

FRUSNA ÖGONBLICK OCH FÖRFLYTTNINGAR I TID¹

Göran Gademan

Göran Gademan: Från början kommer jag ifrån teatervetenskapen i Stockholm, där jag har varit forskare och lärare i tretton år, men så kastade jag loss och blev i augusti dramaturg på Göteborgsoperan. Jag skrev en så prydlig och välstädd sak som en historisk avhandling om operan i Stockholm på 1860- och 70-talen.² Sedan gjorde jag ett fullständigt lappkast med boken *Operabögar* som handlar om homosexuella mäns operaintresse – det är sådant man bara vågar skriva när man väl är disputerad.³ Nu är jag något slags bollplank åt operachefen Lise-Lotte Axelsson. Jag är handläggande i dramaturgiatet, där också min avhandlingsopponent Anders Wiklund sitter, ordnar seminarier inför våra premiärer, ansvarar för textmaskinen och lite av varje. Det är jätteroligt och jag trivs verkligen.

För att övergå till dagens ämne och ”Passionen för det reala”, så tog jag fasta på tidsbegreppet utifrån två synvinklar. Dels den fiktiva kontra den reella tiden, för opera har väldigt ofta liksom frusna ögonblick där tiden stannar upp och man reflekterar över någonting; trots att tiden egentligen går, går den inte i fiktionen. Det har jag ett videoexempel på, som jag tänkte att vi skulle diskutera. Men den mesta av tiden tänkte jag ägna mig åt att diskutera uppsättningar som man har flyttat i tid: från när de egentligen ska utspelas – närmast 17- eller 1800-talet – till i dag eller någon annan tid.

Vi kan väl börja med tidsbegreppet. Lars-Åke Thessman är scenograf för *Parsifal* (1882) bland annat och hans favoritbegrepp är ”zum Raum wird hier die Zeit”,

som det sägs vid ett tillfälle i den operan. Det där kan man vända och vrida på; man kan engagera sig i Einsteins relativitetsteori, men också tolka det som att ”här står tiden stilla”. *Parcifal* och de andra ska förflytta sig i rummet, men det känns som att de själva står stilla och han säger då enligt en äldre översättning ”till rum blir tiden här”.

För att acceptera detta måste man till att börja med acceptera konstformen opera, det vill säga att man sjunger. Som bekant tar det sjungna ordet för det mesta betydligt längre tid än det talade och redan där finns en utdraging. Om vi går till barockoperorna, så består de nästan bara av frusna ögonblick. Vi har till exempel de långa da capo ariorna och med en handling som bara går framåt i recitativet kan regin ofta tendera att bli någon slags utfyllnad: ”Vad ska vi hitta på nu för att variera?” Istället för att gestalta arian på djupet: ”Vad är det egentligen den här arian handlar om, vad är det den vill säga?”

Här är nu ett exempel på en opera som är en slags pastisch på en 1700-talsopera, Stravinskijns *Rucklarens väg* (1951). Den använder sig av ett äldre formspråk med recitativ, ’aria cabaletta’ och så vidare. I videon har vi just ett sådant där fruset ögonblick.

Det är en ganska lång aria som Anne Trulove sjunger och man kan säga att hon är en slags Solveig-gestalt, ungefär som Solveig i *Peer Gynt* (1867) – hon är hans goda genius. Tom Rakewell är ute och förlustar sig i London, trots att de är trolovade; han har ärvt en massa pengar av en farbror och lever loppa. Det finns en ond gestalt, en slags djävulsgestalt, som lockar honom in på det där, medan Anne hela tiden går hemma och väntar troget. Hon hoppas att han ska komma tillbaka och bestämmer sig till sist för att ”det nog är bäst att jag beger mig in till London för att se vad han egentligen pysslar med”. Recitativet börjar med att hon säger: ”No word from Tom”. Sedan beklagar hon sig i att gå hemma och dra när han är i stan, och i ”cabalettan”

1. Dokumentationen är utförd av Royner Norén. Texten är en rekonstruktion av ett seminarium den 24 april 2007 i forskningsprojektet ”Passionen för det reala – om dokumentarismen och konsten”. Kompletteringar med bl a de bibliografiska hänvisningarna är gjorda i efterhand.

2. Göran Gademan, *Realismen på Operan: regi, spelstil och iscensättningsprinciper på Kungliga teatern 1860-82* (Stockholm 1996)

3. Göran Gademan, *Operabögar* (Hedemora 2003)

bestämmer hon sig så för att åka in till London.⁴

Detta är hennes inre monolog, den uppgörelse som hon har med sig själv, och då tänkte jag att det kunde vara intressant att diskutera hur det är gestaltat eftersom det är gjort som spelfilm – det är alltså inte från en scenföreställning, utan Inger Åby gjorde en film (Sveriges Television, 1995) i vilken Barbara Hendricks gör Anne Trulove.

Här kan man faktiskt diskutera den fiktiva tiden och den reella tiden, och vad som händer när man överför detta till filmmediet; i filmens värld är man ganska van vid att man klipper och hoppar i tiden – via diverse bilder visas att tiden går. Men jag säger nog inte så mycket mer, utan vi kan väl titta först och sedan diskutera en liten stund.

[filmsekvens]

Göran Gademan: Hur funderar ni kring detta med tid när vi nu har sett detta avsnitt?

Johan Öberg: När du presenterade problemet, tänkte jag på att jämföra det med inre monologer i litteratur. Vare sig i litteraturvetenskap eller i kritik talar man egentligen om frusen tid, utan man uppfattar väl det att någon expanderar in i tänkandet som en fullständigt självklar aspekt av mänskligt beteende. Sätts det sedan upp på scen kanske man i teatersammanhang inte heller pratar så mycket om frusen tid. Men i operans värld blir detta plötsligt ett aktuellt begrepp och då undrar man vad det säger om opera.

Göran Gademan: För mig är det snarare så att det uppstår någon lustig kollision i opera kontra film. I opera i sig talar man inte heller om frusen tid, utan det tas som

4. Vad som beskrivs är recitativ, aria och cabaletta från Akt I, Scen 3 i Igor Stravinskys opera Rucklarens väg. Librettot är författat av W.H. Auden och Chester Kallman. Handlingen är tänkt att äga rum på 1700-talet och tilldrar sig bland annat i trädgården som hör till Truloves hem på den engelska landsbygden.

självklart eftersom fiktionen är sådan att man sjunger och har sina inre monologer.

Johan Öberg: Det blir aldrig något problem, tror jag, i konsten. Men hur är det med film?

Elisabeth Belgrano: Jag tyckte inte det kändes som att det frös. Hon gick mycket och det var någon slags rörelse hela tiden.

Lena Dahlén: Hon blickar ut och ställer de lite större existentiella frågorna mot naturen, och man ser det snarare som en resa – mellan trädet och henne och så vidare – när hon går runt och resonerar. Sedan blir det något annat när hon kommer in i kulturen och springer i trappor; det är en helt annan värld som öppnas. Då är det Tom som dyker upp och nu måste jag åka, hej och hå. Det förflyttar sig innehållsligt också och speglar på det sättet flera plan. Men så dök det upp någon underlig kvinnlig gestalt vid diligensen när hon skulle gå in där; det lilla kvinnohuvudet blev jättestort för mig och tog bort mycket av sången.

Göran Gademan: För mig uppstår problemet i den snabba delen av arian. Det är helt rimligt att man går i naturen och har en monolog, och sjunger till stenarna och gräset och så där. Men just som du sa: från det att hon börjar springa i trappan.

Royner Norén: Hon påminner lite grann om en superhjärte, tycker jag, för att kunna springa eller gå och samtidigt sjunga så. Och sjunger sedan också genom väggar och fönster och allting – det är fantastiskt.

Johan Öberg: Innan vi kommer in på det väsentliga, så undrade jag väldigt mycket över texten och tänkte också på att det finns ett pastischerande drag i hela det här verket. Den svenska översättningen av texten var ungefär som man översätter ett tv-program, och om

det inte händer så mycket behöver man inte ha någon översättning alls.

Göran Gademán: Nej, för det är upprepning.

Johan Öberg: Och det var en så otroligt alldaglig översättning. Det var ju ganska hög stil i det engelska språket, som inramning till det här, och det kändes som att man förlorade väldigt mycket på den typen av översättning.

Tina Carlsson: Inre monologer ser man väl sällan iscensättas på film. Det skedet eller den utveckling av en person som sker då berättas ofta på ett annat sätt, kanske i dialog med en annan person: ”Nu har jag tänkt över det där”. Just att man lägger den inre monologen utanför personen så att den blir rumslig, måste vara otroligt ovanligt.

Göran Gademán: Det vanliga är väl att man hör en berättarröst som säger något i stil med att ”då gjorde jag det och det, och sedan kom jag fram till det här”, och så ser man lite svepande filmklipp, som att det är vad som har hänt i den personens huvud.

Anders Wiklund: Problemet med texten är att det är Auden och Kallman som har skrivit librettot, och Audens texter är liksom inte vardagsengelska precis, så textremsan drar ner allting. Men det här med tidsbegreppet är intressant. När man ser det på scenen går båda klockorna, ”the real time” och ”the opera time”, även om de går i olika tidsdimensioner. När man sedan gör det på film, lägger man båda de där tiderna på varandra, mitt framför dig. Man upplever det inte alls på det sättet på en operascen – där växlar de ju emellan. I den äldre operan var det antingen eller; recitativet hade ’real time’ och arian hade ’opera time’. Filmatiserar man opera blandas dessa och när man då plötsligt lägger på en tredje tid, nämligen bilden och dess rytm,

blir det lite komplicerat och det är det som är problematiskt med Åbys filmversion. Ni kommer ihåg att vi såg *The death of Klinghoffer* (Channel 4, 2003) och där är nästan alltihopa ”real”, så det blir enklare.

