut de forferdeligste flammer av lynende ild». Altså et mektig, fryktelig monster, et grotesk, dødbringende uhyre og ikke bare et synonym for drøm. Idag forstår vi med «kimære» et fantasifoster, en illusjon, en innbilning. Denne evnen til å viske ut virkeligheten eller overstråle den med en fantastisk fiksjon, er kjernen i Rodolfo og Mimis kjærlighetsaffære. Gjentakelsen av «sogni» og «chimere» – «drømmer» og «illusjoner» i ariene de to personene presenterer seg med, viser til besettelsen i forholdet, til fortryllelse og fortryllelsen som blir brutt. Den kunstferdig flettede librettoen selv åpenbarer forholdets uhyggelige karakter først når man blir seg bevisst dødens permanente tilstedeværelse. Helt i den metaforisk opulente begynnelsen av operaen mener Marcello seg utslettet av Rødehavet og drukner som hevn en farao, han og Rodolfo mener at de fryser ihjel og sulter ihjel, Schaunard forteller om en døende papegøye og Marcello kommenterer den uavlatelige brenningen av papir: «Questi intermezzi fan morire d'inedia.» – «Disse avbrytelsene er dødsens kjedelige.» Språkbildene gjør at døden hele tiden er nærværende, som en uryggelig ledsager til figurene, en de ikke blir kvitt. Disse metaforene gjør tilsynelatende døden til noe ufarlig, men fremholder også dens tilstedeværelse – til den til slutt manifesterer seg i et veritabelt offer, nemlig Mimì. Kraften i den fortryllende musikken får en til å tro på livet og fornemme dette, selv om det hele tiden dreier seg om å dø – slik også Edison bemerket på kortet som ble sitert innledningsvis, idet han fastholder at mennesker dør, men melodiene fra *La Bohème* vil leve evig.

KJÆRLIGHETEN ER ET INDRE SÅR OG BLIR ALDRI SYNLIK UTENPÅ. KJÆRLIGHETEN ER EN SYKDOM SOM VARER LENGE, FORDI DEN KOMMER FRA NATUREN.

– Marie de France –

Thomas Edison oppfant fonografen, det første apparat til akustisk-mekanisk opptak og gjengivelse av lyd. Naturligvis er det bare en tilfældighet at han leverte inn patentansøkingen nettopp den 24. desember 1877 – på julaften det året da operaen *La Bohème* blir oppført. Dermed er dette ikke bare fødselsdatoen til den kristne frelser, men også til grammofonplaten. Og spesielt Puccini brukte fra første stund grammofonplaten til å gi sine melodier utbredelse. Således skildrer allerede fortellerstemmen i Thomas Manns *Trolldomsfjellet* denne oppfinnelsen, i syvende kapitel i underkapitlet «Vellyd i over-

flod»: «Det var et overflødigshetshorn av både lystig og sjeledyp kunstnerisk nydelse. Det var et musikkapparat. Det var en grammofon.» Thomas Manns (anti-)dannelsesroman, som kom ut i Puccinis dødsår, og utspiller seg mellom 1907 og 1914, skildrer sanatoriepasiens begeistring for disse auditive inntrykk; særlig lar hovedpersonen Hans Castorp seg forføre av grammofonens klanger, mot slutten av sitt syv år lange opphold på sanatoriet for lungesyke: «Hans Castorp var alene mellom fire vegger med underet i skrinet – med de blomstrende prestasjoner hos denne avkortede lille kisten av fiolintre, dette mattsorte lille tempel, der han satt i en god stol foran den åpne fløy-døren, med hendene foldet og hodet på skakke, med munnen åpen, og lot seg overstrømme av vellyd.» Det er ikke bare den kongeniale likevekt mellom ironi og empati som fascinerer i beskrivelsen av den lyttende; ikke minst settes det via musikken flere felt i svingninger – felt mellom liv og død, det lille tempelet og den lille kisten: «Og noe ømmere fantes det ikke på jorden enn den duetten fra en moderne italiensk opera Hans Castorp lot følge deretter – enn denne beskjedne og inderlig følelsesmessige tilnærming mellom den verdensberømte tenorstemmen som var så hyppig representert i disse album, og en glassklar og sødmefylt liten sopran – enn hans “Da mi il braccio, mia piccina” og den enkle, søte, melodisk konsentrerte lille frasen hun ga ham som svar ... Hans Castorp for sammen da døren gikk opp bak ham. Det var hoffråden, som kikket inn til ham – i sin legekittel, med stetoskopet i brystlommen, sto han der et øyeblikk med dørhåndtaket i hånden og nikket til den tidlig virksomme. Han besvarte nikket over skulderen, hvorpå sjefens ansikt med de blå kinnene og barten som var trukket opp på den ene siden forsvant bak døren som lukket seg igjen og Hans Castorp på ny vendte seg mot sitt usynlige og velklin-gende kjærlighetspar.»

