

Det kgl. Teater . Gæstespil

Felix Luna

Trio

Dreamland

Felix Luna

Ballet og koreografi: Flemming Flindt

Musik: Ole Buck

Iscenesættelse: Flemming Flindt

Scenografi: Jean Voigt

Lysdesign: Jørgen Mydtskov

Projektioner: Freddy Jacobsen

Musikken indspillet af Det kongelige Kapel
under ledelse af Tamás Vető

Den unge mand *Johnny Eliassen*

Den hvide pige *Sorella Englund*

Madonna *Inge Jensen (10-9)*

Vivi Flindt (11-9)

Den store leder *Kjeld Noack*

Kirkefyrsten *Ole Suhr*

Priorinden *Lizzie Rode*

2 nonner *Jette Buchwald,*

Arlette Weinreich

2 skaldede munke *Flemming Beck, Tage Wendt*

Den sorte tjener *Ole Suhr*

8 unge piger

Dinna Bjørn, Ann Kristin Hauge, Winnie Johnsen,

Mette-Ida Kirk, Eva Kloborg, Anita Søby,

Anne Marie Vessel, Annemari Vingård

8 unge mænd

Frank Andersen, Ib Andersen, Michael Bastian,

Thomas Berentzen, Poul-Erik Hesselkilde,

Torben Jeppesen, Kim Nielsen, Arne Villumsen

8 soldater

Frank Andersen, Ib Andersen, Arne Bech,

Thomas Berentzen, René Endrup,

*Poul-Erik Hesselkilde, Hans Jakob Kølgaard,
Arne Villumsen*

5 blomsterbørn

*Therese Bøving, Annemarie Dybdal, Heidi Ryom,
Ib Jeppesen, Torben Jeppesen*

Kursusdeltagere

*Dinna Bjørn, Therese Bøving, Annemarie Dybdal,
Ann Kristin Hauge, Winnie Johnsen, Eva Kloborg,
Anita Søby, Anne Marie Vessel, Annemari Vingård*

*Frank Andersen, Ib Andersen, Michael Bastian,
Flemming Beck, Thomas Berentzen, René Endrup,
Poul-Erik Hesselkilde, Ib Jeppesen, Torben Jeppesen,
Hans Jakob Kølgaard, Kim Nielsen, Ole Suhr,
Arne Villumsen, Tage Wendt*

15 minutters pause

Trio

Ballet og koreografi: Flemming Flindt

Musik: Per Nørgård

Iscenesættelse: Flemming Flindt

Lysdesign: Jørgen Mydtskov

Kostumer: Villy Mokjær

Slagtøj: Bent Lylloff

Vivi Flindt (10-9) Inge Jensen (11-9)

Frank Andersen Johnny Eliassen

15 minutters pause

Dreamland

Ballet og koreografi: Flemming Flindt

Musik og tekst af Anders og Thomas Koppel

Dekoration: Jørgen Mydtskov

Kostumer: Charlotte Clason

9 personer: *Henning Kronstam*
 Mette Hønningen
 Mike Andersen
 Jacob Sparsø
 Jette Buchwald
 Fredbjørn Bjørnsson
 Mette-Ida Kirk
 Thomas Berentzen
 Johnny Eliassen

12 damer: *Dinna Bjørn, Annemarie Dybdal, Kit Dyring,*
 Ann Kristin Hauge, Inge Jensen, Lis Jeppesen,
 Winnie Johnsen, Eva Kloborg, Heidi Ryom,
 Anita Søby, Annemari Vingård, Kirsten Wulff

Musikken indspillet af

Annisette, Anders Koppel, Thomas Koppel,
Ben Webster, Niels Henning Ørsted Petersen,
Alex Riel, Per Frost, Rudolph Hansen,
Ken Gudmann

Det kgl. Teater . Gæstespil

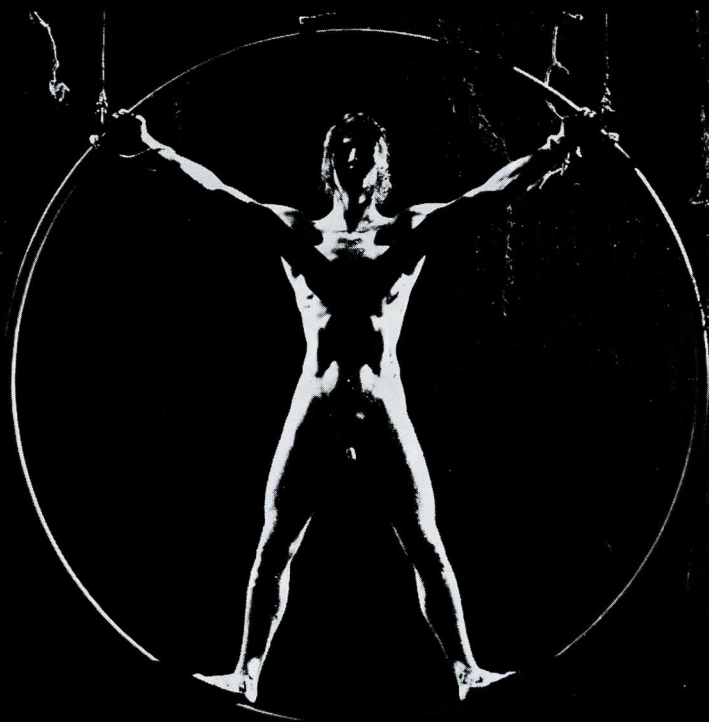
Rettelse til programmet

Trio

Johnny Eliasens parti dances af

Bruce Marks

Felix Luna





Felix Luna

Ballet og koreografi: Flemming Flindt

Musik: Ole Buck

Iscenesættelse: Flemming Flindt assisteret
af Lizzie Rode

Scenografi: Jean Voigt

Lysdesign: Jørgen Mydtskov

Projektioner: Freddie Jacobsen

Musikken indspillet af Det kongelige Kapel
under ledelse af Tamás Vetö

Programmets indhold:

