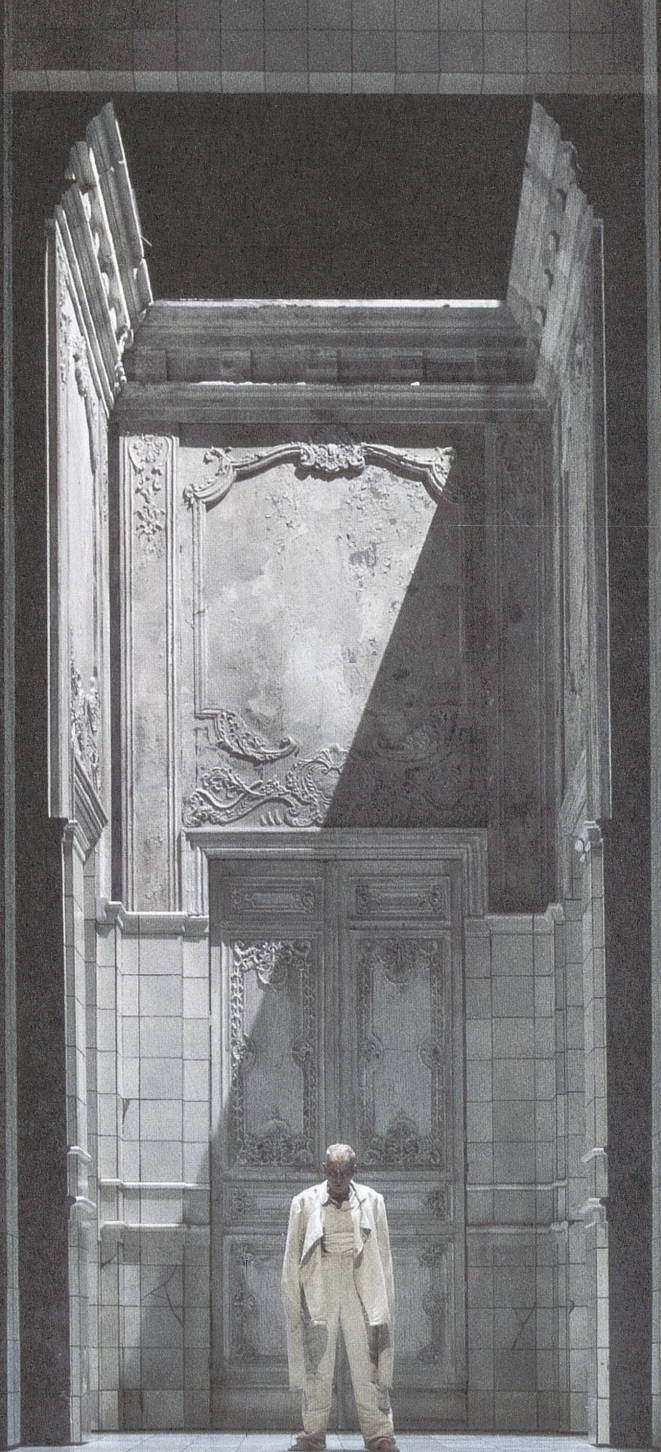


NASJONAL
OPERAEN
NASJONAL
BALLETTEN



SPAR DVALE





OPERA I TRE AKTER



Musikk Pjotr Tsjajkovskij

Libretto Modest Tsjajkovskij, basert på novellen
«Pikovaya dama» av Aleksandr Pusjkin

Musikalsk ledelse Lothar Koenigs, Jørn Fossheim

Regi Arnaud Bernard

Scenografi Alessandro Camera

Kostymer Carla Ricotti

Lysdesign Patrick Méeüs

Koreografi Gianni Santucci

Urpremiere 19. desember 1890,

Marinskijteatret, St. Petersburg

Norgespremiere 17. mars 1969, Den Norske Opera

Premiere denne oppsetningen 31. januar 2008,

Théâtre du Capitole, Toulouse

Norgespremiere denne oppsetningen 8. september 2018

Operasjef Annilese Miskimmon

Adm.dir. Geir Bergkastet

Ansvarlig utgiver Den Norske Opera & Ballett

I redaksjonen

Ingeborg Norshus, *redaktør*

Hedda Høgåsen-Hallesby, *dramaturg*

Cecilie Breivik Hansen, *grafisk designer*

Erik Berg, *foto*

Totaltekst, *oversettelse*

07 Media AS, *trykk*

BILDER

S. 25: TRETYAKOV GALLERY [PUBLIC DOMAIN],
VIA WIKIMEDIA COMMONS
S.31: WWW.GUTENBERG.ORG/BOOKS/45259,
VIA WIKIMEDIA COMMONS,
VASILY MATE [PUBLIC DOMAIN],
VIA WIKIMEDIA COMMONS

HERMAN PETER WEDD
LISA SVETLANA AKSENOVA



KJÆRE PUBLIKUM

I *Spar dame* møtes musikk og drama på en så kraftfull måte at vi får entre hovedpersonens forstyrrede sinn. Herman er en av operahistoriens mest ødelagte menn – en kombinasjon av besettelse og galskap får ham ikke bare til å ødelegge andre, men også seg selv. Tsjajkovskijs genialitet ligger i å tilføre Pusjkins mørke, konsise tekst musikalsk skjønnhet, uten å miste det stygge eller det intense i den dramatiske historien. Fra sin første premiere i 1890 var denne operaen en suksess, og har vært å finne på det internasjonale repertoaret siden.

Denne produksjonen (som opprinnelig ble til i Toulouse, men som er gjenskapt for oss) framhever historiens tvetydige natur og lar oss se Hermans mentale oppløsning for våre egne øyne. Det kunstneriske teamet ledet av regissør Arnaud Bernard har skapt en verden som er utsøkt klassisk, men som samtidig lukter av et medisinsk sanatorium eller asyl. Vegger flytter seg mellom fornuften og galskapen, slik at Herman – i likhet med oss som publikum – tviler på hva som er virkelig og uvirkelig. Denne tvetydigheten er akkurat det som griper leseren av Pusjkins originale novelle. Outsideren blir den som angriper, idet sinnet hans slår sprekker. Han løsrives fra virkeligheten – han projiserer til og med seg selv inn i en tenkt framtid, det 20. århundre, der et enklere liv kan bli mulig.

Vi har en fantastisk gruppe sangere som ledes av vår eminente dirigent Lothar Koenigs (han er tilbake etter sine sterke tolkninger av *Wozzeck* og *War Requiem* de siste sesongene), og senere av Jørn Fossheim. Vår Herman, Peter Wedd, er fra Storbritannia og debuterer

hos oss, sammen med Konstantin Shushakov som Jeletskij. Svetlana Askenova er tilbake som Lisa, etter sin triumf som Tosca, og Boris Statsenko gjester oss som Tomskij. Tone Kummervold og Hege Høisæter er henholdsvis Polina og Grevinnen. Resten av sangerlaget inkluderer noen av de beste unge, norske talentene for øyeblikket, ved siden av medlemmer av ensemblet og koret.

Spar dame er et av de fineste stykker russisk opera som finnes, og jeg håper du lar deg fascinere og hjemmsøke av denne tragiske og merkelige historien.

Velkommen!



Annilese Miskimmon,
Operasjef

HANDLING



AKT I

Surin og Tsjekalinskij diskuterer den merkelige oppførselen til Herman, en medoffiser. Han virker besatt av gambling og er tilskuere når vennene spiller natten lang. Selv spiller han aldri. Herman kommer inn sammen med grev Tomskij og forteller sistnevnte at han er forelsket i en jente han ikke vet hva heter. Da prins Jeletskej kommer inn, fulgt av forloveden Lisa og bestemoren hennes, den gamle grevinnen, skjønner Herman at det er Lisa som er den ukjente han har forelsket seg i. Etter at Jeletskej og kvinnene har gått, forteller Tomskij grevinnens historie til de andre: For flere tiår siden, i Paris, vant hun en formue ved hjelp av «de tre kortene», en mystisk vinnerkombinasjon. Denne hemmeligheten har hun bare delt med to andre, og det finnes en profeti som sier at hun vil dø på grunn av en tredje person, som vil tvinge hemmeligheten ut av henne. Alle unntatt Herman ler av denne historien. Han blir dypt påvirket av den og bestemmer seg for å finne ut hva som er grevinnens hemmelighet.

Lisa tenker på de blandede følelsene hun har for forloveden Jeletskej, og hvilket inntrykk Herman har gjort på henne. Til hennes store overraskelse dukker han plutselig opp. Han forteller at han elsker henne, og ber om hennes medfølelse. Lisa gir etter for følelsene og bekjenner at hun elsker ham også.

AKT II

Jeletskej har lagt merke til en forandring i Lisas oppførsel. Under et ball forsikrer han Lisa om at han elsker henne. Herman, som også er gjest på ballet, har fått en lapp fra Lisa der hun ber ham om å møte henne etter forestillingen gjestene presenteres for. Surin og Tsjekalinskij terger ham med kommentarer om de tre kortene.

Lisa gir Herman nøkkelen til grevinnens værelse, som han må gå gjennom for å komme til Lisas rom. Hun sier at han ikke vil finne den gamle kvinnen der neste dag, men Herman insisterer på å komme dit samme kveld fordi han tror det er skjebnen som gir ham en sjanse til å avsløre grevinnens hemmelighet.

