

**GÖTEBORGS UNIVERSITET**

Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion

Dramatik: Fördjupningskurs (DR1310)

## **En Samtida Opera**

*En empirisk studie av Giuseppe Verdis Don Carlos utifrån två fältstudier.*

*Maria Andberger*

C-uppsats,

2014

Handledare: Mikael Strömberg

| <b><u>INNEHÅLLSFÖRTECKNING</u></b>       | <b>SID.</b> |
|--|-------------|
| <b>1. INLEDNING</b>                      | <b>3</b>    |
| SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNING                 | 3           |
| METOD OCH MATERIAL                       | 3           |
| TEORI                                    | 4           |
| TIDIGARE FORSKNING                       | 5           |
| <b>2. ARGUMENTATION</b>                  | <b>7</b>    |
| BEGREPPSUTREDNING                        | 7           |
| BAKGRUND                                 | 8           |
| SEMIOTISKA INTRYCK                       | 9           |
| <i>Göteborgsoperans uppsättning 2010</i> | 9           |
| <i>Salzburgs uppsättning 2013</i>        | 15          |
| TEMATIK                                  | 19          |
| <b>3. SLUTSATS</b>                       | <b>23</b>   |
| <b>4. AVSLUTNING</b>                     | <b>24</b>   |
| <b>5. BIBLIOGRAFI</b>                    | <b>25</b>   |

## 1. INLEDNING

Jag växte upp mitt i kulturvärlden och opera har varit ständigt närvarande i mitt liv. Där jag har sett en modernisering av scenkonsten inom både teater och musikal har jag noterat att operan förblivit densamma i sitt uttryck. Opera är ett format inom den västerländska konstmusiken som funnits i sin nuvarande form sedan slutet på 1500-talet.<sup>1</sup> I sitt enklaste format kombinerar operan text och musik framförd av en orkester, och oftast i en teatralisk miljö vilket är vad denna uppsats kommer att fokusera på. Verket förblir autonomt<sup>2</sup> genom århundrandena, det vill säga att ramverket förblir densamma genom tonsättarens och librettistens upphovsrätt. Varje produktion måste därigenom väga verkets tolkning gentemot dess original text, oavsett hur gammal den texten är. Så varför är opera relevant för vår samtid? Genom den här uppsatsen vill jag sätta fokus på hur det konstnärliga teamet tolkar det gamla verket som skapades för en annan tid och plats. Vi sätter ideligen upp gamla verk i nya kostymer som jämförs med samtidskonst, ett primärt exempel är Edinburgh Festival Fringe där publiken kan gå och se *Macbeth* på styltor, *En midsommarnattsdröm* utspelat i ett post-apokalyptiskt Amerika och *La Boheme* framförd i en samtida källare. Nytolkningarna kan vara extrema som i föregående exempel men även mycket subtila, vilket är varför jag har valt att fokusera denna uppsats på två moderna uppsättningar av Giuseppe Verdis *Don Carlos*.

## SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNING

Syftet med den här uppsatsen är att undersöka genom vilka medel operan kan relatera till vår samtid. Vilka aspekter kan vi identifiera? Vad gör opera relevant för dagens publik?

## METOD OCH MATERIAL

För att besvara frågeställningen kommer jag att utföra en empirisk föreställningsanalys av Giuseppe Verdis *Don Carlos*. Jag ska observera produktionsarbetet bakom Göteborgsoperans uppsättning år 2010 samt observera produkten av Salzburgs uppsättning av samma opera år 2013 som finns på DVD. Jag har valt att avgränsa min analys till två områden. Jag ska göra en semiotisk analys av den visuella bilden (scenbild och kostym) och en hermeneutisk diskussion av tematiken (framförallt texten). Utöver detta kommer jag studera litteratur kring opera och modern scenkonst.

---

<sup>1</sup> Tjäder, Per Arne: *Uppfostran, underhållning, uppror; en västerländsk teaterhistoria*, s. 97

<sup>2</sup> Enligt *Svenska Akademiens Ordlista*, s. 43; ”självständig, självbestyrande” – i detta sammanhang syftar begreppet till hur operaverket har en egen särställning genom sin konstnärliga halt.

## TEORI

Jag har valt att placera min uppsats i ett tvärteoretiskt sammanhang med en receptionsteoretisk föreställningsanalys som grund för argumentationen eftersom denna metod ger utrymme för både vetenskapliga och empiriska diskussioner. Föreställningsanalysen kommer att grundas i dels semiotiken och dels i hermeneutiken.

### *Semiotik*

Semiotik är en teckenlära, som varit tätt förbunden med lingvistik. Det är en vetenskap som studerar hur tecken och betydelser uppfattas och hur mening bildas i kommunikativa situationer.<sup>3</sup> Jag kommer främst använda den teatervetenskapliga blickvinkel som Keir Elam presenterar. Han introducerar oss till Pierces *index* (knutet till objektet antingen fysiskt eller psykologiskt), *symbol* (kulturellt betingat) och *ikon* (representerar objektet).<sup>4</sup> Men han menar att dessa indelningar inte är, och kan inte vara, absoluta. Teatersammanhanget är perfekt för det ikoniska tecknet, men då det har ett ytligt värde börjar gränsen för tecknets egenskaper suddas ut vid närmare granskning.<sup>5</sup> Publikens tolkning av föreställningen utgår från den fysiska bilden,<sup>6</sup> vilket är varför jag kommer att se till de visuella teckensystemen som publiken tolkar nämligen scenografin, scenbilden och kostymen för att se om jag kan finna de samtida aspekter som gör opera intressant för en publik idag. Dock kan, enligt Keir Elam, min bild kan endast vara subjektiv baserat på mina egna associationer av det bevittnade.<sup>7</sup>

### *Hermeneutik*

Semiotiken brister i sitt systematiska tillvägagångssätt i den aspekten att åskådaren och hans erfarenheter inte tas i antagande när tolkningen utförs. Musiken och textens innebörd är två auditiva teckensystem som ger oss tillgång till verkets mening och tematik, och på grund av dess intellektuella och emotionella värde utgår jag från hermeneutiken snarare än

---

<sup>3</sup> Kjörup, Sören. 2009. *Människovetenskaperna -Problem och traditioner i humanioras vetenskapsteori (2nd edition)*. Lund: Studentlitteratur. s. 211f

<sup>4</sup> Elam, Keir. 2002. *The Semiotics of Theatre and Drama (2nd edition)*. London: Routledge. s. 18f

<sup>5</sup> Elam, Keir. s. 20f

<sup>6</sup> Elam, Keir. s. 50

<sup>7</sup> "It is the spectator who must make sense of the performance for himself, a fact that is disguised by the apparent passivity of the audience. However judicious or aberrant the spectator's decodification, the final responsibility for the meaning and coherence of what he constructs is his." Elam, Keir. s. 85f

semiotiken i min analys. Hermeneutik är en tolkningslära,<sup>8</sup> och utgår från åskådarens förståelse av verket, om scenkonst i helhet och dess roll som just åskådare. Eftersom åskådaren hela tiden utvecklas och förändras förflyttas tolkningshorisonten alltid framåt. Där semiotiken ser konstverket som avslutat ser hermeneutiken densamma som ett oavslutat kapitel. Inom hermeneutiken är tolkaren medveten om att hans tolkning och utforskning av ett äldre verk alltid är baserad på hans erfarenhet av samtiden,<sup>9</sup> vilket gör denna metod idealisk för den delen av uppsatsen. Gadamer hävdade även att klassiker inte behövde ett historiskvetenskapligt förhållningssätt för att förstås utan de tolkar sig själva, delvis de talar direkt till vår samtid genom att relatera en förfluten utsaga till varje nutid.<sup>10</sup>