Eva Nässén: Här finns ytterligare ett lager, som alltid stör mig väldigt mycket, och det är när det ska se ut som om aktörerna sjunger, men att de inte sjunger det man hör. Det räcker att det är en ruta fel någonstans för att jag ska reagera på att man inte har klippt ordentligt.

Göran Gademán. Det blir en vägg framför dig.

Eva Nässén: Sedan hör man vagnsljud, för att man ska tro att man i varje fall är i realtid.

Tina Carlsson: Jag tycker det blir trivalt och banaliserat på något sätt med de där illustrationerna, att gå lite drömskt i ett landskap. Nu när jag läser texten hör jag inte heller vilka dimensioner den har när hon sjunger.

Eva Nässén: Det ser ut som *Elvira Madigan*.⁵

Göran Gademán: För mig finns det ett par väldigt underliga klipp i ”cabalettan” och det har just att göra med de två klockorna som Anders var inne på. Som att alla grejer ligger utspridda över sängen och hon inte har packat halvvägs än, men rätt vad det är ser man i nästa bild hur hon springer ner med färdigpackad väska. Så gör man ofta i film, alltså förutsätter att det nu har gått en liten stund. Här fungerar det inte.

Eva Nässén: Om man fått se att hon rafsar ut grejerna ur garderoben och slängt ner dem i väskan innan hon rusade nerför trappan, hade man kunnat vänta sig det lite grann.

5. Jfr Bo Widerbergs film från 1967.

Lena Dahlén: Det var så upplagt: ”Nu tänker jag på alla minnen när jag tittar på kortet och nu tar jag beslutet att resa när jag ser mig i spegeln”. Allting illustrerades så övertydligt i bild att det förstörde på något sätt.

Johan Öberg: Om man tar exemplet matlagningsprogram på tv, så lagar de ofta lite grann och plötsligt är maten klar, och till det ligger någon banal bakgrundsmusik och en speakerröst. Då tänker jag att för en generation som är uppvuxen med den typen av matlagningsprogram kanske det här inte alls stör.

Göran Gademan: Det skulle aldrig gå att göra på en operascen, för då blev man ju tvungen att packa väskan.

Lena Dahlén: Jag måste återkomma till det där med tiden, för jag förstår inte vad som är problemet med stillaståndet.

Göran Gademan: Inom opera talar man om att tiden står still, för att det blir ett slags fruset ögonblick. Det är kanske ännu tydligare om det är en hel ensemble som står på scenen och säger: ”Åh, jäklar vad händer nu?” Och så reflekterar den över det. Den verkliga tiden tar bara en sekund, men för ensemblen kanske det tar tio minuter.

Lena Dahlén: Vad är det som förutsätter det?

Göran Gademan: Vi talar ibland om att när man upplever något väldigt starkt eller väntar på någon, känns det som att minuter blir till timmar. Allting stannar av, men ”whoops” händer nästa sak – det kan vara något väldigt våldsamt, som att någon plötsligt står med ett svärd.

Lena Dahlén: Upplevelsen av tid är väldigt relativ, så det är väl inget problem om alla får stå och vänta där en timma.

Anders Wiklund: Operan skulle ha dött efter femtio år på 1600-talet om det inte är just det här som är fascinationen med hela konstformen, och man landar tiderna, så det är inget problem där. Om man berättar en opera precis i realtid hela vägen, gud vad tråkig den blir! Man försökte det på 1790-talet med venetianska enaktare, där det tog lika lång tid att berätta ”storyn” som det tog att titta på den så att säga.

Göran Gademan: Jag menar att det uppstår ett problem när man blandar med ett sådant här media som film, där tiden går annorlunda. Och man hoppar i tiden: hon hade inte packat väskan och rätt vad det var så hade hon det.

Eva Nässén: Ibland har jag en känsla av att man tror att folk har tråkigt om man låter det vara lite långsammare. Jag tänker på den där filmen som vi såg på Filmhögskolan.

Johan Öberg: Du menar Chris Markers film om Sibirien.⁶

Eva Nässén: Den gick väldigt långsamt och det var skönt för man hann liksom med att reflektera – att titta och tänka och känna. Men det var inte för ett ögonblick tråkigt utan helt fascinerande. De betraktande ögonblicken i opera, tycker jag påminner om litteratur. Där kan man läsa folks tankar sida upp och sida ner, och det är lite samma sak i opera på scen. Men om man har en film som har översatts från en bok åker man över ett landskap och då ska man på något vis inbilla sig de där tankarna som står i boken, och det kan man inte om man inte har läst boken, och har man läst boken stämmer det inte ändå. Så det är mycket diskrepanser mellan medierna.

Royner Norén: I den filmen ges också olika perspektiv på den verklighet som beskrivs, vilket blir en del av tidsupplevelsen.

6. *Lettre de Sibérie* (1957)

Göran Gademan: Problemet med Åbys film, som jag ser det, är att den blandar estetik. Om hon hade fortsatt och gjort hela arian som den första delen, tror jag att vi till sist hade accepterat det för då hade man sjunkit in i det sättet att berätta. Istället byttes till en betydligt mer realistisk form och det blev rent absurt när hon kom fram till kvinnan vid vagnen där, för då stod hon och sjöng rakt i ansiktet på henne istället för att till exempel säga: ”Tack för att du tog vagnen, hur mycket kostar det?” Något som skulle ha varit mer realistiskt i den situationen.

Lena Dahlén: Hur är tiden kopplad till en eventuell handlings faktiska tid när man pratar om frusen tid?

Göran Gademan: I ett fruset ögonblick stannar egentligen tiden.

Lena Dahlén: Men hur kan man säga att den stannar? Herregud, de står där och sjunger för mig; jag ser det fullt tydligt. Alltså jag är helt inne i att det faktiskt är en dialog eller pågående handling när jag sitter där.

Göran Gademan: Deras tid har stannat, vår tid går naturligtvis vidare.

Lena Dahlén: Hur kan deras tid ha stannat?

Göran Gademan: Egentligen skulle något annat ha hänt direkt efteråt, men det gör ändå inte det.

Lena Dahlén: Egentligen ja, men de har konstruerat en tid som utgår från handlingen.

Göran Gademan: Det är nästan som att trycka på paus på en video.

Tina Carlsson: Själv vet jag inte så mycket om opera, men ariornas frusna ögonblick skulle kanske kunna användas för att utveckla karaktärerna och även om det

är en inre monolog – som hon då släpper ut i rummet eller lämnar till mig som betraktare – tar det ändå lite tid att berätta det där som man tänker.

Göran Gademan: Fast om du hade tänkt det själv skulle det ha gått mycket fortare.

Johan Öberg: Ett Vygotskij-perspektiv som man kan anlägga på detta är de språklösa bildningarnas extrema hastighet, men så fort som känslor konceptualiseras i någon form blir det de språkliga medlen som tar plats i tiden. Det blixtnabba begreppslösa tänkandet är som en rysning eller en antydning eller ett häftigt minne eller någonting sådant där. Sedan finns det här med olika tidsuppfattningar eller tider som pågår parallellt i våra liv redan hos Bergson och det känns som en normal sak som vi har vuxit upp med, att det är så som livet fungerar. Det frusna ögonblicket kanske då är förkonstlingen? Alltså att operans konventionalism och ornamentik tar över på ett sätt som är stilistiskt. Man förstår att nu genomlever vi ett ögonblick av förkonstling och att det är någon som vill frysa någonting. Så hamnar vi plötsligt i filmens förkonstling, med en typ av klippning som är en konvention och där det också finns något som stilistiken ska rikta uppmärksamheten på.

Göran Gademan: Längre fram i operahistorien gick man intressant nog mer och mer gick ifrån det här som du talar om med förkonstling och frusna ögonblick. Om vi till exempel tittar på Puccini framåt slutet av 18- och början av 1900-talet.

Anders Wiklund: Men det är så lustigt i operakonsten, för 1600-talsoperan är konstruerad precis som den moderna operan. Problemet – om det nu är ett problem med tider hitan och ditan – uppstår i och med att man delar upp ariorna i sådana här ”stop-and-go operor”, alltså med recitativ och reflekterande arior.

Tina Carlsson: Vad är recitativ?

Anders Wiklund: Det är talsång där man pratar om faktiska saker. Men så plötsligt stannar man upp; man har sagt någonting och blir eftertänksam, eller ska reagera på någons utbrott eller kärlek eller vad det än må vara, och då kommer arian. Det blir lite stopp, för då börjar man prata om det. Sedan rasslar handlingen vidare. I arian händer oftast ingenting handlingsmässigt, utan där står handlingen still och sedan rasslar det vidare. Tittar man däremot på *Parsifal* är det egen klocka när man går och sätter sig där, och tänker man att det nu har gått en kvart och det inte har gått så långt i operan ska man gå därifrån, för då är det liksom kört. Men så där är 1600-talsoperan och så är det i den moderna operan.

Göran Gademan: Realismens genombrott gällde även opera, så det man såg på scenen skulle också verka trovärdigt och realistiskt.

Johan Öberg: Jag kan så lite om opera, men tänker på en av älsklingsoperorna – *Eugen Onegin* (1879) – och där finns element av realism. Om vi tittar på den ryska bondekultur som ska vara med då, så är den införlivad i form av folksånger och folkdanser, och det betyder att det liksom är förkonstlingar av bondekultur.