Ballettens forløb

*Gregers Dirckinck-Holmfeld: Musik uden
kompromisser*

Bente Scavenius: Jean Voigt – en teatermagiker

Fotografier fra opførelsen: John R. Johnsen

Programredaktion: Viggo Kjær Petersen

Omslag: Per Arnoldi

Tryk: Behrndt bogtryk + offset

September 1974

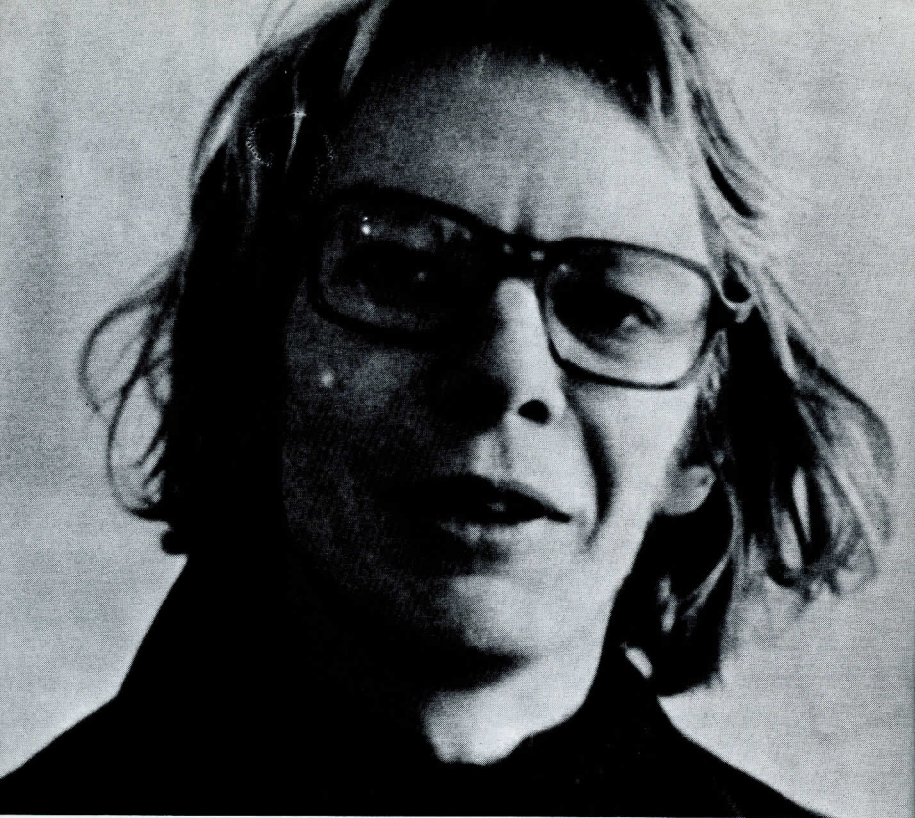
Ole Suhr i et af Jean Voigts kostumer til *Felix Luna*

Forsiden: Johnny Eliassen



Felix Luna

skildrer i symbolsk form menneskets famlende søgen mod et ideal, et indhold i tilværelsen – og de uoverstigelige mure af konvention, af intolerance, af forudfattede meninger, som netop denne »tilværelse« har bygget op i den hellige samhørigheds navn, religionens, politikens, magtens. Den unge mand fødes til jorden, kommer herved med al sin medfødte tro på mennesket og på menneskets kærlighed, oplever da også i sekunder at få denne rene tro bekræftet i mødet med den hvide pige, men må siden se sig berøvet den allersidste stump af troen på menneskekærligheden. Skolen, fabrikken, kirken, hæren, »de andre« driver ham mod endemålet, den fortærende ild.



Ole Buck – *Felix Luna's* komponist

Musik uden kompromisser

Af Gregers Dirckinck-Holmfeld

Mens hele menigheden tog hjerteligt og larmende del i det ballettomane strip-trip omkring premieren på *Felix Luna*, var der noget i forbindelse med samme begivenhed, der gik nok så stille af.

I hvert fald alle andre steder end i teatret. For der kunne man godt høre Ole Bucks musik til balletten. Og mere end høre den. For foden af Oehlenschläger sukkede en dame efter oplevelsen: – nu går jeg hjem og sætter en Jimmy Hendrix-plade på. Det ku' måske gi' øret hvile...

Den gi'r pote, den musik, rent fysisk. Men også på andre måder. Når så få for alvor tog notits af musikken dengang, var det selvfølgelig fordi den druknede i det almindelige hurlumhej – men også fordi der er en jævnt flydende tradition for, at musik der er skrevet til at ledsage noget andet, ikke er noget man behøver tage så voldsomt højtideligt. Det gælder filmmusik, hørespilmusik, musik til teaterstykker, musik til TV-udsendelser. Og altså musik til ballet – med enkelte glørværdige undtagelser.

Lad os da råde bod i dette tilfælde med at vende sagen på hovedet og konstatere, at Det kgl. Teater den 3. februar 1973 præsenterede en uopførelse af et nyt stykke musik ved navn »Felix Luna«, skrevet af den 28-årige komponist Ole Buck og ledsaget af dans fra scenen. Spillet af Det kgl. Kapel, men fremført som båndoptagelse af praktiske grunde.

Disse »praktiske grunde« hænger sammen med, at Buck i dette 45-minutters værk bevæger sig flittigt ud i klanglige yderpositioner og hårdnakkede gentagelser, der godt kan bringe et orkestres ydeevne til spidsbelastninger. Det sidste skal vi ikke grave i, men bare konstatere, at Buck her er sig selv lig, sådan som han indtil nu er gået til værks i mere end 30 værker. Især er gentagelses-teknikken karakteristisk for ham, han bliver ufravendt ved med at mejsle motiver og vendinger fast, indtil hans musikalske materiale ligger klart for os som en flok brikker, der er faldet på plads.

Lige klart har det nu ikke altid ligget for alle med denne komponistbegavelse. Da Ole Buck for otte år siden indleverede nogle kompositioner til Det kgl. Danske Musikkonservatorium for at blive optaget som elev, kikkede man i nodearkene og sagde: – duer ikke. Denne tilsyneladende trivielle episodes udløber var, at Per Nørgård, der var lærer ved konservatoriet, udvandrede i protest til konservatoriet i Aarhus og trak et halvt fodboldhold af de mest talentfulde studerende fra H. C. Andersens Boulevard med sig – plus Ole Buck, der med sin åbenbart iboende, temmelig vrangvillige holdning til alt andet end sine partiturer gennemførte fire års studium i Aarhus for så at forlade det få dage før den afsluttende eksamen. Papir er for ham noget man sætter noder på og ikke blå stempler.



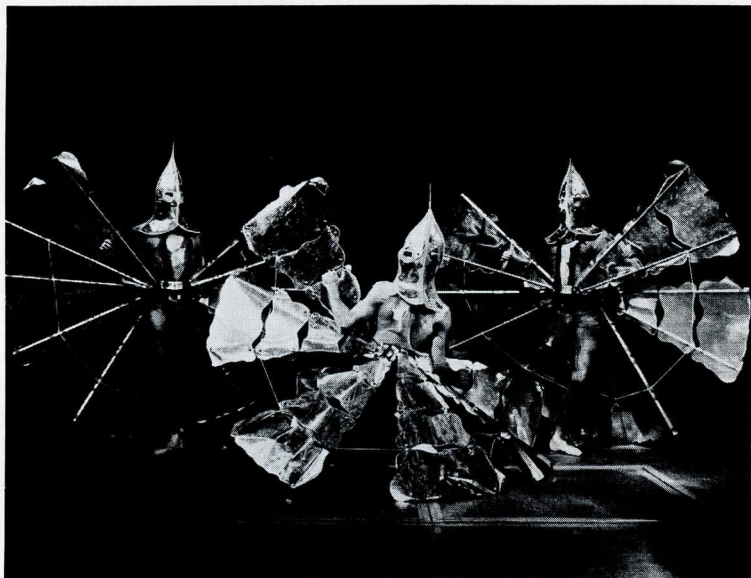
Jean Voigt – en teatermagiker

Af Bente Scavenius

Man går ikke helt forkert, hvis man beskriver Jean Voigts scenografi som en heksegryde, der bobler og syder af fest og glæde og hvor det hele er lige ved at koge over; men gryden er stor nok, den holder. Man er lige forbløffet og begejstret hver gang, for han formår det utrolige når han sætter hele teatret i kog.

