



Gitta-Maria Sjöberg og Niels Jørgen Riis

PÅ SYNDERENS SIDE

Interview med instruktør Damiano Michieletto

Af Mag. Dr. Karin Bohnert

I Il trittico har du måttet forholde dig til tre væsensforskellige stykker. Hvilke fælles aspekter ser du i de forskellige stykker i Puccinis tredelte værk?

Der er elementer, som går igen i alle tre stykker. Derfor fandt jeg det langt mere interessant at skabe en forbindelse imellem dem frem for at udarbejde en opsætning, som skildrede de tre operaer hver for sig. Vi har dog ikke sat det op som et samlet værk, men lavet overgange fra den ene historie til den næste. Alle tre operaer handler om døden: I den første historie (*Kappen*) finder et mord sted, i den anden (*Søster Angelica*) sker der et selvmord, og i den tredje (*Gianni Schicchi*) ser vi en allerede død mand på scenen. I alle tre stykker er nuet præget af et menneske, som allerede er gået bort. I den første handling er der et dødt barn, som scenefigurerne stadig har helt præsent. I den anden er det endnu et dødt barn, som indirekte forårsager Angelicas selvmord. Forældreskabet og moderskabet er altså også et vigtigt aspekt – abstrakt handler det om liv og død. Det fører vi videre i *Gianni Schicchi*, hvor vi viser Lauretta og Rinuccio som ungt par, der venter barn sammen. Fælles for stykkerne er også elementet vold, som er meget fremtrædende og af stor betydning i alle tre operaer. *Gianni Schicchi* får os ganske vist til at le – det er jo trods alt en komisk opera – men det, der sker, er jo negativt for nogle af scenefigurerne, altså Buoso Donatis familie.

Jeg forsøger især at forbinde de tre forskellige stykker gennem scenebilledet, hvor containeren går igen i alle værkerne. I *Kappen* bliver der arbejdet inde i containeren, så uden at man ser hverken floden eller nogen både, opstår der en industriel atmosfære, når containeren bliver brugt som lastrum. I *Søster Angelica* bliver den samme container anvendt som nonnernes celler, og i *Gianni Schicchi* indeholder den alle de møbler, som Buoso Donatis arvinger vil tage med fra hans hus. Containeren vil til sidst lukke sig, sådan at det første og det sidste billede næsten er det samme, og der opstår et nærmest cyklisk indtryk.

Disse flydende overgange mellem de enkelte stykker vil også blive anskueliggjort gennem scenefigurerne, så at Giorgetta for eksempel forvandler sig til Angelica ved slutningen af *Kappen*. Det kan forstås som en scenisk overgang, som et simpelt kostumeskifte eller som indholdsmæssig lighed: Giorgetta overtager al sin mand Micheles lidelse. Denne metateatraliske passage, som jeg forstår som en indre, psykologisk tildragelse, betyder, at det nu er hende, der bærer på hele Micheles vanvid og smerte over deres døde barn. Michele fremstiller vi som en mand, der sidder fast i sin egen fortid. Han er som en omvandrende død og har altid sin lille drengs sko og jernbane og barnevogn med sig. Kappen i stykkets titel er en slags beskyttende hud for Michele, han bærer sine erindringsstykker i dens lommer og trækker dem ofte frem. Da han har slået Luigi ihjel, efterlader han de små sko, som Giorgetta siden samler op og derigennem påtager sig byrden af sorg og straf.

Denne byrde bærer hun nu som søster Angelica. Klosteret bliver til hendes lidelsessted. Sådan bliver det også beskrevet i librettoen: ”Dette er et sted for syndere”, som der står. Der er også rigeligt med tekststeder og symbolske elementer, som sidestiller klostret med et fængsel. Vi vil gerne gøre det tydeligt i *Sister Angelica*, at der ingen frihed er i dette kloster og ingen plads til forhåbninger og muligheder. Og selvom volden er kraftigt til stede alene af den grund, har den midterste opera vel nok den mest grusomme og brutale slutning, nemlig Angelicas selvmord.