## TIDIGARE FORSKNING

Michael Scotts bok *Renaissance Drama and a Modern Audience* (1982) betraktar de samtida aspekterna i verk äldre än 300 år, vilket även är mitt mål med mina fältstudier. Han har tittat på sju olika renässanspjäser och undersökt deras relevans för en modern publik. Michael Scott ifrågasätter vilka aspekter det är som gör att vi identifierar oss med de relationer, problem och karaktärer som dyker upp i de elisabetanska pjäserna.<sup>11</sup> Scott återknyter i varje kapitel till pjäsernas användning av den arketypiska tematiken; kärlek, äktenskap, makt, sorg, sexualitet, religion, tid, frihet etc. – individuellt eller i olika kombinationer.<sup>12</sup> Detta är inte bara begränsat till pjäser, men är även fallet hos operakonsten. Michael Scott lägger också mycket vikt på hur produktionerna såg ut, om scenografin var stiliserad, minimalistisk eller detaljrik, om den påminde om vår egen tid, dramatikers tid eller en helt annan epok. Han noterar också hur musiken har haft en positiv inverkan på uppsättningarnas popularitet och hur dramaturgerna ibland tolkat om texterna till ett modernare språk.

Patrice Pavis diskuterar i sin bok *Contemporary Mise en Scène: Staging theatre today* (2013) problematiken kring att sätta upp klassiker på dagens scener. Han använder en liknande definition av klassiker som jag gör i denna uppsats: klassikerna är dem verken som återkommer genom tiderna, dem som blivit uppsatta så ofta att regissörer sätter sin egen

---

<sup>8</sup> Kjörup, Sören. s. 233

<sup>9</sup> Kjörup, Sören. s. 245, 249, 253

”History is only present to us in light of our futurity.” (Kearney, Richard & Rainwater, Mara. 1996. *The Continental Philosophy Reader*. New York: Routledge. s. 115)

<sup>10</sup> Kjörup, Sören. s. 247

<sup>11</sup> Scott, Michael. 1982. *Renaissance Drama and a Modern Audience*. London: Macmillan. s. xi-xii

<sup>12</sup> Scott, Michael. s. 6, 22, 25, 33f, 52, 61, 78ff

prägel på dem utan att egentligen förändra materialet. Patrice Pavis menar att ”In the theatre, the classics thus have a long history of the conditions of interpretation.”<sup>13</sup> Han belyser faktumet att det efter 1990-talet inte längre verkar finnas ett system till produktionernas behandling av klassikerna, men att vi fortfarande kan hitta tendenser som ex. arkeologisk rekonstruktion, historicism medan de vill relatera teman, mening och berättelse till en samtida publik.<sup>14</sup> Metoder inkluderar modern klädsel och användning av teknologi,<sup>15</sup> scenografin kan på så sätt även appliceras på och kontrasteras med operakonsten. Patrice Pavis ställer sig ändå frågan; måste vi offra den klassiska texten eller kan vi inkorporera den i vår samtida värld?

Eftersom jag sätter mig i publikrummet i mina fältstudier har jag valt att ta upp Dennis Kennedys bok *The Spectator and the Spectacle* (2009). I boken tar han upp den samtida publiken och definierar den och således synliggör han publikperspektivet på teatern. Han tar upp svårigheten med att kategorisera publiken som grupp, att ge den en identitet, och sätter detta som argument för publikens svårighet att relatera till gamla verk, exempelvis en opera som skapats hundratals år tidigare. Kennedy menar att bio-traditionen gjorde den moderna publiken van vid psykologiskt realistiska porträtt av karaktärer och skådespelare som ”mikro-agerande”. Filmen har gjort oss vana vid att kunna se allt. Teaterns stil, och framförallt operans format distanserar publiken och Kennedy framhäver filmindustrins roll i publikens förändrade attityd gentemot klassikerna – delvis de kända verken såsom Shakespeare och Molière. Något som inte bara smugit sig in i salongerna men också bidragit till en märkbart ökad kunskap av scen-traditionens historia.<sup>16</sup> Troligen för att en adaptering inspirerar ett tillfälligt intresse för original-verket och informationen är med dagens teknologi lättillgänglig.

---

<sup>13</sup> Pavis, Patrice. 2013. *Contemporary Mise en Scène: Staging theatre today*. Oxon: Routledge. s. 205

<sup>14</sup> Pavis, Patrice. s. 207

<sup>15</sup> Pavis, Patrice. s. 219

<sup>16</sup> Kennedy, Dennis. 2009. *The Spectator and the Spectacle: audiences in modernity and postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press. s. 146ff

## 2. ARGUMENTATION

### BEGREPPSUTREDNING

#### *Samtid*

Definieras av *Svenska Akademiens Ordbok* som ”innevarande tid, övergående till en sammanfattande beteckning för de människor som leva o. verka vid samma tid”.<sup>17</sup> Inom ramen för denna uppsats är samtid synonymt med nutid, delvis 2010-talet, och jag använder de båda begreppen i samma anda.

#### *Samtida aspekter*

Med detta menar jag de aspekter som publiken kan identifiera och relatera till. Jag kommer även att referera till samtida uttrycksformer. Med uttrycksform menar jag de kreativa medlen som aktörerna och produktionsteamerna använder sig av för att förmedla verket till en publik.

#### *Arketyrisk*

Enligt *Svenska Akademiens Ordlista*,<sup>18</sup> ”Urbild, urtyp”. Vilket jag tolkar som ett omedvetet och nedärvt sätt att tänka och känna, en urtyp som är inneboende i människans natur och delvis har överlevt skiftande normativa strukturer i samhället. Jag använder begreppet för att benämna de existentiella frågeställningar som återkommer för alla människor i olika kulturer, genom alla tider.

#### *Autonom*<sup>19</sup>

Definieras som ett oberoende, självstyrande system inom en större struktur som kan påverkas av yttre faktorer. Oftast ett medicinskt begrepp som refererar till människans nervsystem men jag använder begreppet i bemärkelsen att ett verk har en egen särställning genom dess konstnärliga halt, delvis librettistens och tonsättarens upphovsrätt gör att verket inte kan skrivas om eller om-komponeras.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/> (Uppslagsord: Samtid)

<sup>18</sup> *Svenska Akademiens Ordlista*, s. 35

<sup>19</sup> *Svenska Akademiens Ordlista*, s. 43

<sup>20</sup> <http://www.roh.org.uk/policies/licenses/cc-by-sa-30> (Creative Commons Copyright law)

## BAKGRUND

*Don Carlos* var från början en pjäs skriven av Friedrich Schiller år 1787. Kompositören Giuseppe Verdi tog sig an uppdraget att komponera musik till ett franskt libretto baserat på pjäsen. Resultatet blev operan *Don Carlos* som fick sin urpremiär år 1867 i Paris. 1884 hade operan redan översatts till italienska och verket har sedan dess förändrats och reviderats många gånger. *Don Carlos* gick upp igen i en ny version på operahuset i Milano. Inför premiären i Italien var Verdis första tanke att operan skulle framföras på exakt det sätt som den gjordes på franska, det vill säga i fem långa akter inklusive en balett. Men han menade att italienarna inte hade det som krävdes för att sätta upp en spektakulär grand opéra i fransk anda. Inför den första uppsättningen i Wien krävdes ytterligare en strykning av verket och Verdi föredrog att utföra strykningarna själv.<sup>21</sup>

*Don Carlos* utspelar sig i Spanien år 1560. Huvudpersonen är son till kung Filip II och det finns en kamp mellan dem då kronprins Don Carlos fästmö Elisabeth av Valois blivit kung Filips drottning av politiska skäl. Denna privata kamp existerar också på det politiska planet då Don Carlos, med hjälp av sin vän Rodrigo, markisen av Posa, kämpar för Flanderns frihet. Don Carlos och kung Filip måste också kämpa mot den avundsjuka och intrigerande prinsessan av Eboli och den kyrkliga Storinkvisitorn. Och över allt detta hänger minnet av den gamle kungen Karl V.