Jean Voigt kom ind i billedet af dansk teater i slutningen af tresserne, hvor han startede i det små med at lave kostumer til Bodil Udsen, til Stig Lommers revyer og Cirkusrevyen. Men han begyndte først rigtigt at te sig som han ville, da han fandt sammen med Jytte Abildstrøm og de i fællesskab fik *Kameldamen* på Bristolteatret til at synge og danse. Dette samarbejde fortsatte med *Svend*, *Knud* og *Valdemar* på Ridder-salen, hvor Jean Voigt må have tømt samtlige marskandiserforretninger i København, for at få atmosfære i det lille teater, så det hele fik en duft af lavendel, klunker og plyds. Men hans grænseløse skaberevne og fantasi krævede helt andre dimensioner og i december 1969 gjorde Jean Voigt, støttet og vejledt af Erling Schroeder, sin entré på Det kongelige Teater med dekorationer og kostumer til Dürrenmatt's *Kong Johan*, hvor et opbud af farver og guld og sølv – en billedfantasi inspireret af den tidligt døde cubanske maler Samuel di Castro – næsten tog magten fra teatret. Jean Voigt blev stridens æble og det har han været siden, da han går på tværs af alle konventioner og gamle teorier om, hvor scenografens plads er på teatret.

Senere, i efteråret 1971, fulgte Gombrowicz's *Yvonne*, hvor Jean Voigt fordrejede scenegulv, stole, borde og sofaer og lavede kostumer af laser, blonder, lapper og bånd – det ene lag fulgte det andet og blev så til sidst sprøjtet med guldstøv og glimmer. Samtidig med at han søgte at få det eventyrlige og skizzo-frene frem, afspejlede han det fortættede og indestængte i sjælens indre. Traditionen med laser og pjalter fulgte Jean Voigt op på Det ny Teater i Erling Schroeders opsætning af *Købmanden i Venedig*, hvor han havde lavet et transparent fortæppe sam-



mensat af klude i sølvgrå og blå nuancer og et bagtæppe i azurblåt, hvor byen Venedig med dens øer var antydnet som sølvglimtende fisk i horisonten. Kostumerne var en række pragtværker i fuld overensstemmelse med de principper, der gjorde sig gældende inden for den venezianske renaissance, som man ser det skildret hos Carpaccio.

Jean Voigts mål er åbenbart altid forestillingen. I 1972 crèerede han Bodil Udsens kostume i *Storhertugindens Afsked* til Lars Juhls kongeniale dekoration i Kaspar Rostrups instruktion. Måske det mest fantasifuldt funktionelle kostume i dansk teater til dato.

Det er karakteristisk for Jean Voigt, at han først begynder at digte og fabulere, når han har sat sig ind i den historiske baggrund. Det samme gjorde sig gældende med *Medea* i Kaspar Rostrups iscenesættelse på Det ny Teater, hvor man i dekorationen kunne trække paralleller til det klassiske græske teater, med dets enkelhed og strenghed, som Jean Voigt bibeholdt i de grå, sorte og hvide farvenuancer, som hele dekorationen var holdt i. Et raffinement i forestillingen var løsningen af koret,

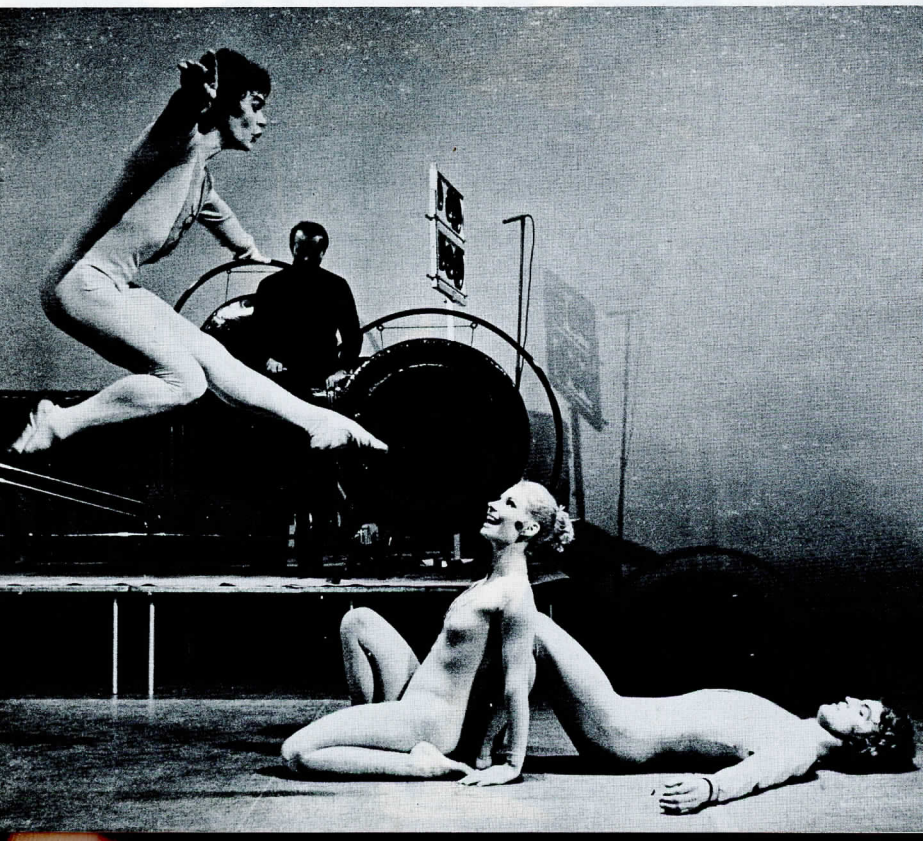


der først lå som stene i landskabet og siden rejste sig som en sammenhængende enklave udført i fiskenet. Sin sans for det overdådige fik Jean Voigt brug for i *Nina* af Roussin på Ungdommens Teater, hvor hans scenografi fremstod som en gennemført pastiche over jugend-tiden.

Af balletter har Jean Voigt stået for scenografien til Elsa Marianne von Rosens *Udstillingsbilleder* i Göteborg, *Tornerose* på Operaen i Stockholm, Flemming Flindts *Sommerdanse* og ikke mindst hans *Felix Luna*, hvor hele Det kongelige Teaters gamle scene kommer til at svinge og hvor musik og dans og dekoration indgår i en højere enhed. Her kommer Jean Voigts iver efter at få hele maskineriet til at fungere til sin ret, for han har virkelig en sand kærlighed til det storslåede, det farverige og festlige, det som er langt fra dagligdagen, der hvor ens fantasi kan have frit spillerum. Jean Voigt er nok det mest udanske vores teater har oplevet, hans flammende fantasi ligger langt fra vores mentalitet, men han forsøger hele tiden at udfordre os og vække vores sind, mon ikke det så småt er på vej?