Anders Wiklund: Konstmusikalisk bondkultur, alltså.

Göran Gademan: Det är ändå rätt så realistiskt info-gat, för bönderna kommer gående till godset där de ska sjunga en sång – det blir liksom en sång i sången.

Johan Öberg: Men sedan tar sången kommandot över operan så att säga och blir en del av konstmusiken; den musiken har på sätt och vis sina egna lagar och stör utvecklingen av den realistiska handlingen. Det blir en slags representativ konst.

Eva Nässén: Folkmusiken stoppades in i den här nationella operan för att visa att det är något riktigt äkta

från landsbygden. Det var också populärt vid denna tid att skriva ner folkmusik i samlingar för att den skulle bevaras.

Tina Carlsson: Jag tänker på scenen i videon och att man skulle kunna illustrera en karaktärsutveckling. Om Anne har funderat och vändats över detta med vad Tom gör inne i stan, så har hon förmodligen inte bara gjort det på en eftermiddag utan har kanske gjort det över ett år. Man skulle då kunna tänka sig att det till och med växlade årstider under tiden som hon gick där.

Göran Gademan: Fast då hade det väl blivit samma effekt som när man såg väskan som inte var packad och som sedan plötsligt var packad.

Tina Carlsson: Det har inte jag något problem med.

Anders Wiklund: Du ser det mera som en film.

Lena Dahlén: När jag var på Göteborgsoperan sist var det ett stort party på scen och alla blev väldigt fort jät-tefulla. Det är ju ingen real tid; olika tecken får mig att förstå att nu har det gått lång tid den här kvällen, fast det sker på så kort tid.

Göran Gademan: I fransk-klassicismen ingick tidens, rummets och handlingens enhet, och egentligen skulle operorna utspelas under samma tid som händelserna tog, men det insåg man att det var lite svårt och då gjorde man en kompromiss: det fick vara ett dygn, men inte mer än så. På scen kanske det tar tre timmar och då kan det finnas hopp i tiden. Men det går alltså inte att det har gått trettio år mellan första och andra akten eller något sådant där.

Anders Wiklund: Åbys film har tre olika narrativ, och det är texten, bilden och musiken – ”the composers voice”. Men man kan inte iscensätta ett operalibretto

som en slags dramatext. Det fungerar inte därför att det finns en annan dimension och ett annat berättande än vad en text har, alltså vad tonsättaren säger i musiken. Här lägger man dessutom på bilden, som tar över.

Lena Dahlén: Men jag skulle vilja säga att man använder det mediet på operan också, för där finns ett tydligt bildberättande.

Anders Wiklund: Men du kan inte använda det bildberättandet som är i en film. Ture Rangström gjorde opera (1915) på Strindbergs *Kronbruden* (1901) och det komiska är att han tonsatte exakt efter Strindbergs text.⁷ När Inger Åby sedan gör en film (Sveriges Television, 1990) av detta blir det en märklig soppa och jag tycker att hon hamnar i en fälla även i den berättelsen. Jag tycker att *Rucklarens väg* är enklare att se på en scen.

Göran Gademan: Där accepterar vi ett väldigt stiliserat gestaltande, men i filmen...

Anders Wiklund: ...blir det plötsligt så himla realistiskt – och ändå blir det inte det.

Tina Carlsson: Om man väljer att filmatisera vill man förstås göra någonting med det mediet.

Anders Wiklund: Man kan till exempel klippa in sidomiljöer eller erinringar, men då får man låta det filmiska berättandet ta över helt och hållet. Här blev det någon konstig blandning – det är operascen, men också film.

Johan Öberg: Vi som inte är välbekanta med *Rucklarens väg* och som kommer in i handlingen vid det här tillfället, blir på något sätt också desorienterade och lite

rädda för hur sammanhanget ser ut. Det som vi ser kan estetiskt vara början på en låt oss säga fransk-klassisk eller rysk komedi, med en kvinna som går omkring med någon dammvippa och skvallrar om herrskapet. Vi har en typ av låglitterära emblem som väskan och smycket, och som passar till ett annat slags innehåll än det som faktiskt finns här, nämligen den stora kärleken. Man kan liksom inte riktigt komma in i handlingen, utan blir främmandegjord. Varför sitter hon inte och tänker eller försöker skriva en dagbok istället för att springa runt här och packa väskan?

Lena Dahlén: Man längtar bara efter ansiktet hela tiden, alla minuterna ut.

Johan Öberg: Det kanske är en dålig film, helt enkelt.

Göran Gademan: Problemet är väl när iscensättningen krockar med något så oerhört realistiskt som film: vi får se det exakt som det ser ut. Jag började gilla opera när jag var sju år gammal och har aldrig någonsin haft problem med att man sjunger istället för att tala i operor. Men i just film kan det faktiskt bli så för mig: "Gud, varför sjunger dom där, vad konstigt!"

Johan Öberg: Men *Klinghoffer* är fullständigt logisk och börjar perfekt på något sätt. Den är monumental och vi har liksom en handling som går mot sin undergång; man förstår det omedelbart på något sätt och även om det bara rullas upp blir man fullständigt fångad av händelseförloppet.⁸

Eva Nässén: Där klipps också in dokumentära filmbilder från det riktiga kriget mitt i alltihopa och det kan vi inte göra på någon som helst scen. På scenen är musi-

8. *The death of Klinghoffer* berättar historien om Palestinska befrielsefrontens kapning av passagerarbåten Achille Lauro år 1985 och som ledde till den judisk-amerikanske passageraren Leon Klinghoffers död. John Adams komponerade musiken till ett libretto av poeten Alice Goodman. Det första framförandet av operan var på Théâtre Royal de la Monnaie i Bryssel. Den brittiska tv-versionen regisserades av Penny Woolcock.

7. De två sista akterna i dramat utelämnades.

ken starkare, men plötsligt försvann den i filmen för att man blev så absorberad av de starka bilderna. När man sitter framför en scen vänjer man sig vid scenbilden och hör musiken väldigt tydligt.

Tina Carlsson: Jag tror att det var operetter som jag tittade mycket på i tv när jag var barn och älskade det faktiskt, även om jag bara har sett en opera i Göteborg. Kanske är det för att jag inte kan opera, men för mig är det som vi har sett här film. Jag tycker nog också, som du beskriver det, att ”vad konstigt, varför sjunger dom?” – det känns så konstruerat på något sätt.

Göran Gademan: När du ser opera som film?

Tina Carlsson: Ja, för när vi tittade på den andra filmen var det lite samma sak för mig. Jag kan tycka att den var intressantare med de dokumentära inslagen, men jag klarade det inte så fort det blev realistiska scener som när de gick omkring på båten. Det blev något konstigt där också, även om det verkligen kan ha att göra med min operaovana.

Eva Nässén: Snarare ovana med filmad opera på något vis, för många har väl svårt med det.

Johan Öberg: I efterhand har jag tänkt på att den filmen tar upp ett sådant politiskt problem; det är så väldigt känsloladdat, och man måste ta ställning till vem som är vi och vem som är dom. Men i den gestaltningen kunde man på något sätt identifiera sig med de här hjältarna och offren och mördarna på ett ovanligt sätt eller kunde så att säga vara med dem i musiken. Jag upplevde det som att man blev befriad av operasituationen.

Tina Carlsson: Du menar att den lösgör konflikten som det handlar om.

Johan Öberg: Nja, den löser liksom upp min automati-

serade ideologiska förståelse av Israel-Palestina konflikten och jag får plötsligt ett rum där jag kan titta från ett annat håll.

Tina Carlsson: Jag tyckte nog ändå att den målade upp vem som var offer på ett konventionellt sätt, även om jag tyvärr inte såg hela filmen.

Anders Wiklund: Operauppsättningen hade sin premiär i Europa 1991 och kom till USA samma år, men utlöste en så fruktansvärd debatt att den sedan 1992 inte är spelad där. Så anser till exempel den judiska lobbyn att man tar parti för den palestinska friheten. Det är egentligen ingen opera, utan ett sceniskt oratorium och att se det på en operascen ställer verkligen krav därför att det sceniska uttrycket är väldigt stiliserat. Dansare representerar var sin karaktär, och den ena kören är Israels och den andra är Palestinas. Adams förstår det politiska problemet och har balanserat allting, så att båda sidor har exakt lika mycket musik. Filmen däremot är inte lika balanserad.

Göran Gademan: Librettisten fick väl leva under mordhot?

Anders Wiklund: Ja, det var ett fruktansvärt bråk.

Royner Norén: Vad skulle vara operans motsvarighet till filmens klipp? Finns det några klipp i en opera?

Anders Wiklund: Ja, det finns det.

Royner Norén: Vad är motsvarigheten där? Hur ser man när klippen kommer?

Eva Nässén: Vi har scenbytena.

Göran Gademan: När man får se en människan närmre i fokus, blir det som ett klipp.

Anders Wiklund: Och det är en ganska gammal företeelse. I Monteverdis *L'Orfeo* (1607) är det en stor fest, där man ska fira att Orfeus har gift sig med Euridike – det är kör, det är dans, det är sång, det är duetter, och det växlar hela tiden. Men i andra akten kommer plötsligt Messaggiera och säger att hon är död, och så sjunger Orfeus sitt lamento.⁹ Från att vi har haft den hela bilden blir det fokus på bara honom och det kan musiken åstadkomma. På den tiden stod ändå alla kvar i det rum som man var i, för man kunde inte springa ut. Det är väl det klassiska exemplet just på att man kan klippa, stort och litet – det klarar operan av alltså.