På Göteborgsoperan 2010 framfördes den italienska versionen i fyra akter med följande konstnärliga team:

*Dirigent:* Christian Badea

*Regissör:* Staffan Valdemar Holm

*Kostym/Scenografi:* Bente Lykke Møller

*Ljusdesign:* Torben Lendorph

*Dramaturg:* Göran Gademan

*Översättning:* Lars Zilliacus/Göran Gademan

*Medverkande:* Anders Lorentzson (kung Filip II), Tomas Lind (kronprins Don Carlos), Fredrik Zetterström (Rodrigo, Markis av Posa), Mats Almgren (Storinkvisitorn), Annalena Persson (drottning Elisabeth av Valois), Susanne Resmark (prinsessan av Eboli) m.fl.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Gossett, Philip. Artikel Göteborgsoperans programblad. (översättning: Ingrid Blomberg)

<sup>22</sup> Programbladet till Göteborgsoperans uppsättning 2010



På Großes Festspielhaus i Salzburg 2013 framfördes den italienska versionen i fem akter med följande konstnärliga team:

*Dirigent:* Antonio Pappano

*Regissör:* Peter Stein

*Scenografi:* Ferdinand Wögerbauer

*Kostym:* Annamaria Heinreich

*Ljusdesign:* Joachim Barth

*Koreograf:* Lia Tsolaki

*Översättning:* Achille de Lauzières, Angelo Zanardini och Piero Faggioni

*Medverkande:* Matti Salminen (kung Filip II), Jonas Kaufmann (kronprins Don Carlos), Thomas Hampson (Rodrigo, Markis av Posa), Eric Halfvarson (Storinkvisitorn), Anja Harteros (drottning Elisabeth av Valois), Ekaterina Semenchuk (prinsessan av Eboli) m.fl.<sup>23</sup>

## **SEMIOTISKA INTRYCK**

### ***Göteborgsoperans uppsättning 2010***

Den här uppsättningen var okonventionellt avskalad med en dyster färgskala, de enda färgerna gick att finna i Torben Lendorphs enkla ljussättning där det fanns en varm, beige ton och en kall stålblå som lyste upp det mörka, klaustrofobiska, rummet. I övrigt varierade scenrummet i strimmor av grått och svart. Det var en spännande kontrast mellan salongen och scenen som mötte oss när ridån gick upp. Långt bak på scen stod en rad livlösa provdockor med svarta, stilistiska renässanskostymer med vita pipkragar, inramade i ett skarp avskärmat lysrörsljus. Långt fram och i mitten av proseniet låg en till synes livlös, men mycket mänsklig kropp. Kören gjorde entré i det bakre ljuset i sina gråa T-shirts och mörka leggings och likaså solisterna. Medan kören provade ut gester och scenerier tog varje solist på sig sin egen kostym, en symbol för att visa att de endast är aktörer, allt medan ensemblen ordnas in i stramare formationer. När första scenen spelats stängde tre väggar in solisterna, alltmedan teknikerna rörde sig i periferin mellan backstage och scenrummets väggar – fullt synliga för kvällens publik. Väggarna symboliserade Spaniens gränser såväl som gränsen mellan nutid och dåtid, mellan samtiden och renässansen. I föreställningens fiktionsvärld får väggarna anta flera roller. De är sängkammarens väggar, kontorets väggar, de är trädgårdens och fängelsets murar och frihetens bojar, de är karaktärernas världsliga gränser såväl som deras själsliga.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Programbladet till Salzburgs uppsättning 2013

<sup>24</sup> På Göteborgsoperans sida om *Don Carlos* finns flera filmer och bilder som gestaltar hur föreställningen såg ut: <http://sv.opera.se/forestallningar/don-carlos-2010-2011> [2013-12-09]

Kören ger associationer till en Londons undre värld som vi lärt känna den på TV och bio genom bland annat berättelserna om och av Sherlock Holmes och Charles Dickens. De har inga historiska kläder på sig, bara historiska porträtt av karaktärerna på magen och den påminner mig om att människan är sig lik under tidens gång. De är med i föreställningen, men på ett sätt har de en lika stor distansering till handlingen och de kostymklädda solisterna som publiken, vi är alla vittnen till en berättelse och i rummet mellan oss utspelas en kamp om makt, kärlek och frihet, liv och död. Vi får se en kamp som stegras med den otroliga laddning som rummet genererar i och med sin enkelhet, struktur och instängdhet. Körens roll i dramat fångade flera kritikers intresse och en skrev:

Körmedlemmarna får ofta utgöra den folkmassa som är maktens motpol: de reser sig i protest men låter sig skrämmas till underkastelse, de lockas med i prinsessans lek med sången men blir också där de maktlösa som tvingas lyda, när maktbehovet tar över leklusten. (...) står de för en av flera antydningar om att detta maktspel och denna politiska härva inte går att avfärda som blott och bart 1500-tal.<sup>25</sup>

Redan från föreställningens början var en kollision mellan nutid och dåtid igångsatt, en kollision mellan Sverige 2010 och 1560-talets Spanien. Visuellt matas publiken med mörka färger, kallt ljus, sparsamt med rekvisita och över sjuttio personer på scenen som framför Verdis 1800-tals musik till ett italienskt libretto minst lika gammalt i en låda som tömmer scenen på allt utom känslan att finna sig instängd i en ogenomtränglig svärta, kretsande kring döden. Det var i en iskall och kvävande atmosfär som Göteborgsoperans uppsättning tog rum.

