

Johan Stenström

Lunds universitet

johan.stenstrom@litt.lu.se

”hvor der åbnes en sprække mod lyset” – Livlægens besøg som opera

Musikdramatiska utgångspunkter

En operatonsättare måste vara lika mycket dramatiker som musiker. Han kalkylerar med höjdpunkter och vilolägen. Han tar hänsyn till genrestrukturella faktorer som att en aria fordrar ett reflekterande innehåll utan för mycket textinformation. Han indelar sina fiktionsgestalter enligt etablerade genrekoder i olika rösttyper: sopran, alt, baryton. Beräkningar om var dansavsnitt ska infalla eller vilka scener som fordrar orkesterinslag görs. Tonsättaren har en stark medvetenhet om att den sjungna texten ofta sväljs av musiken. Det är därför lyriken oftast har en viss enkelhet och hellre bygger på upprepningar än på komplicerade metaforer. Tonsättaren har en föreställning om hur hon eller han ska förhålla sig till dessa faktorer redan innan arbetet har påbörjats på allvar och innan något libretto föreligger.

De flesta operor är baserade på litterära verk och inte sällan romaner. Den episka textens möjlighet att berätta och beskriva, diskutera och nyansera, skapa sammanhang, upprepa och fördjupa existerar inte på samma sätt i operaverket. I dess totalitet samverkar ett antal olika teckensystem för att bygga upp en syntetiserande tolkning av ursprungstexten. Psykologisk fördjupning framställs inte med ord utan med musikaliska medel och musikdramatisk gestaltning.

Man kan emellertid utgå från att centrala episoder i den litterära förlagan överförs till librettot och operaverkets handling. Librettot innebär alltid en drastisk textreduktion och en betydande kompression av romanens omfattande handling. Denna process kan innebära att ett antal personer slås samman till en och att handlingsmoment utesluts. I planeringen och genomförandet av den sceniska överföringen, när regissör, scenograf, kostym- och ljusdesigner kommer till, tillförs en mängd betydelsebärande element. I denna process kan det också hända att en bärande metafor i den text som librettot baseras på kan komma att

transformeras scenografiskt. Det är inte heller ovanligt att inslag som är helt främmande för förlagan läggs till. Processen innebär också att ett antal idéer prövas, finns med ett tag, för att sedan lämnas därhän. Detta är några exempel på operationer som så gott som alltid förekommer vid adaptationen av en litterär förlaga till ett operaverk.

Operakonstens kollektiva process

Fortsättningsvis följer några belysande exempel på innebörden av den kollektiva processen att komponera och iscensätta en opera: Bo Holtens *Livlægens besøg*, baserad på P. O. Enquists roman, med libretto av författaren och librettobearbetning av Eva Sommestad Holten.¹ För regin svarade Peter Oskarson. Jan Mark var dramaturg, Peter Holm scenograf, Per Sundin ljusdesigner och Kajsa Giertz koreograf. Urpremiären inföll den 28 mars 2009 på Operaen i Köpenhamn.

Den historiska utgångspunkten för P. O. Enquists roman *Livläkarens besök* är berättelsen om två ungdomar som fördes samman i ett arrangerat äktenskap: den femtonåriga Caroline Mathilde, engelsk prinsessa, och den två år äldre Christian VII, kung av Danmark. Christian var psykiskt instabil. Trots att han formellt var kung fram till sin död var det andra som genom honom styrde landet. En av dem var den tyske livläkaren Johann Friedrich Struensee. Från hösten 1770 till januari 1772 var han Danmarks verkliga makthavare. Starkt påverkad av tidens upplysningssidéer genomförde Struensee under kort tid ett antal reformer. Han och drottningen hade dessutom ett kärleksförhållande.

Reaktionen lät inte vänta på sig. Med änkedrottning Juliane Marie som drivande kraft genomfördes en kupp. Struensee dömdes till döden och avrättades i april 1772. Drottning Caroline Mathilde landsförvisades och dog i tyska Celle endast 23 år gammal.

P. O. Enquist gjorde librettobearbetningar i flera versioner. Bo Holten hade svårigheter att till fullo använda sig av materialet. I ett relativt sent skede kom tonsättarens hustru, Eva Sommestad Holten, att göra ytterligare omarbetningar.

Dödens teater

När Peter Oskarson i ett tidigt skede diskuterade med sina medarbetare hur denna historia om opposition och repression, om kärlek och död skulle kunna framställas i rummet uppstod idén om att låta scenbilden byggas upp som en anatomisk teater. Här skulle det politiska spelet kring Struensee kunna blottläggas som en dissekering, betraktad snett uppifrån av en publik. Den anatomiska teatern skulle bli som en dödens teater på teatern.