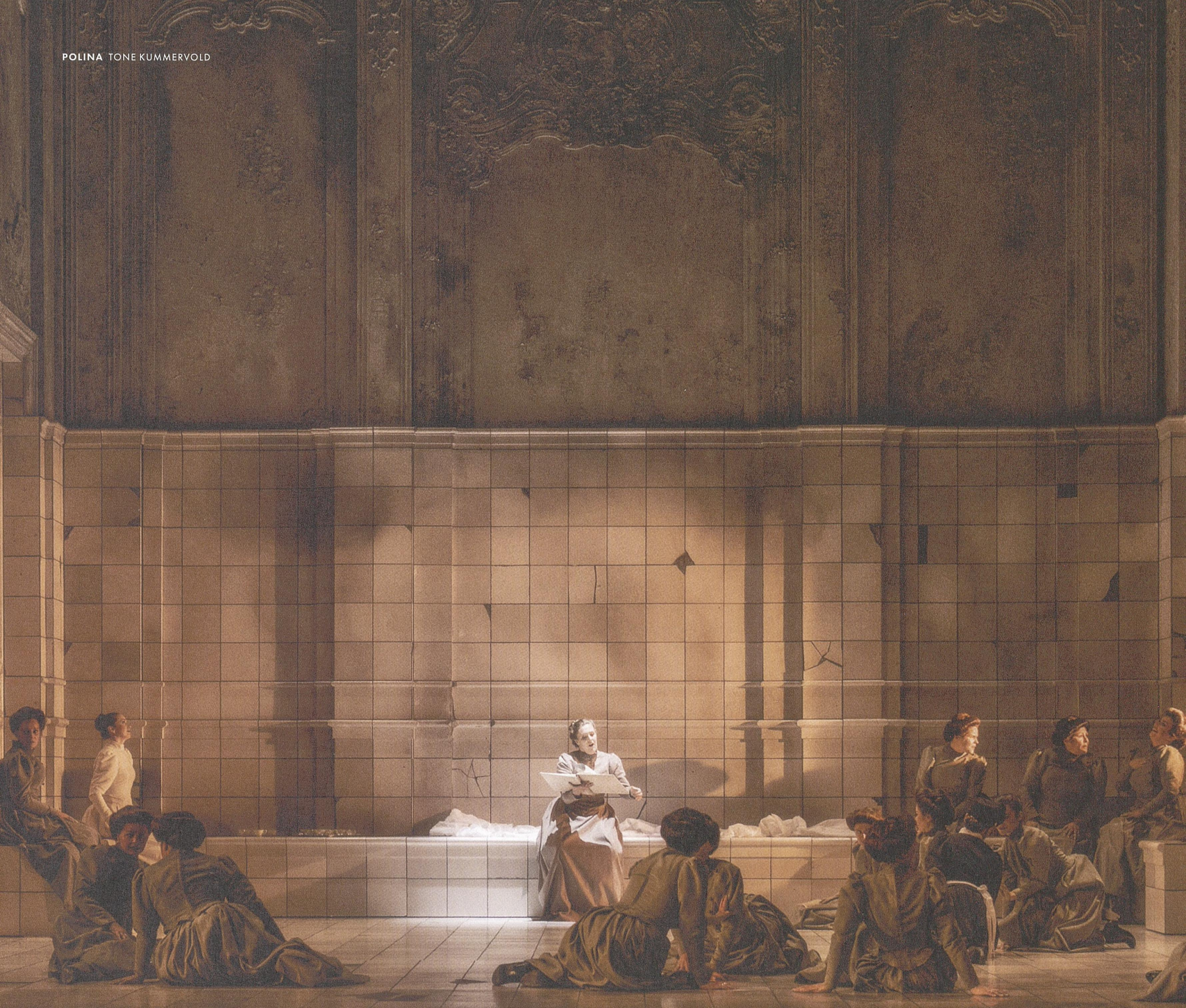
I grevinnens soverom betrakter Herman fascinert et portrett av henne som ung kvinne. Han glemmer seg idet den gamle kvinnen kommer tilbake fra ballet og faller i søvn i en lenestol mens hun drømmer seg tilbake til sin ungdomstid. Hun våkner da Herman stiller seg opp foran henne og krever å få vite kortenes hemmelighet. Grevinnen nekter å si noe til ham, og da Herman i desperasjon truer henne med en pistol, dør hun. Lisa stormer inn. Hun ser forskremt på sin døde bestemor og skjønner at alt Herman var interessert i, var grevinnens hemmelighet.

AKT III

Herman leser et brev fra Lisa der hun ber ham om å møte henne ved midnatt. Han tenker tilbake på grevinnens begravelse, og plutselig dukker gjenferdet hennes opp. Hun sier at han må redde Lisa og gifte seg med henne – og at hemmeligheten er tre, syv og ess.

Lisa venter på Herman og lurere på om han fortsatt elsker henne. Da han til slutt kommer, vil hun at de forlater byen sammen. Herman nekter, og sier at han er på vei til spillelokalet fordi han nå kjenner kortenes hemmelighet. Lisa innser at hun har mistet ham, og begår selvmord.

Offiserene spiller kort, og Jeletskej, som har brutt forlovelsen med Lisa, blir med. Herman vedder umiddelbart 40 000 rubler. Han vinner på de første to kortene, en treer og en syver. Med et manisk ansiktsuttrykk som ryster de andre, erklærer han at livet er et spill. I siste runde satser han på ess, men taper fordi kortet hans viser seg å være spar dame. I overraskelsen innbiller han seg at det er grevinnens ansikt som stirrer på ham fra kortet, og han tar livet av seg mens han ber om Jeletskej og Lisas tilgivelse.



EN HISTORIE VI IKKE SKAL FORSTÅ



Regissør Arnaud Bernard vil ta oss med inn i de skitne krokene i en sjel som ikke slipper fri fra seg selv. Men han vil ikke si hva som finnes der.

Tekst Hedda Høgåsen-Hallesby

- *SPAR DAME* ER FORTELLINGEN om et mareritt, det handler om det groteske i oss alle, som vi ikke kan flykte fra.

Dette er første gang Arnaud Bernard setter opp en opera i Oslo, men opera har bragt den franske regissøren over hele verden: La Fenice i Venezia, Bolsjoj i Moskva, Mariinskij i St. Petersburg, Arena di Verona, operahusene i Oman og Tokyo. Hans tolkning av *Spar dame* hadde sin første premiere i Toulouse i 2008, men Bernard synes det er inspirerende å vende tilbake til den:

- Det er en god følelse. Vi har gjort noen mindre endringer i kostyme og regi, men ellers er konseptet det samme. Samtidig liker jeg ikke begrepet «konsept»: For meg er det mye viktigere å stille spørsmålene enn å komme med svarene.

Spørsmålene han finner i Pusjkins novelle og Tsjajkovskijs opera, er mange. Er Herman egentlig forelsket i Lisa? Er det hele bare en fantasi? Er han gal eller ikke? Og hva er egentlig galskap?

- I middelalderen hadde de et mer positivt syn på galskap enn i dag: Galskapen innebar å se verden på en annen måte. Hvem er egentlig vi til å dømme eller definere hva som er galskap og hva som er fornuft? Er det Herman som er gal, eller er det snarere klassesamfunnet omkring ham som er det, med sine prinser, offiserer og grevinner? Min regi skal ikke gi noe svar på dette, men åpne publikums øyne så de kan tenke selv.

FARGER OG INTENSITET

Den franske regissøren jobber fysisk og i nært samarbeid med sin assistent og koreograf Gianni Santucci. Det er ikke nok at Grevinnen spytter – hun skal spytte med kraft. Spytte ut sin bitterhet, sitt liv.

– Jeg jobber med de enkelte sangerne, bruker deres farger, deres kropper, deres erfaringer. Men jeg forklarer ikke mye, driver ikke med intellektuell onani. Jeg hjelper dem selvfølgelig med arkitekturen og oppbygningen av hva vi ser på scenen, men dramaet og følelsene ligger mellom dem og musikken. Slik blir min jobb å få dem til å lytte til det.

I *Spar dame* blir sangerne, og særlig koristene, også dansere. Koreografi er ikke noe som vanligvis preger Bernards produksjoner, men noe dette verket ber om, forklarer han.

– Koreografi for meg er en overdrevet reproduksjon av livet, som galskapen som farger Tsjajkovskijs opera.

BAK LUKKEDE DØRER

Operaen baserer seg på Pusjkins novelle publisert i 1834, men skiller seg fra den på flere områder. Mens Pusjkins historie er knapt og konsist fortalt, som en anekdote fra spillsalongene eller som ondskapsfullt sladder, krevde operaen nesten 60 år senere mer blod og drama. Ved å gjøre Lisa til grevinnens barnebarn blir pengene og begjæret flettet enda tettere sammen. Hun gifter seg ikke med en velstående mann, som hos Pusjkin, men tar sitt eget liv. Også Herman begår selvmord i operaen, mens han i novellen ender opp på rom 17 i sinnssykeanstalten Obukhov, der han konstant repeterer: tre, syv, ess, tre, syv, ess. Regissør Bernard vil fremheve denne delen av historien: Hermans besettelse og måten han lukkes inne på, i samfunnet, men også i seg selv.

– Flere mentalsykehus på 1800-tallet var borgerlige hjem omgjort til klinikker, forteller han. – Jeg vil ta publikum med inn i liknende ambivalente rom, inn i ulike faser av Hermans forfall.

Bernard har latt seg inspirere av Alexander Sokurovs film *The Russian Ark* fra 2002, filmet i en imponerende lang sekvens gjennom Vinterpalasset i St. Petersburg, der vi tas med inn i fløyer og saler som samtidig er ulike perioder i russisk historie. Tsjajkovskijs opera strukturert i 7 bilder, som i denne produksjonen blir til fysiske rom. De er lukket, samtidig som de stadig får nye former. De flisdekte veggene har både noe klinisk og skittent over seg, noe enormt og klaustrofobisk, det er vakkert, men likevel stygt.

DRØMMEN

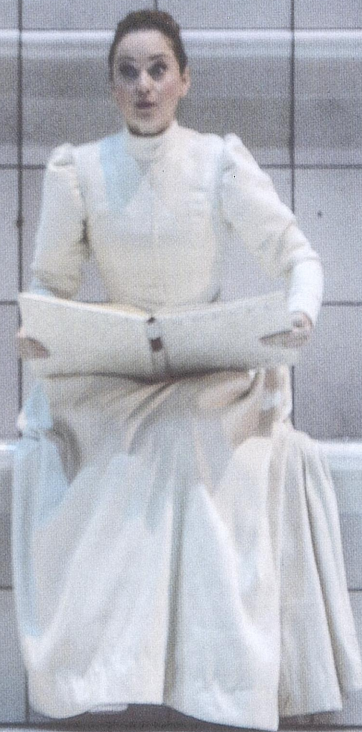
I andre akt skjer det et brudd – i handlingen, i musikken og i scenografien. Slik det var vanlig i de store festene på Katarina den stores slott, fremføres et hyrdespill, som innenfor operaens rammer blir et spill-i-spillet.

– Denne scenen er drømmen i drømmen, sier Bernard. Drømmen er å leve det enkle livet med Lisa, men det forvandler seg til et mareritt fra framtida. Begjæret og besettelsen jager ham som et gjenferd, som kommer til å ødelegge ham.

Da Tsjajkovskij hadde skrevet ferdig siste scene, der Herman dør, sies det at han gråt sårt. Han identifiserte seg sterkt med sin anti-helt i møte med det brutale livet og med driftene i ham selv. Også Bernard har stor sympati for Herman:

– Han er offeret for det vi alle lever under. Det høres helt vilt ut å si det, men kanskje er Hermans galskap den logiske måten å se verden på. Hvem vet? Jeg tror opera, som mye annen kunst, kan forandre verden – gjøre den litt bedre. *Spar dame* oppfordrer oss til ikke å dømmes, ikke være så skråsikre i det spillet vi alle uunngåelig er en del av.