*Scen 1 och Scen 7:* Det första objektet var också det som var mest prominent. En naken kropp, så mager att han egentligen bara bestod av skinn och ben, som låg orörlig i en pöl av ljus längst fram på scenen. Under första scenen står kören samlad längs den bakre väggen och mellan dessa två grupper är golvet svart som natten. Det var obekvämt både för kören och för oss i publiken att se denna sköra varelse som påminde om allt det som vi inte vill tänka på – om döden och om ensamheten och utsattheten. "Objektet" som presenterades fick i alla fall mig att börja tänka på de mänskliga karaktärernas situation på scenen, jag blev åskådare men också kritiker av handlingsförloppet. Det nakna liket är ensam, övergiven och det är just tystnaden kring gestalten som gör den så intressant. Inga ansträngningar görs för att

---

<sup>25</sup> Adamsson, Marita. "Mäktigt men svårgripbart drama", Bohusläningen 2010-11-23

psykologiskt eller explicit förklara hans närvaro, han är bara där, skör och förgänglig. Detta lik var närvarande i nutidens prologbild och i fiktionens första scenbild. Han var även närvarande i dess sjunde och sista bild. I både prologen och epilogen fanns det en munk närvarande som berättade om den avlidne kungen Karl V, och i den sista bilden verkade orden komma ur likets mun. Vi får veta att kungen iscensatt sin egen död och konverterat till munk när han i det sista ögonblicket räddar Don Carlos från en säker död genom att dra med honom in i klostret som här endast representerades av skuggor vid den bakre väggen. För karaktären Don Carlos är liket hans farfar, för folket är det en älskad kung och över hans bortgång vilar en oro och vilshenhet. Vi kan argumentera att liket symboliserar utsattheten, ensamheten, skörheten, segheten, åldern och döden, genom sin ikoniska position som en ”bruten” människa. Den nakna mannen var minst sagt en subtil bild, en klar representation av den gamla kungen, men varför han var där var det inte alla som kunde räkna ut eller förstå.<sup>26</sup>

*Scen 2:* Det andra objektet var en stor, vit boll som hängde i det borte högra hörnet. Dess betydelse växlade mellan sol och måne beroende på om varmt eller kallt ljus belyste scenen vilket starkt visar på hur den minimala scenografin gav utrymme för Torben Lendorphs symboliska ljusdesign. Objektet dykte först upp när kvinnorna roar sig med prinsessan av Eboli och drottningens page Tebaldo. Det är en scen full av komik och glädje och ”solen” badar hela scenen i varmt ljus. När den nya drottningen, Elisabeth, gör entré smittades stämningen av hennes tunga svårmod. Även ljuset verkade dunklare, en blandning av varmt och kallt och solen verkade mer vara som en kall måne. Det blev en mångfacetterad effekt som understrykte berättelsen som pågår mellan raderna. Under den komiska, glädjrika fasaden doldes djupa hemligheter och depressioner och en känsla av något som går till ända. Det subtila förslaget av ljuset förvandlade scenen helt och hållet även om ingen stor förändring egentligen skett. Det var varken en realistisk eller en naturalistisk bild vi blev presenterade med, men den subtila förändringen signalerade för publiken karaktärens känslomässiga och fysiska resa. För som Eric Bentley skrev så gör fantasin resten när uppmärksamheten har fångats.<sup>27</sup>

*Scen 3:* Det tredje objektet var en mer konkret och funktionell bild. En robust, massiv, svart pelare stod snett till vänster i scenbilden och tjänade som ett praktiskt gömställe för en rad

---

<sup>26</sup> Exempelvis: Andersson, Mogens. ”*Don Carlos succé på GöteborgsOperan*”, Kulturbloggen 2010-11-22

<sup>27</sup> Bentley, Eric. 2008. *The Theory of the Modern Stage*. London: Penguin. s. 140

kvinnor i kören innan deras tecken för att starta koreografin kom. I berättelsen representerade pelaren slottets trädgård. Men dess dominerande skepnad och dess nästintill osynlighet i dunklet antog en hotande närvaro när scenens vändpunkt kom – den där Eboli till slut får reda på kärleksaffären mellan drottningen och kungens son och knappt undkommer ett mordförsök utfört av Rodrigo. Det var enkelt att tänka att på grund av pelarens storlek och avskärmande effekt så kunde ingen se vad som hände mellan Eboli, Rodrigo, och Don Carlos. I en klaustrofobisk och ödslig scenbild är de ensamma med sina öden och hemligheter. Men pelaren ingav också en känsla av styrka och beständighet, något som man kan luta sig på om så behövs, ett stöd. Liksom de övriga objekten i föreställningen antog pelaren en mer symbolisk roll, medan dess ikoniska representation satte handlingen på en bestämd plats.

*Scen 4:* Det fjärde objektet var en gigantisk kyrkoklocka som hängde mitt över scenen och svängde fritt på hotande låg höjd över ensemblens huvuden under en autodafé, och scenen är på ytan en hyllning av kungen och ett kväljande av ett uppror. Klockans symboliska identitet är splittrad. Man kan argumentera att klockan står för kungens status som ”vald av Gud”, vilket berättigar hans totalitära regim men klockan visar också på att det var Storinkvisitorns gudomliga makt som härskade, till och med när kungen anlände för att lyssna till folkets lov. Det är kungen och Storinkvisitorn – vem har Gud på sin sida? Trots Don Carlos kamp för Flanderns rättigheter bränns kättarna på bålet på grund av sin avvikning från maktens lagar och själv blir kronprinsen tillfångatagen för förräderi, dömd av sin egen far, allt medan hela ensemblen, var och en av sina egna anledningar, ber till Gud. Nu kan klockan symbolisera kyrkans makt som smyger sig in i folkets hjärtan, känslan av plikt mot en högre makt än kung Filip. Frukten fyller folket när de om vartannat sjunger om hopp och om skräck och motstånd. Klockan är ett index för kyrkan och dess ständiga närvaro i människornas liv, vilket är lika sant då som det är idag. I våra samtida nyhetsflöden får religionen på gott och ont fortfarande en prominent roll; dåtidens kamp mellan makt och kyrka och folket är än idag inte över.

*Scen 5:* Det femte objektet var ett stort bord som täckte majoriteten av scenens yta. Den fick dubblera som säng när kungen vaknar upp efter en passionerad natt med Eboli, bara för att torteras av insikten att hans, mycket yngre, drottning inte älskade honom och aldrig gjort det. De blir avbrutna av den gamle, blinde Storinkvisitorn och sängen blir ett bord framför kungens tron. Men även denna symbol för makt räckte inte till inför Storinkvisitorns något skrämmande uppenbarelse. Vid scenens slut måste kronan knäböja inför kyrkan och sina synder. Bordet blev för mig domarens podium och karaktärerna får stå till svars för sina

begär. Nu vid berättelsens mittpunkt eskalerade dramat än mer och allt var på spel – kärlek, liv, religion och makt.

*Scen 6:* Det sjätte objektet var en gammal, gulnad tavla som föreställer ett öga med en tår i ögongropen. Den krackelerade bilden återfinns i det mörka fängelset där Don Carlos sitter ensam i förtvivlan tills Rodrigo kommer på besök. Det är bråttom för Rodrigo har tagit skulden själv och han blir skjuten strax efter sin entré. Rodrigos död är en av operalitteraturens främsta scener. I sitt dödsögonblick fodrar han sin vän att fortsätta kämpa för bönderna och deras frihet och inte ge upp. Folket, i en gest av mod och uppror mot både kung Filip och Storinkvisitorn, hjälpte till i befriandet av Don Carlos samtidigt som kung Filip till slut förlorar det sista av sin makt, kraft och energi och blir en bruten och förtvivlad man. Upproret hejdas av Storinkvisitorn som tvingar alla till golvet i underkastelse. Alla utom Don Carlos som knäböjer i tårar bredvid sin döde vän. Bakom dem framträdde tavlan med tåren tydligt. En ikonisk symbol för sorg, för sårbarhet, för förtvivlan, bitterhet och desperation och för en förfluten värld som snabbt faller isär i fogarna. Och för mig en representation av repliken sjungen av Rodrigo: "There are tears in your eyes, why so sad?"<sup>28</sup>

Scenografin försökte sig inte på en realistisk representation av Spaniens 1500-tals hov, utan tar sig an tematiken och framhäver karaktärernas öden och existens. De raka, rigida linjerna gick att finna i allt från ljuset till färgerna, till väggarna och kostymerna. De drog ögat uppåt och fixerar den i ett strängt fokus. I denna strukturs tomrum kommer musiken in och förstärker atmosfären av obekvämheter och oro. Scenografin och ljuset styrkte musiken och dess berättelse. Det är inte första gången som en uppsättning av en klassiker eller opera använt sig av detta knep och Patrice Pavis noterade dess effektivitet.