Johan Öberg: Om man tar Olgas aria i *Jevgenij Onegin*, så kan man väl säga att den strängt musikaliska formen gör att man där klipper innehållet.

Göran Gademan: Det är ett rätt intressant exempel som jämförelse med vad vi såg här. På ett sätt är det en inre monolog, där hon sitter hemma hela natten och skriver kärleksbrev till Onegin. Men samtidigt står inte tiden still – utan där går tiden därför att hon gör saker: hon tänker hur hon ska skriva, river i sönder, tar ett nytt brev och börjar om igen.

Johan Öberg: Jag tänkte nog mer på henne som är så hysteriskt glad.

Göran Gademan: Oлга.

Johan Öberg: Ja, för där blir det en visa med refränger – eller hur? Hon säger att hon inte vill sitta ledsen på balkongen på natten och så vidare, utan är bara glad hela tiden. Sedan kommer det lite innehåll och så kommer det här igen, att allting bara är kul. Då tänker man att det blir ett slags klipp som dikteras av musiken och upprepningarna – det är en montage teknik innan montage uppfanns.

9. Arian "Tu se' morta".

Anders Wiklund: Man kan säga att den komiska operan gjorde detta, alltså sjuttonhundratalets opera buffa. Deras kedjefinaler är faktiskt en serie av klipp som man gör. Där tvärvände man på ett enda ackord och bytte tonart, och då hade man plötsligt en ny situation.

Göran Gademan: Ska vi gå över till den andra frågeställningen, med förflyttningar i tidsepok? Jag tänkte ta upp några uppsättningar tillsammans med lite program och säga några tankar, så kan vi sedan diskutera vad det är jag har sagt. Det är inte säkert att ni då håller med om allt jag säger angående att flytta handlingen i tid, oftast till vår tid, men också till en annan tid i förhållande till när det är angivet att handlingen ska utspela sig. Detta gäller i och för sig inte bara opera, utan händer ofta i talteatern också.

För det första kan man säga att det här är absolut ingenting nytt, som att det skulle vara någonting särskilt för vår tid att vi flyttar handlingen i tid – egentligen är det en ganska kort tid av historien som man varit noga med att det ska utspela sig vid den tid som finns angivet i handlingen. På till exempel Shakespeares tid var det en salig blandning av kostymer i uppsättningarna som man hade rafsat ihop från kostymförrådet, och det var egentligen bara huvudrollen som hade någorlunda antydning till kostymer som gällde för den tid när det utspelades. Går vi till barockens operor och de fransk-klassiska dramerna, så skulle det vara antika dramer. En underlig hybrid som användes var en rustning med knäkort kjol och stövlar. Sedan var det väldigt mycket barocka plymer och mantlar och allt möjligt annat, som absolut inte fanns på antiken, och det visste man säkert också, så det var en blandning. Damerna i sin tur hade senaste modet och försökte överglänsa varandra i de vackraste barockklänningarna, trots att det skulle utspela sig i antiken. Längre fram fanns en skådespelare som hette David Garrick och som försökte spela Hamlet i autentiskt 1500-tal, men han blev utbuad och fick återgå till att spela i 1700-tals rock – precis som de andra omkring honom i publiken

bar. Man kan säga att det är först med realismen från sena halvan av 1800-talet som det blev realistiskt att spela en historia i den tid som det var angiven att den skulle utspelas och det är en ganska kort tid i hela vår konsthistoria.

Sedan är det ju så att om man flyttar en uppsättning går det inte att bara ta nutid rakt av och tro att det ska fungera. En kostymdesigner som heter Ann-Margret Fyregård diskuterade det här på ett seminarium som vi hade i Stockholm med Tidskriften Opera. Hon sa att om man tänker spela någonting i nutid ska man inte tro att man kan titta rakt ut och säga att det blir vår tid som vi har omkring oss, utan man gör faktiskt vissa val. Man gör ett urval och sätter in vissa tidsmarkörer, så att det blir ett utsnitt av den tid vi har omkring oss – just för att man ska kunna säga någonting alldeles särskilt. Vi är alldeles för mycket inne i vår egen tid för att fullständigt realistiskt kunna återskapa den. Man ska inte heller tro att man är radikal bara för att man flyttar handlingen till nutid, framför allt inte nu längre, för det gör nästan alla, utan det krävs självklart en tolkning. Uppsättningen kan vara minst lika radikal om man faktiskt har behållit den tid som det hela ska utspela sig i än att man har flyttat till nutid och bara pliktplacerat och inte gjort särskilt mycket mer i sin tolkning. Men även om man inte skulle flytta handlingen i tid tror jag att vår egen tid lyser igenom i alla fall. I en uppsättning av *Rosenkavaljeren* (1911) på 1960-talet, så utspelades den i vad man då tyckte var autentiskt 1700-tal – ändå kan man på DVD se att det var oerhört mycket 60-tal över till exempel perukerna. Någon gång hade jag också en diskussion när jag hade fått rycka ut till några teatertanter, som vi säger på teatervetenskapen, alltså sådana där damer som går på teater och tittar, och så ska man diskutera efteråt. Då hade vi varit på en romantisk 1800-tals pjäs av Musset som heter *Lek ej med kärleken!* (1834) och den ska egentligen utspelas under 1700-talet, men Staffan Valdemar Holm hade flyttat den till nutid. Några av de där tan-

terna var väldigt upprörda efteråt och undrade varför man inte kan göra det som det ska vara och så vidare, och så tog en av dem upp och visade en bild i programmet från en uppsättning av den här pjäsen som hade gjorts med Gösta Ekman den äldre. Han stod vid en fontän och hade en sådan där plastervit peruk och det var lite blått omkring den där i fontänen: ”Ja, som så här, det är väl som det ska vara”, sa hon. ”Snälla du”, sa jag, ”det där säger lika mycket om 1920-talet som den här uppsättningen gör om vår tid”. Men det ville hon absolut inte förstå. Jag sa också att ”du skulle bli chockad över vad du såg om du hade kunnat se hur den uppfördes på upphovsmannens tid, för det ligger så många lager emellan”.

I det här finns naturligtvis flera tidsaxlar: verkets utspelade tid, kompositörens eller författarens tid, och vår tid, och på något vis smälter de tre tiderna ihop till en, så oavsett om man sedan flyttar handlingen på scen eller inte finns alla parametrarna med. I opera skulle man möjligen kunna säga att det finns ytterligare en parameter och det är den litterära förlagans tid, för kompositören levde kanske hundra år efter författaren, och i så fall skulle det bli den fjärde.

Dessutom går det alltid trender i saker och ting. Om de senaste uppsättningarna av *Arabella* (1933), *La Traviata* (1853) och *Parcifal* på Göteborgsoperan, har man lite diffust sagt att det är något slags stiliserat 1900-tal. Två av dem, *Arabella* och *Traviata*, utspelas på diverse fester och det var väl *Arabella* som du såg Lena? Ja, där blir man full illa kvickt! Då är det ju så att festkläder också kan vara ganska tidlösa, alltså smokeningen ser likadan ut antingen det är 1900-tal eller tidigt 2000-tal och en sådan där klänning som syns i programmet kunde man kanske likaväl ha haft på sig i 1950-talets värld som i dag – ingen skulle förmodligen märka någon större skillnad. Christof Loy, som var regissör för *Arabella*, sa i en intervju om det stiliserade 1900-tal som han har placerat operan i att ”saken är att när Hofmannsthal hade skapat *Rosenkavaljeren* så

uppfann han ett sorts sent 1700-tal, och han uppfann ett sorts 1860-tal för *Arabella*, men han var inte intresserad av något realistiskt 1860-tal. Det är samma för mig, jag uppfinner ett slags 1900-tal, men det vore fel om publiken satt och funderade 'mm, vilken tid är det nu, är det 50-tal, 70-tal eller kanske ännu senare: 90-tal?' Jag tror jag får lite storhetsvansinne och säger att jag placerar den i Christof Loy-tid".¹⁰ Så han har liksom skapat sin egen tid av 1900-talet.

Arabella handlar om att den äldsta dottern ska giftas bort för att rädda familjens ekonomi. Familjen är en slags trasadel som har slut på pengarna och de måste hitta en rik friare till henne. Hon hävdar då att hon vill välja själv och har fått en respit på några dagar för att välja den där friaren. Visst kan sådant hända i dag, men 1800-talets kvinnosyn kanske inte riktigt är den samma som vi har. Ändå hävdar Christof Loy att denna opera har en ganska modern kvinnosyn, därför att när hon äntligen möter den här främmande mannen från Kroatien och urskogarna som hon blir blixtförälskad i – han står nämligen för någonting helt annat än hennes dekadenta familj – så säger de i duetten att "du ska bli min härskare och jag ska bli din härskarinna". Det pläderas alltså för något slags jämställt förhållande, som kanske är annorlunda för att vara skrivet 1933.