Trio





Trio

Ballet og koreografi: Flemming Flindt

Musik: Per Nørgård

Iscenesættelse: Flemming Flindt

Lysdesign: Jørgen Mydtskov

Kostumer: Villy Mokjær

Programmets indhold:

Per Nørgaard: Waves

Heino Byrgesen: Flemming Flindts balletter

Fotografier fra opførelsen: John R. Johnsen

Programredaktion: Viggo Kjær Petersen

Omslag: Per Arnoldi

Tryk: Behrndt bogtryk + offset

September 1973

Vivi Flindt og Johnny Eliassen i *Trio*

Forsiden: Niels Kehlet, Bent Lylloff, Vivi Flindt og Johnny Eliassen



Per Nørgård

Waves —

»Bølger« er navnet på den komposition af Per Nørgård, som ligger til grund for »Trio«; den er skrevet 1969 og tilegnet Bent Lylloff. Nørgård introducerede sit værk således:

Waves drejer sig om tvetydighed: betoningsskiftet fra ét slag i et firetakts mønster til et andet. Da det går meget hurtigt virker det på tilhøreren som en meget underfundig ændring i fornemmelsen, fra bim-bam-bom-bum til bim bam-bom-bum. Rytmebølgerne begynder på fire congas, går over 6 stemte gong'er og 4 marimbatoner for gradvist at slutte på bækken og tromme: fra bækkenkant-kop-skind-trommekant til bækkenkant-kop-skind-trommekant som først. Værket ender med de naturlige, frie svingninger fra gummibolde der falder ned mod to pauker; et nyt bølgemønster, men nu opstået i materialets egen struktur.



Flemming Flindt i sin egen og Per Nørgårds ballet *Den unge mand skal giftes*

(Foto: Mydtskov)

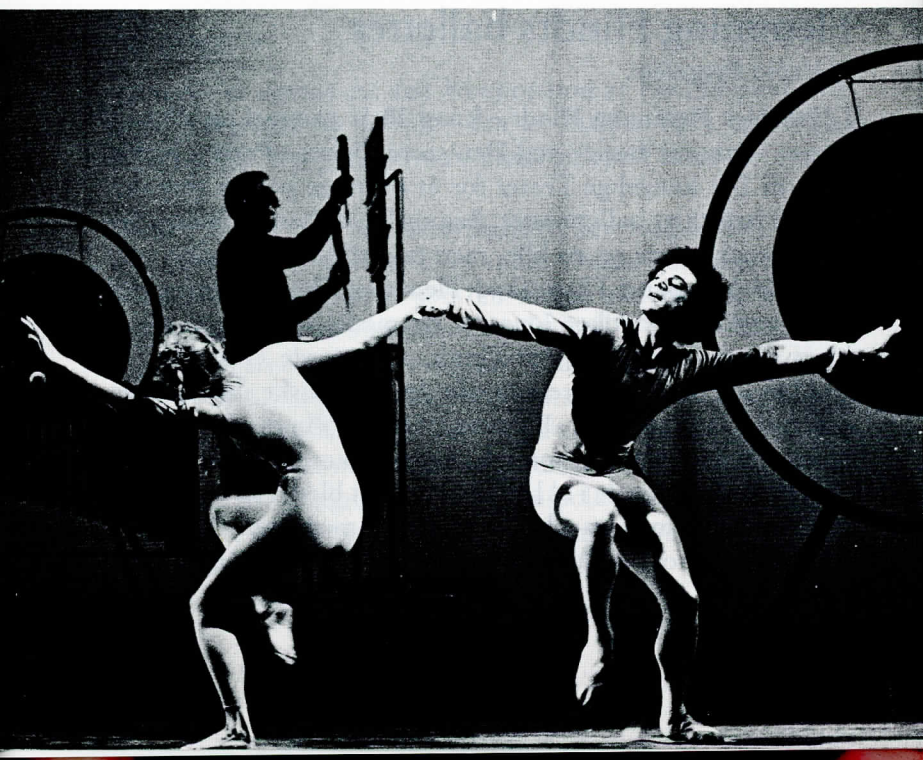
Flemming Flindts balletter

af Heino Byrgesen

I 1966 blev Flemming Flindt – knap 30 år gammel og allerede feteret »danseur étoile« ved Den store Opera i Paris – hentet hjem til Det kongelige Teater for at overtage posten som den danske ballets ny balletmester. Bag sig havde han en international stjernekarriere og en lille, men talentfuld produktion som skabende koreograf. I Paris fandt Flemming Flindt sammen med den franske dramatiker Ionesco, og mødet skulle vise sig at blive af stor betydning for Flindt, der gjorde et kup af de sjældne, da han så og realiserede de dramatiske dansemuligheder, der lå i Ionesco's »Enetime«. Det var Flindt's koreografdebut, og han viste sig som en moderne koreograf, for hvem dansen er det centrale i al balletkunst. Det blev ikke en litterær genfortælling, men en uhyggelig vision med egen dramatisk dæmoni i forhold til Ionesco's makabre historie. Værket, der



Øverst: Vivi Flindt og Johnny Eliassen
Nederst: Inge Jensen og Bruce Marks



oprindelig blev lavet som TV-ballet for dansk TV i 1963, blev en verdenssucces og blev sat på flere af de store balletteatres repertoire. På Det kgl. Teater har man siden 1964 kunnet se Flindt's ballettisering, som i så høj grad vakte Ionesco's beundring og begejstring, at han indgik et nyt samarbejde og lod sig inspirere til balletmareridtet »Den unge mand skal giftes«, der er direkte tænkt for dans, hvilket ikke var tilfældet med »Enetime«. Balletten, der blev sendt som Eurovision af dansk TV i 1965 og senere i 1967 overført til scenen, er en satire over familielivet og ægteskabet, og den viste, at Flindt også mestrede den satiriske balletstil, når han har et godt forlæg. Per Nørgård havde komponeret musikken, hvilket også var tilfældet med »Tango Chikane« (1966) og »Trio« (1972).

Til sin første selvstændige opgave som kongelig balletmester havde Flemming Flindt hentet sit stof fra Dumas knaldroman »De tre musketerer« og skabte en helaftens udstyrsballet af historisk indhold i musketermilieu. Det var en showballet, der overvældede ved sin ydre pragt og sin sceniske vitalitet, og som viste Flindt's medfødte sans for og evne til at opnå teatereffekter og skabe populært teater. Noget koreografisk mesterværk, som Flindt's to første originale balletter havde været det, var »De tre musketerer« ikke, men i januar 1967 vandt balletmesteren sin betydeligste sejr med »Den forunderlige mandarin« til Bela Bartok's spændende musik. Denne handlingsballet om skøgen, alfonserne og den seksuelt umættelige mandarin er ubetinget Flindt's bedste arbejde skabt med en iøjnefaldende dramatisk nerve, der gennemspiller ballettens dystre tema.