The performance no longer seeks to illustrate the text by way of visual excess (...) It is content to set a few reference points for the text, to provide a few indications and acting conventions. In this way it is subject to the influence of contemporary writing and its spartan acting.<sup>29</sup>

Det är inte scenografin som här berättar historien, eller ens placerar den på en tid och plats, men det är inte heller bara musiken som talar till oss. Vi accepterade dessa orubbliga linjer i

---

<sup>28</sup> Akt 4, Scen 2 i fem-akts versionen

<sup>29</sup> Pavis, Patrice. s. 239

deras kontrast såväl som deras harmoni med Verdis klassiska toner lika beredvilligt som den accepterar att en skådespelare på scenen talar på blankvers istället för på prosa.

De svarta, stela kostymerna hade formen av renässanskostymer men hade skalats av och skärningen accentueras av vertikala svarta linjer. De vita pipkragarna skiljde huvudet från kroppen på ett dramatiskt sätt, liksom de vita uppslagen som lyfte fram solisternas händer. Händerna och minspelet blev väsentliga för det rent tekniska berättandet av historien, och tillsammans med scenografin blir skådespelarens konturer tydligare, mer betydande och iögonfallande. Det fanns ingenstans att gömma sig på denna scen. Mot en svart bakgrund blir hudtonerna framträdande och det vita drar ögats fokus. Den nakna huden blir sårbar inför publikens forskande ögon. På många sätt blev både körens och solisternas arbete svårare då scenografins enkelhet inte tog fokus från skådespelet och varje gest och minspel stod ut från sin omgivning. De trånga och tunga kostymerna bidrog till känslan av att karaktärerna levde insnörda i en mycket korrekt och krävande maktstruktur som sätter det politiska före privatpersonen. En kritiker menade att:

I det mörka rummet blir det vita något som närmast liknar en strypsnara, kroppen skiljs från huvudet och det är precis dit 1500-tals människan också längtar – att själen till slut skall befrias från den syndiga kroppen.<sup>30</sup>

Men jag påminns också om den klassiska uppdelningen mellan känsla och tanke, mellan hjärta och hjärna. Karaktärerna är i ständig konflikt mellan vad de vill och var deras plikter ligger – redan i kostymerna kan vi så hitta frihetskampen som genomsyrar *Don Carlos*.

De sex objekten som jag här har presenterat tar upp det mesta av vårt synfält och blir påtagligt symboliska medan det ovanför våra huvuden hänger en smal bioduk på en transparent skärm som pratar till oss på vårt eget moderna språk. Vi ser teknikerna med deras walkie-talkies och utrustning och vi är ständigt medvetna om att det finns mer scen än vad ensemblen vistas på. På grund av detta drar vi, kanske omedvetet, paralleller mellan de två världarna och finner många liknande faktorer. Vår värld finns utanför de där väggarna och de ger en ingång till tolkning av karaktärerna genom det filter som är vår egen tid och plats. Vi upptäcker, kanske till vår förfäran eller fascination, att vi inte är så olika de högättade, ibland något överdrivna, karaktärerna vid det spanska hovet 1560. Vår globaliserade och något liberalare värld ser

---

<sup>30</sup> Schüldt, Eric. "Don Carlos präglas av exakthet och mörker", SR, Kulturnytt 2010-11-22

mycket annorlunda ut men även vi går igenom olycklig kärlek. Även vi finner oss ibland i en plastfamilj där den sexuella kärleken konstant brottas med vad som är moraliskt och etiskt rätt men Göteborgsoperans *Don Carlos* försöker inte utbilda oss. Uppsättningen började på en motorväg och slutade i en tunnel, med ett öppet slut som vi själva måste tolka.

### ***Salzburgs uppsättning 2013***

Liksom Göteborgsoperans uppsättning är även denna uppsättnings scenbild avskalad och minimalistisk men med en större detaljrikedom. Det vita golvet och väggarna gjorde det möjligt för ljus designern Joachim Barth att förändra scenens atmosfär och plats enbart med färger och nyanseringar av skuggor.<sup>31</sup> En kritiker bland många var kritiska över scenografin:

There may be nothing distractingly outré, fussed-up or bizarre about Peter Stein's staging, and his designers' concept of pale-coloured walls offset by black period costumes will cause no offence beyond the long tension-killing scene changes that the sets seem to require.<sup>32</sup>

Men där kritikern i fråga anser att föreställningen saknade atmosfär och karaktärisering tycker jag mig ha funnit ett mönster i Peter Steins, Joachim Barths och Ferdinand Wögerbauers gemensamma scenbild, ett mönster som kräver eftertanke av publiken.

*Akt 1:* Scenen var belyst med en kall version av varma färger såsom lila och rött. Det är en tom scen med få detaljer som möter oss när ridån går isär. På golvet ligger en mängd kvistar och från sidorna har två trädstammar placerats tillsammans med vedhögar. Vi förstår att vi är i skogarna vid Fontainebleau där kriget med Spanien har gjort att bönderna svälter och lider. Folkets hopp ligger hos Elisabeth av Valois och hennes giftermål med den spanska kronprinsen. När Elisabeth är ensam och vilsen i skogen blir ljuset blått, natten faller och Don Carlos tänder en eld nersänkt i en grop. Elden brinner fortfarande i slutet av akten och ger då den enda källan till varma färger och får därigenom en hotande närvaro i det annars kalla, blåa rummet. Den blåa färgskalan dyker under uppsättnings gång upp när karaktärerna stöter på hinder i sina mål, när deras liv, frihet och lycka är hotade medan det röda står för både värme,

---

<sup>31</sup> Trailern för föreställningen ger en känsla för hur kostym och scenografi såg ut:

<https://www.youtube.com/watch?v=knEtGKNNiqU>

<sup>32</sup> Christiansen, Rupert. "Don Carlo, Salzburg Festival, review", Telegraph 2013-08-14

passion och fara. Trots att det är en någorlunda okonventionell symbolism för en samtida publik blir det tydligare och tydligare ju längre in i föreställningen vi kommer.

*Akt 2, scen 1:* Klostret i Yuste som Don Carlos går till för att finna frid är representerat av en låda som skär av scenens bredd och djup på likadant vis som väggarna i Göteborgs uppsättning. Väggarna i denna låda har valv och bildar pelargångar med scenens naturliga väggar. I mitten av rummet står en guldstaty av den nyss avlidne Karl V på en röd marmorpedestal och ljussättningen färgar rummet olika nyanser av blått. Det är här Don Carlos till slut får se Elisabeth som drottning, delvis som sin egen styvmor, och här som Rodrigo och Don Carlos svär vänskap och solidaritet för Flanderns frihet. Och mannen på den röda marmorelaren är inte död men håller ett öga på sitt barnbarn.

