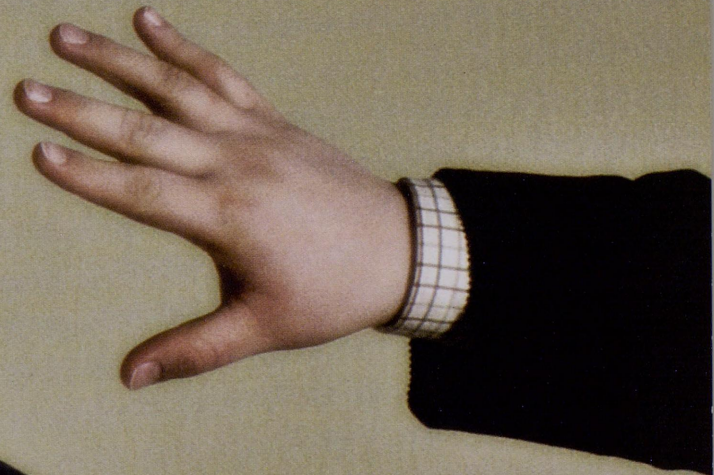


NASJONAL
OPERAEN
NASJONAL
BALLETTEN



LA BOHÈME

KJÆRE PUBLIKUM!

La bohème er det verket som har vært oftest fremført av Nasjonaloperaen. Hele 207 ganger ble den gamle oppsetningen fra 1963 spilt på Youngstorget. I 2012 gjorde Stefan Herheim det kunststykket at han brøt tvert med denne lange tradisjonen, samtidig som han førte den videre. Det er det opera dreier seg om: bevaring og fornyelse. Det er en 400 år gammel tradisjon, som bare kan bevares ved at den vekkes til liv i vår egen samtid og gjøres viktig for oss i dag.

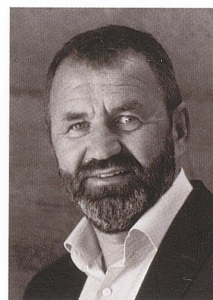
En opera som tematiserer vårt vanskelige forhold til døden, må ikke reduseres til en sentimental innpakning for vakker musikk. Det gjør heller ikke Stefan Herheim og hans team – de tar Puccinis *La bohème* på alvor. Her konfronteres vi med det ubehagelige i vår samtid, slik publikummet i Torino ble ved urpremieren i 1886. Vi møter seks unge mennesker som plutselig blir rammet av den store katastrofen: Mimì er uhelbredelig syk. I vår versjon dør hun ikke av tuberkulose, men av kreft. Dette *verismo* av og i vår tid, der virkeligheten løftes opp på scenen. Samtidig er dette et drama om en virkelighetsflukt og fortregning. Musikken begynner idet Mimìs hjerte stopper og Rodolfo bryter sammen. Han gjenskaper en syk kvinne fra en helt annen verden som gjør det mulig for ham å ta avskjed med sin kjærlighet, med sin fortvilelse, med sitt sinn og sin hjelpeløshet. Først da kan han møte realiteten ansikt til ansikt. Og først da trer det vakre og skjønne frem – i sårheten og brutaliteten i møtet med døden.

Oppsetningen har vært stor suksess for Nasjonaloperaen, og fikk strålende anmeldelser i nasjonal og internasjonal presse. Til sammen har vi

spilt 28 utsolgte forestillinger, hvorav én av disse senere ble dokumentert i en DVD-innspilling, som ble kåret til en av «The Best Classical Music Recordings 2012» av New York Times. I 2014 dirigerte Antonino Fogliani forestillingsrekken med stor suksess, og tidligere i år demonstrerte han og Stefan Herheim et forbilledlig musikk-dramatisk samarbeid i nyproduksjonen av *La Cenerentola*. Vi er svært glade for å ha ham tilbake som musikalsk leder for *La bohème*.

Tradisjoner føres videre ved at man vekker deres innhold til live på en måte som gjør at det kjennes som de angår vår virkelighet. «Operakunstens største paradoks er at den stadig gir publikum anledning til å flykte fra den virkeligheten den faktisk på kritisk måte gjenspeiler» skriver Herheim i dette programheftet. Hans iscenesettelse er en invitasjon til å trenge lenger inn i virkeligheten, ikke flykte fra den.

