

# Ej blot til grin

Af Poul Einer Hansen

”Komisk opera i Danmark i dag” var overskriften for et symposium for musikforskere i København i sommer. Der var særligt fokus på Bent Lorentzen, bl.a. med en koncertant opførelse af dele af hans 1999-opera efter Hermann Hesse, *Der Steppenwolf*. Et spændende værk, som ufortjent kendes af uhyre få – og som Ascolta ved lejlighed vil vende tilbage til.

Men dette interview handler om noget andet. Blandt bidragene på symposiet skilte ét sig ud, dels ved at være forståeligt også for ikke-professionelle, dels ved at rumme spændende almene betragtninger over emnet. Endelig var det jævnt hen temmelig morsomt, og det kunne man ikke have noget imod, emnet taget i betragtning..

Indlægget kom fra komponisten John Frandsen, blandt operavenner især kendt for *Tugt og utugt i mellemtiden I – III* og *I-K-O-N*. Ascolta spurgte ham, om vi måtte trykke hans indlæg, men det var kun baseret på et summarisk punktmanus. I stedet aftalte vi et interview, der skulle genkalde nogle af pointerne. At interviewet i tilgift bringer nyt om John Frandsens seneste projekt, en operaversion af Ivar Gjørups kult-tegneserie *Egoland* – det kunne man heller ikke have noget imod.

*John Frandsen, vi taler stadig om ’komisk’ og ’seriøs’ opera, men det er vel reelt en skelnen, som for samtidig opera blev forladt allerede omkring midten af 1800-tallet. Der kom stadig flere operaer, som rummede triste og alvorlige ting, men som ind imellem også var morsomme. Var det ikke en pointe i dit indlæg på symposiet i sommer?*

- Jo, en af dem. Temaet var komisk opera, og jeg valgte at kalde mit bidrag *Opera – helt til grin*. Det gjorde jeg med afsæt i den reaktion, mange har over for opera i al almindelighed. De oplever opera som en grinagtig genre – noget, man har svært ved at tage alvorligt. Hvorfor står de og synger hele tiden? Hvorfor tager det et kvarter for helten at dø? Og hvordan kan han blive ved med at synge, selv efter at han er død?

Fortælle-måden i opera rummer indlysende urimeligheder. Det er næsten sådan, at jo alvorligere handlingen er, desto sværere er det at tage den alvorligt. Selv en stor Wagner-opera, hvor helten synger i en halv time om sit banesår, kan tage sig meningsløs ud, både fortælle- og oplevelsesmæssigt. Meningen finder man først, når man får afkodet operaens univers og finder ud af, at tid betyder noget andet end f.eks. i et drama. Komponisten styrer timing’en. Det kan være et chok for instruktører fra ”taleteatret”, når de skal instruere opera for første gang og opdager, at deres vante hjælpemidler, timing i replikken f.eks., den har de ingen indflydelse på. Den har komponisten lagt fast i sit partitur. Der er en masse bundetheder, vi ikke møder andre steder.

*Var det derfor, Verismen i opera hurtigt var overstået, mens realismen i litteratur og malerkunst betød mere og varede længere?*

- Det er i hvert fald ikke den retning, der ligger tættest på operaens væsen. Selv en primitiv cigarrullerske som Carmen bliver først interessant som operafigur, når hun folder sig ud som en almengyldig femme fatale. Så fungerer hun. Hvis det alene var en socialrealistisk historie om elendige forhold i tobaksindustrien i Sevilla, havde *Carmen* ikke haft noget langt liv som opera. Operaens væsen er at fortælle på et mytologisk, almengyldigt plan.

## **I-K-O-N**

I mine egne operaer har jeg brugt realistiske elementer. *I-K-O-N* er på en måde hyperrealistisk i sin historie om en Stein Bagger-agtig storsvindler, men også der spiller jeg på en komisk kontrast mellem historien og selve operaformen, f.eks. når de står og synger ”- kan bestyrelsen godkende referatet fra sidste møde?” Det er ikke en sætning, der ligefrem kalder på at blive sat i musik. Men det lod sig gøre, fordi jeg hev scenen ud af den realistiske kontekst og gjorde den til et ritual. Enhver generalforsamling udgør et nøje tilrettelagt ritual, ja næsten en *liturgi*, en religiøs handling med et fastlagt, skematisk forløb, hvor dirigenten er kordegn og bestyrelsens formand er ceremonimester. Ved at vælge liturgi-synsvinklen fik jeg knækket den nød, det var at sætte sådanne ord i musik. Så var de ikke mere mærkelige end en credo-sats i en messe. Liturgiens forud fastlagte præg betød, at scenen ikke bare var denne generalforsamling, men ’alle generalforsamlinger’.