*Akt 2, scen 2:* Denna scen utspelar sig utanför klostret. Valvväggarna har nu förts åt sidan och en trappa leder från klostret till gården utanför. På gården finns en enkel, stilren stendamm fylld med vatten och ljuset är grönt för att symbolisera gräsmattan, men även den lyckliga atmosfären där Eboli och kvinnorna roar sig med förförisk sång och dans. Det är enkelt men effektivt för fantasin att bygga resten av landskapet.<sup>33</sup> Ljuset blir kyligare när den svartklädda drottningen anländer, och scenen förändras återigen till en mörkare blå när Don Carlos kommer för att sluta fred mellan dem, men slutar med att bekänna sin passion. Det blåa står igen för onda aningar och varslar om mörkare tider. I deras scen ligger dock ett rött ljus som sedan försvinner, i samma stund som de båda älskarna måste kväva sin kärlek och passion. Det mörkblåa ligger kvar som en påminnelse om att kung Filip och Rodrigos förening och vänskap inte kommer att båda gott för någon av dem.

*Akt 3, scen 1:* Det är midnatt och en bal är i full gång ute i palatsets trädgårdar. En projektion av en fullmåne hänger över en blå och röd scen som är fylld med vita papplyktor som målas olika färger av ljuset och ett rött tygstaket som skapar en slags labyrint. Det blåa ljuset kommer tillbaka som en accentuering av dödshotet och hämndens begär som Rodrigo och Eboli frammanar i sin slutliga konfrontation och fullmånen kan vara en symbol för månens kraft att påverka jordliga krafter, även människornas känslotillstånd. En metaforisk tidvattenvåg är på väg.

---

<sup>33</sup> The Veil Song (2013). <https://www.youtube.com/watch?v=OYvHgoPuG7E> (2014-12-05)



*Akt 3, scen 2:* Autodafén spelas på en ljus scen vars ljus går i en brun färgskala. På scenen finns en tom läktare med två kungliga stolar. Vita väggar skär av scenen något och symboliserar samtidigt kyrkans ytterväggar. En lång åsne-trappa går mellan den osedda kyrkdörren och marken och även läktaren är vänd mot kyrkan. En dold dörr i den bakre väggen höjs upp och visar valv-formade projektioner av en sommarhimmel med ett fåtal moln som under scenens gång växlar till en mörkt grå himmel, som de metaforiska molnen som drar in över kung Filips spanska rike som redan hotas av uppror, kyrkans makt och kronprinsens förräderi. Bålet som kättarna, trots Don Carlos protester, bränns på ligger utanför väggarna vid himmelprojiceringen vilket får mig att undra om det är bålet, folket eller både och som är utomhus. Det är inte helt solklart. Bålet självt symboliseras av en rökmaskin som belyses med grönt och vitt ljus, samtidigt som en eld projiceras i bakgrunden som brinner starkare tills hela scenen badar i ett blodrött ljus när Filip till slut sjunger Guds lovpris, som en underkastelse till inkquisitionen.

*Akt 4, scen 1:* Det är återigen natt och scenen har blivit avskuren till ungefär hälften av sin ursprungliga yta. Vi är i kung Filips kontor där de enda möblerna som står att finna är ett bord med röd duk, två stolar, en ljusstake och ett smyckeskrin som vi kan anta tillhör Elisabeth. Väggarna är vita med häften täckt av blå marmor och golvet är tegelrött. Det karaktäristiska röda och blå ljuset ligger över scenen när musiken leker tafatt mellan kung Filips sorgmod och obesvarade känslor och hans farliga temperament, och mixas i ett svagt ljus under konfrontationen med Storinkvisitorn. Här i denna mest viktiga konfrontation ger inte ljuset oss någon vägledning till dramats fortsättning eller karaktärernas känslomässiga tillstånd.

*Akt 4, scen 2:* Fängelset representeras av ett helt blått scenrum där en trappa täcker hela djupet och längden av scenen med ett högt galler framme på prosceniet vilket placerar cellen helt nära orkestern. Trots den stora ytan är atmosfären klaustrofobisk och hopplös. Ljuset förändras till en något ljusare nyans av blått när kungen anländer med goda nyheter och Don Carlos svärd, men Rodrigo är död och Don Carlos avsäger sig släktskapet och kronan. Det mörkare blåa kryper tillbaka när kung Filip måste möta folkets uppror och ställer staten på Storinkvisitorns sida. Det blåa blandas under scenens gång aldrig med någon annan färg, dramats karaktärer har ingenstans att ta vägen men in i mörkare tider.

*Akt 5:* I den sista akten är vi tillbaka i klostret, men nu ligger det ett mörkblått ljus över scenen som nästan döljer den röda färgen på pelaren och kväver guldets sken. Det blåa blir

mer kompakt i de sista konfrontationerna med undantag för Karl Vs entré i gnistrande guldkostym och smink. Det är här, när han räddar Don Carlos liv, som det röda syns tydligt för ett ögonblick innan scenen faller i mörker. De övriga karaktärernas öden får vi aldrig veta.

Ljussättningen kompletterar musikens nyanser när karaktärernas öden vecklas ut under berättelsens gång. Även om färgernas symbolik kan vara okonventionell är ljuset konsekvent med berättelsens atmosfär och karaktärernas inre liv och tankar. Liksom musiken berättar också ljuset om det som karaktärerna inte kan tala öppet om; om sina hemligheter, sina passioner, sina sorger och sina plikter och drömmar. Där den blåa färgen blir introducerad som natt och därigenom antar en mörkare roll medan det röda håller sin naturliga position som passionens färg. Det är kanske framförallt ljussättningens framstående roll i scenbilden som gör den här uppsättningen samtida genom sin okonventionella symbolik.

Annamaria Heinrich's kostymer ligger närmare 1500-talet än samtida retro-mode men antar ändå en slags tidlöshet genom sin mycket stiliserade design baserat på renässans-perioden. Även hon visade sig konsekvent i sitt användande av färger. Guld visade på makt, liksom lila symboliserade kyrkan. Oftast var hela ensemblen klädda i svart eller åtminstone väldigt mörka toner, där hovet ofta hade gulddetaljer i broderiet. Elisabeths kostym var den som förändras mest; hennes färgglada dräkt i Fontainebleu byttes ut mot svarta klänningar genom resten av pjäsen som en symbol för hennes förvandling från idealistisk flicka till mogen, sorgtyngd kvinna som längtar efter döden. Ofta använde Annamaria Heinrich sig av vita detaljer, exempelvis vita sjalar som effektivt kunde fånga nyanserna i ljussättningen och ge illusionen av färgsatta kostymer.

Keir Elam menade att det är den fysiska bilden som utgör grunden till publikens tolkning av ett verk.

Analysis of performance systems and codes might well turn first, therefore, to the organization of architectural, scenic and interpersonal space.<sup>34</sup>

Och det är dessa relationer som Peter Stein har utnyttjat i sin uppsättning i Salzburg. Han låter solisterna utnyttja rummets dimensioner för att skapa en dialog medan scenografen har skalat av dekoren till sitt mest funktionella tillstånd för att inte dra fokus från rummets proportioner i de olika scenerna. Liksom i Göteborg har Ferdinand Wögerbauer inte försökt ge publiken en

---

<sup>34</sup> Elam, Keir. s. 50

verklig representation av landskapet men framhävt karaktärernas perspektiv på till exempel klostret, dess storlek i jämförelse med människan. Och den samtida publiken får använda sin egen fantasi för att skapa landskapen utifrån de avskalade skelett som de ser på scen. De scenbilder som vi presenteras med påminner lika mycket om dagens arkitektur som 1500-talets. På det sättet existerar scenografin (och därmed också berättelsen) i både dåtiden och samtiden samtidigt.