Flemming Flindt's første sæson sluttede med en hyldestballet i anledning af dronning Margrethes forlovelsfestligheder i Det kgl. Teater. Som den bundne opgave festballet er, inspirerer den sjældent en koreograf til mange overraskelser og noget nyt bragte »Ballet Royal« da heller ikke, hvad man husker bedst var Bernard Daydé's scenografi holdt i tricolorens farver – rødt, hvidt og blå.

Lige siden Tjajkovskij gjorde sine balletter udødelige med sin velklingende musik har begavede koreografer verden over givet sig i kast med dem, fordi de hører til på et balletteatres repertoire, og fordi deres popularitet er uden sidestykke i

ballethistorien. Det var derfor naturligt, at Flemming Flindt i 1969 skabte sin version af »Svanesøen« og i 1971 satte »Nøddeknækkeren« op som et vældigt balleteventyr. »Svanesøen« er ballethistoriens klassiske hovedværk, og en koreograf må være i besiddelse af en beundringsværdig selvtillid til sin koreografiske formåen og ikke mindst til spændvidden af sit psykologiske register, når han skal forløse dette balletdramas dramaturgiske udfordring. Original som Balanchine's amerikanske, Burmeister's russiske eller Ashton's engelske blev Flindt's danske version ikke, men teatrets repertoire blev alligevel en stor ballet rigere – ikke mindst på grund af Lars Bo's meget personlige og farvestrålende udstyr. Bedst lykkedes Flindt's stemningsrige juleballet »Nøddeknækkeren«. En stor og flot forestilling, som har fået et stort publikum.

Karakteristisk for Flindt's balletter i de sidste par år er, at han har formået at bryde den isolation, som balletten som kunstart ofte har lidt under ved at finde et tilstrækkeligt rigt og moderne balletsprog til at udtrykke det om mennesker og menneskelige relationer, han har villet. »Dødens Triumf« fra 1972 var et stort ærgerrigt moderne dansedrama i 12 scener, hvor Flindt hjulpet af Savage Rose' svingende beatmusik og Ionesco's tekst-forlæg udvidede balletbegrebet og formsproget, så der fremstod et scenisk værk, der først og fremmest slog ved sin dramatiske styrke og sin visuelle rigdom. Sjældent blev der før en premiere skrevet så meget om dette dansedramas nøgne look, hvilket i høj grad skyldes Flindt's evne til at skabe publicity omkring sit arbejde. En mediebegivenhed blev Flindt's sidste meget personlige ballet »Felix Luna« da også – både før og efter premieren, der fandt sted i februar 1973. Samme aften vistes på Det kgl. Teater balletmesterens fornyede udgave af *Trio* – en ballet som Flemming Flindt oprindeligt havde skabt til Det danske Teater og som i sin nuværende version første gang blev danset ved UNICEF's årlige gallaforestilling på Pariseroperaen. Værkets indhold er koncentreret omkring relationerne mellem en kvinde og to mænd i et handlingsmønster, hvor det erotiske tema er det centrale. Balletten danses til Per Nørgård's meget spændende og moderne musik for slagtøj, hvilket bidrager kraftigt til at gøre denne korte ballet til en interessant oplevelse.

Dreamland





Dreamland

Ballet og koreografi: Flemming Flindt

Musik og tekst: Anders og Thomas Koppel

Dekoration: Jørgen Mydtskov

Kostumer: Charlotte Clason

Programmets indhold:

Anders Koppel: Dreamland

Ninka: Drømmen om døden

Afsked – en collage

Svend Kragh-Jacobsen:

Balletten, traditionen og tiden

Jørgen Kristiansen: The Savage Rose

Fotografier fra opførelsens prøver:

John R. Johnsen.

Programredaktion: Viggo Kjær Petersen.

Omslag: Per Arnoldi.

Tryk: Behrndt bogtryk + offset.

Maj 1974.

Fra prøverne på *Dreamland*.

Forsiden: Henning Kronstam.

Dreamland

Af Anders Koppel

Deep inside my memory
I try to recall
There's a feeling I almost forgot
I turn my face unto the horizon
And days a long time gone

For the one who lives in shame
Alone and in pain
All this might seem like Paradise
I'm heading for a Dreamland
Where King Death is in command

It only takes a minute
Another sunset
It only takes my eyes to close
And I'll be heading for a Dreamland
Where King Death is in command

I go and see the King himself
Taking all my heart
On a cold and rainfull day
He promises to take a ride
Down to get my bride



Henning Kronstam og Mette Hønningen.

She lives behind the mountain
a few miles from the sea
Right beyond the brightest star
It's shining through the darkest night
You can always find my bride

My eyes are burning
Oh darling dear
Please bathe my burning eyes
Cause I'll be heading for a Dreamland
Where King Death is in command



Mette Hønningen og Henning Kronstam under en prøve på *Dreamland*.

Drømmen om døden

Af Anne Wolden-Ræthinge (NINKA)

Døden som drømmeland? Ikke for os. Ikke for os, der endnu mener at ha' en god bid af livets vandbakkelse tilbage på tallerkenen. Ikke for os, der endnu forventer utrolige, foruroligende, lykkelige, ulykkelige minutter, timer, dage, år. Ikke for os, der endnu med øjenblank vemod læser Aarestrup's: om lidt så er vi skilt ad, / som bærrerne i hækken. / Om lidt er vi forsvundne, / som boblerne i bækken. / Vi er ikke parate, vi under 50. Vi er endnu så nysgerrige på oplevelser, så sultne på livet, så begærlige efter at se børn og træer og ideer, vi plantede, se dem vokse og gro, se om de nu klarer sig, eller om de endnu skal ha' en håndsækning? (Der må da endnu være brug for

os!) Vi er ikke færdige, vi er kun 4/7 af vejen, det siger statistikkens selv. Og vi synes endda, vi har samlet en bagage af sødt eller surt sammensparede belæringer, erindringer, som gør resten af ruten rigere. Vi, de overmodige, vi kan sagtens. For os er drømmelandet her. Drømmen, det er nu. Det er drømmen om matrikelnummeret, bilen, carporten, fryseren, sommerhuset, charterrejsen. Næste dyrtidsportion, det er drømmen. Døden må virkelig vente. Må skubbes til side, der er ingen plads til den i vores drøm, den ødelægger det hele, gør den. Væk med den. For når den endelig er der, så er den så ækel, så uæstetisk, så uretfærdig, så besværlig, så tidrøvende. Det har vi hørt om. Det kan vi læse i aviserne, se i fjernsynet. Døden skal man længst muligt kule ned i fortrængningen. Døden er alligevel bedemandens sag. »Tak, vi følger ikke – send bare regningen!« Drømmen om døden er et spørgsmål om alder.

Den gamle dame er få uger fra 100, ingen kommer og besøger hende. Alle er forsvundne, forsvundne som bobler i bækken. Hun fortrænger ikke noget. Hun er ikke i tvivl. Hun tror på et evigt liv, hvor manden, børnene, forældrene, søskende, vennerne og husholdersken står parat til at modtage hende, sådan en slags himmelsk velkomstdelegation. Hun er nær sit drømmeland.