GREVINNEN HEGE HØISÆTER
LISA SVETLANA AKSENOVA



DET SNØRER SEG TIL



Når Hege Høisæter får på seg kjole, parykk, nese og sminke, får hun en ny identitet, da *blir* hun grevinnen.

Tekst Ingeborg Norshus

GREVINNEN I *SPAR DAME* er ikke til å spøke med; hun har tyngde, autoritet – og svarene Herman ønsker over alt på jord. Men det å fremstille denne skikkelsen krever også sitt, både av rolleinnhaver Hege Høisæter og av dem som har ansvaret for kostymer, sminke og parykk.

Grevinnen seiler inn på scenen, bred over hoftene som en liten låvedør, men midjesmal og med brystene godt skjøvet opp under halsen. Her snakker vi om ekstremvariant både av krinoline og korsett.

Allerede dronning Elizabeth I (1533–1603) var kjent for sine enorme kjoler, med stor vidde i skjørtene, sydd av fløyel, brokade, silke og med overdådig perledekor. Til å begynne med brukte man stivt stoff av hestehår

eller vatterte hoftekranser for å få til klokkeformen eller hoftebredden, eller man brukte spiler laget av rotting eller hvalbarder. Etter hvert ble krinolinestativet laget av stålringer, som minket i diameter opp mot livet for å skape et klokkeformet skjørt. Noen var derimot laget slik at man fikk full vidde over hoftene, nesten 90 grader, men var relativt flat foran og bak – som vi ser hos vår grevinne. Disse stativene ble kalt *pannier*, og varierte fra moderat til ekstrem vidde. Kjolene krevde derfor mye stoff og var svært arbeidskrevende å lage, så jo bredere kjolen var, jo rikere viste kvinnene at de var. Og det er nok også grunnen til at dørene i Versailles er doble – slik at kvinnene skulle komme gjennom dem.



↑ Undertøysstativet, pannieren, som Hege har under kjolen.

→ Kostymedesigner Carla Ricottis skisse av grevinnen.

↗ Therese Lia tryller frem grevinnen.

FOTO: OLE-MORTEN VESTBY



MAN JUKSER IKKE MED HISTORISKE KOSTYMER

Seks lag med krinolinestål måtte Britt Lønaas og Janne Opsahl på systua i Operaen bruke for å lage dette ekstremt brede stativet, som måler 1,48 meter. Så mange stålpiler måtte til for at pannieren skulle tåle vekten av kilovis med stoff og også gjøre det lettere for Hege å holde balansen. Utenpå stålet har de brukt vatt og silke.

Moten med hoftestativ og vide skjørt krevde en smal midje, og spilekorsettene var i flere århundrer en selvsagt del av antrekket. I lang tid var korsettene svært forseggjorte for å kunne være synlige, og det var slik kostymedesigner Carla Ricotti ønsket at grevinnens skulle være. Britt har gått korsett kurs, og forteller at Heges korsett er laget med svært smal midje slik de gjorde i rokokkoen på 1700-tallet, mens korsettene til koret er laget etter 1800-tallsmodeller, og gir litt mer pusterom.

I England ble gamle og historiske korsetter fra herregårder over hele landet samlet inn og katalogisert, og disse ble utgangspunkt for modeller fra forskjellige tidsepoker. Det som lages på systua er altså historisk korrekte plagg, her jukes det ikke!

Og grevinnens korsett er nydelig utført, med tungkant og små sløyfer festet med bittesmå paljetter – selv om man ikke kan se det fra salen. Utenpå det hele danderes 7,5 meter tungt, svart skjørtestoff – som veier 3,6 kilo.

– Dette har vært utrolig morsomt å få jobbe med, sier Britt.
– Det er virkelig et kostyme jeg har lagt sjelen min i!

Hun berømmer kostymedesigneren: – Carla hadde jo opprinnelig laget disse kostymetegningene til Toulouse-oppsetningen i 2008, men ingenting derfra eksisterer lenger, så alt måtte lages på nytt. Dermed har hun nå også kunnet gjøre enkelte modifiseringer av kostymene, og hun har vært veldig lydhør når vi kostymesyerne har kommet med forslag og anbefalinger til stoff og detaljer.

Men ikke minst har Hege Høisæter bidradd til at det har vært så morsomt å jobbe med dette kostymet, forteller Britt og Janne. – Hun er en utrolig positiv og sporty innstilling

sanger, som har vært villig til å la seg snøre ganske så stramt. Det er krevende å bevege seg i slike kostymer, og ikke minst å skulle synge uten å kunne fylle mellomgulvet med luft, som du vanligvis gjør. Hege har åpenbart en sangteknikk som gjør det mulig til tross for det stramme korsettet.

BØFFELHÅR OG DAGLIGE, NYE NESER

Parykk, hatt og sminke er selvfølgelig også avgjørende for hvordan grevinnen fremstår på scenen. For at proporsjonene i kjolen skulle bli riktige, måtte Hege ha på seg både parykk og hatt underveis i tillagingen, slik at de fikk se den totale høyden.

Sannsynligvis var det mennene som begynte med høye og forseggjorte parykker en gang på 1600-tallet – det blir sagt at det var en blanding av mote og en praktisk måte å bekjempe hodelus på, fordi man da kunne ha helt kort hår under parykkene.

Marie Antoinette (1755–1793) var svært opptatt av mote og en trendsetter. Hver uke kom hennes faste frisør for å dandere det som skulle bli signaturfrisuren hennes, den høye *pouf*-en, kunstferdig pyntet med bånd, perler, strutsefjer – eller et skip. Det var faktisk ikke helt uvanlig i hoffene å dandere miniatyrfigurer i håret, som en slags samtidskommentar eller for å markere en livshendelse. Litt som våre dagers T-skjorter, kanskje?

Den store parykken, laget av bøffelhaar, er også bygd opp utenpå et slags stativ. Parykken måtte være stiv og stødig, siden grevinnen i en scene tar den av seg og fremstår som skallet under. Dermed kunne den ikke festes med spenner og hårnåler, slik man vanligvis gjør. Skulle man brukt bare hår for å få denne effekten, ville det blitt en svært tung sak å ha på hodet.

Og under denne parykken har Hege en såkalt *bald cap*, som er spent stramt over hennes eget hår og ser ut som en naken skalle.

Kjolen, korsettet og pannieren veier til sammen nesten seks kilo.



– Denne skallen byttes ut for hver prøve eller forestilling, forteller Therese Lia i parykk- og maskøravdelingen. Vi «smelter» overgangen til vanlig hud, sånn at det ikke skal bli noe skille, og sminker den slik at den går i ett med hudfargen.

Therese har hatt ansvaret for å skape grevinnens fremtoning og karakter gjennom sminken, og hun og Hege foreslo for kostymedesigner Carla at grevinnen burde ha en litt mer adelig nese.

De tok en avstøpning av Heges naturlige nese og laget en ny støpeform, slik at de kan produsere ny grevinnenese. Også denne skal jevnes ut så den går i ett med huden. For å unngå limklumper, sminkeskjolder eller at den mister fasongen, lager de en ny nese til hver forestilling!

ET NATURLIG BEHOV FOR TJENERE

Hva sier så grevinnen selv om disse kostymeutfordringene, som må sies å være litt utenom det vanlige?

– Det mest slitsomme med å være såpass innsnørt er at man lett blir andpusten – jeg merker det bare jeg går litt raskt over gulvet! Syngingen i seg selv denne gang består ikke av så lange fraser, så jeg kan heldigvis ta en innpust ved behov ... Det kan være litt godt å synge eller puste «mot» noe også – som en slags støtte.

– Parykken kjennes fort tung ut selv om den ikke veier mer enn 350 gram, fortsetter Hege, og for å spare nakkemusklaturen, satt jeg forrige sceneprobe med hodet lent inntil en vegg når jeg ikke var i aksjon på scenen. Påklederne foreslo på tøys et slags japansk hodelenings-stativ!

Grevinnekostymet er i enda større grad enn ellers viktig for rolleutformingene. Både kjolen og parykken legger klare føringer for kroppsspråket og bevegeligheten, både som en støtte og som en hemske.


– Man får jo et naturlig behov for tjenerer rundt seg, sier Hege. – Det er for eksempel ikke lett å ta på sine egne skulder iført full habitt, eller å sette seg uten hjelp.

Korsettet er også umulig å sette på selv, og siden hun må ta det på og av tre ganger i løpet av forestillingen, blir hun igjen avhengig av et «hoff».

Når Hege er ferdig med kveldens forestilling, vil hun sannsynligvis føle en stor, fysisk lettelse. Kjolen, korsettet og pannieren veier til sammen nesten seks kilo. Når hun har kappen utenpå, kan man legge til enda to kilo. Og med parykk, hatt og sko i tillegg snakker vi om nesten 10 kilo som Hege med god samvittighet kan legge av seg.



SPILLEREN SOM HELT



Tekst Adrian Mourby
Oversettelse Mona Levin

GREV TOMSKIJ BORIS STASENKO
FYRST JELETSKIJ KONSTANTIN SHUSHAKOV

Jeg ble fra meg av raseri, grep de siste to tusen floriner og satte dem på de første tolv tall på lykke og fromme, helt uten beregning ... – Quatre! ropte croupieren. Nå hadde jeg igjen seks tusen floriner på sort. Noen av de omkringstående fulgte mitt eksempel ... Sort vant. Nå husker jeg ikke lenger hverken regnskapet eller innsatsene.

DOSTOJEVSKIJ: *SPILLEREN*, OVERSATT AV
HELENA KRAG, SOLUM FORLAG 1993

... men forferdelig var det å komme hjem til far og mor og søsknene og tilstå det han hadde gjort og be om penger og bryte sitt ord ... «Herre Gud, jeg er fortapt og vanæret. Å skyte meg er det eneste jeg kan gjøre, tenkte han.»

TOLSTOJ: *KRIG OG FRED* (BIND II), OVERSATT
AV GEIR KJETSAA, SOLUM FORLAG 2002

Hermann gikk fra forstanden. Han sitter i Obukhov-sykehuset på værelse nr. 17, svarer ikke på noen spørsmål, og mumler hurtig og uavlatelig: «Treer, syver, ess! Treer, syver, dame!...»

PUSJKIN: *SPARDAME*, OVERSATT AV
JAN BRODAL, SOLUM FORLAG, 1981

DET ER INGEN TVIL om at hvis Russlands tre dikterhøvdinger noen sinne hadde møttes – temmelig usannsynlig siden Tolstoj var bare 11 år gammel da Pusjkin døde – ville de ha gått til spillebordet sammen.