Velkommen inn!



Per Boye Hansen,
operasjef

LA BOHÈME

Opera i fire bilder

MUSIKK

Giacomo Puccini

LIBRETTO

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

MUSIKALSK LEDELSE

Antonino Fogliani

REGI

Stefan Herheim

SCENOGRAFI OG KOSTYMEDESIGN

Heike Scheele

LYSDESIGN

Anders Poll

DRAMATURGI

Alexander Meier-Dörzenbach

ANSVARLIG REGI FOR GJENOPPSETTING

Heidi Bruun Nedregaard

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

Operaen synges på italiensk

NORSK TEKST

Eve-Marie Lund

ENGELSK TEKST

Jonathan Burton

URPREMIERE

1. februar 1896, Teatro Regio, Torino

NORGESPREMIERE

25. januar 1963, Den Norske Opera

PREMIERE DENNE OPPSETNINGEN

20. januar 2012, Hovedscenen, DNO&B

SESONGPREMIERE

13. mai 2017, Hovedscenen, DNO&B

Operasjef Per Boye Hansen

Adm. dir. Nils Are Karstad Lysø

Ansvarlig utgiver Den Norske Opera & Ballett

I redaksjonen

Ingeborg Norshus *redaktør*

Stefan Herheim *regissør*

Alexander Meier-Dörzenbach *dramaturgi*

Eve-Marie Lund, Per Qvale, John Anthony *oversettelse*

Erik Berg *foto*

Live Bergitte Molvær *grafisk design*

07 Media AS *trykk*



HANDLINGEN

La bohème

FØRSTE BILDE: *Et atelier i Paris på julaften*

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

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

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

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

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

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



FJERDE BILDE: En vårdag i bohemenes atelier

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

La Vie de Bohème

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

HENRY MURGER



EN NY, GAMMEL LA BOHÈME

Stefan Herheim



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



MOMUS

SYKDOMMEN SOM METAFOR

Susan Sontag

Oversatt av Grete Schoning, Gyldendal Norsk Forlag 1979/2010



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

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

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

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

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



13



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

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





VISSI D'ARTE, VISSI D'AMORE?

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

Alexander Meier-Dörzenbach

Oversatt av Eve-Marie Lund

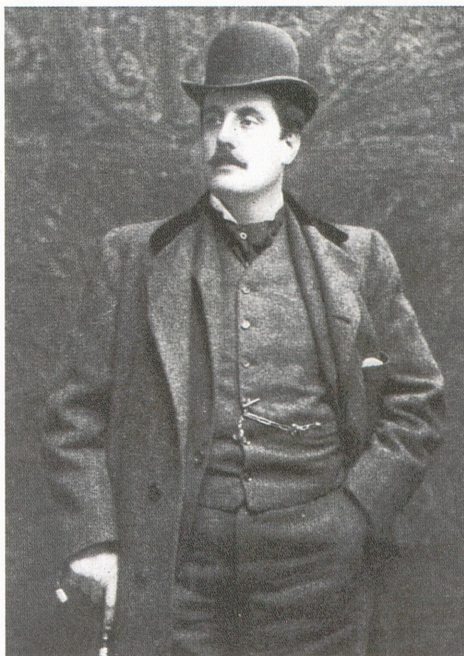
Som produksjonsdramaturg opplevde jeg den sjeldne ære å få en samtale med komponisten. Jeg traff Puccini under en pause i prøvene, og vi spiste begge godt og med synlig fornøyelse i operarestauranten med fjordutsikt.

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

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

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

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



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

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

Hva slags historier er det egentlig De setter musikk til?

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

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

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

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

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

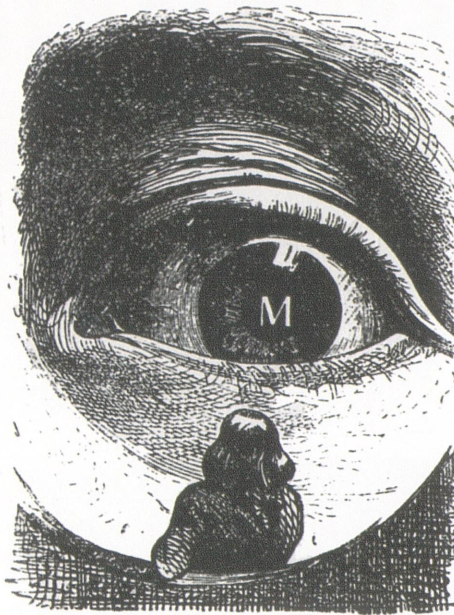
Er det også grunnen til at munterhet og sorg føres så tett på hverandre i slutten av fjerde akt?