## TEMATIK

*Don Carlos* marknadsfördes av Göteborgsoperan som ”Verdis storslagna opera om makt, kärlek och intriger.”<sup>35</sup> Efter en närmare blick kan vi se att det är ett historiskt öde-drama som handlar om människans längtan till frihet och ett liv bortom samhällsförordningarna. Det är detta som för verket självt närmare samtiden. Michael Scotts bok *Renaissance Drama and a Modern Audience*<sup>36</sup> handlar just om de arketytiska temata i renässanspjäser som en samtida publik kan relatera till; exempelvis kärlek, äktenskap, makt, sorg, döden, religion och frihet – teman som alla står att finna i *Don Carlos*.

Det handlar om Spanien i mitten av 1500-talet, men skulle lika gärna kunna gälla dagens värld med politiska och religiösa spänningar som stundtals tränger obehagligt nära oss.<sup>37</sup>

Verdis opera är en av hans mörkaste, det är ett moget verk som inte backar från en komplex berättelse. Det är Verdis musik som talar om det mänskliga livet och hennes passioner, om maktspelet och individuella öden. Det är musiken som på både Göteborgsoperan och i Salzburg får driva den dramatiska handlingen och tala om hemligheterna som karaktärerna försöker dölja inför varandra.

svårigheterna var att Verdi här sökte en ny realism som kom i kollision med konventionerna. Han var ute efter opera med ett ”ärende” till skillnad från opera ”gjord av arior och duetter”<sup>38</sup>

Idag är det inte ovanligt att se ”politisk teater” och det är få pjäser som inte har en egen agenda utöver det rent artistiska, opera inkluderat även om formatet uppstod som en artistisk renässans av antikens tragedier.<sup>39</sup> Jag anser att för en föreställning ska få publik måste

---

<sup>35</sup> Programbladet till *Don Carlos* på Göteborgsoperan 2010

<sup>36</sup> Scott, Michael. 1982. *Renaissance Drama and a Modern Audience*. London: Macmillan

<sup>37</sup> Haglund, Magnus. ”Drama som börjar från slutet”, GöteborgsPosten 2010-11-22

<sup>38</sup> Nyström, Martin. ”Makalöst gripande”, Dagens Nyheter 2010-11-22

<sup>39</sup> Tjäder, Per Arne. s. 97

publiken kunna relatera och identifiera sig med det som presenteras på scenen. Vad är det i *Don Carlos* som gör den operan så populär? Verket behandlar en mängd olika teman som t.ex. ålder, generationsgapet, plikt, klassamhället, moralisk kunskap, traditionalism, fundamentalism, förändring och idealism. Men det finns fyra arketytiska teman i *Don Carlos* som resonerade lika starkt för renässansmänniskan som för en samtida människa idag.

### *Kärlek.*

Kärlek är ett av de mest privata, men också ett av de mest offentliga banden mellan två individer – vare sig den kopplingen är via släktskap, platoniskt eller romantiskt. Det finns en tendens idag, tack vare Facebook, Twitter och dyl., att låta det privata bli offentligt. Vi lever nu i en värld där allt fler vill ta del av våra privatliv och styra dem, alltmedan vi själva lägger upp våra innersta tankar och åsikter på internet för hela världen att ta del av. Folk är nyfikna och många politikere och kändisars privata sfär har därför blivit föremål för konstant skvaller. I *Don Carlos* står kärlekens olika former i centrum, i alla fall på ytan, och går hand i hand med försakelse, misstanke och förnekelse: Don Carlos och Elisabeths kärlek är olycklig men stark och de tröstar sig med att de kommer att återförenas i döden. Don Carlos omsätter sin kärlek till en passion för Flandern, för att bli den hjälte som han vill att Elisabeth ska minnas honom som. Kung Filip är en karaktär som på samma gång utstrålar obarmhärtighet, dyster melankoli, självförakt och emotionell isolering. Mitt i natten sjunger han om sin ensamhet, hur hans fru inte kan älska hans grånande hår och denna olycka föder ytterligare förakt för hans son, baserat på en maktlöshet han inte är van att ha. Rodrigos vänskap med Don Carlos är politiskt baserad men han bevisar sig vara en sann vän när han offerar sig själv för vad han ser som Spaniens framtid; Don Carlos. I vänskapen med Rodrigo finner Don Carlos längtan efter frihet och lojalitet.<sup>40</sup> Just kärlek ger Eboli makt över kungen och drottningen, hennes intriger och hämndbegär driver henne till att anklaga Elisabeth för otrohet, baserat på sin egen passionerade men obesvarade kärlek för Don Carlos men det är också denna kärlek som gör att hon kan starta ett uppror mot kungen i ett försök att befria kronprinsen.

### *Makt.*

Makt och maktspel är orsaken till de centrala intrigerna i dramat, det privata blir politiskt och här smular makten sönder både privatliv och känslor. Kung Filip, totalitärmonarken, blir övergiven mitt i hyllningarna av sin son och folket, den ena slänger han i fängelse, den andra

---

<sup>40</sup> Vänskap (Rodrigo/Don Carlos) (2013).  
<https://www.youtube.com/watch?v=yNPxYQbBuDI>

undertrycker han igen, men inte utan kyrkans hjälp. Trots att han är en omutbar patriark är kung Filip sårbar och ensam, oälskad och i strid med både kyrkan och med sig själv. Konfrontationen mellan kyrkan och staten kommer i dramats klimax,<sup>41</sup> och visar på hur ingen av dem egentligen kan överleva utan den andra. De är varandras avbilder, varandras motsatser men ändå likar. Kyrkan behöver staten, dess rättvisesystem och dess makt över folket men staten behöver också kyrkan vid sin sida för att bevisa sin rätt till makten som Guds utvalde i folkets ögon. I Göteborg tvingade Storinkvisitorn kung Filip att knäböja sig inför honom, medan kung Filip i Salzburg förblev stående medan alla andra bugade. Storinkvisitorn och kung Filip's maktkamp blir aldrig löst och de fortsätter att möta varandra med dolda hot, snarare än tolerans och samarbete. Individuell makt över andra individer står att finna i textens nyanser och solisternas agerande. Klassamhällets hierarkier och samhällsförordningarna bestämmer karaktärernas relationer, och varje gång de försöker bryta sig loss ur konventionerna blir de bestraffade, antingen lagligt eller av deras egna sinnen – t.ex. Don Carlos blir satt i fängelse, Eboli blir försatt i exil och Rodrigo offerar sig själv medan kung Filip torteras av sina egna demoner och Elisabeth sjunker i en djup depression.