Og så kommer vi til *Gianni Schicchi*. Vi slutter kredsen til sidst, idet den samme sanger, som spiller Michele, også spiller Gianni Schicchi. Da Buosos bohaver bliver lukket inde i containeren, efter at Gianni har fordrevet de øvrige arvinger, bliver man formentlig overrasket over, at Gianni atter bærer kappen fra første del og dermed i en vis forstand forvandler sig tilbage til Michele. Han efterlader imidlertid sit døde barns små sko til Lauretta og Rinuccio. Det skulle gerne give en positiv drejning, når han på den måde skænker disse sko til de unge elskende, som venter barn sammen. Med sit bedrag har han nu gjort en fremtid mulig for dem og deres barn. Med denne gestus skaffer han også sig selv en ny chance.

Hvordan håndterer du den midterste opera og ikke mindst Angelicas vision, som stikker ud fra den ellers realistiske stil?

Denne del er faktisk dramaturgisk særligt vanskelig, fordi man skal undgå at forlade den overordnede fortællestruktur. Men jeg synes, vi har fundet en rigtig god løsning på det: Hos os hævder fyrstinden bare, at Angelicas barn

er omkommet. Men det er bevidst løgnagtigt: Vi har forinden set fyrstinden sammen med Angelicas barn. Fyrstindens ondskabsfulde løgn udspringer af den strid, som har fundet sted tidligere imellem de to kvinder. For fyrstinden handler det kun om pengeanliggendet. Efter eskaleringen vil hun bevidst knuse Angelica følelsesmæssigt og gøre det klart for sin skyldner og niece, at hun skal blive i klostret hele sit liv og dø dér uden håb. På det tidspunkt eksploderer Angelica. Hun bryder sammen og har sin første vision: Af børn, som er i færd med at klæde sig af. Det hænger sammen med klosterlivet, hvor alle søstre skal arbejde som vaskekoner. Angelica samler det spredte børnetøj sammen og propper det ind under sin dragt for at efterligne en stor, gravid mave. Også hendes sidste vision er forbundet med genvindingen af moderskabet og omsorgen for et barn, sådan som det også bliver beskrevet i den latinske kortekst.

Til allersidst tager Angelica en kniv og stikker sig selv med den. Jeg syntes, hendes giftdød var temmelig underlødigt og ville gerne vise et langt mere brutalt selvmord. I samme øjeblik, hun tager livet af sig selv, optræder de andre figurer – også Angelicas barn, som ser sin døde mor og bliver ført væk af de andre. Jeg lader Angelicas visioner blive ved det, men behandler dem hele vejen igennem som projektioner af hendes drømme og hendes vanvid. Sådan undgår den oprindelige fortællelinje og den grundlæggende realisme at blive brudt. Det er af mindre vigtighed, om barnet faktisk er dødt, eller Angelica blot er overbevist om, at det er det. I sidste ende tager hun livet af sig selv aldeles meningsløst, hvilket forlener stykket med en kynisk nuance.

Synd og skyld spiller en vigtig rolle i alle tre værker. Gianni Schicchi begår testamenteforfalskning, der er mord og ægteskabsbrud, og så er der jo Angelicas uægte barn. Vi holder med de skyldige og omfatter dem med sympati.

Jeg tror helt klart også, at man står på den påståede synders side. I *Kappen* er konstellationen ganske vist særligt kompleks, og det skyldes forholdet mellem Michele og Giorgetta. Librettoen er – sin korthed til trods – så uklar, at man aldrig helt ved, hvilken side man skal holde med. Under prøverne følte jeg også, at slutningen slet ikke er entydig. Hvis man læser sceneanvisningerne, er man ikke i tvivl, men hvis man kun ser på den sunge dialog, ville man ligefrem kunne slutte ud af den, at Luigi slår Michele ihjel. Det ville endda passe godt nok, fordi Michele i virkeligheden ikke har nogen interesse i at slå denne mand ihjel, men langt hellere vil kende sandheden. Derfor fremstiller vi også Michele som fysisk svag. Førhen var Michele, Giorgetta og barnet en lykkelig familie sammen, men det er der intet tilbage

af, og Michele har også mistet den følelsesmæssige kontakt til sin kone. For mighandler denne historie ikke så meget om jalousi som om eksistensielle spørgsmål: Hvem er jeg efter alt dette? Hvordan passer jeg mig nu ind i verden? Hvorfor kan jeg ikke mere tale med min hustru?