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

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

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

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



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

Urpremierer på *La bohème* i Torino i 1896 var ingen stor suksess. Stemmer det at De slett ikke ønsket at operæen skulle oppføres der?

Jeg er på ingen måte tilfreds med at førsteoppførelsen fant sted i Torino, absolutt ikke! For det første har teatret dårlig akustikk,

for det andre *non bis in idem*, for det tredje er det for nær Milano. Napoli, Roma burde vært de første byene.

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

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

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

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

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

Kunst er en form for sykdom.

– Giacomo Puccini –

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

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

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

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



19

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

– Giacomo Puccini –

det være bare ett enkelt menneske som bestemmer virkeligheten. Rodolfo i virkeligheten på scenen, tilskueren i verdens virkelighet ...

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

Maestro Puccini – mange takk for samtalen.





DØDEN LEDSAGER LIVET SLIK SKYGGEN FØLGER LYSET

Tanker om Stefan Herheims nyoppsetning av *La bohème*

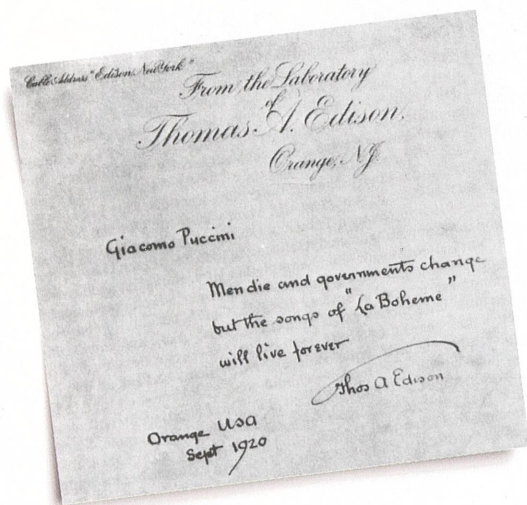
Alexander Meier-Dörzenbach

Oversatt av Per Qvale

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

– Thomas Edison –

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



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

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

DØDEN GJØR IKKE SLUTT PÅ ALT.

– Propertius –

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

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

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



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

– Fedele D'Amico –

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



NINA GRAYKOV (MUSETTA),
YNGVE A. SÖBERG (MARCELLO), OG
PETRI LINDROOS (COLLINE), 2012

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



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

– Susan Sontag –

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

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

– Carl Leberecht Immermann –

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

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

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

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

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



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

– Richard Specht –

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

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

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

– Ordtak –

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

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



MOTSATT SIDE:
MARITA SØLBERG (MIMI), 2014

DENNE SIDEN:
MARITA SØLBERG (MIMI) OG
THOR INGE FALCH (DØDEN)



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

– Oskar Bie –

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

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

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

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

– Marie de France –

Thomas Edison oppfant fonografen, det første apparat til akustiskmekanisk opptak og gjengivelse av lyd. Han leverte inn patentansøkingen den 24. desember 1877 – og dermed er dette ikke bare fødselsdatoen til den kristne frøler, men også til gramfonplaten. Og spesielt Puccini brukte fra første stund gramfonplaten til å gi sine melodier utbredelse. Således skildrer allerede fortellerstemmen i Thomas Manns *Trolldomsfjellet* denne oppfinnelsen, i syvende kapitel i underkapitlet «Vellyd i overflod»: «Det var et overflødigtheshorn av både lystig og sjeledyp kunst-nerisk nydelse. Det var et musikkapparat. Det var en