Beträffande *Traviata* tycker jag att det svåra inte är att överföra det visuella i tid, utan det gäller just innehållet och det gäller många operor – jag tänker närmast på de sociala koderna som finns inbegripet i den tid som de utspelas i. Vi skulle också kunna ta upp *Figaros bröllop* (1786), men låt oss fortsätta med Kameliadamen.¹¹ Hon är lyxprostituerad och vill leva med Alfredo, som är av högborgerlig härkomst, och bestämmer sig för att lämna sitt gamla syndiga liv. Men då söker Alfredos far ensam upp henne. Framför allt hotar deras förbindelse systemens äktenskap, för hon ska

gifta sig med en förnäm man och han kan ju inte tänka sig denna fasansfulla fläck på familjens vapensköld, alltså att hans blivande svåger skulle ha levt med en prostituerad. Självfallet är det svårt att översätta detta till i dag, men om det hade hänt i vår tid skulle man förmodligen acceptera det på ett annat sätt. I ett sådant här fall får man ändå tänka sig för väldigt mycket hur man placerar in det, om man nu flyttar det i tid. *Traviata* gick på Folkoperan för några år sedan och då satte Staffan Valdemar Holm upp den. I första akten var det gjort helt modernt med kokainfester och manskören var transvestiter, så att man fick fram det oerhört dekadenta i deras liv och när de sedan i andra akten skulle dras ut på landet var scenbilden helt i vitt för att visa på en renhet. Jag tycker att uppsättningen var väldigt fin för att den visar transvestiternas utanförskap och slutet påminde lite grann om en aidsbegravning. Men det som för mig inte fungerade var just det ställe där pappan kommer in och berättar om systemen som inte skulle kunna gifta sig på grund av den där damens tidigare syndfulla liv. I denna uppsättning fick man se någon kvinna i brudklänning komma in genom en dörr långt upp, medan pappan var klädd som en högre tjänsteman eller något sådant där i en lodenrock. Men nej, det var en knäckfråga som inte hade blivit löst. I *Figaros bröllop* har vi situationen med 'ius primae noctis' – greven ska ha rätten till bröllopsnatten och inte den som kammarjungfrun gifter sig med.

I sina sociala mönster hamnar väldigt många operor i någon sorts hedersmordsproblematik, det vill säga att dotterns heder ska försvaras av familjen, och det finns exempelvis i *Rigoletto* (1851). Dottern Gilda är här ute på äventyr med den lustfyllda libertinen hertigen. Eller ta *Ödets makt* (1869) i vilken Leonoras bror försöker försvara hennes heder mot älskaren. Det är ganska mycket som numera diskuteras kring invandrare med hedersmord och hela den problematiken, som för oss ligger i en förgången tid, men som kanske är aktuellt hos andra grupper och det kan för många vara fres-

10. Hugo von Hofmannstahl stod för librettoerna till Richard Strauss operor *Der Rosenkavalier* och *Arabella*.

11. *La Traviata* bygger på Alexandre Dumas roman *La dame aux Camélias* (1848).

tande att på olika sätt översätta detta till nutid.

En annan opera som är väldigt svår att överflytta i tid är *Rosenkavaljeren*. Den utspelar sig på 1740-talet och där finns mycket ceremoniella saker. Kavaljeren är en förelöpare till den äkta friare som ska komma till den unga adliga fröken Sophie och denne ska till henne överlämna en silverros, och det gör man kanske inte heller riktigt i våra dagar. Här finns väldigt mycket diskussioner kring adelskap. Baron Ochs von Lerchenau och fältmarskalken är riktiga adliga dom, medan den unga Sophie och hennes pappa Herr Faninal är alldeles nyadlade och framför allt pappan betar sig på ett väldigt nyrikt sätt. Detta kan vi känna igen i dag, alltså att man smäller upp smakfulla saker för att visa hur rik man är. Men jag och regissören Stina Ancker diskuterade i ett radioprogram att den i alla fall är svår att göra. Hon sa att ”har man en riktigt, riktigt bra idé, kanske det går” och lustigt nog kom det faktiskt ett par år senare en uppsättning av Yanis Hovardas som blev ganska omtalad. Han hade flyttat operan i tid, och översatt längtan efter att bli upphöjd till adlig och att bli känd och ingå i den tidens jetset-liv till en slags strävan efter kändisskap som vi mycket känner igen från dokusåpastjärnor. Under uppsättningens gång på Göteborgsoperan går det runt folk och filmar med kameror, och bilderna uppförstoras på duken bakom scenen. I denna opera diskuteras överhuvudtaget tiden mycket. Fältmarskalkinnan säger till exempel vid ett tillfälle att ”tiden är ett märkligt ting, ibland går jag upp mitt i natten och stannar alla klockor bara för att känna att tiden stannar”. Ibland fryses bilderna av vad man får se, så att det faktiskt blir just frusna ögonblick. Vid själva rosenöverlämnandet, alltså när Octavia kommer till den nyrika familjen för att lämna över silverrosen till Sophie, är det ett helt koppel av kameramän i släptåg som filmar, och man får se det på olika tv-apparater. Efter alla förvecklingar

som bland innebär att Ochs avstår från Octavia¹² och de unga tu får varandra, kommer sedan precis samma typ av musik en gång till som vid rosenöverlämnandet. Nu är det på med kamerorna igen, men då klarar de inte riktigt av att upprepa det där ögonblicket en gång till. Sophie blir oerhört generad när de står och sjunger duetten och det blir en lite halvdan kyss, och när kamerabevakningen upphör rasar de bara ihop i en hög, så det är väldigt snillrikt gjort. Sedan var det också en diskussion om det offentliga och det privata. Många reagerade väldigt starkt på de sexuella inslagen, men framför allt reagerade man på att det hade flyttats i tid. Självt tyckte jag att det var en uppdatering som verkligen fungerade.

Jag tänkte nämna lite mer om denne grekiske regissör, som med *Parsifal* nu har gjort sin femte uppsättning i Göteborg. Från början var han talteaterregissör och gjorde opera för första gången här. Han gör väldigt spännande närläsningar av texter och i de små texthäftena från operorna har han skrivit massor av pyttesmå saker i marginalen. Även om han själv inte alls kan läsa noter – han har regiassistenter som gör det åt honom – lyssnar han noga in musiken i verken. I hans tolkningar hamnar vi väldigt ofta i det oväntade, för han gör ganska radikala översättningar och förflyttningar, men enligt mitt förmenande känns det aldrig som att han går emot det som finns i verket – det måste tolkas och angås här och nu, och det gör han.

Vad gäller *Parsifal* – som bygger på en keltisk saga – brukar mytologiska operor, till skillnad från mer realistiska som *Rosenkavaljeren* eller *Traviata*, av hävd anses gå lättare att flytta därför att de liksom är så arketyppiska i sin struktur att man kan översätta dem till lite allt möjligt. Handlingen har placerats i ett slags badhus och Amfortas, som har ett inre sår och som också är ett fysiskt sår som inte vill läka, tvagar på det här badhuset. Problemet är bara att det inte finns något vatten, och

12. Till förvecklingarna hör att Ochs intresserat sig för Octavia i tron att denne var en kammarflicka: ”Mariandel”.

med detta menas att det rike som vi befinner oss i så att säga har urlakats på sitt innehåll. Man hissas mellan två världar och allra högst upp, i trollkarlen Klingsors värld, finns vatten, men då är vattnet fruset. Klingsor har gjorts med riktig trollstav och hatt och allting. Där nere finns däremot världen för andlig och fysisk healing. Graalsbägaren med Kristi blod i har översatts till Amfortas kropp, så att när Amfortas blöder av såret är det själva avtäckandet av Graalen. Det spjut som en gång dödade Kristus och som ska föras hem, har i alla fall ibland häpnadsväckande nog översatts till just den trollstav som trollkarlen Klingsor har, så det kan tyckas vara lite hädiskt. Men Houvardas har liksom skalat bort alla de kristna symbolerna i handlingen.

Jag som har sett många uppsättningar av honom innan jag började på Göteborgsoperan, tyckte det skulle vara så spännande att se hur han jobbade och gick ner på ett par repetitioner, men det enda som han pratade om var sådant som att ”kan du lyfta handen lite högre till vänster” och ”kan du gå lite längre till höger”. Det var väldigt mycket placering, och då hade de alltså redan pratat ihop sig om alla undertexter och så vidare.

Johan Öberg: Men vad blir din roll i en sådan uppsättning om du är dramaturg och ändå inte ska jobba med texttolkningen?

Göran Gademan: Den här säsongen har jag inte varit en aktiv produktionsdramaturg, det vill säga att man går parallellt med regissören och tittar på repetitionerna, för att sedan gå därifrån och komma tillbaka igen – man ska helst inte vara där för ofta. Min roll är då vara ett slags bollplank till regissören: gick det här fram, var det för övertydligt eller för luddigt? Annars är min del mer att se om det finns versioner av verket, och framför allt att ta hand om textmaskinen och göra mera småsaker. Jag har inte följt produktionerna hela tiden, eftersom de var planerade redan innan jag började.

Dessutom är väl Yannis Houvardas en sådan regissör som egentligen inte behöver någon dramaturg, särskilt inte när Lars-Åke Thessman är scenograf, för de är nog ett väldigt vant team att prata ihop sig.

Royner Norén: När du ändå talar om ditt arbete som dramaturg, skulle du kunna beskriva vad du tittar på, mer specifikt?

Göran Gademan: Som dramaturg är man ett slags ställföreträdande publik, ett yttre öga skulle man kunna säga, så därför får man vara noga med att inte dras in för mycket i vad produktionsteamet pratar om. När Elisabet Ljungar – som ska sätta upp *Figaros bröllop* i höst – nu har bett mig att lite grann gå ner på repetitionerna av *Bröderna Lejonhjärta* (2007) och tycka saker, så har jag suttit och antecknat vad jag sett och till exempel frågat om man inte ska kasta om ett par sånger för att det blir en konstig kronologi. Eftersom det är ett nyskrivet verk kan man göra sådant på ett annat sätt.