Legen forstyrrer her det kjærlige forholdet mellom Hans Castorp og musikken – de tre prikkene står for forsøket på å flykte inn i kunstens verden; den medisinske realitet med «legekittel, med stetoskopet i brystlommen» bryter inn i den kunstneriske forestillingen om det «usynlige og velklingende kjærlighetspar». Mens stetoskopet tjener til å oppspore lidelser i lungene, omfavner operaens klanger sjelen. Selv om fortelleren ikke sier det eksplisitt, så er den siterte «moderne italienske opera» ingen annen enn Puccinis *La Bohème* – det er duetten mellom Rodolfo og Mimì i slutten av første bilde, da han ømt ber om hennes arm. Man kan sogar identifisere dette opptaket historisk: «den verdensberømte tenorstemmen som var så hyppig representert i disse album» tilhører Enrico Caruso, som sammen med Nellie Melba

spilte inn denne duetten på grammofonplate i 1906. Og slik er det flere felt som støter sammen i Thomas Manns litterære mesterverk: operaens ømme klangbildeværden, det faktiske opptaket og den fiktive resepsjonen, samt avbrytelsen gjennom lungesanatoriets medisinske ramme. Den allestedsnærværende tuberkulosedød og forsøkene på helbredelse gjennom legevitenskapen bringer operaens kjernetema og den abnorme forestilling om det evige liv gjennom udødelige melodier sammen, akkurat som Edison spådde:

MEN DIE AND GOVERNMENTS CHANGE, BUT THE SONGS OF LA BOHÈME WILL LIVE FOREVER.



NINA GRAVROK (MUSSETTA),
DANIEL JOHANSSON (RODOLFO), MARIANN FJELD OLSEN (MIMI)
OG YNGVE A. SØBERG (MARCELLO)



Den elskedes død

RAINER MARIA RILKE

*Han visste bare det som intet sa ham
om døden: at den er mørkets port.
Men da hun døde – ikke revet fra ham,
nei, sakte for hans øyne visket bort –*

*og i et ukjent skyggeland fant hvile,
og da han følte at hun også der
med månens milde lys i pikesmilet
lot sjelens godhet strømme til enhver*

*da ble han med de døde så fortrolig
som var han gjennom henne nært beslektet
med hver og en av dem. Og han fornektet*

*hva andre sa om døden. Denne bolig
var blitt det skjønneste som han famlet mot,
og ømt befølte foran hennes fot.*

Gjendiktet av
ANDRÉ BJERKE



DEAR AUDIENCE!

Who among us doesn't already have a personal relationship to *La Bohème*? Probably a deep and intimate one: this opera, perhaps more than any other, strikes a chord that resonates in us where we are most sensitive.

Puccini, one could say, was the most refined example of «verismo»: a literary and theatrical movement towards the end of the 19th Century that strove to portray the people and the actions of the time with barest realism. Stage characters were no longer to be presented in stiff tableau, they should appear as modern people in a living context with which the audience could easily identify. And this is exactly what happens when we experience *La Bohème*: identification. Whether we are young or old we see ourselves in the protagonists' longing for intimacy and affection, and we love to experience these young bohemians and their eccentric, helpless flight from responsibility, a flight stopped abruptly when life's harsh reality suddenly and brutally looks them in the eyes.