Aleksandr Pusjkin var en tåpe når det gjaldt kortspill, en sta uskyld som omfavnet St. Petersburgs spillelegale overklassemiljø. Allikevel minnes Pavel Vijasemskij, som Pusjkin lærte bort farereglene til: «Inntil sin død var Pusjkin et barn når det gjaldt hasard, og i de siste dagene i sitt liv tapte han for menn som alle andre, unntatt han selv, pleide å vinne over.»

Tolstoj var ikke så mye bedre. Han spilte bort familiens hjem i Jasnaja Poljana, og måtte deretter bo i portnerboligen på eiendommen. Når det gjelder Dostojevskij, var han det 19. århundres udiskutable mester i å beskrive selvdestruktiv galskap. Om de var besatt av mord, prostituerte eller spill, var Fjodor Dostojevskij like veltalende i kartleggingen av sine skikkelsers dobbeltmoral og forfall som han var i å forfølge sin egen ustoppelige mani for rulett. I 1867 forlot han til og med sin brud, Anna Grigorjevna Smitkina, for å vende tilbake til spillebordene i Homburg, der han febrilsk skrev til henne og ba henne bankoverføre stadig mer penger.

Den russiske lidenskapen for hasardspill gjennomsyrrer deres litteratur i det 19. århundre – enten det gjelder rulettbordet som Aleksis frekventerer i Dostojevskijs *Spilleren*, kortspillene til Tolstojs Nikolaj Rostov og Pusjkins Herman, Vronskijs spill på hester i *Anna Karenina*, eller i duellene – det ultimate spill – som dukker opp i *Krig og fred*, *Jevgenij Onegin* og Lermontovs *En helt for vår tid*.

Hvorfor er det sånn? Det er ikke uvanlig at forfattere skriver om hva de selv gjør. Hemingway gikk på jakt, tillike med sine helter, Kingsley Amis og John O'Brien drakk, som sine. William Burroughs tok heroin og skrev tvangsmessig om det. Både Pusjkin og Lermontov duellerte (og begge skrev om opplevelsen før de falt på ærens mark). Når det gjelder kortspill, satset og tapte både Dostojevskij og Tolstoj alt de eide, og i 1827 tapte Pusjkin til og med fjerde kapittel av *Jevgenij Onegin* i færo.

Et svar er at all slags hasard med ett var blitt mer tilgjengelig på begynnelsen av 1800-tallet enn noen gang tidligere. Napoleons hærstyrker eksporterte kasinoet mens de marsjerte gjennom Europa. Det som en gang var et tidsfordriv for aristokratiet, sto nå åpent for enhver ung mann med mer penger enn vett, og dem var det mange av i Aleksandr I, Nikolaj I og Aleksandr II's Russland.

Den nyordningen av russisk liv som fulgte etter Peter den store, hadde oppmuntret etterfølgende tsarer til å

Hasardspilleren søker behag i øyeblikkets rene og skjære ansvarsløshet, og glemmer helt den vanære han kan komme til å bringe over seg selv.



dyrke den utlevde væremåten til det vestlige aristokrati. A. F. Boyd (*Aspects of the Russian Novel*) har beskrevet dandyismen i *Jevgenij Onegin* som «en opphøyelse av selvet fremfor alt annet – en fordypelse i kultusen rundt sitt eget jeg, i fremtreden og virkning. Men der den vestlige dandy, til å begynne med forvirret av den sosiale endring rundt seg, tilpasset seg og overlevde, ble den russiske Onegins fornemmelse for virkelig identitet mer og mer flyktig jo lenger forsteningen, som autokratiet hadde støpt russisk samfunnsliv i, fortsatte».

Det hadde passet tsarene å omvende sine opprørske strelitser og bojarer til spradebasser hvis eneste interesse var å spille, høre og snakke fransk. Mot slutten av det 19. århundre var disse tidligere palasstormerne blitt aldeles tsjekovske; de spilte biljard og falt besvimt om kull for å sette virkningen av sin monumentale kjedsomhet i relieff. Men når Tolstoj, Pusjkin og Dostojevskij skriver om unge menn som skusler bort sine liv ved spillebordene, speiler de tidligere tider. Dette var i høy grad den post-napoleoniske russiske verden.

INTENSITETENS TIDSALDER

Men sosial virkelighet er ikke alt. I kunsten er den ofte av minimal viktighet for kunstneren. Det er opplagt noe rundt spiller-mentaliteten som virket estetisk tiltrekende på disse forfatterne fra det 19. århundre. Menn som Lermontov og Pusjkin tilhørte en særdeles intens tidsalder, en generasjon som så byen vokse, velynderne bli færre og den europeiske skribenten i økende grad dras mot fremmedgjørende uttrykk. Den engelsk-russiske akademikeren Alex de Yonge (*The Age of Intensity*) har skrevet:

«Urbant liv som tema blir hele tiden viktigere i datidens litteratur. Balzac, Dickens, Baudelaire, Zola, og selvfølgelig Dostojevskij, er dens fremste eksponenter. Selv de i alt vesentlig før-industrielle bildene av byen, som i Pusjkins *Spar dame*, behandler temaet i betydningen ensomhet, isolasjon og fortvilelse. Fra Pusjkin og Gogol til Dostojevskij er byen selve innbegrepet av fremmedgjøring.»

I denne kalde, utmattende verden stiger heltene frem: menn (men ikke bare menn) hvis oppførsel er varm og

ubesindig, og som forlegent står utenfor det gode selskap. Bohemen er en outsider. Det er også den politiske fangen. Og denprostituerte og spilleren. Hasardspilleren søker behag i øyeblikkets rene og skjære ansvarsløshet, og glemmer helt den vanære han kan komme til å bringe over seg selv. Det er først da han vender tilbake til sin familie at Tolstojs Nikolaj forstår hva han har gjort. Pusjkins Herman blir dumdristig selv-destruktivt spillelegal, og setter sin til da urørte farsarv på tre enkle kort. Dette var tiden som Alex de Yonge kalte *Intensitetens tidsalder*.

MED LIVET SOM INNSATS

«Hasardspilleren trives med å ta sjanser; jo høyere innsats, desto større spenning. Hasard representerer en flukt fra tiden. Den konsentrerer opplevelsen, et helt livsløp kan gå opp i omdreiningen av et enkelt ruletthjul. Det er nettopp denne fornemmelsen av det overmettede øyeblikk som definitivt karakteriserer intensitetskultusen.

Uheldigvis er hasard, i likhet med andre intensitetsmodus, underlagt loven om minkende utbytte. Spilleren kan aldri bli helt fornøyd, fordi han forsøker å tilfredsstillen i alt vesentlig metafysisk lengsel etter en perfektjon av noe mystisk art, bare ved hjelp av sansning.»

Men hva har disse desperate, selv-destruktive unge pille-avhengige felles med rollen Herman, slik Tsjajkovskij og hans bror Modest fremstiller ham? Mens vi møter Tsjajkovskijs helt i sommerparken i St. Petersburg, der han vandrer og drømmer om en vakker, men ukjent aristokrat som han håpløst har forelsket seg i, åpner Pusjkins beretning om Herman med en typisk gruppe unge offiserer fra overklassen som tenker seg til en champagnemiddag klokken fem om morgenen etter en natt ved spillebordet. En av disse galante herrer gjenforteller historien om sin bestemor, Anna Fedorovna, som skal være gitt hemmeligheten om hvordan man vinner i faro. Så ser vi Herman, en sparsommelig offiser i ingeniør-

våpnet og litt av en outsider i denne gruppen. Herman, som er i pengemangel, bestemmer seg for å vri hemmeligheten ut av grevinnen med alle midler, selv om det betyr at han må rette en pistol mot henne. Mens Tsjajkovskijs Herman bare truer grevinnen for å kunne vinne penger nok til å gifte seg med hennes barnebarn, Lisa, forfører Pusjkins spiller hensynsløst hennes myndling Lisa for å få tilgang til grevinnens soverom. Da det kommer til stykket, feilspiller han det siste kortet – han viser ikke esset, som han ble fortalt, men spar dame – taper formuen og blir gal da bildet av den gamle damen på kortet synes å blunke til ham.

I kontrast begynner Tsjajkovskijs Herman med å gjøre alt for kjærlighetens skyld, og det er først mot slutten at han faller under for spillegalskapen. Da hans kjæreste, den aristokratiske Lisa, ser at han er ute av stand til å slutte å spille, tar hun livet av seg. Selv om Tsjajkovskijs opera er full av romantiske klisjeer, er hans portrett av hasardspilleren til syvende og sist sammenfallende med det 19. århundres stereotypi. Hasard for en ekte spiller som Herman er den eneste gleden han kjenner, og hans egen selv-ødeleggelse er ikke en for høy pris å betale for denne gleden.





STORE DAMERS STORE SKYGGE



Hvem er *egentlig* Spar dame?

Tekst Hedda Høgåsen-Hallesby



TSJAJKOVSKIJS *SPAR DAME* HANDLER om en mann – Herman – og hans fall for begjæret, for kvinnen, for mysteriet, for dragingen mot berømmelse, rikdom og suksess. Men bak denne fortellingen ligger også en annen historie, fra en annen tid, med klangbunn i den såkalte «historiske virkeligheten».

Som tittelen antyder, er det fortellingen om en kvinne, som kommer som et spøkelse og gjør den ellers realistiske fortellingen om den spillelegale offiseren til noe overnaturlig. Bildet av henne gjør den unge mannen skrekkslagen. Midnattsklokkene ringer og han hvisker til seg selv: «Der er hun! Venus fra Moskva! Med en hemmelig kraft har skjebnen knyttet deg til meg. Jeg ser på deg og hater deg, men jeg kan ikke få sett nok på deg!»

Herman er ikke den eneste som vil se på kvinnen. Midt i ballet i andre akt, i operaens kraftigste fortissimo, roper koret: «Nå kommer vår 'lille mor'! Hill deg, Katarina! Hill deg, vår kjærlige mor! Vivat, vivat!» Hvem er hun, Katarina? Hvem er kvinnen på bildet? Og hva har de med spardamen å gjøre?

ISCENESETTEREN

Historien om russisk opera starter gjerne med Glinkas *Livet for Tsaren fra 1836*. Da Glinkas opera hadde sin første premiere, var det 100 år siden italienske trupper først hadde spilt opera i Russland, og 50 år siden Jevstigneij Fomins opera *Novgorodskiy bogatyr' Boyeslayevich* (1886), med tekst av tsarina Katarina II. Likevel er det Glinka som løftes frem som den russiske operaens far. Men hvis Glinka er faren, hva da med de mange hundre operaene som ble spilt i Russland på slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet?