Michele og Giorgetta lider under, at deres forhold er så ødelagt, og Luigi er blot en vilkårlig fyr, som bliver valgt tilfældigt af hende. Hvis Giorgetta løb væk med Luigi, ville lidenskaben og deres løse forhold formentlig ende efter et par måneder. Men jeg har nu også tænkt over, hvorfor Giorgetta egentlig bliver hos Michele. Det er, fordi hun fortsat føler sig forbundet med ham og føler noget for ham.

Personligt sympatiserer jeg med Michele, fordi vi fremstiller hans figur som et lidende menneske. Dette stykke er i mine øjne meget ambivalent, og man kan aldrig helt beslutte sig for, hvilken karakter man føler for. Det skyldes nok, at de begge lider af den samme grund.

Du har allerede sat andre Puccini-operaer op, som bliver opført langt oftere end Il Trittico: Madame Butterfly, La bohème ... Har du opdaget noget nyt her, som ikke var velkendt for dig fra de andre stykker?

I første omgang naturligvis de komiske aspekter, som overhovedet ikke forekommer i *Madame Butterfly* og *La bohème*. I *La bohème* er der godt nok humoristiske passager, men de er slet ikke så livlige og fremherskende som i *Gianni Schicchi*. Det er især *Gianni Schicchi* og *Søster Angelica*, som har forundret mig. Men jeg er også blevet overrasket over Puccinis evne til at arbejde sammen med forskellige librettister (*Kappen* har libretto af Giovacchino Forzano, mens *Søster Angelicas* og *Gianni Schicchis* libretti begge er skrevet af Giovacchino Forzano, red.). Det tænker man sjældent over, men det er i og for sig bemærkelsesværdigt, eftersom det at samarbejde med vekslende tekstdigtere egentlig kan sammenlignes med at tale forskellige sprog. Man møder fremmede mennesker og gør sig parat til et nært samarbejde, som efter min mening er yderst vigtigt, fordi det befrugter ens eget værk. *Gianni Schicchi*-librettoen er for eksempel alene som tekst et mesterværk, og derfor er det også en stor udfordring at finde den rigtige musik til denne digtning.

Selv er jeg vældigt interesseret i nye kompositioner og nye musikteaterværker, og jeg spørger konstant mig selv, hvordan musikteater bør se ud i dag. Jeg ville synes, det var godt, hvis der blev komponeret flere nye operaer, for jeg kan ikke for alvor betragte en ny opsætning af et gammelt værk som nogen egentlig nyhed. Jeg spørger så også mig selv, hvor længe endnu det vil være muligt og tilstrækkeligt igen og igen at opføre de samme værker verden over. Personligt ville jeg gerne lære nye stykker at kende, som i højere grad har rødder i vor nutidige verden og vor aktuelle kreativitet og afspejler vort liv, som det er i dag.

Problemet ved, at de nye operaer er så få, ligger dog ikke i selve musikken, men i dens tekstgrundlag. Derfor betragter jeg det som et stort talent, at Puccini var i stand til at finde forskellige gode librettister og stædigt søgte efter dem, og det talent fattes vi desværre som oftest i dag. Et kritisk samarbejde fører meget ofte til en udvidelse af ens egen kunstneriske horisont. Puccini har bestandigt krævet denne konfrontation af sig selv – med ekstremt produktive resultater.