At the same time I would say that it is the music that winds its way into our innermost being and makes us virtually helpless. It is as if we burn inside when we hear Mimì's and Rodolfo's grand and undescribably beautiful arias. We are hit even more strongly by Rodolfo's despair when he realizes that Mimì is dead: «Mimì!» The sound of pain and devastation in his voice has remained with me long after every single *Bohème* performance I have ever attended. This outburst could very well be at the top of a «heart-stopping moments in opera» list: the moments that cause the heart to skip a beat, while we are almost compelled to remain focused on the situation, regardless of how painful it is.

When our new opera house in Bjørvika opened, we made a deal with Stefan Herheim: that he would direct one new production every year for the first four years. We drew a very lucky card, because today, since there are practically no theatres that don't want his spectacular theatrical craft, it is a demanding task indeed to find time in his bulging calendar. It was Stefan's own wish to direct *La Bohème*, and I had to promise him two complete casts of young, gifted singers. The hunt began immediately, and I feel certain that you will have the occasion to be delighted over beautiful singing of the highest level, just as this opera deserves.

For the first time ever, Norwegian cinema audiences will be able to experience a performance of the Norwegian Opera and Ballet via live cinema broadcast. It has been a great pleasure to cooperate with Stein-Roger Bull, Nordic Stories, and Nordisk Film Distribution on this project. Many will be curious and excited to see what Stefan Herheim creates out of this familiar operatic material, and I meet those expectations by saying «Yes, this is going to be different!» Well, different, yes and no. Faithful to his mission, Stefan Herheim wishes to bring the audience to the place I have already mentioned: identification.

I wish you all a very deep experience.

Anne Gjevang
Acting Artistic Director



DIEGO TORRE (RODOLFO), GIOVANNI BATTISTA PARODI (COLLINE)
OG MARITA SØLBERG (MIMÌ)



GIOVANNI BATTISTA PARODI (COLLINE), VASILIJ LADJUK (MARCELLO),
SVEIN ERIK SAGBRÅTEN (BENOIT), ESPEN LANGVIK (SCHAUNARD)
OG DIEGO TORRE (RODOLFO)

SYNOPSIS

La Bohème

FIRST PICTURE: A studio flat in Paris on Christmas Eve

The poet Rodolfo and the painter Marcello are hungry and cold. With no firewood, Rodolfo burns his own drama manuscript, but the stove fails to heat the room. The philosopher Colline arrives disgruntled, as it appears they are heading for a sad Christmas. Then the musician Schaunard arrives with food, wine and money. The four of them prepare a festive meal, which is disrupted when the landlord Benoit knocks on the door to demand the rent. The Bohemians cleverly divert his attention, eventually send him on his way and then depart to celebrate Christmas Eve in the Latin Quarter. Rodolfo sends his friends along first as he wants to finish working on a newspaper article. Hardly has he sat down before there is a knock at the door. This time it is a young woman, Mimì, who asks him to light her candle, which has gone out. She is clearly ill, so Rodolfo invites her to sit by the fire and offers her wine. Mimì does not wish to disturb him, lights her candle and is about to leave when she discovers that she has lost her key. In the draft from the door both the candles are extinguished, and while looking for the key in the moonlight their hands meet. Rodolfo sees the most beautiful poetry he has ever seen in her pale face and asks Mimì to tell him about herself. Her real name is Lucia, she lives in a simple room, lives quietly and loves things that make life poetic. The poet declares his love for her, and together they go out into the clear starry night.

SECOND PICTURE: The same evening in the Latin Quarter in Café Momus

The Bohemians are attracted by the many temptations in the Christmas market which is teeming with people. Rodolfo presents Mimì to

his friends. With careful scepticism they accept her into their circle and together they all go to the café. There Musetta makes a fabulous entrance as the new mistress of the rich gentleman Alcindoro. They sit at the table next to the Bohemians. Indignantly, Marcello speaks loudly about the infamous frivolity of Musetta, making it clear to one and all that she has broken his heart. However, Musetta does not hide that fact that she still loves Marcello and wants him back, if only he could swallow his wounded pride. She therefore treats Alcindoro like a lapdog until he leaves the café, and then throws herself in the arms of Marcello. Soldiers are marching by on their way to change the guard, and the people rush to jubilantly march after them. The Bohemians take the opportunity to sneak away without paying the bill.