En rekke historikere har sett bort fra det rike opera- og teaterlivet som utspilte seg i hoffene, og den sterke moren bak: Katarina II selv, «den store».

Katarina II hadde ikke spor av russisk blod i årene, men ble brakt til Russland fra Tyskland i 1744. Den 15 år gamle

prinsessen skulle gifte seg med Peter den stores barnebarn, Peter III, men ekteskapet var mildt sagt mislykket. At det tok hele 12 år før Katarina ble gravid, ble forklart med Peters impotens, og det er usikkert hvem som egentlig var far til de tre barna hun fødte. Sikkert er det at de to var svært ulike: Peter skal ha vært tafatt og mentalt umoden, mens Katarina har blitt beskrevet som «bestemt, maskulin og heroisk». «A man's dress is what suits her best», skrev Lord Buckingham om hun som studerte antikke tekster og skrev brev med de franske opplysningsfilosofene Voltaire, Diderot og Marmontel, mens mannen hennes drakk og var utro.

Den beleste Katarina fikk god kontakt med mektige politiske grupper som sto i opposisjon til hennes ektemann. En av dem var Katarinas elsker Grigorij Grigorjevitsj Orlov. Han og broren spilte en viktig rolle i hennes statskupp mot Peter i 1762, som da hadde vært tsar av Russland i et halvt år. Noen måneder senere ble Peter III drept. Saken ble aldri oppklart, men brødrene Orlov skal ha vært innblandet.

Katarina overtok tronen og satt med makten i hele 34 år. Hun ble den fjerde i rekken av kvinner som styrte Russland gjennom nesten hele det 18. århundre: Katarina I (1725–1727), Anna (1730–1740), Elisabeth (1741–1762). Dette var en radikal periode i russisk historie, med betydelig sosial og politisk modernisering, og med stor ekspansjon.

Katarina II fikk lagt til rundt 518 000 km² til det russiske territorium. Hun innførte flere store reformer, løstet på sensuren, oppfordret til utdanning og etablerte et friere økonomisk samfunn. Hun opptrådte som mekler i den bayerske tronfølgekrigen mellom Preussen og Østerrike, og etablerte i 1780 en gruppe som sørget for nøytral skipsfart mot Storbritannia under den amerikanske revolusjonen. Da hun bestemte at alle russere skulle vaksineres mot kopper, var hun selv den første som tok sprøyten, for å vise at den ikke var noe å frykte. Kort sagt en opplyst, handlekraftig og diplomatisk statsleder,

som tilfeldigvis også var utlending og kvinne, men som kjente effekten av iscenesettelse.

SPILLETS MAK

Katarina anså seg selv som «en filosof på tronen», og var en aktiv beskytter av kunst, litteratur og utdanning. Hennes private kunstsamling ble grunnlaget for Eremitasjen, verdens største og eldste kunstmuseum, som holder til i hennes hjem i Vinterpalasset. Hun grunnla Smolny-instituttet, den første institusjonen for utdanning av kvinner i Russland. Katarina skrev historiske essays, barnebøker og juridiske tekster, og opprettet litterære magasiner med tidlige eksempler på litteratur og teaterkritikk.

I tillegg var Katarina dramatiker, operalibrettist og produsent. Teateret var en viktig del av hennes hoff, der scenens makt og maktens scene fungerte gjensidig bekreftende. Opera inngikk som en del av hennes forsøk på å vestliggjøre Russland. Samtidig la verkene hun skrev – som det italiensk-inspirerte *Olegs tidlige herredømme* – grunnlag for en rekke historisk-nasjonalistiske russiske operaer, men også for magiske eventyroperaer som blomstret i Russland på 1800-tallet.

En av hennes satiriske komedier handler om en spilletal bestemor og hennes barnebarn. Tittelen «Å tider» minner om Grevinnens sang «For noen tider» i andre akt av Tsjajkovskijs opera *Spar dame* hundre år senere. Det er ikke den eneste forbindelsen mellom tsarinaen og operaen: Katarinas hoff var nærmest bygd opp rundt det å spille og vinne. Det gjaldt å vinne *henne*, noe som ikke bare resulterte i oppmerksomhet fra en dame kjent for sin store seksuelle appetitt, men også i faktiske penger.

Katarina hadde en lang rekke yndlingselskere, som «vant» gode stillinger så lenge hun var sammen med dem, og store landeiendommer når hun ble lei dem. Favorittene

var gjerne yngre menn fra landsbygda, som hun kledde opp og tok med inn i sine ballsaler. Begjæret etter penger og fascinasjonen for den mektige, eldre damen ble knyttet sammen – slik vi også finner i det russiske slangordet for penger, *babki*, som betyr «den gamle kvinnen», og som antakelig kommer av at Katarina den store var portrettert på 100-rubelseddelen før revolusjonen. Ingen kvinner har figurert på den siden.

FORBINDELSER

Pusjkin ble født rett før det 18. århundre ebbet ut og to år etter Katarinas død, men han skulle komme til å bli svært fascinert av henne. Han leste alt hun hadde skrevet og kopierte tekstene hennes for hånd. Men der Katarina nevnes kun en gang i novellen *Spar dame*, der vi får høre om hvordan grevinnen var tsarinaens tjenestepike, er hun nær ved å entre scenen i Tsjajkovskijs operaversjon av Pusjkins tekst.

Pusjkins historie er lagt til hans egen tid på 1830-tallet. Samtidig er historien om grevinnens ungdom på Katarinas tid livlig gjenfortalt. Hos Tsjajkovskij, derimot, tas vi tilbake til 1700-tallet. Pusjkins detaljerte skildringer av porselenshyrdene blir levende på scenen i Tsjajkovskijs hyrdespill i andre akt. Musikken her høres ut som en Mozart-medley, og tekstene til de store korpartiene er lånt fra Derzhavins tekster til Katarinas fester. «Hill deg, Katarina» hadde sin premiere ved Potemkins store ball for Katarina i 1791 og ble nærmest en nasjonalhymne.

Musikken bygger seg voldsomt opp før keiserinnens entré, men så går sceneteppet ned og etterfølges av en plutselig, musikalsk kontrast. Fra den opplyste ballsalen tas vi med inn i grevinnens mørke kammer, der Hermans bankende hjerte høres i de intense strykerne idet han spionerer på henne. Samtidig er det som vi gjennom musikken kastes fra 1700-tallets glans og lette estetikk til det sene 1800-tallets melankoli og mørke psykoser.



KATARINA II AV RUSSLAND («DEN STORE»)
(Jekaterina II Aleksejevna)

Født i Stettin i Tyskland 1729 som prinsesse Sophie Augusta Friederike av Anhalt-Zerbst-Dornburg.

Datter av Christian August av Anhalt-Zerbst (befal over et prøyssisk regiment) og Johanna Elisabeth av Slesvig-Holsten-Gottorp, kusine av Gustav III av

Sverige og Karl XIII av Sverige.

Tsarina av Det russiske keiserriket fra 1762 til hun døde i 1796.

Bodde i Vinterpalasset i St. Petersburg, der filmen *The Russian Ark* er spilt inn (en viktig inspirasjonskilde i denne produksjonen).

Midt i ballet i andre akt, i operaens
kraftigste fortissimo, roper koret: «Nå
kommer vår 'lille mor'! Hill deg, Katarina!
Hill deg, vår kjærlige mor! Vivat, vivat!»
Hvem er hun, Katarina?





I et brev til broren Modest skrev Tsjajkovskij om Wagners sen-romantiske musikk: «Før var musikk noe som gledet mennesker, men nå er de plaget og utslitt».

Den plagede og utslitte i dette tilfellet er Grevinnen, som synger om tapte tider og beundrere, og vi skjønner at hun vet at hun fortsatt iakttas. Da Herman dukker opp fra sitt skjulested, bønnfaller han henne – som hustru, elskerinne og mor – om å gjøre hele hans liv lykkelig. I dette følelsesmessige toppunktet i operaen trekker han pistolen og hun dør av skrekk.

I øyeblikket da Herman innser at hun er død, stiger kjærlighetstemaet opp fra orkestret – det som tidligere har blitt forbundet med hans begjær for Lisa. Hvem eller hva er det da Herman egentlig er tiltrukket av?

DOBBELTGJENGERE

Noe av det første Herman i det hele tatt sier, som svar på spørsmålet om hvem han er forelsket i, er «Jeg kjenner ikke hennes navn og vil heller ikke vite det». Fra begynnelsen av fortellingen knyttes hans tap av kontroll ved spillebordet opp mot forelskelsen. Han blir besatt av en ukjent kvinne og av ukjente kort. Forbindelsen mellom disse er Grevinnen.

Etter at Herman har sunget ut sitt begjær om den ukjente, entrer Lisa og Grevinnen scenen samtidig. På vei mot Lisas dør er det bildet av Grevinnen Herman stopper opp ved. Hans første duett med Lisa etterfølges umiddelbart av at Grevinnen kommer, mens Lisa er der rett etter Grevinnens død. Natten etter besøket av Grevinnens spøkelse, er det Lisa han møter, nærmest som et spøkelse hun også. «Jeg fikk deg til å røpe treeren, syveren og esset! Gå fra meg! Hvem er du?» utbryter Herman.

Blander han dem sammen, den unge og den gamle? Er han tiltrukket av dem som et motsetningsfylt par? Som de to Larina-søstrene i *Onegin* eller Odette/Odile i

Svanesjøen, to andre verker av Tsjajkovskij, skikkelser som både står i forbindelse og i kontrast til hverandre?

Kollasjen av identiteter stopper ikke der. I pastoralen i andre akt speiler fortellingen vi møter, trekantdramaet mellom Herman, Lisa og Jeletskij. Portrettet av Grevinnen minner om spardame-kortet, og bak dem alle – Lisa, Hyrdinnen, Grevinnen, Spardamen – spøker enda en dame: Katarina selv.

Det hevder Inna Naroditskaya i boka *Betwitching Russian Opera: The Tsarina from State to Stage* (2012). Historien om russiske kunst- og opera på 1800-tallet må ses i lys av en rekke sterke kvinners påvirkning, hevder Naroditskaya, hvorav Katarina den store var den største.

Etter at tsarinaene forsvant fra den politiske scenen, dukket de opp i russiske eventyr-operaer: I forheksede hager og i det mystiske havet finnes de forlokkende, mektige og onde kvinnene. De er gjerne utenlandske, som Katarina selv, med opphøyde titler, men de blir aldri feiret. Derimot fortsetter de gjerne å leve, som for eksempel en vannånd (Rimsky-Korsakovs *Sadko* fra 1897 eller Dagromyzhskys *Rusalka* fra 1855), eller som i *Spar dame* – som et spøkelse.