Mange andre gamle har samme fortrøstning. De fleste skynder sig, lidt undskyldende, at forsikre: »Jeg tror ikke på noget liv efter dette« – for så, med største selvfølgelighed at tilføje: »Men jeg har naturligvis min barnetro!«

Den gamle mand siger bare: »Jeg kan ikke tænke mig, at man i min alder – 85 – har en rædsel for at dø. Jeg går hver dag en tur langs havet. Jeg aner ikke hvem jeg ser og hvad der sker omkring mig. Jeg går og drømmer om min lykkelige barndom, mit lykkelige liv, vi havde været gift i 53 år . . .«

Måske er det ham, *Dreamland* handler om.

Drømmen om døden er et spørgsmål om modenhed.

»Vi jager frem, ret ind i Dødens Arme, men uden Frygt, for der er intet, vi ønsker anderledes.« Ordene er Kim Malthe-Bruun's, sådan skrev han allerede som 20-årig, et år før han blev henrettet af tyskerne i 1945.

Måske er det ham, *Dreamland* handler om.

Måske er det alligevel os alle, den handler om.

Afsked – en collage

At dø, at sove,
at sove, måske drømme, – men dér står vi!
(Shakespeare: Hamlet)

Nu at gaa bort fra alt det, som forvirred,
som dels er vort og dels dog ikke vort,
det, der som Vand i gamle Brønde dirred
og spejled os og sletted os – gaa bort
fra det, der som med Torne hænger fast
paa os endnu engang – faa Øje paa
alt det, vi leved,
de Ting, vi næsten ikke mere saa
(saa daglig og saa tilvant var de blevet),
med eet at se det hele: ømt, forsonligt
som fra Begyndelsen, og ganske nær,
og indse anende, hvor upersonligt,
hvor ligeligt den Smerte faldt paa hver,
hvoraf ens Barndomstid var fyldt til Randen –:
Og tage Haand fra Haand, gaa fra hinanden,
som blev et nyligt Helet sønderrevet,
gaa bort: hvorhen? Langt indad i et Land,
som varmt og fremmedartet Aar for Aar
bag al vor Handlen som Kulisserand:
Væg eller Have, ligegyldigt staar;
gaa bort: hvorfor? Af Formningsdrift, af Trængsel,
af Utaalmodighed, af uvis Længsel,
af Uforstaaethed og Uforstand:

At tage dette paa sig, og forgæves
la' alting falde, vi maaske har funden
og ensomt dø, og ikke vide Grunden –

Er det en Indgang til det nye Liv?

(Rilke: Nye digte)



Johnny Eliassen og Thomas Berentzen prøver på *Dreamland*.

Don Fabrizio havde altid kendt denne fornemmelse. Gennem årtier havde han følt hvorledes livssaften, evnen til at eksistere, kort sagt livet, og måske også viljen til at vedblive at leve, langsomt men uophørligt forlod ham, som sandskornene strømmer sammen og glider ned ét for ét, uden hast og uden pauser, gennem den snævre åbning i et timeglas. Der var øjeblikke med intens aktivitet og stærkt beslaglagt opmærksomhed, hvor denne følelse af støt tiltagende forladthed forsvandt, men den viste sig ubønhørligt igen i selv den mest kortvarige periode af tavshed og indadvendthed – som en stadig susen for øret, som et penduls tikken trænger sig på, når alt andet tier, og da netop overbeviser os om at de hele tiden har været der, årvågne, også når vi ikke hører dem.

I alle de andre øjeblikke havde et minimum af opmærksomhed altid været nok til at lade ham fornemme de let bortglidende sandskorns rislen, øjeblikkenes rislen, når hans bevidsthed

måtte slippe dem og de forlod ham for bestandig. Fornemmelsen var for øvrigt ikke umiddelbart forbundet med noget ubehag. Tværtimod, dette umærkelige tab af vitalitet var så at sige beviset for, betingelsen for livsfornemmelsen; og for ham, som var vant til at udforske grænseløse ydre rum og bundløse indre afgrunde, var den på ingen måde ubehagelig. Det var en fornemmelse af en stadig, næsten umærkelig nedbrydning af personligheden, ledsaget af en vag forudanelse om at der andetsteds genopbyggedes en personlighed, som – Gud være lovet – var mindre bevidst, men større. Disse sandskorn gik ikke tabt, de forsvandt, men ophobede sig et eller andet sted for at støbe en mere varig masse. Masse var dog ikke det helt rigtige ord, fandt han ved nærmere eftertanke – det var for tungt; og sandskorn forøvrigt heller ikke. Det var mere som vanddamp-partikler, der stiger op fra et trangt kær for oppe på himlen at danne de store lette og frie skyer. Undertiden var han forbavset over at der endnu kunne findes noget indhold i livskarret efter så mange års tab. »Selv om det så var så stort som en pyramide.« Til andre tider – tiere – havde han følt sig stolt af at være så at sige den eneste, der bemærkede denne stadige flugt, mens ingen omkring ham lod til at føle det samme; og det havde givet ham anledning til foragt for de andre, som veteranen foragter rekrutten, der bilder sig ind at kuglerne, der summer omkring ham, er uskadelige store fluer. Det er ting som man af en eller anden grund ikke siger til nogen, man overlader det til andres intuition at ane dem, og ingen omkring ham havde nogen sinde anet dem – ingen af døtrene, som drømte om et hinsides magen til dette liv, komplet med alt: øvrighed, kokke og klostre; ikke Stella heller, som mens hun tæredes bort af diabetisk koldbrand trods alt havde klamret sig jammerligt til denne pinefulde eksistens. Alene Tancredi havde måske et øjeblik forstået, da han med sin dæmpede ironi havde sagt til ham: »Du, Store-Onkel, du gør kur til døden.« Nu var kurmageriet ført til ende, den skønne havde sagt ja, bortførelsen var aftalt, kupeen i toget reserveret.

Nu stod sagen nemlig anderledes, helt anderledes. Han sad i en lænestol, med sine lange ben omviklede med et tæppe, på altanen i hotel Trinacria og mærkede at livet forlod ham i store brusede bølger, med en åndelig larm der kunne sammenlignes



Fra en prøve på *Dreamland*: Mette-Ida Kirk, Inge Jensen, Kjeld Noack, Jacob Sparsø og Thomas Berentzen.

med vandfaldet ved Schaffhausen. Det var en mandag middag i slutningen af juli, og havet ud for Palermo strakte sig foran ham kompakt, olieglat, trægt – usandsynligt ubevægeligt og fladt som en hund, der anstrænger sig for at gøre sig usynlig for en truende herre; men den urørlige lodrette sol stod ovenover, plantet på store flade ben, og slog ubønhørligt løs med pisken. Det var fuldstændig stille. I det høje lys hørte don Fabrizio ingen anden lyd end denne indre: lyden af livet, der styrtede bort fra ham.