THIRD PICTURE: A cold winter morning at the toll gate «La barrière d'Enfer»

Rodolfo has lost his faith in Mimì. He avoids her and spends the night in the inn where Marcello and Musetta make their living in the winter. Despairingly, Mimì comes to see Marcello and asks his advice. He promises her to find out what is bothering Rodolfo and sends her home. Mimì hides, however, and overhears their conversation. Rodolfo accuses Mimì of being flirtatious and unfaithful. But Marcello sees through this and demands the real story. In tears Rodolfo admits his helplessness. He is avoiding Mimì because he cannot stand seeing how the incurable illness is consuming her. Mimì's presence is then revealed and Rodolfo now tries to make light of the fear he just expressed. Mimì understands why and starts to leave to make it simpler for him. But Rodolfo holds her back, and while Musetta and Marcello quarrel and leave each other, they decide to be together until the arrival of spring: Loneliness in the winter is worse than death.

FOURTH PICTURE: A spring day in the studio flat

While Mimì and Musetta have taken up with others and are being courted by rich suitors, Rodolfo and Marcello are left bemoaning the loss of their loves. Schaunard and Colline arrive with a loaf of bread and a herring, and the Bohemians prepare a Spartan meal spiced with gallows humour. Their playfulness becomes wilder until Musetta suddenly enters, followed by Mimì, who she has found severely weakened in the street on her way to the studio. Only in the arms of Rodolfo does Mimì feel at home, and while Musetta and the others leave to fetch a doctor, she pledges her eternal love for him. Together they recall their first meeting. The others return reporting that the doctor is on his way. However, Mimì dies and in the reflection of her poetic face Rodolfo recognizes his loss.

37

La Vie de Bohème

Mimì's voice had a cristalline sonority that pierced Rodolphe's heart like a funeral knell, and filled it with a mournful alarm. (...)

In the group amongst whom Rodolphe lived, they affected, after a fashion common enough amongst some young fellows, to treat love as a thing of luxury, a pretext for jesting. (...)

Amidst all these false sceptics Rodolphe was the only one who dared to talk of love with some reverence, and when they had the misfortune to let him harp on this string, he would go on for an hour plaintively wurlbling elegies on the happiness of being loved, the deep blue of the peaceful lake, the song of the breeze, the harmony of the stars, &c., &c.

HENRY MURGER



BIOGRAFIER

La Bohème

EIVIND GULLBERG JENSEN: *Musikalsk leder*

Sesongen 10/11 gjestedirigerte Eivind Gullberg Jensen Berliner Philharmoniker til stor suksess, og debuterte videre med Stockholm Filharmoniske Orkester og Wiener Symphoniker med solisten Héléne Grimaud. Han har tidligere gjestet orkestre som NDR Sinfonieorchester Hamburg, Danske nasjonale symfoniorkester, Rotterdam Philharmonic Orchestra, Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, Frankfurt Radio Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Tonhalle-Orchester Zürich, og SWR Sinfonieorchester Baden-Baden/Freiburg. Av operaproduksjoner kan nevnes Verdis *Il Corsaro* og Martinůs *Greek Passion* for operaen i Zürich, Janáček's *Jenůfa* for English National Opera, *Tosca* ved Deutsches Symphonie Orchester Berlin og *Fidelio* med Mahler Chamber Orchestra, begge for Baden-Baden Festspielhaus. Fra 2009/10 har han vært sjefsdirigent ved NDR Radiophilharmonie i Hannover og gjester hyppig Oslo Filharmonien. Eivind Gullberg Jensen har tidligere gjestet Nasjonaloperaen høsten 2009 i *Rusalka* og forrige sesong i *Eugene Onegin*.