Hva handler dette om? Sigmund Freud kom ut med sin første bok året etter den første premieren på *Spar dame*. Vi kan bare tenke oss hva han ville sagt – om det emosjonelle toppunktet, der døden inntreffer idet Herman ber Grevinnen om å tilfredsstille hans inderligste ønske, eller om eros og tanatos, seksualdriften og dødsdriften, om den gamle moren og det ultimate forbudte begjærsobjektet.

Psykoanalytikere etter Freud ville kanskje pekt på en kollektiv underbevissthet – et begjær og en angst for den sterke kvinnen, i skyggen av Katarinas dominans, og at forsøkene på å viske henne ut av historien gjør at hun likevel kommer tilbake.

Begjæret etter penger og fascinasjonen for den mektige, eldre damen ble knyttet sammen – slik vi også finner i det russiske slangordet for penger, *babki*, som betyr «den gamle kvinnen».



BÅNDET

Tsjajkovskij selv hadde i mange år et forhold til en eldre og rik kvinne, Nadesja von Meck. Siden han var homofil, var dette et forhold uten noen form for fysisk tiltrekning for hans del. En del av avtalen dem imellom var at de ikke skulle møtes. Men han delte sine dypeste tanker med henne i brev, og hun understøttet ham økonomisk, slik at han sto fritt til å komponere. Da hun brøt båndene – både de økonomiske og de emosjonelle, førte det til en depresjon som til slutt ledet til det historikerne antar var komponistens selvmord.

Katarina den stores unge «favoritter» vant større penge-summer og eiendommer, likevel ba de om å få komme tilbake til henne. Det hun symboliserte for dem – og senere for andre – var makt og et løfte om lykke. Å underkaste seg det, vil bety å erkjenne egen svakhet, legge sin skjebne i andres hender.

Men hvor finnes lykken? I Tsjajkovskijs opera blir den værende igjen i drømmen om det som var, i de glitrende ballsalene, i grevinnens ungdom og den mozartske musikken. Tsjajkovskij, kalt «den siste av de store

1700-tallskomponistene», byr opp til et ball der vi venter på at det store skal skje, at tsarinaen skal ankomme. Men hun kommer aldri. I stedet inntreffer virkeligheten og skjebnens makt, og i tredje akt veves begravelsesmusikken inn i de musikalske strukturene, som nå er farget av Tsjajkovskijs egen tid.

HISTORIENS HEMMELIGHET

Spar dame er kalt «en historie om det å fortelle en historie». Det er historien om Herman som vil skape en fortelling der han selv blir vinneren. Han lokkes av ideen om den plutselige formuen, den umiddelbare tilfredsstillelsen, men også av hemmeligheten som ligger skjult i en annen tid – for så å finne ut at både den og han selv for evig og alltid er tapt.

Men historien går lenger tilbake og vikler seg inn i virkeligheten. Ved hjelp av Tsjajkovskijs gjenfortelling strekker den seg også langt videre, helt til oss som møter den i dag. Hva ser vi når vi ser henne – spardamen – hun som blunker til oss det vi snur de historiske kortene? Kanskje ser vi at his-story også rommer her-story: historien om en mektig, opera-elskende kvinne.

PETER WEDD, SVETLANA AKSENOVA OG KONSTANTIN SHUSHAKOV





PJOTR
TSJAJKOVSKIJ



(1840–1893)

Pjotr Tsjajkovskijs musikk, som i *Svanesjøen*, *Nøtteknekkeren* og *1812-ouverturen*, er kjent og elsket av mange. Han ble født 7. mai 1840 i Kamsko-Votkinsk, og viste tidlig en musikalsk begavelse. Likevel valgte han å utdanne seg som jurist. I 1863 begynte Tsjajkovskij ved musikk-konservatoriet i St. Petersburg, og etter tre år ble han ansatt som professor i musikkteori ved konservatoriet i Moskva.

Tsjajkovskij var homofil, noe som selvfølgelig ikke var akseptert på den tiden. For at hans legning ikke skulle bli avslørt, gikk han i 1877 med på å gifte seg med Antonina Miljukova. Men Tsjajkovskij ble dypt deprimert, han forsøkte å ta livet av seg, og etter bare seks uker ble de separert. Samme år kom han i kontakt med den rike enken Nadesja von Meck, som i en årrekke understøttet ham økonomisk.

Pjotr Tsjajkovskij komponerte balletter, 10 operaer, seks symfonier og en rekke andre musikalske verk. Han døde 6. november 1893. Omstendighetene rundt dødsfallet er ukjente, men det er allment antatt at han begikk selvmord, enten ved å drikke infisert vann eller arsenikk. Tsjajkovskij ble gravlagt på Tikhvin-gravstedet i St. Petersburg.



ALEKSANDR
PUSJKIN



(1799–1837)

Aleksandr Pusjkin regnes som en av Russlands nasjonalpoeter. Språket hans, og de stilistiske nyansene var viktig for utviklingen av nye sjangre og fortellermåter i russisk litteratur. Han skrev tidlig dikt, der han viste en tydelig påvirkning fra Voltaire og fransk nyklassisisme. Verseromanen Jevgenij Onegin, som han skrev i årene 1823–31, regnes som hans mest populære verk, der han skildrer samtiden og overklassens blaserte festliv og koketteri.

Flere av tekstene hans ble populære som utgangspunkt for russiske operakomponister: Glinkas *Ruslan og Ljudmila*, Mussorgskijs *Boris Godunov*, Tsjajkovskijs *Evgenij Onegin* og *Spar dame*, Rimskij-Korsakovs *Tsar Saltan* og *Mozart og Salieri*, og Rakhmaninovs *Aleko* og *Den gjerrige ridderen*.

Duellkulturen var svært utbredt i St. Petersburgs sosietet på denne tiden, og Aleksandr Pusjkin var en ivrig utøver av denne ekstremsporten. Han deltok i hele 29 dueller, før han døde som 38-åring i 1837. Da ble han skutt i magen under en duell, som angivelig kom i stand etter at en fransk offiser hadde forsøkt å forføre Pusjkins kone.

DEAR AUDIENCE

The Queen of Spades is an opera that combines music and drama to such powerful effect that we enter the disturbed mind of the tenor protagonist. Herman is one of the most damaged men in opera – a combination of obsession and madness drives him to destroy others and eventually himself. Tchaikovsky's genius is in taking this dark, concise Pushkin story and adding musical beauty without losing dramatic intensity or the ugliness of the tale. The opera was hailed a success from its very first performance and since then has consistently been a presence on international operatic stages.

This production (originally conceived in Toulouse but remade for us) highlights the ambiguous nature of the story and lets us see Herman's mental disintegration happening before our eyes. The creative team led by director Arnaud Bernard has created a world that is exquisitely classic but also haunted by the air of a medical sanatorium or asylum. Walls shift in the space between sanity and madness until Herman – and we as the audience – doubt what is real and what is not. This ambiguity is exactly what grips the reader in the original short story of Pushkin. The outsider turns into the aggressor as his mind fractures and he becomes detached from reality – even projecting himself out of his time to an imagined 20th century-future, where a simpler life might be possible.

Led by our esteemed conductor Lothar Koenigs (returning after his powerful *Wozzeck* and *War Requiem* the last seasons) and later by Jørn Fossheim, we have a wonderful group of singers in the principal

roles. Our Herman, Peter Wedd is from the UK and makes his debut with us, along with Konstantin Shushakov as Yeletsky. Svetlana Askenova as Lisa returns after her triumph as Tosca, and Boris Statsenko is our guest as Tomsky. Tone Kummervold and Hege Høisæter are Polina and The Countess respectively. The rest of the talented cast includes some of the best young Norwegian singers of the moment beside members of our ensemble and chorus.

The Queen of Spades is one of the finest pieces of Russian opera and I hope you are intrigued and haunted by this tragic and strange tale.

Welcome!



Annilese Miskimmon,
Opera Director

SYNOPSIS



ACT I

Sourin and Tchekalinsky discuss the strange behaviour of their fellow officer Herman. He seems obsessed with gambling, watching his friends play all night, though he never plays himself. Herman appears with Count Tomsy and admits to him that he is in love with a girl whose name he doesn't know. When Prince Yeletsky enters, followed by his fiancée, Lisa, and her grandmother, the old countess, Herman is shocked to realize that Lisa is his unknown girl. After Yeletsky and the women have left, Tomsy tells the others the story of the countess. Decades ago in Paris, she won a fortune at the gambling table with the help of «the three cards,» a mysterious winning combination. She only ever shared this secret with two other people, and there is a prophecy that she will die at the hands of a third person who will force the secret from her. The men laugh at the story except for Herman, who is deeply affected by it and decides to learn the countess's secret.

Lisa thinks about her ambivalent feelings for her fiancé and the impression Herman has made on her. To her shock, he suddenly appears. He declares his love and begs her to have pity on him. Lisa gives in to her feelings and confesses that she loves him too.

ACT II

Yeletsky has noticed a change in Lisa's behaviour. During a ball, he assures her of his love. Herman, who is also among the guests, has received a note from Lisa, asking him to meet her after the pastoral entertainment. Sourin and Tchekalinsky tease him with remarks about the three cards.

Lisa slips Herman the key that will lead him to her room and through the countess's apartment. She says the old lady will not be there the next day, but Herman insists on coming that very night, thinking that fate is handing him the chance to learn the countess's secret.

In the countess's bedroom, Herman looks fascinated at a portrait of her as a young woman. He hides as the old lady returns from the ball and, reminiscing about her youth, falls asleep in an armchair. She awakens when Herman suddenly steps before her and demands to know the secret of the cards. The countess refuses to talk to him, and when Herman, growing desperate, threatens her with a pistol, she dies. Lisa rushes in. Horrified at the sight of her dead grandmother, she realizes that all Herman was interested in was the countess's secret.

ACT III

Herman reads a letter from Lisa asking him to meet her at midnight. He recalls the countess's funeral and suddenly her ghost appears, telling him that he must save Lisa and marry her. The ghost says that his lucky cards will be three, seven, and the ace.

Lisa waits for Herman, wondering if he still loves her. When he at last appears, she says they should leave the city together. Herman refuses, replying that he has learned the secret of the cards and is on his way to the gambling house. Lisa realizes that she has lost him and commits suicide.