*Til I-K-O-N sad man netop og grinede lidt indvendigt over kontrasten mellem det, der foregik, og selve operaformen.*

- Ja, det var en virkning, jeg gik efter. Som komponist kan man arbejde med den modsætning, vi har talt om, og jeg mener, man må gå en af to veje. Enten overgiver man sig til operaens mytiske natur og siger: så er det myten, jeg fortæller – eller også vælger man at sige: der er en indbygget kontrast her, et sammenstød mellem at fortælle en konkret, genkendelig nede-på-jorden historie og samtidig gøre den til en myte. Det sammenstød er i sit væsen komisk, og komikken kan man udnytte bevidst, sådan som jeg gjorde i *I-K-O-N* og i høj grad også i *Tugt og utugt*-trilogien, der allerede i Svend Aage Madsens roman har ”tungen i kinden”.

*Ja, bare de navne, personerne har, de ting der sker, måden den læner sig op ad Greven af Monte Cristo.*

- Præcis! Og der er de indforståede litterære vitser, som når der optræder en vis ’Jens Dahl-Jensen’, hvis navn er en direkte fordanskning af ’Jean Valjean’ fra Hugos *De Elendige*. Romanen vrimler med den slags små underfundigheder, som dyrker friktionen mellem forfatterens ønske om at skrive en kulørt, glittet knaldroman à la vores barndoms ugebladsføljetoner – og så det, at han i den grad gennemskuer genren.

## **Riget**

Man kan sammenligne romanen *Tugt og utugt* med Lars von Triers *Riget*, som jeg også finder vidunderligt komisk i sin tilgang til lægeverdenen. Ja, den er måske nok mere direkte komisk i sin tegning af figurer som dr. Helmer og fru Drusses søn Bulder, men jeg har mødt mange, som først og fremmest syntes, at *Riget* er vældigt uhyggelig, med gengangeri og makabre hændelser. Men i virkeligheden er *Riget* grebet an, som om det drejede sig om en opera. Trier tager et banalt, genkendeligt univers, og så gør han noget ved det, der hiver tæppet væk under os og flytter hele emnet ud af dets dagligdags her-og-nu virkelighed.

I det hele taget føler jeg mig beslægtet med Triers måde at arbejde på. Det var kolossalt ærgerligt, at hans *Ring* i Bayreuth ikke blev til noget. Hans tilgang har inspireret mig – hans måde at hive en banal konflikt ud af sin kontekst og blæse den op i stort, almengyldigt format, dét er netop også operaens væsen. Det ligger til mig at vælge en strategi, der ikke ’bliver i myten’, men dyrker videre på sammenstødet mellem fortælleformer. Det sammenstød er vildt interessant! Og for mig er humor en uundværlig del af tilværelsen, noget jeg hele tiden inspireres af og får ideer ud fra. Også når jeg oplever værker af andre, der fortæller en historie fra en humoristisk vinkel, får jeg åbnet mine øjne mere, end seriøst teater undertiden gør.

*Vil du give vores læsere et konkret eksempel på dét humoristiske sammenstød mellem fortælleformer, du taler om?*

- Lad mig tage scenen i starten af 2. akt af *I-K-O-N*, hvor den stakkels forhutlede revisor, som bliver hundset med, er stærkt bæret over at skulle optages i direktørens loge. Direktøren har indset, at manden må have en god luns for at sikre hans loyalitet, så han ikke afslører svindelen. Optagelsesceremonien er et større show, og det lykkedes Peter Langdal at overtale alle de mandlige sangere i operakoret til at optræde kun iført badehåndklæder og -hætter. Det var en ubetaleligt morsom scenisk gimmick, både i sig selv og fordi den lod logebrødrene afsløre deres egen monumentale selvovervurdering.

*Ligesom Rigets læge-broderskab i kælderens, med dets besynderlige ritualer?*

- Ja, parallellen er oplagt! Det var en fest at arbejde sammen med Peter Langdal. Han virker som en mand, der vågner op hver morgen med femten nye, brillante ideer. Og han havde en fin forståelse for, hvad der var hans opgave. Han kommer fra det talte teater, men er meget musikalsk og fornemmer, hvordan han skal bidrage til timing'en.

Mennesket trives ikke ved for ensidig kost. Vi behøver det komiske til at forsones os med virkeligheden, for tingene har det godt i dialektikken. En form, der er beslægtet med opera, er den gamle *commedia dell'arte* tradition, som netop også forener de to udtryksformer, det mytologiske og det urkomiske. Slapstick og falde-på-halen komik sættes over for alvorlige, rene, skønhedsdyrkende elementer. Netop når denne balance lykkes, får man publikum i tale, med en tilpas dosis alvor og en tilpas dosis humor.