STEFAN HERHEIM: *Regissør*

Stefan Herheim er fra Oslo, studerte operaregi hos den legendariske regissøren Götz Friederich i Hamburg fra 1994–99 og har siden vært bosatt i Berlin. Han hadde sitt internasjonale gjennombrudd i 2003 med en oppsetning av *Bortførelsen fra Seraillet* på Festspillene i Salzburg og er i dag en av verdens mest etterspurte operaregissører. På Den Norske Opera debuterte han i 2005 med *Julius Cæsar* og i Bjørvika var han aktuell med *Tannhäuser* i 2010 og *Lulu* i 2011. Av hans

mange suksesser i utlandet fremheves bla. *Don Giovanni* i Essen, *Madama Butterfly* i Wien, *Skjebnens makt* og *Lohengrin* i Berlin, *Carmen* i Graz, *Rusalka* i Brüssel, *Rosenkavaleren* i Stuttgart og *Eugene Onegin* i Amsterdam. Han har samarbeidet med dirigenter som Daniel Barenboim, Michael Boder, Ivor Bolton, Manfred Honeck, Adam Fischer, Daniele Gatti, Mariss Jansons og Sir Simon Rattle. Både i 2007, 2009 og 2010 ble Herheim kåret til «årets regissør» av det internasjonale operamagasinet Opernwelt. Et høydepunkt i hans karriere var *Parsifal* ved Festspillene i Baryeuth – en produksjon som ble hyllet av publikum og presse og som har fått flere priser siden premieren i 2008. Herheim underviser ved flere europeiske høyskoler og akademier og har fremtidige regioppdrag bla. i Dresden, Barcelona, London, Paris, Madrid, Zürich, København og Oslo. Festspillene i Bergen 2012 åpnes med en nyproduksjon av Händels *Xerxes* i et gjestespill fra Komische Oper Berlin i Herheims regi.

HEIKE SCHEELE: *Scenograf og kostymedesigner*

Heike Scheele studerte scenografi og kostymedesign med Erich Wonder, og ble tildelt Kolo Moserprisen da hun var ferdig med studiene i 1985. Hun jobbet i flere år som assistent ved ulike teater- og operahus i Berlin, før hun startet sin frilanskarriere i 1989 – noe som har ført henne til Tyskland, Sverige, Østerrike, Sveits og Norge. Hun har gjort designet for operaer, teaterstykker og musikaler som bl.a. *Hamlet* og *Tartuffe*, friluftsforestillingen *Titanic* i Magdeburg, og den tyske premieren på Tan Duns opera *Tea*. Hun jobbet første gang med Stefan Herheim på hans oppsetning av *Tryllefløyten* i Oldenburg i 1999, og deretter har de samarbeidet på *Falstaff*, *Così fan tutte*, *Don Carlo* i

I *La Bohème* er Puccinis geni for sentimentalitet så fullkomment tilpasset den dramatiske substansen og så praktfullt utviklet at selv jeg, når jeg klarer å få tak i en billett, forlater teatret med sangen av min tapte uskyld på leppene.

– Igor Stravinsky –



Linz, *Julius Cæsar* og *Tannhäuser* i Oslo, *Parsifal* ved festspillene i Bayreuth, *Rheingold* i Riga og Bergen, *Carmen* i Graz, *Rusalka* i Brüssel og Graz, *og Lohengrin* i Berlin. Heike Scheele mottok prisen «årets scenograf» 2009 av magasinet Opernwelt. De siste prosjektene med Stefan Herheim inkluderer *Tannhäuser* i Oslo, *Salome* i Salzburg og Bergs *Lulu* i København og Oslo. Forestillingen *Xerxes* fra Berlin/Düsseldorf gjester Festspillene i Bergen 2012.

ANDERS POLL: *Lysdesigner*

Begynte i lysavdelingen på *Folketeatret i København 1984, der han hadde ansvaret for lysdesignet bl.a. på Gengangere, Ubu og Indenfor Murene*. I 1990 startet han som lysmester på Nørrebros Teater, der han hadde lysdesignet på oppsetninger som *Pariserliv* (Line Krog), *Biloxi Blues* (Peter Steen) og *Omstigning til paradiset* (Leon Feder). I 1999 sto han for lyset på *Nøddeknækkeren* (Nickolej Hubbe) og *El Cimarrón* (Lars Kaalund) på Det Kongelige Teater. For Operaen i København har han vært lysdesigner på bl.a. ballettene *Den lille Havfrue* (John Neumeyer), *Askepot* og *Krit* (Tim Rushton) operaen *Lulu* (Stefan Herheim). Han har turnert med Den Kongelige Ballet i Usa og Japan.