(Lampedusa: Leoparden)

Jeg drømmer i disse Aar mere end jeg gjorde som Barn eller ung Pige, og i mine Drømme nu for Tiden kommer alle Foreteelser mig mere gavmildt imøde og viser et rigere og skønnere Væsen.



Henning Kronstam og Mike Andersen.

Jeg har da til Tider forestillet mig, at mine Fødder er blevet sat paa en Vej som jeg fra nu af kommer til at følge, og at Tyngdepunktet i mit Væsen langsomt vil blive flyttet over fra Dagens Verden – fra de opholdende, ordnende og skelsættende Magters Omraade – til Fantasiens og Inspirationens Sfære. Det hænder mig allerede nu at føle, – saaledes som jeg gjorde det da jeg var tyve Aar og skulde paa Bal om Aftenen, – at Dagen er et Tidsrum uden egentlig Betydning eller Mening, og at det er med Tusmørkets Komme og idet de første Stjerner tændes paa Himlen, og de første Lys i Lysekronerne, at Livet omkring mig vaagner, faar Realitet og træder mig imøde.

Den oprørske Flod, som er styrtet vildt fremefter, som har raabt sin vilde Sang ud og stormet mod sine Bredder, udvider sig og sagner i sit Løb. Den vil til allersidst lydløst falde ud i alle Drømmes Ocean, og lydløst opleve den suveræne Triumf som ligger i Hengivelsen, i »den ubetingede Overgivelse«.

— Her kommer de da, fra Tykningerne i Skovene, i en synkende Sols Straaler, langsomt og endnu forsigtige i Holdning og Bevægelser, men frejdigere end før, idet de ser sig om og drejer Hovederne. Fred være med eder, Venner og Rejsefæller, det er en Glæde at se jer og jeg ønsker af Hjertet at I maa vandre saaledes, standse og se jer om, — saa højt oppe i Luften, i jeres egne Hjerters forunderlige, fulde Frihed — lang, lang Tid endnu. Vi har en Gang fulgtes ad, — jeg vil aldrig igen tvivle paa jeres virkelige Eksistens, jeg vil, fra nu af, overlade jer hele denne rige Verdens Virkelighed. Og I kan da overlade mig selv til den Drømmeverden som vil tage sig af mig.

(Blixen: Skygger paa Græsset)

Så lad mine bånd nu falde,
løst af jeres hænder — alle.
Ingen ånder, ingen magt
har jeg nu. Så er alt sagt.
Jeg har kun én bøn tilbage
efter denne sidste klage:
Som jeg ville *jer* behage,
blæs så *mig* til fremtidsdage
— stærkt, så bønnens storm kan røre
evighedens åbne øre!
Giv mig tegn med jeres hænder,
at I ser mig og erkender:
Man bli'r fristet, man er svag,
håber på tilgivelse,
frihedens tilblivelse:
Nu er dagen jeres sag!

(Shakespeare: Stormen)



Henning Kronstam og Mette Hønningen under en prøve på *Dreamland*.

Balletten, traditionen og tiden

Af Svend Kragh-Jacobsen

Som al betydelig balletkunst afhænger den danske ikke blot af sine øjeblikkelige udøvere, men bestemmes tillige af sit forhold til tradition og samtid. Den opstår ikke spontant – omend spontaneitet kan være af afgørende betydning for fremførelsen – men hviler på skolen, der har sin rod i stedets traditioner. Til gengæld udvikler den sig bestandig og, når den skal fænge, sker det gerne i direkte relation til sin samtid.

Her er det Flemming Flindt med sin hidtil største succes, *Dødens Triumf* har fanget et aktuelt tidstema og omsat Ionesco's pessimistiske »Jeu de massacre« til så dynamisk scenesprog, at et helt nyt og ungt publikum aften efter aften føler sig

ramt af forestillingen. Den er i sin form karakteristisk for dette dansedramas skaber – ikke blot ved uhyggen i dets temaer, død og forurening – men også ved den hidsige rytme og den vitalitet, som er Flindts eget tilskud til Ionescos uhyggelige fremtidssyn og Koppelernes stærke komposition. Som skuespil satirisk i dialogen, som dansedrama nok med satiriske træk, men i endnu højere grad appellerende til de primitive følelser, Flindt åbent bekender sig til.

Han er i sin egenskab af vor ballets chef og aktuelle animator i pagt både med dansk balletmestertradition og i kontakt med international aktuel balletkunst. Set herhjemmefra er *Dødens Triumf* gennembruddet for en dansedramatik, som kan findes fra Frankrig, Tyskland, Holland over England, USA til Canada og – uden at det er nødvendigt at påvise direkte sammenhænge – opstået, fordi temaerne ligger i luften i den tid, vi alle gennemlever under truende fremtidsperspektiver.

Tradition er det, at dansk ballets betydelige koreografer altid var i gensidig inspirationskontakt med deres tids komponister. Galeotti med Claus Schall og Jens Lolle, Bournonville med et helt geled fra de største, I. P. E. Hartmann og N. W. Gade, til de populæreste, hvor H. C. Lumbyes glade toner stadig gør »salut for Bournonville«, selvom netop den komposition først blev balletbrugt i et senere værk, hvor fru Walbom søgte at forene sin gamle mesters skole med en ny mesters, Fokins, indfald uden at finde sammes indhold. Lander gjorde som sine forgængere, arbejdede med sin tids danske komponister og fandt i Knudåge Riisager kunstneren, der til dato nok er den danske musikmester, som har ejet dybest forståelse af netop balletmusikkens væsen. Han er mere end nogen anden medskaber af sin periodes bedste ballet – ikke blot deres akkompagnør.

Flemming Flindt har samarbejdet med adskillige af sin tids nye danske komponister, og har haft det held også i Thomas Koppel at finde en musiker, han føler sig på bølgelængde med. Som purung var Koppel repetitor i det gamle hus på Kongens Nytorv. Hos operaen ikke ved balletten, men kunstarterne er som bekendt søstre, og hos os omgås de intimt. Da han med broderen Anders og sin kone Anisette, blev kernen i Savage

Rose-ensemblet hørte Flindt til denne gruppes fans. Fra ham udgik opfordringen til at skabe musik til det dansedrama, Flindt med sin altid vågne sans for det aktuelle og for, hvad der kan gøre sig, ønskede at skabe over Ionescos da ny drama, i fortsættelse af et langt og givtigt samarbejde med den rumænsk-franske dramatiser, hvis første og stadig fremragende resultat gav Flindts debutballet *Enetime*.