Men det kom snart en motreaktion från Bo Holten. I ett långt argumenterande mail till Peter Oskarson skrev han att han fann den anatomiska teatern begränsande och skrymmande.²

Av allt att döma kvarstod idén om den anatomiska teatern ganska länge. Peter Holm lät bygga en modell. Men efter ett halvår deklarerar Peter Oskarson i ett mail till sina medarbetare: ”När jag sitter med modellen blir jag mer och mer tveksam till vår anatomiska teater.”³ I stället bestämmer man sig för att huvudsakligen arbeta med stående japanska skärmar med projiceringar och ett starkt sluttande trägolv med en stigning på så pass mycket som 130 cm från scenens framkant till fonden. Det som återstod av den anatomiska teatern var själva konceptet, metaforen att *Livlægens besøg* gestaltas som ett slags ”Dödens teater”.

”en sprække mod lyset”

I P. O. Enquists roman följer Struensee med Christian på den utrikes resa som bland annat för dem till London och Paris. Detta moment har helt och hållet uteslutits i librettot. I stället söker greve Rantzau upp sin vän Struensee i Altona och uppmanar honom att ta platsen som kung Christians livmedikus. Den uteslutning som har gjorts har samtidigt inneburit en kompression av innehållet.

I kapitlet ”Reskamraten” i romanen skildras det möte som Christian VII och Struensee har med d’Alembert och Diderot i Paris. Kungen som under hela resan uppträtt osäkert och återkommande blottat sin psykiska ohälsa finner sig väl tillrätta och diskuterar med de båda upplysningsmännen. När de ska skiljas åt hejdas livläkaren av Diderot som har noterat att Struensee åtnjuter förtroende hos kungen. Diderot yttrar:

- Min vän Voltaire brukar säga att ibland öppnar historien, av en slump, en unik springa in i framtiden.
- Ja?
- Då får man tränga sig igenom den.⁴

Att tränga sig igenom springan blir det imperativ som upplysningsivraren Struensee följer, till att börja med motvilligt men efter hand med allt starkare engagemang. Den för honom till makten liksom till kärleken med Caroline Mathilde. Sprickan blir en metafor för ingången till makten *och* till drottningens sköte.

Också i operatexten blir bilden av framtidens springa ett bärande tema. I Struensees stora aria i slutet av första akten sjunger han

Det er mig der ser en livets sprække åbne sig.
Jeg kan ændre en verden,
står med magten og pligten
og det øjeblik kommer aldrig igen
hvor der åbnes en sprække mod lyset.⁵

I arians form reflekterar Struensee över ett citat av Voltaire som han minns. Det är alltså inte som i romanen något som förmedlats genom ett direkt möte med encyklopedisterna i Paris. När insikten drabbar Struensee går arian musikaliskt mot sin höjdpunkt.

I den musikdramatiska adaptationen kunde det ha stannat vid detta. Men regissören bestämde sig för att låta sprickan bli en enhetsbildande faktor också i scenografin. I ett mail daterat så sent som den 5 februari 2009, alltså en och en halv månad före premiären, hänvisar Peter Oskarson till en idé som Jan Mark och Peter Holm kommit upp med, nämligen att man med hjälp av skärmarna skulle kunna gestalta "sprickan" på olika sätt. Sedan presenterar han ett antal förslag: "Sprickan som öppnar sig och sluter sig. Sprickan öppnar sig och 'skräcken' sprider sig ut som en glöd över skärmarna för att kunna pulsera".⁶ Med hjälp av sprickorna mellan skärmarna och med kontextbetingade projektioner på skärmarna kom den centrala bilden i Enquists roman på så vis att få dubbel giltighet i uppsättningen i Köpenhamn: dels i den stora arian, dels scenografiskt. I dessa sprickor rör sig människor ut och in beroende på funktion och sammanhang.

Stavnsbåndet

1733 hade man i Danmark infört det så kallade "stavnsbåndet" som innebar att alla män mellan 4 och 40 år inte fick flytta från det gods där de var födda. Denna lag om livegenehet hade införts på begäran av adeln och militären. I Enquists roman illustreras verkningarna av stavnsbåndet mycket konkret.

Struensee har bestämt sig för att visa Christian VII den danska verkligheten. De färdas inkognito på landsbygden några dagar. Vid Hilleröd blir de varse en folksamling framför en grovt tillyxad trähäst. Där uppe sitter en ung man. Enquist skriver:

Hans rygg var blodig, han tycktes ha blivit piskad, och blodet hade levrat sig.

Han skälvde våldsamt och tycktes mycket nära att förlora medvetandet.