ALEXANDER MEIER-DÖRZENBACH: *Dramaturg*

Alexander Meier-Dörzenbach er født 1971 i Hamburg, studerte amerikanistikk, germanistikk, pedagogikk og kunsthistorie, og avsluttet med en avhandling om Gertrude Stein, Sherwood Andersen og det modernes kunst, ved Universitetet i Hamburg. Etter flere studieopphold ved Cornell, Yale og Berkeley, ble han i 2008 ansatt som juniorprofessor i amerikanistikk ved Universitetet i Hamburg. Siden Stefan Herheims regidiplomarbeid *Tryllefløyten* har han jobbet med ham på flere oppsetninger, *I Puritani* i Essen, *Madama Butterfly* i Wien, *Giulio Cesare* i Oslo, *La forza del destino* i Berlin, *Das Rheingold* i Riga og Bergen, *Carmen* i Graz, *Don Giovanni* i Essen, *Parsifal* ved Bayreuther Festspielen 2008 og *Lohengrin* ved Berliner Staatsoper. Meier-Dörzenbach har også jobbet med regissøren Karoline Gruber (*Ariadne auf Naxos* i Leipzig og *Elegie für junge Liebende* in Essen), og underviser i dramaturgi for kostymedesign og musikkteater i Hamburg. Sammen med Stefan Herheim har han de siste årene jobbet med *Tannhäuser* i Oslo, *Lulu* i København og Oslo, *Salome* ved Salzburger Osterfestspielet og *Eugene Onegin* i Amsterdam. De neste prosjektene sammen omfatter *Xerxes* under Festspillene i Bergen (tidl. Berlin/Düsseldorf) og *Manon Lescaut* i Graz og Dresden.



MOTSATT SIDE:
DANIEL JOHANSSON (RODOLFO), MARIANN FJELD OLSEN (MIMI),
PETRI LINDROOS (COLLINE), DAVID PERSHALL (SCHAUNARD)
OG YNGE A. SØBERG (MARCELLO)

VENSTRE BILDE:
DIEGO TORRE (RODOLFO) OG MARITA SØLBERG (MIMI)

HØYRE BILDE:
DANIEL JOHANSSON (RODOLFO)
OG MARIANN FJELD OLSEN (MIMI)



ARGENTSOUPÉ

For at din opplevelse i Operahuset skal bli så vellykket som mulig har vi med dette tilbudet sørget for at du skal kunne spise i nydelige omgivelser og nyte utsøkt mat før en forestilling på Hovedscenen.

Vi tilbyr fellesbespisning for alle som skal se forestilling på Hovedscenen, hvor aperitiffen alltid blir servert 2 ½ timer før forestillingen starter, og forretten nøyaktig 2 timer før.

Pris pr person er kr 540, og inkluderer aperitiff (med eller uten alkohol) en flott, smakfull og sesongrelatert 3 retters meny, hvor du kan velge mellom kjøtt eller fisk, samt programmet til kveldens forestilling. Drikke bestilles individuelt ved ankomst.

Restauranten er alltid åpen frem til etter forestillingens slutt. Det er altså utvidede åpningstider på forestillingsdager også utenfor høysesong, og alltid mulighet for middag etter forestillinger på Hovedscenen.

Hjertelig velkommen.

Please call +47 21 42 21 42 or visit our website // www.argentfinedining.no for reservations.



STOLT SPONSOR AV MANGFOLDET

Vi er opptatt av et levende kultur-, idretts- og organisasjonsliv, både nasjonalt og lokalt. Den Norske Opera & Ballett er en viktig arena for utøvende kunst. Vårt samarbeid skal bidra til at enda flere kan få gleden av de mulighetene og tilbudene som finnes.

DNB sponser levende kultur.

dnb.no



Bank fra A til Å



VISSTE DU AT ...

... 1 TIME FØR HVER FORESTILLING PÅ HOVEDSCENEN er det en gratis introduksjon i Formidlingssenteret ved siden av billettluken? Her kan du få vite mer om dagens forestilling. Åpent for alle.