Niels Jørgen Riis, Gitta-Maria Sjöberg og Johan Reuter



Gert Henning-Jensen, Johan Reuter, Sten Byriel og medlemmer af Det Kongelige Operakor

PUCCINIS ØNSKE OM TREFOLDIGHED



Giacomo Puccini

Af Mag. Dr. Karin Bohnert

Med *Il trittico* skabte Puccini et usædvanligt værk: Tre enacters operaer med helt forskellige handlinger, som udspiller sig på vidt forskellige tider, men føjes sammen til én aften. Udvalget er bestemt ikke vilkårligt; Puccini ledte længe efter de tre temaer og efterprøvede mulige forlæg. Ideen til at sammensætte en forestilling med tre forskellige stykker fik Puccini omkring det forrige århundredskifte, og lige så gammelt er hans ønske om at lave en komisk opera svarende til Verdis store aldersværk *Falstaff* som summen af og højdepunktet på hans udvikling. Sådan et kunstnerisk kulminationspunkt nåede Puccini faktisk med *Gianni Schicchi*. Puccinis følgende projekt, *Turandot* – som på grund af hans død i 1924 blev efterladt ufuldendt – står langt tilbage for *Il trittico*, hvad angår modernitet og kompositionsteknik.

Puccinis ven og forlægger Giulio Ricordi var temmeligt afvisende over for ideen om et trefoldigt værk og en komedie og forsøgte at dreje sin bedste komponists interesse ind på andet og mere publikumseffektivt stof, men Puccini holdt sig hele tiden sin plan for øje. Hans første konkrete idé var at komponere musik til tre fortællinger af den russiske forfatter Maksim Gorkij, og Puccini flirtede også med tanken om at bruge Oscar Wildes *En florentinsk tragedie*, som Alexander von Zemlinsky senere skulle tage op. Også Alphonse Daudets historier om den komiske, Don Quixote-agtige helt Tartarin von Tarascon samt skuespil af den italienske dramatiker Carlo Goldoni overvejede Puccini. Der var også en kort fase, hvor et samarbejde med den dengang vigtigste italienske dramatiker, Gabriele D'Annunzio, så ud til at blive indledt, men de to geniale personligheder var for vidt forskellige til at kunne finde en fælles kunstnerisk vej.

Efter uropførelsen af *Pigen fra Vesten* i 1910 intensiverede Puccini jagten på stof til sit trefoldige værk. I sommeren 1912 var han på det parisiske Théâtre Marigny for at se skuespillet *La Houppelande* ("Kappen") skrevet af franske Didier Gold – en naturalistisk forfatter, der siden er blevet helt

glemt. Dermed var det første stykke til det planlagte triptykon fundet. Først gav Puccini Ferdinando Martini opgaven med at lave librettoen på grundlag af stykket, men siden syntes komponisten, at det gik for langsomt, og det endte med at blive Giuseppe Adami, der skrev teksten til *Kappen*. Puccini var så begejstret for projektet, at han i 1915 udskød færdiggørelsen af *La rondine*, som vakte ham stort besvær, til fordel for arbejdet med *Kappen*. Formentlig stod den pessimistiske stemning i *Kappen* ham nærmere på det tidspunkt end den operetelligende *La rondine* – 1. verdenskrig gjorde nemlig Puccini dybt deprimeret. Han, der var vant til at rejse frit omkring og havde venner i alle lande, var ekstremt frastødt af det pludselige fjendskab mellem europæiske stater, af rejsebegrænsningerne, volden, døden og det fædrelandsbulder, der lød overalt, så længe krigen varede. Puccini forsøgte at fokusere på sit arbejde med musikken. I løbet af 1916 færdiggjorde han *Kappen* forholdsvis hurtigt, men de to andre dele manglede stadig. Forslag om at uropføre *Kappen* alene i Monte Carlo afviste han. *La rondine* endte i 1916 med at blive uropført i Monte Carlo og ikke som planlagt i Wien.

På denne tid kom Puccini i kraft af et interview i kontakt med Giovacchino Forzano, en dengang endnu ukendt forfatter og journalist, som senere fik en noget broget karriere, hvor han bl.a. samarbejdede med Mussolini og lavede to film baseret på dennes ideer. Sammen med Forzano fandt Puccini i 1916-17 omsider frem til de to andre motiver, han havde søgt så længe efter. I slutningen af januar 1917 stod klostertragedien *Søster Angelica* klar. Der findes ikke noget litterært forlæg til eller inspiration for *Søster Angelica*; tilsyneladende var Puccini meget betaget af tanken om at lade *Il trittico*s andet stykke finde sted i en klosteratmosfære, og Forzano fandt så på en historie, som kunne udspille sig sådan et sted.