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

Legen forstyrrer her det kjærlige forholdet mellom Hans Castorp og musikken – de tre prikkene står for forsøket på å flykte inn i kunstens verden; den medisinske realitet med «legekittel, med stetoskopet i brystlommen» bryter inn i den kunstneriske forestillingen om det «usynlige og velklingende kjærlighetspar». Mens stetoskopet tjener til å oppspore lidelser i lungene, omfavner operaens klanger sjelen. Selv om fortelleren ikke sier det eksplisitt, så er den siterte «moderne italienske opera» ingen annen enn Puccinis *La bohème* – det er duetten mellom Rodolfo og Mimì i slutten av første bilde, da han ømt ber om hennes arm. Man kan sogar identifisere dette opptaket historisk: «den verdensberømte tenorstemmen som var så hyppig representert i disse album» tilhører Enrico Caruso, som sammen med Nellie Melba spilte inn denne duetten på grammofonplate i 1906. Og slik er det flere felt som støter sammen i Thomas Manns litterære mesterverk: opera-

ens ømme klangbildeverden, det faktiske opptaket og den fiktive resepsjonen, samt avbrytelsen gjennom lungesanatoriets medisinske ramme. Den allestedsnærværende tuberkulosedød og forsøkene på helbredelse gjennom legevitenskapen bringer operaens kjernetema og den abnorme forestilling om det evige liv gjennom udødelige melodier sammen, akkurat som Edison spådde:

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



MARITA SØLBERG (1881),
MARIUS ROTH CHRISTENSEN (RODOLFO)



Den elskedes død

RAINER MARIA RILKE

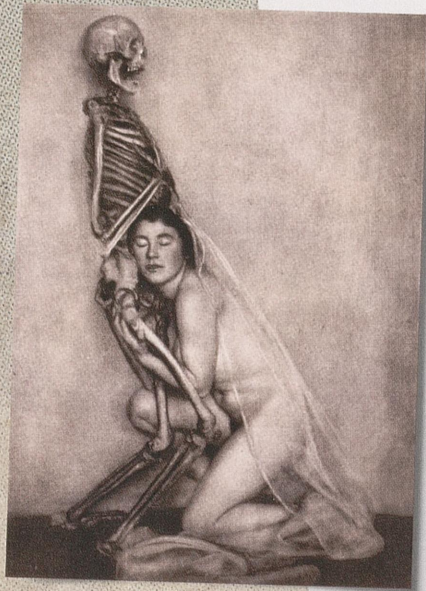
*Han visste bare det som intet sa ham
om døden: at den er mørkets port.
Men da hun døde – ikke revet fra ham,
nei, sakte for hans øyne visket bort –*

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

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

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

Gjendiktet av
ANDRÉ BJERKE



DEAR AUDIENCE!

La bohème is the National Opera's most often performed work. The old performance from 1963 was played 207 times in the old Opera House at Youngstorget. Two years ago Stefan Herheim actually dared to break with this tradition, while also carrying it forward. This is what opera is about: preservation and renewal. Opera, a tradition going back 400 years, can only be preserved by being brought to life in our present time and made important for us today.

An opera thematising our difficult relationship with death must not be reduced to sentimental packaging of beautiful music. This is something Stefan Herheim and his team avoid – they take Puccini's *La Bohème* seriously. Here we are confronted with the uncomfortable parts of our contemporary time, just as the audience in Turin was when the opera premiered in 1886. We meet six young persons who are suddenly confronted with catastrophe: Mimì is incurably ill. In our version, she does not die from tuberculosis, but from cancer. This is *verismo*, not as in the Italian operatic tradition of realism, but realism set in our own time, with reality palpable on the stage. This is also a drama about escaping from reality and oppression. The music starts as Mimì's heart stops and Rodolfo breaks down. He recreates a sick woman from another entirely different world, which makes it possible for him to say goodbye to his love, to dispel his despair, his anger and his helplessness. Only then is he able to confront

reality face to face, and it is only then that beauty and loveliness emerge – from the vulnerability and brutality in the encounter with death.

The production has been a huge success for the Norwegian National Opera, and was given great reviews both in Norway and by the international press. We have sold out 28 houses, and a DVD recording from one of the performances was later given an award for «The Best Classical Music Recordings 2012» by the New York Times. In 2014 the production was successfully conducted by Antonino Fogliani, and this spring his collaboration with Director Stefan Herheim resulted in a new spectacular production of *La Cenerentola*. We are very pleased to have him back as Musical Director for *La bohème*.

With this season premiere we present the same soloists who were in the last performance, with a few changes: Eli Kristin Hanssveen debuts in the role as Musetta, and Håvard Stensvold makes his debut in the Main House as Shaunard. The conductor this time is Antonino Fogliani, who impressed us so much when he conducted Bellini's *I Capuleti e i Montecchi* in the autumn of 2012.