... SELV OM MANGE AV VÅRE OPPSETNINGER har gått for fulle hus, legges det ofte ut restplasser samme dag som forestillingen er, fra billettluken åpner. Kontakt billettluken! Husk også at det fortsatt finnes ordinære billetter å få tak i på mange av forestillingene fremover.

... DU KAN VÆRE MED PÅ OMVISNING BACKSTAGE I OPERAEN? Daglige omvisninger på norsk , i helgene også på engelsk. Gå inn på våre nettsider www.operaen.no, kontakt billettluken i foajeen eller på telefon 21 42 21 21 for mer informasjon og billetter. (Forhåndskjøp anbefales da det fort blir utsolgt.)

Vi har også omvisninger for private grupper og skolegrupper. Vi tilpasser opplegg etter ønske og tar imot forhåndsbestilte grupper alle dager. Du kan sende en e-post til oss på omvisninger@operaen.no eller kontakte oss i vår telefontid, mandag til fredag kl. 10.00–12.00 på tlf. 47 91 51 61

... VI HAR EN BUTIKK I FOAJEEN? Du finner den rett ved hovedinngangen. Vi har kvalitetsprodukter innen opera, ballett og klassisk musikk, deriblant CD-er, DVD-er og unike håndsydde produkter.

For mer informasjon, gå inn på våre nettsider WWW.OPERAEN.NO



Den Norske Opera & Ballett takker følgende samarbeidspartnere og bidragsytere
/The Norwegian National Opera & Ballet gratefully acknowledges the support of the following sponsors and contributors:

Hovedsamarbeidspartnere /Main Sponsors:

DNB
Det Norske Veritas
NSB
OBOS
PwC

Samarbeidspartnere /Sponsors:

EnterCard/re:member
Fokus Bank
Gjensidige
Mills
Orkla
Plantasjen
Radisson BLU Plaza Hotel
Rederilaugget
Umoe

Partner med særskilt avtale: Color Line

Prosjektpartnere /Project partners:

ConocoPhillips
Qatar Airways
Sweco Norge

Sponsorprogrammet Ta Plass /Take a Seat Programme:

Dampskibsaktieselskabet Theologos
Hathon Holding
Kaasa
Narum-gruppen
AGA SpinnOff
Zuper

Den Norske Opera & Ballett takker følgende institusjoner og stiftelser for verdifulle bidrag
/The Norwegian National Opera & Ballet gratefully acknowledges invaluable contributions from the following institutions and foundations:

Anders Jahres Humanitære Stiftelse
Skipsreder Tom Wilhelmssens stiftelse
Operaens Venner

Den Norske Opera & Ballett er heleid av den norske stat og mottar et årlig driftstilskudd bevilget av Stortinget.
/The Norwegian National Opera & Ballett is a publicly owned company receiving an annual grant from the Norwegian Parliament.



MAGISKE ØYEBLIKK

Vi samarbeider med Den Norske Opera & Ballett



DATID OG NÅTID



En av bokårets store bestselgere er *Bibelen*. Det er jo ikke noe nytt at «bøkene bok» selger, men det er sjelden at den topper salgsstatistikken. Årsaken er at årets utgave er en helt ny oversettelse. Da blir etter-spørselen som om det skulle vært en ny bok. Og på mange måter er det akkurat hva det er. Her har en rekke av våre fremste nålevende diktere medvirket, åpenbart ut fra den erkjennelse at dette er en type tekster som ikke bare kan *oversettes*, de må fortolkes,

eller med et annet ord: *gjendiktes*. Dermed vil en ny utgave ikke bare by på rent språklige moderniseringer, men på ny forståelse av originalen. Å gå fra «Fader vår» til «Vår far» er kanskje bare en oppdatering, selv om det tydeligvis skaper bølger nok, men å bruke ordet «søsken» der det før stod «brødre» har store ringvirkninger, for ikke å snakke om når det i den gammeltestamentlige Jesajas profeti om Jesu fødsel nå står «ung kvinne» der det før har stått «jomfru».