Schicchi-stoffet lagde librettisten og komponisten sig fast på i marts 1916, og det kan meget vel have været Puccini selv, som henviste Forzano til Dante Alighieris *Guddommelige Komedie* som kilde til komediestof: Puccini holdt meget af dette værk og læste evigt og altid i det – efter sigende især på lange togture. Gianni Schicchi nævner Dante i den 30. sang i *Helvede*. Han møder ham i Helvedes ottende kreds, hvor Schicchi må bøde for sit bedrag: " ... hverken Thebens eller Trojas furier/har nogen set gå løs med sådan vildskab/på hverken dyr eller på menneskelemmer/som den jeg så hos to, ligblege, nøgne,/ der løb imens de snapped vildt omkring sig/som grise netop undsluppet fra stien./En bed sig fast i nakken på Capocchio/og slæbte ham derpå af sted hen over/de skarpe sten, der flænsede hans mave." Dantes rejsefører Vergil afslører de to vanvittiges identitet, og den ene er: " ... Gianni Schicchi./og sådan raser han mod alt og alle." Schicchis skæbne er siden blevet udsmykket

noget af en anonym florentinsk forfatter, og formodentlig foreslog Forzano også denne videredigtning; i hvert fald er mange elementer i den senere opera til stede der. Familien Donati boede ligesom Schicchi-familien på Dantes levetid i Firenze – Dantes hustru nedstammede ligefrem fra Donati-klanen. Overalt i *Dantes Guddommelige Komædie* er virkelige begivenheder blevet bearbejdet, og også historien om testamenteforfalskningen skal virkelig have fundet sted; Dante veg ikke tilbage for efter eget forgodtbefindende at lade sine bekendte ryge til himmels eller til helvede i sit værk. Puccinis fascination af Dantes hovedværk har helt fra begyndelsen været en del af inspirationen til hans tredelte plan, idet hans oprindelige arbejdstitel til de tre operaer var hentet fra *Den Guddommelige Komædie*: "Helvede – Purgatoriet – Himlen".

SCHICCIS HILSEN TIL DANTE

Gianni Schicchi refererer selv til Dante i operaens allersidste replik. Her siger Schicchi til publikum:

"For det her nummer har man jaget mig i Helvede, og sådan får det være. Men med tilladelse fra gamle fader Dante, hvis De har moret Dem i aften, så medgiv mig, at der er formildende omstændigheder."

Puccini var begejstret for begge de nye temaer og kastede sig med stor virkelyst over kompositionen, som skred hastigt fremad. For bedre at kunne leve sig ind i klosterstemningen besøgte han sin søster Iginia i klosteret i Vicopelago, hvor hun var avanceret til abbedisse. Da han til sidst spillede det færdige stykke for hende og de andre nonner, blev de fromme kvinder efter sigende så berørte, at de som de rene Jomfru Mariaer var parate til at tilgive titelheltinden alle synder. En præst ved navn Don Pietro Panichielli, som var en ven af Puccini og havde været behjælpelig allerede under arbejdet med *Tosca*, leverede de passende latinske vers til de liturgiske passager i *Søster Angelica*, og den 14. september 1917 var *Søster Angelica* færdig. Fra oktober arbejdede Puccini så med *Schicchi* og blev allerede færdig med partituret den 20. april 1918. Han havde på et tidspunkt ladet *Søster Angelica* ligge ufærdig til fordel for *Schicchi* – så meget trak komædien i ham. I et brev bønfuldt han Forzano om at tilgive denne omskiftelighed: "Efter den sortladne *Kappen* føler

jeg trang til at spøge. Jeg beder dem indtrængende om ikke at lade Dem gå på af, at jeg komponerer *Gianni Schicchi* først."