The officers are playing cards, joined by Yeletsky, who has broken off his engagement to Lisa. Herman enters, distracted, and immediately bets 40,000 rubles. He wins on his first two cards, a three and a seven. Upsetting the others with his maniacal expression, he declares that life is a game. For the final round, he bets on the ace but loses when his card is revealed as the queen of spades. Horrified and imagining the countess's face staring at him from the card, Herman kills himself, asking for Yeletsky and Lisa's forgiveness.

BIOGRAFIER



LOTHAR KOENIGS

Musikalsk ledelse

Lothar Koenigs var musikk sjef for Welsh National Opera (WNO) 2009–2016. Han ble født i Aachen og studerte piano og direksjon i Köln. Fra 1999 til 2003 var han musikk sjef i Osnabrück. Han har gjestet Wiener Staatsoper, Metropolitan Opera, München, Dresden, La Scala, Hamburg, Brussel og Lyon, med et bredt repertoar som spenner fra Mozart til Berg, med særlig vekt på operaer av Wagner, Strauss og Janáček. I 2010 dirigerte han Welsh National Operas kritikerroste nyoppsetning av *Mestersangerne*, som han også ledet på en TV-overført konsert i forbindelse med 2010 BBC Proms. Hver sesong leder han også Welsh National Operas orkesters konsert på St. David's Hall Cardiff. Av orkestersamarbeid kan nevnes Hallé, Beethoven Orchester Bonn, Orchestre Philharmonique de Luxembourg, Yomiuri Nippon Symphony Orchestra Tokyo, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Radio Orchestra Saarbrücken, RAI Orchestra Torino, DSO Berlin, Orchestra dell' Accademia di Santa Cecilia Rome, Rotterdam Philharmonic, Orchestra Sinfonica de Sao Paulo, Radio Symphony Orchestra Berlin, Wiener Symphoniker og Dresden Philharmoniker i Verona. I 2012 dirigerte han en

orkestral versjon av *Tristan og Isolde* på Edinburgh International Festival, og året etter akt 3 av *Valkyrien* med Boston Symphony Orchestra og Bryn Terfel ved Tanglewood Festival. Nylige og fremtidige engasjementer inkluderer *Ariadne auf Naxos* ved Royal Opera House Covent Garden, *Elektra* ved Zürich Opera, *Lulu* ved Metropolitan Opera i New York, *Wozzeck*, *Ariadne auf Naxos* og *Lohengrin* ved Bayerische Staatsoper i München, *Salome* ved Staatstheater Stuttgart, *Elektra* og *Die Tote Stadt* i Warsawa, *Daphne* og *Capriccio* for La Monnaie i Brussel, *Moses og Aron* for Teatro Real Madrid, samt *Tristan og Isolde*, *Lohengrin*, *Don Giovanni*, *Katja Kabanova*, *Fidelio*, *Ariadne auf Naxos*, *Turandot* og *Pelleas og Melisande* for Welsh National Opera. For Den Norske Opera & Ballett har han tidligere dirigert *War Requiem* og *Wozzeck*.

JØRN FOSSEHEIM

Musikalsk ledelse

Jørn Fosshheim har de siste årene vært fast tilknyttet to russiske operahus – først som 1. kapellmester ved Statsoperaen i Karelia, senere som sjefsdirigent ved Statsoperaen i Buryatia. Ved disse teatrene har han til sammen ledet mer enn 150 forestillinger

i tillegg til gjesteoppdrag ved andre teatre og symfoniorkestre. Av operarepertoaret kan nevnes: *Carmen*, *La bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Aida*, *La traviata*, *Cavalleria rusticana*, *I pagliacci*, *Fyrst Igor*, *Eugene Onegin*, *Spar dame*, *Markedet i Sorotsjinetz* (Musorgskij), *Flaggermusen*, *Czardasfyrstinnen*, samt ballettene *Nøtteknekkeren*, *Konyok Gorbunok* og *Anna Karenina* (Shchedrin), *Romeo og Julie*, *Le Corsaire*, *Krasavitsa Angara* (Yampilov/Knipper). Fosshheim startet sin musikalske løpebane som pianist, og har bak seg mange år med solooppføringer i inn- og utland. Han debuterte i Oslo i 1995 med Rakhmaninovs 3. klaverkonsert, til svært gode kritikker. Hans sterke identifisering med russisk musikk førte til flere reiser til Russland allerede i studietiden, og siden har han vært en hyppig gjest der. Et særlig nært forhold har han hatt til St. Petersburg Filharmoniske Orkester, hvor han har opptrådt som solist flere ganger. Sammen har de også gjort en CD-innspilling av Issay Dobrowens klaverkonsert. Parallelt med sitt virke som pianist førte en mangeårig interesse for orkesterdireksjon til at han startet direksjonsstudier hos Alexander Polishchuk ved konservatoriet i St. Petersburg i 2004. Siden dette har Fosshheim i stor grad viet seg til direksjon, med en viss hovedvekt på opera. I 2009–10 var han assistent ved Deutsche Oper,

Berlin, i en nyoppsetning av Wagners *Rienzi*. Etter dette assisterte han Michail Jurovsky ved Teatro São Carlos i Lisboa, i en produksjon av *Eugene Onegin*, med regissøren Peter Konwitschny. I Burgas, Bulgaria dirigerte han *Carmen* i 2009, og *Eugene Onegin* i Dnepropetrovsk i 2010, før han etter hvert ble fast tilknyttet operaen i Karelia. Fremover følger blant annet oppdrag med Oslo Filharmoniske orkester og Statskapellet i St. Petersburg.

ARNAUD BERNARD

Regi

Da Arnaud Bernard var seks år, begynte han å spille fiolin, noe han fortsatte med også på konservatoriet i Strasbourg, og i 1986 ble han medlem av Orchestre Philharmonique de Strasbourg. Et par år senere forlot han fiolinspillet og startet som regiassistent på ulike produksjoner i Frankrike og Tyskland. I 1989 jobbet han som inspisient og regiassistent ved Théâtre du Capitole i Toulouse. I flere år jobbet han også som assistent for Nicolas Joel på en rekke store teatre både i Frankrike og utenlands, som Covent Garden i London, Metropolitan i New York, La Scala i Milano og Teatro Colón i Buenos Aires. I 1995 regisserte han Verdis *Trubaduren* i Toulouse, og som 29-åring debuterte han i USA med *Falstaff* i Charleston. I 1996 ble han fast tilknyttet teatret i Toulouse som regissør og produksjonsansvarlig. Han jobbet der til 1998, da han ønsket å vie livet sitt til egne regioppdrag. Samme år regisserte han *Barberen i Sevilla* for Théâtre du Capitole, de neste åtte årene regisserte han en rekke operer for store operahus: *Romeo og Julie* av Gounod for Chicago Opera House, *Kjærlighetsdrikken* av Donizetti for Théâtre du Capitole, Puccinis *Il trittico* i Nantes, *Hugenottene* av Meyerbeer ved Martina Franca Festival; *Lakmé* av Delibes ved Teatro Massimo i Palermo, *Romeo og*

Julie i Tokyo; *Werther* av Massenet i Martina Franca; Nicolais *De lystige koner* i Windsor i Nantes; Verdis *Luisa Miller* i Nederland, Massenets *Roi de Lahore* ved Fenice i Venezia; Verdis *Rigoletto* i Lausanne. Blant nyere produksjoner kan nevnes *Tosca* i Praha, *Siciliansk vesper* ved Mariinskij-teatret, *I Capuleti e i Montecchi* i Lisboa, *Simon Boccanegra* i Lausanne, *Nabucco* ved Arena di Verona (2017 og 2018). Han jobber nå med flere fremtidige prosjekter: *Tosca* i Oviedo, *La Fanciulla del West* ved Mariinskij-teatret, *Rigoletto* og *Simone Boccanegra* ved Petruzzelli teater i Bari, *Trubaduren* i Zagreb, *Otello* i Bologna, *La bohème* i Lisboa.

ALESSANDRO CAMERA

Scenografi

Alessandro Camera studerte ved Accademia di Belle Arti di Brera i Milano. Rett etter studiene møtte han den kjente italienske scenografen Luciano Damiani og William Orlandi, som han innledet et samarbeid med. Innen kort tid laget han kulisser for opera og drama ved verdens viktigste teatre. Han sto blant annet bak scenografien på Verdis *Attila* ved Teatro alla Scala di Milano og San Francisco Opera, regissert av Gabriele Lavia, og Verdis *Nabucco* ved Arena di Verona ved åpningen av operasesongen 2017, regissert av Arnaud Bernard. Samarbeidet med Gabriele Lavia har fortsatt, med forestillinger som *Salome* (Richard Strauss) på Teatro Comunale di Bologna, Verdis *Giovanna d'Arco* (Teatro Regio di Parma), Mozarts *Figaros bryllup*, *Don Giovanni* og *Così fan tutte* ved Suntory Hall i Tokyo, Verdis *I masnadieri* (Teatro di San Carlo i Napoli) og Mozarts *Don Giovanni* ved San Francisco Opera. Ved Det nasjonale senter for de utøvende kunster i Beijing har han hatt scenografien på *Rosenkavaleren* (regissert av Gilbert Deflo), ved Megaron i Athen har

han vært involvert i Bellinis *I Capuleti e i Montecchi* (regissert av Arnaud Bernard), Verdis *Siciliansk vesper* og Gounods *Faust* (regissert Renato Zanella), og på Teatro Massimo i Palermo Verdis *Aida* og *Rigoletto* (regissert av Henning Brockhaus). Innen teater har han arbeidet med Brechts *Galileis liv*, Ibsens *Samfundets støtter*, Pirandellos *Tutto per bene*, Molières *Den innbilt syke*, Sofokles' *Elektra* ved det greske teatret i Siracusa og Strindbergs *Faderen*. Nylig har han jobbet med Prokofjevs *Romeo og Julie* ved nasjonaloperaen i București, åpningen av det nye operahuset i Xian med *Turandot*, *La traviata* for Opera di Roma i Caracalla og Bellinis *Søvnngjengersken* ved Det nasjonale senter for de utøvende kunster i Beijing, regissert av Gilbert Deflo. De kommende produksjonene hans er *Mata Hari* for nasjonalballetten i Sør-Korea og Pirandellos *I Giganti della Montagna* ved Teatro Strehler i Milano.