### **Egoland genopstår**

For tiden sidder jeg og arbejder meget med disse spørgsmål. Vi er begyndt på at forberede en forestilling på Aarhus Sommeropera i august 2013; jeg laver den sammen med Ivar Gjørup, som skabte Politikens tegneserie *Egoland*. For tre-fire år siden lagde han serien i graven, ja han lod ligefrem sin tegneseriegud Divus Madsen opfare til himmels. Vi sagde så i år til Ivar, at i gudebranchen er det ikke ualmindeligt, at døde genopstår, så måske var det en ide at lade Divus genopstå som opera. Det tyggede Ivar på, men til sidst gav han sig, og nu har han skrevet en meget morsom libretto. Handlingen starter på Vestre Kirkegård i Aarhus, Divus' gravsten er væltet, og Sandra står der med sin kaffe og en buket, hun ikke ved, hvad hun skal stille op med.

Forestillingen skal hedde *½-leluja*, for rigtig hel-leluja bliver det aldrig. Titlen kunne antyde, at det mest handler om gimmicks, men vi har faktisk en historie at fortælle. Ivars metode er naturligvis billedorienteret; han er vant til at fortælle i små afrundede forløb, og derfor kommer operaen til at bestå af 12 små scener eller sketches, hver svarende til en stribe. Der er ikke tale om en overordnet handling i sædvanlig forstand, snarere om en række forskellige synsvinkler på den samme problematik, men lagt i forlængelse af hinanden vil scenerne alligevel udgøre et udviklingsforløb.

*Hvem skal være instruktør?*

- Det er ikke besluttet endnu – det må du spørge Aarhus Sommeroperas chef David Riddell om. Han har et par navne i spil, men vi ved endnu ikke, hvem det bliver.

*At operaen falder i 12 adskilte scener, kunne måske gøre nogle lidt betænkelige, for der skulle jo også gerne danne sig en form for helhed. Men det kan instruktøren vel bidrage til?*

- Det er nu snarere op til mig som komponist at etablere en sammenhæng, og den findes også i librettoen. Der er handlingstråde, og der sker ting fra den ene scene til den næste. Det er ikke en fortælling, som starter i scene 1 og følger en ubrudt linje hele vejen; snarere er der som nævnt tale om en række forskellige vinkler på den samme tematik.

*Som jeg husker EgoLand, havde den det, Nikoline Werdelins serier i højeste grad også har: hver stribe kan læses som et lille, afsluttet forløb, men der er også en overordnet sammenhæng og udvikling.*

- Det samme gælder vores opera, og sammenhængen er det ikke mindst musikkens opgave at etablere. Nej, ikke ligefrem via ledemotiver; snarere et klangligt univers, hvor gentagelse af en klang står for noget bestemt. Det var egentlig også sådan, jeg arbejdede i *Tugt og utugt* – der var en gennemgående handlingstråd omkring Ludvig Alsters hævn over de tre, der fik ham sat i fængsel i lang tid, men mange af motiverne og de ting, der skete undervejs, var spraglede og flashy, med talrige små begivenheder, som vi ikke fulgte op på. Der var et skelet, en rygrad i forestillingen, og det understøttede jeg ved at give hver karakter sit eget tonesprog, sin 'dialekt' at synge i, så man bedre kunne følge deres individuelle udvikling.

Det bliver lidt den samme tilgang, jeg kommer til at benytte i *1/2-Ieluja*. Men jeg er ikke nået ret langt, jeg sidder med de første scener i akt 1, og hvor det hele ender, vides ikke endnu. Jeg har masser af stof inde i mit hoved, men det er først, når man sidder og arbejder konkret med ord og musik, at man bliver klar over, hvordan den endelige formulering skal være. Men det er sjovt arbejde, og slægtskabet mellem opera og tegneserie er nært – også tegneseriefigurer skal kunne udtrykke store sandheder i ganske få sætninger, ligesom tegneren på 3-4 billeder skal fortælle en hel historie. Med få replikker skal alt sættes på plads. Det er en knap og koncentreret udtryksform, uden plads til de store diskurser og uddybninger – alt, hvad der siges, er punchlines.

*Men to striber med et par dages mellemrum kan godt nuancere hinanden.*

- Det kan de. Og jo bedre du lærer dine figurer at kende, desto flere bibetydninger underforstår du i hver eneste sætning. Det betyder noget, om det er Divus eller Sandra, der siger den og den replik, og deri ligner serien operaen. En libretto, også til en af de store operaer, er ikke nødvendigvis i sig selv interessant litteratur. Det bliver først interessant, når musikken kommer oveni – og senere instruktionen. Men det, der gør en libretto god, kan netop være, at den *levner plads* til komponisten. Librettoen komprimerer figurerne til det næsten todimensionale, og så er det musikkens, instruktionens og scenografiens opgave at vide dem ud igen, uddybe og nuancere dem, sådan at de ord, der isoleret virker flade og forenklede, pludselig igen bliver dybe sandheder.

***Interview bragt i operabladet ASCOLTA december 2012 (årg. 31 nr. 3)***