Gianni Schicchi er det eneste værk, som Puccini ikke har følt sig kaldet til at foretage større forbedringer af senere, og han har også kun foretaget relativt små ændringer af *Kappen* og *Søster Angelica*. I *Kappen* komponerede han Micheles monolog om til en anden tekst, og indholdets fokus forskød sig dermed fra almindelig melankoli ved synet af den bestandigt strømmende flod Seinen og hen mod jalousi og hævnlyst. I *Søster Angelica* blev Angelicas store soloscene omarbejdet, og Angelicas såkaldte "blomster-arie" forsvandt – om det sidste skete med eller uden Puccinis samtykke står ikke klart. I mellemtiden varede krigen i Europa ved, og derfor blev uropførelsen planlagt til at finde sted i New York den 14. december 1918. Puccini vovede ikke at planlægge så lang en rejse grundet krigen og var derfor ikke til stede i New York, skønt krigen på det tidspunkt var slut. Reaktionerne på uropførelsen var temmelig forbeholdne – kun *Gianni Schicchi* mødte stor begejstring, mens *Søster Angelica* mest af alt irriterede med sin mystisk forklarede slutning, som virkede ude af trit med tiden. Helt op til i dag er dette hjertestykke i *Il trittico* den største udfordring for instruktørerne, og de senere tendenser i opførelsespraksis af de tre operaer bekræfter kritikken oprindelige vurdering: *Gianni Schicchi* holder sig på repertoiret og vises ofte sammen med operaer af andre komponister, *Kappen* dukker af og til op, mens *Søster Angelica* mestendels udelades. Aftenen i sin fulde udstrækning varer hele fire timer, og som Puccini selv engang bemærkede, var det svært at kapere, allerede for tilskuerne anno 1918. Nu om dage er det for alvor en grund til at udelade en del, og det bliver som regel *Søster Angelica*. Uopførelser af hele det trefoldige værk er sjældne.

Ved den europæiske uropførelse den 11. januar 1919 i Rom i Teatro Costanzi oplevede Puccini omsider selv dette værk, der var ham så meget om at gøre. Dets betydning for komponisten er fuldt berettiget, for kaster man et nærmere blik på *Il trittico* uden at lade sig afskrække af manglen på iørefaldende melodiske fraser, viser det sig, at der er tale om Puccinis mest raffinerede og avantgardistiske partitur. Han var selv klar over det og bekymrede sig altid om netop dette "barn". Til Puccinis egen beklagelse havde han ladet sig overtale af Ricordi til, at alle tre dele også godt måtte opføres enkeltvis og i kombination med værker af andre komponister



Fra uropførelsen på Metropolitan Operaen 14. december 1918

– det forudses allerede i kontrakten. Men Puccinis udtrykkelige ønske var, at trefolden skulle overholdes ved opførelserne. Indhold og musik er planlagt sådan af ham gennem lang tid og udarbejdet med referencer til hinanden. Den britiske musikforsker Mosco Carner var også overbevist om de tre deles samhörighed: Netop modsætningen mellem de tre stykker er et dramatisk virkemiddel, der forstærker indtrykket af den enkelte opera hos tilskueren. Helheden overgår langt virkningen af de enkelte dele og følger sig sammen til en art musikalsk verdensteater.

Mag. Dr. Karin Bohnert har studeret tysk litteratur og kunsthistorie i Stuttgart. Efter sin disputats har hun arbejdet som dramaturg ved Wuppertaler Bühnen og har siden 2010 været ansat i samme funktion ved Theater an der Wien.

Interviewet og artiklen er oprindeligt trykt i Theater an der Wiens program. Oversat fra tysk af Sara Heyrup hoyrup.biz. Den danske oversættelse fra Dantes Guddommelige Komedie stammer fra Ole Meyers oversættelse, udgivet 2000 fra forlaget Multivers.



Niels Jørgen Riis, Gitta-Maria Sjöberg og medlemmer af Det Kongelige Operakor



Lina Johnson, Tuva Semmingsen, Trunte Aaboe, Anna Rydberg, Ylva Kihlberg og statister



Sten Byriel, Susanne Elmark, Michael Kristensen, Peter Lodahl, Morten Lassenius Kramp, Randi Stene, Elisabeth Halling og Per Høyer