Musikken til *Dødens Triumf* lever sit selvstændige liv – uden for teatret med en sådan popularitet, at dets stærke rytmer og iørefaldende melodi forlængst har placeret det også blandt »Top ti« og derved gør god propaganda for balletkunsten og henter ungt publikum til ballet. Det ny led i Flindt-Koppel-samarbejdet er gået den modsatte vej af deres første, idet Koppel'erne bragte Flindt Anders Koppels digt *Dreamland*, som er aftrykt andetsteds i dette program med den Thomas Koppel-komposition og Anisette-sang, digtet er samfødt med. Flindt fandt i det motiver, han ønskede at omsætte til dans, og beskriver selv sit ny værk som en fortsættelse af motiver i *Dødens Triumf*, en blidere mere vemodig fantasieren over, hvad der kan følge efter tilintetgørelsen af det liv, vi ser truet i den første Flindt-Koppel-ballet. Flindt placerer i dets centrum mennesket (kunstneren?) som en ensom skikkelse, men også den, der mindes, drømmer og håber – som det, også i programmet medtagne, digt af Rilke, Flindt ikke kendte, da han skabte sin ballet, men til sin undren tog til sig, fordi det i ord sagde det samme, han ønsker at udtrykke med *Dreamland*. Dette ny værk er således – endnu uset – i kontakt både med den bedste danske balletmestertradition, skabt i gensidig inspiration: koreograf-komponist – men tillige med en tid, hvor ikke blot døden truer, men hvor også håb på og beskæftigelse med det hinsidige er af ung aktualitet.



The Savage Rose og Ben Webster under indspilningen af »Dreamland«.
(Foto: Jan Persson).

The Savage Rose

Af Jørgen Kristiansen

Med syv år og 8 LP-plader bag sig har Savage Rose ikke alene været en betydningsfuld gruppe i dansk beatmusik, den har også åbnet en dør til international anerkendelse.

Savage Rose blev startet af brødrene Thomas og Anders Koppel sammen med jazztrommeslageren Alex Riel i 1967 og fik fra starten en overvældende modtagelse, der ikke alene var begrundet i, at det var den første gruppe af sin slags i landet, men især i musikkens spændende alsidighed, den sikre professionalisme og den ærlige søgen efter at få sagt noget med pladerne og ved koncerterne.

Det var en debut, der gav genlyd langt uden for Danmarks grænser.

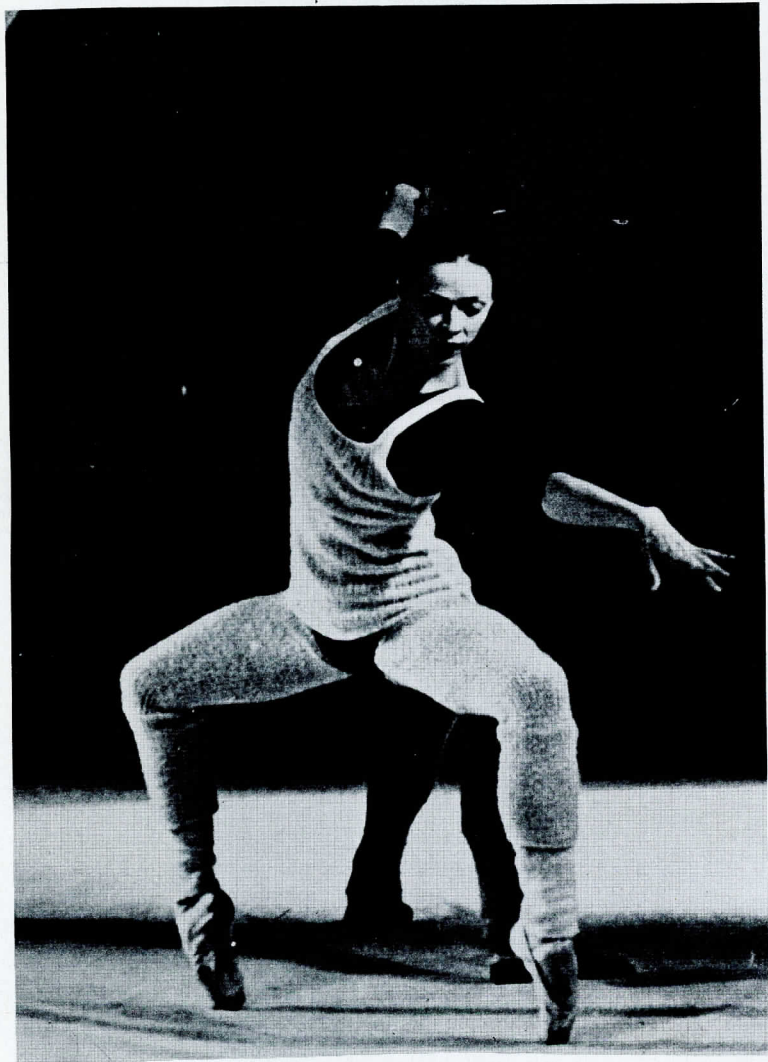
På trods af senere interesse for andre danske beatgrupper er Savage Rose stadig det navn, der har solgt flest LP-plader internationalt. Gruppen har turneret i USA og givet koncerter i de fleste europæiske lande. Den har fået fremragende anmeldelser i verdens største musikblade – og hverken udskiftninger i gruppens besætning, sabbatperioder eller musikalske ændringer har nedsat interessen for den danske gruppe, der fra et udgangspunkt i nærheden af den klassiske musik har tilføjet sine numre inspiration fra både jazz og mere ordinær beatmusik.

Dreamland, skrevet af Anders og Thomas Koppel, dukkede første gang op på albummet *Refugee*, som Savage Rose i 1971 indspillede i England. Den originale version af melodien varer blot seks minutter – den var reduceret til dette koncentrat for at falde ind i en sammenhæng med mange nye kompositioner. Men gruppen har længe haft lyst til at genindspille den. Grundmaterialet var kvalitetspræget og rigt på følelser og kunne sagtens bære en forlænget og lettere ændret udgave. Den fornemme modtagelse af gruppens musik til balletten *Dødens Triumf* fremskyndede planerne om en ny indspilning, netop fordi gruppen fandt, musikken i sin udvidede form ville være ideel som underlægning til en ballet.

Indspilningen fandt sted i 1973 – med den verdensberømte tenorsaxofonist Ben Webster som gæstesolist. Det blev et af hans sidste arbejder – og derfor er det dobbelt glædeligt, at han – den gamle kæmpe blandt jazzens allerstørste – udtrykte stor glæde ved at samarbejde med unge musikere med et helt andet udgangspunkt, der forsøgte at få de samme følelser ud gennem musikken, som han selv havde gjort i sin lange, professionelle karriere. Savage Rose og Ben Webster arbejdede første gang sammen ved indspilningen af *Babylon* – en plade, hvor gruppen stilmæssigt er tæt på den originale amerikanske gospelmusik. Skønt Savage Rose har lavet mange og vidt forskellige plader, hvor de har kunnet give fantasien frit spil, er det i det bundne arbejde med musikken til balletten *Dødens Triumf*, de har haft deres største personlige succes. Musikken er taget til hjertet af både kritikere og publikum – og den falder helt perfekt på

plads i den ballet, den er en del af. Pladen med musikken er alene i Danmark solgt i mere end 25.000 eksemplarer. Beatmusik er efterhånden blevet introduceret i mange klassiske, kunstneriske udtryksformer. Få gange med held – ofte med det stik modsatte resultat. Savage Rose hører til dem, der har klaret springet. Endda i suveræn stil.

Mette Hønningen under en prøve på *Dreamland*.



Sidste side: Henning Kronstam.