Johan Öberg: För oss i Göteborg är det väl också så att vi tänker på Stadsteatern i början av 1980-talet, när de ideologiskt korrekta dramaturgerna drog in på scenen där och talade om hur pjäserna skulle spelas.

Göran Gademan: Ja, just det: marxistisk läsart.

Johan Öberg: Men du är inte riktigt en sådan då?

Göran Gademan: Nej, snarare är det väl så att om regissören har bestämt sig för en viss läsart, en viss tolkning, då är det min uppgift att kolla att den tolkningen går fram, att den syns, och jag kan ha åsikter för att få det ännu mer åt dennes håll så att säga. Talteaterdramaturger sitter och arbetar med texter på ett helt annat sätt. I opera har du också musiken, medan texten i uppsättningarna är som den är. Min roll är bara att se till att det fungerar som det ska i textmaskinen, så det handlar

inte om sådana bearbetningar och översättningar som görs på talteater.

Eva Nässén: Jag tänkte på att när Ingemar Bergman kom tillbaka och tittade på en föreställning som han hade regisserat, underkände han den därför att det hade hänt så mycket från det han var klar tills han sedan såg om den efter ett antal veckor. Händer något sådant på operan? Ibland har man ju två lag och de som sjunger kan ha väldigt olika personligheter.

Göran Gademán: Här är det inte så ofta två lag, men det händer väl med sådana operor som *Tosca* (1900). Då är det normalt regissören som instruerar båda lagen, och sedan är det regiassistentens uppgift att se till att föreställningen håller ihop om den kanske går femton gånger; denne har varit med på varenda repetition och fört regibok över hur till exempel rörelserna på scen ska göras, och har också ansvar för att trimma in nya personer. Vi hade en repris nu i lördags på Mozarts *Enleveringen ur Seraljen* (1782) och det är en två år gammal produktion. Två huvudroller skulle bytas ut och det var regiassistenten som trimmade in dessa. Sedan kom regissören de två sista veckorna för att kolla uppsättningen och tog upp det här igen. Hos oss går inte produktionerna så länge, medan man däremot på Stockholmsoperan ibland kan få se hemskt gamla uppsättningar som mer eller mindre har fallit sönder, för då har det varit så många sångare inne och alla möjliga som petat i det att regissörens ursprungliga tanke lite har urlakats.

Lena Dahlén: På teatern kan det vara stor skillnad mellan att se första och sista föreställningen, för om man håller efter lite brukar det ofta bli bättre efter hand.

Göran Gademán: Till skillnad från Stockholm spelar vi i Göteborg och även i Malmö numera i block, vilket innebär att en uppsättning går mellan åtta och tjugo

gångar på en säsong och sedan kanske den inte tas upp mer. *Parsifal* spelas åtta gånger och då är det säkert så att om vi ser operan sjätte-sjunde gången är det klart bättre än vad premiären var, för då är den upprepeterad och har gått med samma sångare. Stockholmsoperan har också mycket större repertoar. Där kan de ha femton verk på en säsong, medan vi har sju-åtta i bästa fall.

Royner Norén: Men har inte opera om man jämför med talteater mycket mer av frusna ideal? Jag menar att om man stiliserar framställningen kanske det inte ger lika stort utrymme för sångarna som skådespelarna har – vad som händer i deras kreativa process.

Göran Gademán: Det beror lite på. Ibland talar man om konceptregissörer, alltså det kommer en regissör som har ett väldigt hårt och genomtänkt koncept som han absolut vill applicera in i minsta detalj, och då kanske det inte finns så mycket utrymme för sångaren. Men de flesta regissörer ger ändå utrymme för att se efter vem just du är i rollen. När Cristof Loy kom och gjorde *Arabella* hade han en halvtimmes enskilt samtal med varje sångare innan han satte igång – inte att de talade så mycket om rollen, utan han ville lära känna dem och se vilka de var. Om man ställer en roll på en viss artist kan det bli problem ifall det sedan kommer in en annan artist i rollen, men det kan också bli ett lyft. I *Enleveringen* gjorde en ny regi att de andra medverkande också fick anpassa sina roller och då kan det hända ganska spännande saker.

Jag tänkte också säga någonting om ett par andra uppsättningar. *Karmeliterstrarna* (1957) av Poulenc utspelas egentligen under franska revolutionen i ett karmelitkloster och där har vi sjutton nunnor som ska giljotineras. Den handlingen flyttades till en flygplats i dag och det språnget kan tyckas vara ganska stort, men den här operan handlar väldigt mycket om ångest och att bli fri sin ångest och att göra upp med sig själv och

bli en hel människa. På en flygplats finns hela tiden känslan av väntan, lite som nunnorna väntar på sin giljotinerings och till råga på allt kom ”elfte september” mitt under repetitionsperioden, så det blev en extra stark laddning. Alla nunnorna kom i en likadan röd klänning som representerade deras tidigare liv, deras förflutna; de packade sina väskor, stängde och öppnade dem igen och vek om, och utförde någon slags koreografi istället för klosterritualer. När de sedan skulle giljotineras gick de en efter en uppför en trappa och hoppade ut. Här – som med flera av Yannis Houvardas uppsättningar – kan det bli ganska problematiskt med textmaskinen, därför att texten säger vissa saker och så ser man kanske inte riktigt detta på scenen. Vid ett tillfälle ser man en nunna som får en sådan där hemsk plastlåda med mat i och när hon så slänger av plastlocket för att äta säger hon ”fördömt, ständigt dessa bönor”, vilket var roligt och man kände igen sig. Men sedan säger nunnesystemet bredvid till henne: ”Sätt ner det där strykjärnet och hör på mig”. Då var detta strykjärn som man fick läsa på textmaskinen en plastsked, så det kan bli väldigt konstiga ”clashar”. När man i andra uppsättningar till exempel säger karosser och hästar, kanske man bara skriver vagn i största allmänhet för att liksom suddas ut lite grann. Står det åtta hästar i texten och det kommer in en limousin kan det ju bli problem. För mig går gränsen för vad man får göra vid att man faktiskt inte får skriva om, därför att musiken är skriven till en speciell text. Houvardas hävdar i förhållande till textmaskinen att han tycker att det blir en intressant dynamik mellan vad som sägs i text och hur han sedan har översatt det på scen. Men börjar man skriva om texten eller bearbeta musiken har man gått över gränsen för vad man egentligen får göra. Folkoperan gjorde en uppsättning av Ivar Hallströms opera *Den bergtagna* (1874), som är en nationalromantisk opera i sagomiljö, och förutom att man hade arrangerat från stor romantisk orkester till kanske åtta man och hade med en synt som spelade oavbrutet, hade man skrivit

om texten och flyttat handlingen. Troll och sådant kan man naturligtvis översätta till något annat, men detta hade man gjort till Knutbydramat. Bergakungen var Knutbypastorn och Ingeborg som lockas ner i berget kommer till den där konstiga församlingen. Jag tror att det kanske hade gått, men vad som störde mig var att man mer eller mindre hade skrivit om texten och gjort ett helt annat drama.

Royner Norén: På ett plan kan man väl inte undvika att tolka en historisk text, jag menar för att vi ska kunna förstå den. Ivar Bergkwist var också lite grann inne på det när vi pratade med honom härom dagen.

Göran Gademan: När historiska personer förekommer på scen, till exempel Gustav III, Kristina eller Elisabeth I av England, kan det bli rätt knepigt att flytta handlingen i tid, men *Maskeradbalen* (1859) här hade flyttats. *Capriccio* (1942) ska egentligen utspelas på 1700-talet, men är nästan bara satt i Strauss egna 1900-tal och i den operan diskuteras konstens villkor väldigt mycket. Det kan bli rätt konstigt när man diskuterar Rameau och Racine och sådant. Madame Clairon, som var en stor skådespelerska, har till och med en roll i handlingen, så då får man tänka till ordentligt. Det har hänt att man har gjort rollerna som något slags spel i spelet, men vad var det som Ivar sa?

Eva Nässén: Vi håller på med en opera av Provenzale och där har vi det italienska librettot, men så har han gjort en svensk version att sjunga. Ivar gör så att han ser efter vad det handlar om och sedan gör han en ny text. På torsdag ska vi ha ett seminarium på Artisten, där vi ska jämföra en nära översättningstext, en så kallad handlingstext, med en sångtext och ursprunglibrettot, och framföra ett par scener på lite olika sätt.

Göran Gademan: Det där är väl snarast att betrakta som en bearbetning.

Eva Nässén: Ja, det är nykomponerad text på något vis, men det handlar om samma saker. Ibland går det väldigt bra och ibland blir det lite underligt för då har han hittat på någonting som vi har svårare att tolka – kanske ett uttryck som är naturligt för honom i hans dialekt, men som också kan vara generationsbundet.

Anders Wiklund: Om man ska sjunga på originalspråk eller om man ska översätta är en debatt i sig, men om man går på översättningslinjen pareras det där problemen med att man har flyttat en handling mycket bättre än att försöka sig på att få en spänning mellan textmaskinen och scenen.

Lena Dahlén: Jag tänker mig att varje tidsförskjutning måste ha en bestämd riktning i innehållet, alltså man måste veta varför man gör detta och hur man ska visa det.

Göran Gademan: Javisst, och om man till exempel tar de stora operahusen i Tyskland, som flyttar precis allting till nutid, ser man i en del uppsättningar att det inte finns någon mening med det – man flyttar utan att det är övertänkt.

Eva Nässén: Varför kan man inte göra det gammalt längre?