Traditions are carried forward when their essence is brought to life in a manner that makes us feel that they touch our reality. Herheim states in this programme that «The greatest paradox of operatic art is that it continues to give the public the chance to escape from the reality it actually critically reflects». His staging is an invitation to delve deeper into reality, not to escape from it.

Welcome!



Per Boye Hansen,
Opera Director

MARCELE BAKONIJ (COLLINE), YNGVE SØBERG (MARCELLO),
THOR INGE FALCH (BENOIT), ALEKSANDER NOHR (SCHAUNARD), OG
MARIUS RØTH CHRISTENSEN (RODOLFO)



SYNOPSIS

La Bohème

FIRST PICTURE: *A studio flat in Paris on Christmas Eve*

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

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

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

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

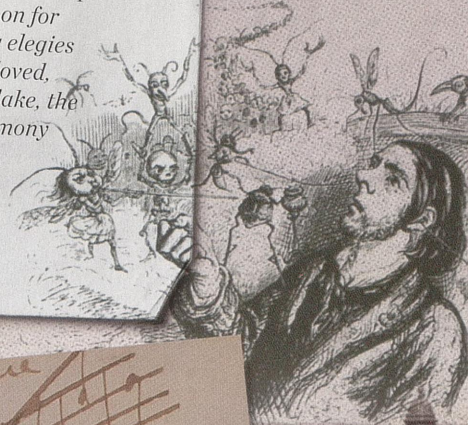
THIRD PICTURE: *A cold winter morning at the toll gate «La barrière d'Enfer»*

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

La Vie de Bohème

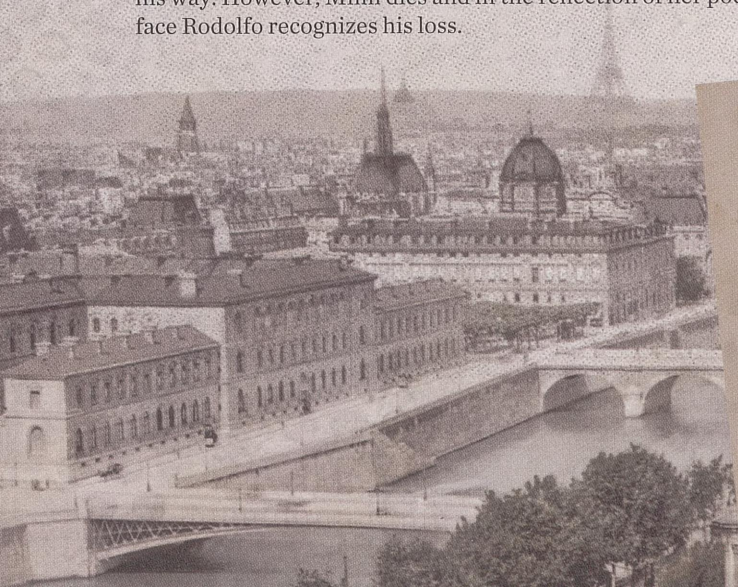
Mimi's voice had a crystalline sonority that pierced Rodolphe's heart like a funeral knell, and filled it with a mournful alarm. (...)
In the group amongst whom Rodolphe lived, they affected, after a fashion common enough amongst some young fellows, to treat love as a thing of luxury, a pretext for jesting. (...)
Amidst all these false sceptics Rodolphe was the only one who dared to talk of love with some reverence, and when they had the misfortune to let him harp on this string, he would go on for an hour plaintively wurlbling elegies on the happiness of being loved, the deep blue of the peaceful lake, the song of the breeze, the harmony of the stars, &c., &c.