– Jag antar, hade Struensee sagt, att han försökt rymma. Då sätts de upp på trähästen. De som överlever rymmer aldrig mer. De som dör slipper livegenskapen. Så är det i Ert rike, Ers Majestät.⁷

Christian reagerar våldsamt och inbillar sig att bondpojken är förväxlad med honom själv, att det är han själv som sitter på trähästen. När pojken faller ihop, glider ner och blir hängande under trähästen skriker kungen besinningslöst och förs upp i den väntande vagnen.

I operan är denna episod central, något som markeras av att den utgör avslutning på första akten. Händelseförloppet dessförinnan har byggts upp mot denna kulmen. Struensee framför sin aria om sprickan in i framtiden och har därefter en uppgörelse med sin forne bundsförvant greve Rantzau. När slutscenen infaller passerar Struensee genom sprickan, skärmarna glider isär och scenbilden med trähästen uppenbaras. Kungen befinner sig till vänster. Att de påbörjar en resa antyds mycket enkelt genom att Struensee klär kungen i reskläder. Simultanitet och förtätning präglar övergången. Någon vagn förekommer inte. Rantzau försvinner till höger. Struensee och Christian befinner sig nu i verkligheten. Det som återstår är episoden med pojken på trähästen, den hotande folkmassan och Christians reaktion.

Den koncentrerade situationen med det emotionaliserade politiska budskapet, med ett fåtal huvudaktörer mot den hotande fond som folkmassan/kören utgör, ett intensivt och stegrande musikaliskt uttryck med orkesterns alla resurser aktiverade är detta en av de starkaste scenerna i hela operan.

Pulcinella

I operan förekommer ett inslag som finns med i praktiskt taget samtliga scener: pulcinellafigurerna. De går ut och in i spelet, de förvandlas ständigt, intar olika positioner och antar olika roller. De betraktar, kontrasterar, förstärker, karikerar, tjuvtittar, kommenterar och skvallrar stumt. Sin teaterhistoriska hemhörighet har de i commedia dell'artetraditionen, som med kringresande italienska ensembler nådde Norden under 1700-talet. På så vis utgör de ett teaterhistoriskt memento och har en metateatral funktion. Pulcinellafigurerna uppträder i allmänhet i vit klädsel och med svart mask, något som enligt traditionen relateras till livet och döden. I programhäftet till operan står det att "I den syditalienske mytologi leder pulcinaellerne dansen i karnevalet og er samtidig budbringere mellem dødsriget og de levendes verden".⁸ I P. O. Enquists roman finns det inget sådant inslag utan pulcinellornas ständiga närvaro är ett meningsbärande inslag som lagts till i operaverkets totalitet. I båda fallen finns det emellertid skäl att tala om en teatralisering av det politiska livet, tydligast framställt genom att kungen explicit har en roll att spela.

Avslutning

Skärmar, ljus och projektioner, ett fåtal plastiska scenografiska element, en sparsmakad rekvisita skapar funktionella antydningar om rum och förflyttningar. Bo Holtens musik präglas av ett tonspråk som kan beskrivas som en modererad modernism med betoning på melodilinjerna snarare än på byggandet av strukturer. På samma gång arbetar han med äldre, tidstypiska former som marsch och menuett. Men här förekommer också en anakronistisk vals i dyster c-moll av 1890-talssnitt. Den framförs i ett spänningsladdat ögonblick när hovet dansar i andra akten. Rokokokostymerna är de teaterelement som genomgående fäster spelet vid 1700-talet och Struensees tid.

I denna korta framställning har jag gett några tydliga exempel på överföring av en central episod, på kompression, utslutning, på scenografisk transformation av en central metafor samt på förlageexterna tillägg. Och på så vis belyst den kollektiva processen att komponera och iscensätta en opera.

Noter

¹ Per Olov Enquist, *Livläkarens besök*, Stockholm 1999. Fortsättningsvis kommer hänvisningar att göras till pocketutgåvan 2001. Bo Holten, *Livlægens besøg. Opera i 2 akter. Klaverudtog*. (2007–2008). Musik: Bo Holten. Libretto: P. O. Enquist. Dramaturg: Eva Sommestad Holten. Edition Wilhelm Hansen, WH30885, København.

² Mail från Bo Holten till Peter Oskarson, Peter Holm och Jan Mark den 5 november 2007. Tack vare dramaturgen Jan Mark har jag fått möjlighet att ta del av mailkorrespondensen mellan dem som var med om att göra operan.

³ Mail från Peter Oskarson till Peter Holm och Jan Mark den 17 maj 2008.

⁴ Enquist (1999) 2001, s. 143

⁵ Holten (klaverudtog), s. 64–65

⁶ Mail från Peter Oskarson till Per Sundin (ljusdesigner), Peter Holm och Jan Mark den 5 februari 2009.

⁷ Enquist (1999) 2001, s. 196

⁸ Programhäfte till *Livlægens besøg*, København 2010, s. 10.