Levende kunstarter som opera og ballett, der verket utøves i øyeblikket, foran et tilstedeværende publikum, vil pr definisjon alltid befinne seg i dette spenningsfeltet mellom datid og nåtid. Selv når vi oppfører samtidsverker er vi avhengige av at tilskuer og aktør har de samme referansene, at de kan forstå hverandre, at de befinner seg i samme «tid». Men når vi oppfører klassikere, som jo uvilkårlig utgjør hovedtyngden i vårt repertoar, er det åpenbart.

Våre aktuelle oppsetninger her på Hovedscenen byr på noen talende illustrasjoner i så måte.

Balletten *Giselle* er en av de virkelig store klassikerne. Vår versjon baserer seg på originalen fra 1841, og for ballettsjef Espen Giljane er det nok et avgjørende poeng at publikum skal kjenne seg sikre på å få møte en autentisk utgave av et så sentralt verk. Samtidig er ballettkunstens «språk» i stadig endring, dansernes teknikk utvikler seg, slik teatrets teknologi og også rammene rundt teateropplevelsen endrer seg, i tråd med samfunnsutviklingen for øvrig. Derfor ville et forsøk på å gjenskape originalen komme til å oppleves som kunstig, trolig litt komisk, kan hende rett og slett utilgjengelig. Det ville med andre ord bli som en eldre bibeloversettelse – med den forskjell at publikum ikke vil ha oppslagsverk for hånden for å kunne fatte hva som fortelles. Det er altså en fortolkning iscenesetteren Cynthia Harvey gir oss,

/BAKTANKER

i samarbeid med Nasjonalballettens dansere, men der siktemålet er å gjøre datiden levende for oss i dag.

En alternativ fortolkningsmåte er å legge den klassiske handlingen til nåtid. Det ble gjort siste gang *Giselle* ble oppført på Youngstorget – da ble verket spilt parallelt i en moderne og en tradisjonell utgave. Jeg er ikke sikker på at det var helt vellykket, selv om det kan hende satte klassikeren i et interessant relieff. Det har iallfall ikke vært aktuelt å gjenta eksperimentet denne gangen. Det paradoksale er at moderniseringer bare etter få år ofte oppleves som mer utdaterte enn originalen.

Når Stefan Herheim nå gir oss sin nye utgave av *La Bohème*, kan man kanskje si han forener disse to tilnærmingsmåtene. Innenfor operakunsten er det atskillig vanligere å legge handlingen til en annen tid, men Herheims grep er å gjøre originalens romantiske univers til den drømmen det har vært for publikum gjennom alle de år, mens han samtidig skaper en nåtidig ramme der Puccinis tragiske dimensjon, slik Herheim opplever den, blir nærgående, ja, uunngåelig, for dagens publikum, her og nå. Dette er fortolkningskunst som går årets nyttelegging av den bibelske jomfru en høy gang. Og litt ekstra engasjerende får vi tro denne forestillingen vil bli, når vi vet at Herheim aktivt og synlig benytter seg av dekorasjonen til vår egen gamle oppsetning av *La Bohème*, som vårt eget publikum har oppsøkt like trofast og entusiastisk gjennom de siste 40 år. Slik kan vi komme til å få oppleve verkets datid og nåtid som like levende og nærværende.

Ideelt sett er det slik alle våre klassiker-oppsetninger skal fungere. De har selvfølgelig sin plass på vårt repertoar fordi de har overlevd sin egen tid, de har med andre ord vist seg å være av særegen kvalitet. Men like viktig er den rollen de har som kulturbærere – som historier som har formet den kulturen vi alle er en del av og som derfor også former hver enkelt av oss. De representerer en tradisjon, dvs en arv, og den arven skal forvaltes.

Men den eneste reelle måten å forvalte denne arven på, er å granske den på ny – å nytolke den. Det er dette som ligger i det vi har formulert her på DNO&B som ett av våre tre doble løfter til oss selv og vårt publikum: Vi skal by på *tradisjon OG provokasjon*, der poenget er at det ene ikke er gyldig uten det andre.

TOM REMLOV
Administrerende direktør



En skaper som kan anbringe
kraft i magen til en troende,
er langt hevet over å la seg
påvirke av bønner.

– Bret Harte –