HENRY MURGER



FOURTH PICTURE: A spring day in the studio flat

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



BIOGRAFIER

La bohème

ANTONINO FOGLIANI: *Musikalsk leder*

Etter sin debut ved Rossini Operafestival i Pesaro 2001 har Antonino Fogliani raskt blitt en av de mest ettertraktede italienske dirigentene i sin generasjon. Han dirigerer jevnlig ved Teatro alla Scala, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino i Firenze, Teatro La Fenice, Teatro di Parma, Teatro dell'Opera i Roma, operahuset i Rennes, Opéra Comique i Paris og ved Houston Grand Opera. Som en Rossini-spesialist ble han i 2011 utnevnt til musikalsk leder for festivalen Rossini in Wildbad. På det symfoniske området har han ledet orkestre som Academia Nazionale di Santa Cecilia i Roma, Sydney Symphony Orchestra, Württembergische Philharmonie Reutlingen, Orchestra Sinfonica della Fondazione Toscanini di Parma, Orchestra dell'Opera di Roma, Orchestra Regionale della Toscana, Orchestra Filarmonica ved Teatro Massimo Bellini i Catania, orkestrene ved Teatro Comunale di Bologna, Teatro San Carlo i Napoli, Teatro alla Scala, I Pomeriggi Musicali i Milano, Teatro Municipal i Santiago de Chile samt orkestrene i La Coruña, Tenerife, Castilla y Leon, Ensemble Orchestral de Paris og Orchestre de Bretagne. Han har også gjort en rekke innstillinger med selskaper som Arthaus Musik, Bongiovanni, Dynamic og Naxos. Fogliani gjorde sin amerikanske debut i 2011 med *Lucia di Lammermoor* ved Houston Grand Opera. Han gjestet Den Norske Opera & Ballett med *I Capuleti e i Montecchi* i 2012/13, *La bohème* januar 2014, *Carmen* og *Don Giovanni* høsten 2015, og *La Cenerentola* 2017. De siste årene har han blant annet dirigert *Elskovsdrikken* ved Opéra de Massy, operaen i Helsinki og Deutsche Oper am Rhein, Berlinis *Il pirata* ved Liceu di Barcelona, *La Sonnambula* ved Opéra de Montecarlo, *La traviata* ved New Theater of Antibes og Det Kongelige Teater i København, *La bohème* ved Opera Vlaanderen, *Turandot* ved Bolsjoj-teatret, Attila i St. Gallen, *La Cenerentola* i Bern, *Aida* ved Houston Grand Opera, *Barberen i Sevilla* i Enschede og Palm Beach, *Madama Butterfly* ved Opéra de Lille og *Ariadne auf Naxos* med Nederlandse reiseopera.

STEFAN HERHEIM: *Regissør*

Stefan Herheim er fra Oslo. Han studerte operaregi hos den legendariske regissøren Götz Friederich i Hamburg fra 1994 til 1999 og har siden vært bosatt i Berlin. Han hadde sitt internasjonale gjennombrudd i 2003 med en oppsetning av *Bortførelsen fra Seraillet* på Fests spillene i Salzburg, og er i dag en av verdens mest etterspurte operaregissører. På Den Norske Opera debuterte han i 2005 med *Julius Cæsar*, og i Bjørvika var han aktuell med *Tannhäuser* i 2010, *Lulu* i 2011, *La bohème* in 2012 og *Salome* i 2013. Blant hans mange suksesser i utlandet fremheves bl.a. *Don Giovanni* i Essen, *Madama Butterfly* i Wien, *Skjebnens makt* og *Lohengrin* i Berlin, *Rusalka* i Brüssel, Dresden og Barcelona, *Rosenkavalieren* i Stuttgart, *Eugene Onegin* i Amsterdam, *Siciliansk vesper* på Covent Garden i London og *Mestersangerne i Nürnberg* på Fests spillene i Salzburg og Paris, *Hoffmanns eventyr i Bregenz*, *Figaros bryllup* i Hamburg og *Spar dame* i Amsterdam. Fests spillene i Bergen 2012 ble åpnet med Händels *Xerxes* i et gjestespill fra Komische Oper Berlin i Herheims regi. Han har samarbeidet med dirigenter som Daniel Barenboim, Daniele Gatti, Mariss Jansons, Antonio Pappano og Sir Simon Rattle, og ble kåret til «årets regissør» av det internasjonale operamagasinet *Opernwelt* i 2007, 2009 og 2010. Et høydepunkt i hans karriere var *Parsifal* ved Fests spillene i Bayreuth fra 2008 til 2012 – en produksjon han bl.a. fikk den norske Musikkritikerprisen for. I 2013 ble Herheim tildelt Anders Jahres Kulturpris. Herheim underviser ved flere europeiske høyskoler og akademier, og har fremtidige regioppdrag i bl.a. London, Berlin, Salzburg og Paris.