CARLA RICOTTI

Kostymedesigner

Carla Ricotti debuterte i 1996 med kostymedesign for flere operaproduksjoner i mange av Europas største teatre. Året etter hadde hun både scenografien og kostymedesignet ved Piccolo Teatro di Milano med *Den lille prinsen* av Antoine de Saint-Exupéry, regissert av Stefano de Luca. Hun sto også bak scenografi og kostymedesign da dette stykket ble satt opp av samme regissør i operaversjon tjue år senere, på Teatro Regio i Parma. I mellomtiden har hun vært involvert i en rekke dramaproduksjoner med regissører som Angelo Longoni, Guido De Monticelli, Giulio Bosetti, Maurizio Scaparro og Leo Muscato. Siden 2001 har hun samarbeidet tett med regissør Arnaud Bernard og designet kostymer for forestillinger som *Le roi de Lahore* ved La Fenice i Venezia, *La traviata* ved statsoperaen

i Praha, *Falstaff* ved Teatro di San Carlo i Napoli og Opéra de Lausanne, *Carmen* ved den finske nasjonaloperaen i Helsingfors og ABAO i Bilbao, *Spar dame* ved Théâtre du Capitole de Toulouse, *Thais* ved Megaron i Athen, *La traviata* ved den sørkoreanske nasjonaloperaen i Seoul, *I Capuleti e i Montecchi* ved Teatro Filarmonico i Verona, Den kongelige opera i Muscat i Oman og *La Fenice* i Venezia, *Manon* ved Opéra de Lausanne og Opéra de Montecarlo, *La bohème* ved Teatro Municipal i São Paulo og Mikhailovskij-teatret i St. Petersburg. For sistnevnte ble hun i 2012 nominert til årets kostymedesigner under Gullmasken. I 2015 debuterte hun i Beijing med kostymer til *Rosenkavaleren* ved Det nasjonale senter for de utøvende kunster, regissert av Gilbert Deflo. I 2012 innledet hun et samarbeid med Renato Zanella ved den greske nasjonaloperaen og designet kostymer til *Faust* og *Siciliansk vesper*. Hun fortsatte dette samarbeidet med kostymedesign til balletten *Romeo og Julie* ved operaen i București. Nylig har hun samarbeidet med regissør Alessio Pizzech og designet kostymer til *Rigoletto* ved Teatro Comunale i Bologna og *L'Orfeo* for Teatro Regio i Torino. Siden 2005 har hun vært professor ved Accademia di Belle Arti di Brera i Milano.

PATRICK MÉEÛS

Lysdesigner

Patrick Méeüs begynte karrieren innen dans og har lyssatt mer enn 120 koreografier. Siden 1992 har han også designet lys for drama og opera. Han har vært ansvarlig for lysdesignet i stykker av blant andre Shakespeare, Molière, Sofokles, Corneille og Racine. Arbeidet hans innen opera omfatter verk som *Rusalka*, *Werther*, *Turandot*, *Pelléas og Mélisande*, *Tosca*, *Carmen*, *La traviata*, *Rigoletto*,

Wozzeck, *Romeo og Julie*, *Elefantmannen, Il tritico*, *La Cenerentola*, *Così fan tutte*, *Aida*, *Boris Godunov*, *Falstaff*, *Spar dame*, *Atys*, *Cavalleria rusticana*, *Lohengrin*, *Jephta*, *Vedova Scaltra*, *Don Giovanni*, *Francesca da Rimini*, *En florentinsk tragedie*, *Tryllefløyten*, *Hoffmanns eventyr*, *Manon Lescaut*, *Pagliacci*, *En midtsommernattsdrøm*, *Elskovsdrikken*, *La vida breve*, *Maskeballen* og *Stemmen*, for operaene i Toulouse, Montpellier, Marseille, Ancona, Lausanne, Metz, Monaco, New York, Bilbao, Savonlinna, Buenos Aires, Lille, Roma, Paris, Leipzig, Maribor, Bordeaux, Oslo, Beijing, New York, Liège, Napoli, Saint-Étienne, Seoul og Helsingfors, og Chorégies d'Orange og Opéra du Rhin. Han har blant annet arbeidet med Daniel Mesguich, Paul Émile Fourny, Arnaud Bernard, Dieter Kaegi, René Koering, Louis Désiré, Frederick Wiseman, Jean Marie Villégier, Joel Lauwers, Federico Grazzini, Jérôme Savary, Carlos Wagner og Petrika Ionesco. *Spar dame* i Oslo er hans tjuende samarbeid med Arnaud Bernard.

GIANNI SANTUCCI

Koreograf

Koreograf og regissør Gianni Santucci studerte klassisk dans i Arezzo i Italia og i New York, i tillegg til moderne dans. Deretter fortsatte han studiene i samtidsdans i New York (med Alvin Nikolais og Roger Tolle), Roma (med Enrica Palmieri) og Frankrike (under Carolyn Carlson ved Atelier de Paris og ved Centre Chorégraphique National Roubaix Nord-Pas-de-Calais). Santucci er en svært mangfoldig kunstner og har flere ganger gjennom karrieren vært aktiv som danser (1984–1992) i forskjellige kompanier i Roma, Napoli, Taormina, Urbino og Trieste, og dessuten i flere danseensembler i New York. Senere har han virket som professor

i moderne dans ved Centre Chorégraphique National Roubaix Nord-Pas-de-Calais, ballettsjef ved Teatro Massimo Bellini i Catania, lærer i klassisk og moderne dans ved en rekke skoler i blant annet Italia og Frankrike, teaterskolelærer, musikkskolelærer og inspisient, hovedsakelig for musikkteateroppsetninger i Roma og Trieste. Etter en tidlig periode som assisterende regissør har han etter hvert utviklet seg til en høyt ansett regissør med en imponerende merittliste over produksjoner og koreografier. I nyere tid har han bygget opp sitt eget kompani, som blant annet har opptrådt på Fini Dance Festival i Altomonte. I sommer ble han tildelt Lifetime Achievement ved Alvin Ailey Theatre i New York. Han har blant annet koreografert for Mariinskij-teatret, Opéra Royal de Wallonie, musikkteatret i Kaunas, Grand Théâtre de Monte-Carlo, ABAO i Bilbao, Friedrichstadt-Palast i Berlin, La Fenice i Venezia, Opera di Roma, Den kongelige opera i Muscat i Oman, Israëli Opera og nasjonaloperaen i Finland. Innen film har han arbeidet med Woody Allens *To Rome with Love*, MGMs *Ben Hur* (2016), Michael Offmans *Gore*, Paul Haggis' *Third Person*. I tillegg har han vært involvert i TV-seriene *The Borgias*, *Medici: Masters of Florence*.

TSJAPLITSKIJ MIKKEL SKORPEN
GREV TOMSKIJ BORIS STATSENKO
NARUMOV NATANAEL VASILE UIFALEAN
SURIN CHRISTIAN VALLE





DNB

DNB samarbeider med idrettsforbund, kulturinstitusjoner og ideelle organisasjoner over hele landet.

DNB har i over 20 år hatt et samarbeid med Den Norske Opera & Ballett, en kulturinstitusjon som både tar vare på og utvikler kunstarter som en stadig større del av befolkningen har lært seg å sette pris på.

Stolt sponsor av mangfoldet

VI UTVIKLER MORGENDAGENS SANGTALENTER

Hvert år får Barnekoret en betydelig del av Color Lines lotterimidler. Dette samarbeidet bidrar til at:

- ▶ unge og entusiastiske sangtalenter får bedre pedagogisk tilbud enn før
- ▶ Barnekorets repertoar utvides, hvilket betyr deltagelse i flere nye, norske operaer og økt tilbud for barn og ungdom
- ▶ Barnekoret har et økt samarbeid med operaselskaper over hele landet gjennom samproduksjoner og ressursutvikling

Barnekorets posisjon vekker nå internasjonal oppmerksomhet.

Color Line tenker nytt og fremtidsrettet, og ønsker å jobbe for et vitalt samspill mellom reiseliv og kultur. Med skreddersydde billett-, besøks- og cruisepakker skal vi:

- ▶ øke tilstrømningen av et internasjonalt publikum
- ▶ gjøre Norge til et spennende reisemål, og Den Norske Opera & Ballett til et enda mer attraktivt hus

Vi er stolte av vårt samarbeid med Den Norske Opera & Ballett. Stolte av å få bidra med et større internasjonalt publikum, stolte av å få bidra i utviklingen av morgendagens sangtalenter.



VI GIR DRØMMEN EN SJANSE



Skal man nå toppen, krever det tusenvis av timer med øving, gode trenere og dedikerte foreldre. Norsk Tipping bidrar med hele sitt overskudd på 4,5 mrd. til samfunnsnyttige formål – deriblant over 750

millioner til kultur. Spiller du hos Norsk Tipping, får du litt spenning i hverdagen samtidig støtter du positive tiltak til glede for enkeltmennesker og ditt nærmiljø.



NORSK TIPPING



Med OBOS Kredittkort opplever du mer for mindre

Vi vet at OBOS-medlemmer setter pris på gode kultur-
opplevelser. Derfor får du 10 % fast kulturrabatt med
OBOS Kredittkort.

Rabatten gjelder flere tusen arrangementer over hele
landet, blant annet på Den Norske Opera & Ballett,
Folketeateret, Nationaltheatret, Oslo Nye, Ticketmaster
og Billettportalen. Dette kommer i tillegg til ordinær
OBOS-rabatt.

Fordeler med OBOS Kredittkort

- Ingen årsavgift
- Ingen gebyrer på varekjøp
- Reise- og avbestillingsforsikring
- Full oversikt i nettbank og mobilbank
- Kortet kan brukes som OBOS medlemsbevis

Bestill kortet på obos.no/kredittkort

Du får mest ut av rabatten om du betaler fakturaen ved forfall.
Dersom du velger å bruke 15.000 i kreditt i 12 måneder,
koster det totalt 16.600 kroner. Effektiv rente, 23,45 %.



SAMARBEIDSPARTNERE

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

OBOS

PwC

Volvo Car Norway

Samarbeidspartnere:

Sponsors:

Advokatfirmaet Føyen Torkildsen

Color Line

Mills

Norsk Tipping

Radisson Blu Plaza Hotel

Scatec

Prosjektpartner:

Project partner:

ConocoPhillips

Partnere med særskilt avtale:

Partners with a special agreement:

Hathon Holding

Kistefos

Talent Norge

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:

Skipsreder Tom Wilhelmsens Stiftelse

Sparebankstiftelsen DNB

Operaens Venner

Operaens Ungdomsambassadører

Den Norske Opera & Ballett er heleid
av den norske stat og mottar et årlig
driftstilskudd bevilget av Stortinget.

The Norwegian National Opera & Ballet is a publicly owned company receiving an annual grant from the Norwegian Parliament.

FRA PRØVESAL TIL TEPPEFALL

VI SAMARBEIDER MED DEN NORSKE OPERA & BALLETT

DNB

pwc



OBOS