Göran Gademan: Jag tror att det där går i vågor fram och tillbaka, men det kanske är på väg mot ett annat håll. Det lite diffust stiliserade 1900-talet i *Arabella* är en riktning mot att man börjar släppa den väldigt detaljerade nutidsrealismen i uppsättningarna. Sedan finns det andra sätt. Robert Wilson har satt upp opera och till exempel gjort oerhört stiliserade långsamma rörelser – som påminner om kabukiteater – och som absolut inte är nutid.

Eva Nässén: Om man använder den typen av rörelsetid,

har man på något vis också olika tidsrytmer. Musiken har sin och så har man då någonting som går emot. Det är spännande, men kan också bli väldigt konstigt.

Anders Wiklund: Att saker och ting förekommer är en sak, men det intressanta är när det används. Att bara prova och hoppas att det händer någonting kan man göra på en skola, men inte på en scen – då måste man placera rätt för att det ska få en mening.

Johan Öberg: Vi befinner oss i något slags akademiskt sammanhang och humanister älskar det här med semiotik och tolkning, men opera är väl också någonting mycket mer vulgärt som handlar om underhållning och njutning. Realismen är då kopplad till njutningen, dvs att det som åskådaren njuter av uppfattar han också som reellt eller som det verkliga. På Göteborgsoperan tycker ni uppenbarligen om att framställa en slags halv-nakenhet, men är det någon speciell glädje med det?

Göran Gademan: Nakenheten på scen framställs inte uteslutande i något njutningssyfte, utan för att man vill säga någonting. I till exempel *Traviata* hade flera av de prostituerade väldigt tjusiga klänningar, men tittade man lite närmare såg man att de var väldigt uppslitsade – det var ett sätt att blotta dem och visa på deras förnedring. Vi har många typer av verk och med olika sorts estetik. En del uppsättningar är väldigt intellektuella, medan andra just har det njutningsfulla.

Anders Wiklund: Nyskapad opera kan verkligen vara både reell och extrem.

Johan Öberg: Om man jämför teater och film, så är upplevelsen av den egna kroppen mycket starkare i teaterummet. Jag förnimmer med hela min fysiska varelse det som sker på scenen och har någon slags intensiv relation till kropparna, medan jag i biosalongens ljusspel glömmer min kropp – jag kan projicera in mig

i filmduken och helt försvinna ifrån mig själv. Något liknande kan man tänka sig händer i en operasituation, alltså självförglömmelse i någon mening.

Göran Gademan: Fast det har nog väldigt mycket med musikens roll att göra; den går direkt in till ens undermedvetna utan att behöva passera via hjärnan.

Johan Öberg: Jag menar att operans realism kanske finns i den självförglömmelsen.

Göran Gademan: Man kan nästan kalla det illusionism, att man liksom suggs in och glömmmer bort var man är.

Tina Carlsson: På teater blir man lite lätt generad, för tänk om de misslyckas! Man kan uppleva det som att ”den repliken satt väl inte riktigt så bra”.

Johan Öberg: Dom förstår inte texten.

Göran Gademan: Man kan aldrig få de där onaturliga tonfallen i en opera som man kan få i en talpjäs i och med att det sjungs.

Tina Carlsson: Skådespel är också något visuellt; man jobbar bildligt med scenerier och det kan vara skönt och vackert. Men jag tycker att det är jobbigt med de svettiga skådespelarna.

Lena Dahlén: Varför det är så ute med teater i vår tid, tror jag har att göra med att allting är så fulländat omkring en och designat. Hur ser en skådespelare i sin tafflighet ut bredvid en projektion? Hur ska man kunna jämföras med ihopklippta filmiska ögonblick? Ingen står längre ut med att se en ofullkomlig skiten människa, för det mår man lite dåligt av. Och vi som arbetar med teater: varför gillar vi inte teater, fast vi älskar teater? Det är ett ständigt riggande med hur man ska göra för att få till det och ändå kanske man inte

lyckas. I grund och botten handlar det om ett *Nu*, ett ofullkomligt, och nu kan jag misslyckas med att säga denna mening till dig.

Anders Wiklund: Vad gäller det vulgära i opera i förhållande till akademism, så har det lite grann att göra med vilken opera man talar om. Den italienska operan, som är den enda folkliga operakultur som finns, spårade ur mot slutet av 1600-talet och det blev liksom världens show. Efter den operareform som genomfördes skulle man plötsligt bli högstämnd och intellektuell i dramat och allting. Den nordtyska barockoperan excellerade i en massa vulgariteter, men det var fruktansvärt väl genomförd underhållning och man gjorde bra musik till det hela. Däremot har den franska operan alltid varit akademiserad och har egentligen aldrig varit folklig. Operan är från början en intellektuell konstruktion och är född i akademin, så den kommer inte precis från gatan.

Johan Öberg: Gounods *Faust* (1859) är naturligtvis på många sätt akademisk, men blev samtidigt en del av fransk folkkultur. Det var ju också den enda opera som Lenin grät över, han såg den om och om igen.

Göran Gademan: Den riktigt intellektuella operan är väl den tyska ändå. För fransmännen vågade ta sådana verk som Goethes *Faust* (I 1808, II 1833) och *Wilhelm Meister* (1795) och sedan göra om helt fräckt.

Royner Norén: Jag tänker på begreppen idealism och realism, och att det gjordes en operareform mot bakgrund av att det napoletanska operadramat hade urartat. Vi håller ju på med Provenzales *Sin hustrus slav* (1671) och jag hade i den uppfattat ett spel mellan antika ideal i förhållande till någon slags folklig realism, men Ivar Bergkwist menade på att det bara handlade om underliv.

Anders Wiklund: Den napoletanska folkteatern var kanske inte underlivsfixerad, men den spelade väldigt mycket på kroppar och det gör också opera buffan under 1700-talet. I den napoletanska dialekten i operan kryllar det hela tiden av sådana saker, men då är vi inne i riktig underhållning.

Royner Norén: Så det beror lite grann på hur man tolkar vad som försiggår på scenen?

Göran Gademán: I opera finns alla möjliga skikt som man kan välja att lägga sig på så att säga, eftersom det är så mycket som ska smältas samman samtidigt: bild, text, musik, rörelse, gester och så vidare. Man kan lägga det i underlivet, men man kan också lägga det någon annanstans – i överlivet.

Eva Nässén: Det kanske är så att man vill att allting på teatern liksom ska vara riktigt, att det ska vara äkta som det heter, så att minsta lilla tonfall som man känner att det inte hör ihop med det äkta är dålig teater. Operan kan inte vara äkta på det sättet, eftersom den har helt andra förutsättningar – det passar den och då får man en annan upplevelse.

Tina Carlsson: Det finns ju andra teaterformer som arbetar med andra medel och som jag kanske har lättare för.

Lena Dahlén: Man vänder sig till olika sinnen också. Men det där med vad som är äkta i talteatern tror jag är en chimär för det är så olika skolor och uppfattningar om vad som anses äkta. Många likställer en viss sorts skolning i skådespeleri med vad som är äkta, medan någon annan tycker att ”så kan man överhuvudtaget inte säga en replik”.

Tina Carlsson: Fast man vill väl ändå nå samma mål, alltså en slags känsla av äkthet.

Lena Dahlén: Jag kan sitta och tala med en skådespelare och vara ganska överens, men jag har också varit med om att vi inte alls menar samma sak med det vi säger om närvaro och äkthet när vi går och tittar på en föreställning. Det är först i kontakt med en specifik föreställning som man egentligen kan förklara de här orden språkligt för varandra.

Tina Carlsson: Jag tror helt på den konstruktivistiska idén i samtidskonsten om att varje människa konstruerar sig själv i varje ögonblick på något sätt och värjer mig mot att det överhuvudtaget skulle finnas någon äkta känsla och därmed ansatsen att vilja beskriva något äkta, som till exempel äkta gråt.

Lena Dahlén: När jag möter min text händer något med mig som skådespelare. Först är texten där och sedan är det en väldig resa innan jag lär känna den och kan uttrycka det ena eller andra i pjäsen på samma sätt som jag kan säga att ”det här är en kopp”. Det måste bli muskler och kropp av texten. Att till exempel kognitiv psykologi fungerar har ju att göra med att man förändrar människors sätt att förhålla sig till verkligheten. Jag tror inte att jag kan säga att jag är mer äkta när jag är hemma och tittar på en film som är väldigt sentimental än om jag i min roll gråter för att situationen är sådan. Jag lever i ett nu och är en människa, och inbillar mig att vid en viss punkt – det här är något jag ska undersöka – är det där med jag och roll samma sak. Skillnaden upphör vid en viss tid, och det tror jag den gör hos alla. Men det är en lång väg dit. Ofta har man inte den tid som behövs.

Göran Gademán: Ibland är inte idealet att man ska vara äkta överhuvudtaget, utan det beror på typ av teaterföreställning. Säger man att ”nämen, det där verkar inte riktigt äkta” när man ser en Brecht-pjäsa, är det ändå inte det som uppsättningen varit ute efter.

Johan Öberg: Om man tar pärmarna som Tina har med ryska ungdomskriminellas texter om den blå himlen,¹³ så kan man säga att de skulle vara väldigt tillgjorda i en svensk miljö. Alla de här fångarna har fin handstil, de skriver väldigt väl och broderar nästan ut små prosapoem om vad den blå himlen är, medan det i Sverige skulle ha varit äkta om de hade skrivit om de dåliga matransonerna, mobbningen och hedersmorden. Här skriver de om den blå himlen på ett så där romantiskt sätt, men man märker att det är äkta för dem.