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

– Igor Stravinsky –

HEIKE SCHEELE: *Scenograf og kostymedesigner*

Heike Scheele studerte scenografi og kostymedesign med Erich Wonder, og ble tildelt Kolo Moserprisen da hun var ferdig med studiene i 1985. Hun jobbet i flere år som assistent ved ulike teater- og operahus i Berlin, før hun startet sin frilanskarriere i 1989 – noe som har ført henne til Tyskland, Sverige, Østerrike, Sveits og Norge. Hun har gjort designet for operaer, teaterstykker og musikaler som bl.a. *Hamlet* og *Tartuffe*, friluftsforestillingen *Titanic* i Magdeburg, og den tyske premieren på Tan Duns opera *Tea*. Scheele jobbet første gang med Stefan Herheim på hans oppsetning av *Tryllefløyten* i Oldenburg i 1999, og deretter har de samarbeidet på *Falstaff*, *Così fan tutte*, *Don Carlo* i Linz, *Julius Cæsar* og *Tannhäuser* i Oslo, *Parsifal* ved festspillene i Bayreuth, *Rheingold* i Riga og Bergen, *Carmen* i Graz, *Rusalka* i Brüssel og Graz, og *Lohengrin* i Berlin. Heike Scheele mottok prisen «årets scenograf» 2009 av magasinet Opernwelt. Prosjekter med Stefan Herheim inkluderer *Tannhäuser* og *La bohème* i Oslo, *Salome* i Salzburg og Oslo, og Bergs *Lulu* i København og Oslo, i tillegg til *Xerxes*, *Parsifal*, *Manon Lescaut*, *Rhingullet* og *Mestersangerne i Nürnberg*. Forestillingen *Xerxes* fra Berlin/Düsseldorf gjestet Festspillene i Bergen 2012. De siste årene har Heike Scheele jobbet med bl.a. *Hölderlin*, *Maskeballet*, *Turandot* og *Hoffmanns eventyr*.

ANDERS POLL: *Lysdesigner*

Anders Poll begynte i lysavdelingen på Folketeatret i København i 1984. Der hadde han ansvaret for lysdesignet på bl.a. *Gengangere*, *Ubu* og *Indenfor murene*. I 1990 startet han som lysmester på Nørrebro Teater, der han hadde lysdesignet på oppsetninger som *Pariserliv* (Line Krog), *Biloxi Blues* (Peter Steen) og *Omstigning til paradiset* (Leon Feder). I 1999 sto Poll for lyset på *Nøtteknekkeren* (Nickolej Hubbe) og *El Cimarrón* (Lars Kaalund) på Det Kongelige Teater. For Operaen i København har han vært lysdesigner bl.a. på ballettene *Den lille havfrue* (John Neumeier), *Askepot og Krit* (Tim Rushton), *La Bayadere* (Nickolej Hubbe), *We're not Waving... We're Drowning* (Tim Matiakis og Ester Wilkinson) og *242 år i trikot* (Staffan Valdemar Holm og Anne Marie Vessel Schlüter) samt operaene *Lulu* (Stefan Herheim) og *The golden Cockerel* (Alexei Ratmansky). Han har turnert med Den Kongelige Ballet i USA og Japan. Ved Royal Opera House i London har Anders Poll hatt lysdesign på operaen *Siciliansk vesper* (Stefan Herheim). Han har nylig hatt lysdesignet på *Powder her face* for Operaen i København, og *Rigoletto* samme sted til høsten.