Lena Dahlén: Det som man vill göra som har med äkthet att göra, tror jag handlar om att man har ett innehåll som man vill säga till någon. Jag vill säga detta till dig och hoppas du hör på mig: ”Jag säger detta till dig och jag vill att du ska tro på att jag säger det”.

Tina Carlsson: Har ni sett det verk som Miriam Bäckström har med på Göteborgs konstbiennial? I en intervju får man höra en skådespelare som heter Rebecka berätta om sitt privata liv, fast ibland när hon svarar är det konstnären som har talat om för henne vad hon ska säga och det där flyter hela tiden, så man vet inte när hon som skådespelare ska iscensätta repliker och när hon faktiskt svarar på frågorna.

Lena Dahlén: Ligger det inte en liten hund begraven i vad ett ”jag” är? Det är som om det vore något anmärkningsvärt i att jag först inte kan säga alla de här hemska orden som jag ska säga i en viss pjäs – i inledningsskedet kan jag ha ett stort motstånd till det. Men jag tror att vi upplever så mycket i livet att vi i varje fall kan plocka fram små skärvor av någonting som går att rikta på låtsas. Man lever ”som om” och det måste man ofta göra annars också.

Göran Gademan: En av mina studenter skrev en uppsats om två Brechtuppsättningar och där hade skåde-

spelerskan Inga-Lill Andersson fått instruktionen av regissören att hon skulle gå ur rollen och helt och hållet vara sig själv, och så skulle hon sätta sig i ett orkesterdike där skådespelare sitter och fikar och väntar mellan sina entréer. Då hävdade hon att ”jag kan spela en skådespelerska som sätter sig där, men aldrig mig själv”.

Lena Dahlén: Nu pratar jag i en liten grupp, men tycker annars inte om att prata när jag vet att ’Lena’ ska säga någonting. Däremot har jag lätt för det om jag har en uppgift, vilket inte är detsamma som att jag behöver tycka att det inte är jag – för jag kan likt förbaskat tycka att det är delar av mig som kommer fram, fast det inte behöver vara de delar man oftast ser i mitt vardagsliv.

Tina Carlsson: För mig är inte det någon skillnad, för även i vardagslivet konstruerar man sig själv.

Göran Gademan: På samma sätt kan man diskutera en dokusåpa, alltså om de som är med där är sig själva eller om spelar de en roll som är iscensatt.

Johan Öberg: På sätt och vis handlar det om besittningstagandet av ett nytt segment som vi konstruerar som det privata, men som inte är det privata. Dokusåpans sfär är ett nytt fält där en ny typ av kroppslig utlevelse är möjlig i samtiden. Man identifierar sig med hur verkligheten egentligen är eller det absolut äkta, i ett gränsöverskridande som man förknippar med det reala. Att ständigt knapra in på det privata eller hitta nya vrår av det privata som kan offentliggöras, är väl det som skulle kunna kallas ’passionen för det reala’ och gränsen flyttas hela tiden längre bort.

Tina Carlsson: Man skulle också kunna säga att allting är iscensatt, som att vi ska vara på ’Postgatan 4’. Dokumentation härifrån blir ytterligare en iscensättning att förhålla sig till. Jag ser det som att man i dokusåpor har vissa premisser som människor agerar utifrån och

13. Materialet hör till ett pågående projekt av Tina Carlsson.

på det sättet är de inte mer eller mindre verkliga eller iscensatta än någonting annat.

Royner Norén: Det kanske är väldigt intellektualiserat att uttrycka sig så, men skulle man inte kunna beskriva det som att man i ett teatersammanhang intar en slags subjektposition. Man placerar sig i en situation och använder vissa uttrycksmedel för att åstadkomma en effekt så att säga.

Lena Dahlén: Jag vet inte hur du menar med subjekt, men jag tänker att om jag ska vara 'Lena' som ska prata och bli nervös så blir jag nervös på ett annat sätt än om jag har repeterat en roll där jag förberedd, säkrare. Alla har väl ett öga som betraktar dem. Senast igår läste jag ett avsnitt i Pamuks *Den svarta boken* (1990) som handlar om det och som jag till och med funderade på att iscensätta. Jag kan berätta att jag gick en filmkurs där vi fick läsa in en scen, men det knepiga var att vi bara fick de egna replikerna. När vi sedan skulle repetera scenen säger regissören plötsligt: "Nu gör vi det här som en konstruerad sak, jag är demonregissör och gör alla fel som en regissör kan tänkas göra, medan ni är skådespelarna som går med på detta", och så sätter han på kameran. Vi fortsätter i flera timmar, det ena surret efter det andra inträder. När han har klippt ihop den här filmen visar han upp den och då mår folk dåligt av att de tycker att vi blir så illa behandlade. De ser ingen skillnad på det spelade repeterandet med demonregissören och det första avsnittet när vi började repetera rollen som vanligt. Detta säger också någonting om de här flytande jagen som vi vandrar runt med. Alla tyckte att allting var fullständigt naturligt och tänkte att "han är inte bra den här regissören, titta nu vad han gör där". Alltså, det var, *upplevdes*, verkligt.

Johan Öberg: När du framförde Petrusjevskajas Tiden är natt (1992) var orden som du uttalade riktade till publiken, men det var också ett samtal där flera perso-

ner inom dig talade med varandra och en dialog med bland annat författaren till texten. Man kan säga att varje ord som uttalas på en teaterscen är riktat åt många håll på en gång – till texten, författaren, publiken och andra rollpersoner – och det är ett flerskiktat språk som framförs på ett mycket medvetet och konstfullt sätt. Det som på ett sätt är verklighetseffekten i teater är just att kunna hålla ihop de olika valörerna i orden eller i språket. Men är det inte så att dialogiciteten reduceras kraftigt inom operakonsten jämfört med talad teater? Ordet kanske är så beroende av musiken att aktionsradien är beskuren?

Anders Wiklund: Orden sätts inte på samma sätt i en taldialog som de sätts i ett operalibretto.

Göran Gademan: Men riktningen av orden kan vara precis densamma som i talteater. Det beror på vilken typ av opera som vi talar om.

Eva Nässén: Och vilken tid också.

Göran Gademan: I till exempel en opera av Puccini eller Strauss har du rätt mycket dialogicitet, alltså mellan personerna.

Johan Öberg: Jo, mellan personer – det är ju givet, annars skulle det inte vara dramatik.

Göran Gademan: Barockoperor däremot är väldigt mycket bara arior som riktar sig ut till en publik.

Johan Öberg: Jag tänker på den tolkande hållningen i förhållande till en text, alltså den intensivt tolkande hållningen där man aldrig är riktigt säker på hur tolkningen ska fortsätta eller vem den riktar sig till. Det är ju det som så att säga skapar textens äventyr i en teateruppsättning om den är bra.

Anders Wiklund: Jo, men det är texten som är det centrala i en teaterföreställning – det är den aldrig i en opera.

Göran Gademan: För mig måste text och musik väga precis jämt, för musiken är komponerad och inspirerad av en speciell text som den går ihop med. På det sättet tror jag att den har alla de riktningar som en talad text skulle ha.

Anders Wiklund: Det händer ofta i en dialog eller i en monolog att sången upphör och musiken går in och tar vid. Man behöver inte säga någonting, utan du förstår det ändå.

Göran Gademan: Texten kan också bli flerskiktad på grund av musiken. Om en människa ljuger på scenen kan musiken skvallra så att det blir motsatt till vad han säger eller säga vad den personen tänker samtidigt som den säger det här. Om man tar Wagner och hans ledmotiv som betyder olika saker, så kan det bli flera lager under texten på ett sätt som det inte går att få fram med talteater.

Eva Nässén: Operor kan flyttas i tid just för att man inte är totalt bunden, utan man kan försöka att hitta nya tolkningar. Det är inte alldeles sant att människor var sig lika på 1600-talet, men en variant är att försöka göra något allmänmänskligt av någonting som är väldigt tidsbundet och i den bästa av världar fungerar musiken som en sammanbindning av tidslagren. Illusionen förrycks så kolossalt om det finns sådant som faller ut, för det syns så väl om man någonstans har byggt ett luftslott som inte riktigt håller och då sitter man där och gnäller i salongen och tycker att ”nja”. Det är ändå rätt fantastiskt om man kan få de olika lagren att flytta runt och flyta lite grann. Då kan jag bli lite snurrig i huvudet, men det är rätt fascinerande.

Göran Gademan: De lättaste operorna att göra det med är ofta de som bygger lite mer på mytologi. I det sista programmet här har jag med *Kvinnan utan skugga* (1914-18) av Strauss, som är en sagoopera. Kejsarinnan talar i förfluten tid och så där, och den satte Yannis Houvardas upp som att det är en gravid kvinna som kommer in och just ska föda. Hon går upp på natten med magen i vädret för att hon inte kan sova och det är alldeles tyst innan musiken sätter igång. Resten som man får se är hennes fantasier och nojor inför vad som förestår och då kan man ju inte tala om vad som är äkta eller inte.

Eva Nässén: Det är väldigt intressant vilka psykologiska lager som finns inom oss människor, och att våra rädslor och farhågor och förhoppningar och allt sådant där kan plockas upp och visas på det här sättet i opera.

Litteraturreferenser

Gademan, Göran, *Operabögar*, Hedemora, Gidlund, 2003.

Gademan, Göran, *Realismen på Operan: regi, spelstil och iscensättningsprinciper på Kungliga teatern 1860-82*, Stockholm: Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier, 1996.