ALEXANDER MEIER-DÖRZENBACH: *Dramaturg*

Alexander Meier-Dörzenbach studerte amerikansk og tysk litteratur, kunsthistorie og pedagogikk, og avsluttet med en avhandling om Gertrude Stein, Sherwood Andersen og moderne kunst ved Universitetet i Hamburg. 2008–2012 var han ansatt der som juniorprofessor i amerikanistikk, med fokus på litteratur, malekunst og musikk. Han jobber jevnlig med Stefan Herheim, på oppsetninger som *Parsifal* (Festspillene i Bayreuth), *Tannhäuser* og *La bohème* (Den Norske Opera & Ballett), *La forza del destino* og *Lohengrin* (Berliner Staatsoper), *Lulu* (København, Oslo og Dresden), *Eugene Onegin* (Opera Nederland), *Salome* (Festspillene i Salzburg og Oslo), *Mestersangerne i Nürnberg* (Festspillene i Salzburg og Opéra national de Paris), *Siciliansk vesper* (Royal Opera House London), *Figaros bryllup* (Staatsoper Hamburg) og *Spar dame* (Opera Nederland). Han samarbeider også med regissør Karoline Gruber, blant annet i *Ariadne auf Naxos* (Leipzig), *Elegy for Young Lovers* (Essen), *Don Giovanni* (Düsseldorf) og den kommende *The Player* (Wiener Staatsoper). Meier-Dörzenbach jobbet som sjefsdramaturg ved Aalto Theater i Essen (opera, ballett, Essener filharmonieske orkester) 2013–2015, og underviser nå i dramaturgi ved ulike universiteter i Hamburg i tillegg til at han jobber som frilanser.



OBOS-
medlemmer
opplever mer
for mindre!

Fordeler hele livet

Som OBOS-medlem stiller du foran i køen den dagen du skal kjøpe egen bolig. Du får også en rekke fordeler alle de årene du ikke benytter deg av forkjøpsretten:

- Inntil 50 % rabatt på bolig- og kulturtilbud.
- Svært gode betingelser på lån, sparing og forsikring.
- Forkjøpsrett til ca. 90 000 nye og brukte OBOS-boliger.



Bli medlem i dag på obos.no/blimedlem



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

ET UNIKT SAMARBEID

Color Line er en høyt verdsatt partner for oss i Operaen. Vårt samarbeid foregår på to viktige satsningsområder:

For det første har vi inngått en langsiktig avtale om finansieringsbistand til Barnekoret ved Den Norske Opera & Ballett. Dette skjer gjennom et betydelig årlig bidrag fra Color Lines lotterimidler. På denne måten er Barnekoret blitt styrket i den grad at det vekker internasjonal oppmerksomhet.

Våre mange unge og entusiastiske sangertalenter får i dag et bedre pedagogisk tilbud enn vi ellers kunne gitt dem. Samtidig er Barnekorets repertoar blitt utvidet, og i løpet av få år har dette også medført flere nye norske operaer for barn og ungdom. Det betyr et større tilbud til vårt unge publikum.

Og sist, men ikke minst, har Color Lines sjenerøse støtte satt oss i stand til å samarbeide med barnekor og operaselskaper over hele landet, gjennom samproduksjoner og ressursutveksling.

Men Color Line tenker også nytt og fremtidsrettet innenfor sitt eget virkefelt. Selskapet har lenge gått i bresjen for et mer vitalt samspill mellom reiseliv og kultur. Derfor har de invitert Den Norske Opera & Ballett med på å skape et rikere tilbud til utenlandske turister.

Med skreddersydde billett-, besøks- og cruisepakker har dette allerede gitt oss en økt tilstrømning av et internasjonalt publikum. Det gjør Norge til et mer attraktivt reisemål og Den Norske Opera & Ballett til et mer vitalt hus.

I tillegg er planen at også våre egne opera- og ballettelkere skal ansføres til å reise ut. Så kommer de kanskje kyndigere tilbake og blir det krevende hjemmepublikummet ethvert operahus vil ønske seg!

Den Norske Opera & Ballett er svært takknemlige for den rollen Color Line spiller som inspirator, støtte-spiller og samarbeidspartner.



Color Line



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

FRA PRØVESAL TIL TEPPEFALL

VI SAMARBEIDER MED DEN NORSKE OPERA & BALLETT





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:

Det Norske Veritas
DNB
OBOS
PwC
Statkraft
Volvo Car Norway

Samarbeidspartnere:

Sponsors:
Mills
Norsk Tipping
Radisson Blu Plaza Hotel
Color Line
Scatec

Prosjektpartnere:

Project partners:
ConocoPhillips
Danske Bank
Umoe

Partnere med særskilt avtale:

Partners with a special agreement:
Kistefos
Hathon Holding
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 institu-
tions 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 &
Ballett is a publicly owned company
receiving an annual grant from the
Norwegian Parliament.



DNB

pwc

Statkraft



OBOS



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

- Bret Harte -

OPERAEN.NO