### *Frihet.*

Göteborgsoperans *Don Carlos* ville visa hur viktig tolerans är för samhället, hur vi alla längtar efter någon slags frihet.<sup>42</sup> I generella drag försöker Don Carlos bli fri från sin far, kung Filip försöker bli fri från sitt samvete, Rodrigo försöker befria Flandern och Elisabeth försöker bli fri från sin kärlek till Don Carlos. Ordet *Libertá* ekar genom föreställningen och får anta flera betydelser och innebörder. Att befria sig från samhällets förordningar, från plikter som förtrycker är något som även en samtida publik kan relatera till på både ett personligt, allmänmänskligt och politiskt plan. Som människor och individer kämpar vi för våra rättigheter, vår frihet att älska, att få vara en aktiv del av samhället och bli behandlade med respekt. Familjeplikt, mentala sjukdomar, fundamentalism, politiskt förtryck, aktivism, olycklig kärlek – i *Don Carlos* ser vi karaktäriseringarna av alla dessa samtida konflikter.

### *Döden.*

Människans utsatthet inför varandra, men kanske främst inför döden är ett lika aktuellt ämne nu som då. Det som Göteborgsoperan belyser, genom användning av kostymer, är att

---

<sup>41</sup> Konfrontation (Filip/Storinkvisitorn) (2013).

<https://www.youtube.com/watch?v=5Ubkj8AUBkI> (2014-12-05)

<sup>42</sup> Intervju med Staffan Valdemar Holm: <https://vimeo.com/16920695> (2014-12-05)

alla är lika i döden, kungar som bönder. Under de strama renässanskostymerna hade solisterna likadana kostymer som kören, som en påminnelse om att under det stiliserade uttrycket finns en människa och hon är dödlig. Men den mest prominenta bilden var den av den nakna, förtynade mannen som låg ensam i en ljuskägla längst fram på scenen. Döden är också närvarande som statens ultimata straff, något att befara. Men också något att längta till; den ultimata friheten och utopi som både Elisabeth och Don Carlos söker och Rodrigo använder sin död som ett medel till att bevisa att Don Carlos är Spaniens bästa framtid, av både politiska och personliga skäl. Inför döden har människan inte förändrats genom tiderna.

*Don Carlos* tar upp problematiken kring det politiska gentemot det privata, den interna kampen mellan kärlek och plikt och generationsklyftan mellan en gammal tid och en ny epok. De tar upp livets stora förändringar, både när den privata sfären inte längre är igenkännlig och när den politiska världen plötsligt omvälvts av yttre faktorer och vi, den samtida publiken, delar karaktärernas obehag inför dem. Vi delar maktlösheten inför högre makter och upproret mot det vi anser fel, orättvist och föråldrat. Vi delar den förtvivlan och frustration som kommer av att vara fast i en situation man inte rör över och viljan att vara sin egen människa. Vi delar ångesten när vi inser att våra aktioner fått oanade konsekvenser och delar smärtan med dem vi utsatt för smärta när vi inser våra misstag. Vi delar avundsjukan och dess konsekvenser när vi ser andra få det vi eftersträvar, och vi delar styrkan att följa våra drömmar, passioner och övertygelser när resten av världen verkar gå emot oss. Opera behandlar de arketypiska temata som har en moralisk lärdom och konsekvens att dra. Oftast handlar det om kärlekslängtan och konflikterna mellan ont och gott, det kvinnliga och det manliga, religion och stat, livet och döden samt plikten och längtan efter frihet.

The interpretation of classical plays depends upon the relationship that theatre has with tradition. This relationship continues to evolve, since the past is subject to continuous reevaluation and since the reader and the director possess tools that are also evolving as time passes and methods of analysis change.<sup>43</sup>

Nya dimensioner i verket kan hittas genom att lyfta fram aktuella aspekter på redan existerande teman och lager i verket som på så sätt kan göra uppsättningen relevant för sin samtid och föra verket närmare en samtida publik.

---

<sup>43</sup> Pavis, Patrice. s. 223

### 3. SLUTSATS

Genom sin autonoma natur är operor svåra att göra samtida. Men *Don Carlos*, som ett exempel på Verdis musik, har reviderats många gånger och aldrig förlorat sin kraft eller sin storslagenhet. Men detta verk kräver en allsmäktig kung, en lika mäktig kyrka och ett politiskt landskap där Flanders självständighet inte kan komma på fråga. Det finns inget i dagens värld som kan jämföras med den fiktionsvärlden. Så istället för att sätta berättelsen i samtiden kan uppsättningen göra berättelsen tidlös (eller tid-hemlös) genom:

- a) En avskalad, funktionell scenografi som inte placerar dramat i en specifik period.
- b) En okonventionell, men nyanserad ljussättning
- c) En nutida, stiliserad nyans i ensemblens kostymer.
- d) En belysning av arketypiska teman.
- e) En spelstil som närmar sig den moderna teatertraditionen.

Sättet att sätta dramat i en historisk period för att belysa samtiden är något som använts av regissörer som Bertolt Brecht och frekvent i genren fantasy, och det är ett av de medel för att sätta upp klassiker på moderna scener som Patrice Pavis presenterade i sin bok,<sup>44</sup> som då också operan kan använda sig av. I dessa uppsättningar fanns det en hel del aspekter som kan betraktas som samtida; Den göteborgska ensemblen ser ut som de gått rakt in från gatan till en repetition, scenografin var okonventionellt minimalistisk och avant-gardist, i Salzburg används scenens proportioner för att belysa dramat samtidigt som ljuset talar om karaktärernas inre känslor, *Don Carlos* tydliga tematik kan relateras till vår egen värld och vårt samhälle som fortfarande styrs av konflikter inom politiken och budskapet om att vi i grunden alla är förgängliga, att vi alla är människor och lika i döden är lika sant nu som då. Delvis vi är mer lika karaktärerna vi ser på scen än vad vi vid en första anblick inser.

Recensionerna koncentrerar sig ofta på det förstådda, snarare än det sedda vilket får mig att tro att det visuella inte är lika viktigt som tematiken. Delvis berättelsens innebörd som presenteras och vad det belyser i den mänskliga naturen och den värld vi är medborgare i är viktigare än det landskap som dramat utspelar sig i. Vi känner till de känslomässiga nyanserna. Vi känner inte igen ytan men vi känner den fundamentala grunden som operan vilar på. Vi är på något plan medvetna om det som Bente Lykke Mollers scenografi, Verdis musik och dramat *Don Carlos* i helhet har bevisat: Det finns hundra nyanser av svart.

---

<sup>44</sup> Pavis, Patrice. s. 207

#### 4. AVSLUTNING

Jag tror att opera är till musikal som Shakespeare är till modern dramatik. Båda använder ett språk och ett format som kräver en fördjupad intensitet och total känslomässig involvering i dramat för att ens komma till liv. Med det menar jag inte nödvändigtvis över-agerande och klichéartade gester och poser. I både Göteborg och Salzburg såg jag en opera som i sin berättelseform närmade sig teatertraditionen, främst i solisternas karaktäriseringar.

De minimalistiska scenografierna ställde enorma krav på solisterna och körerna och även på regissörerna som måste ta varje detalj i åtanke. Skådespelarna tog därmed på sig en mer subtil spelstil för att få fram djupet av karaktärernas känslor, snarare än att hänge sig till dem. Det funkade bra eftersom Verdis musik i sin komplexa storslagenhet förstärkte deras uttryck och jag kan tänka mig varför en del gillar denna approach och varför andra inte gör det. Att publiken får sätta sin egen tolkning på spelet kan göra dramat kraftfullt, men även tråkigt för dem som förväntar sig ett realistiskt porträtt. Det handlar om förmågan att gestalta, och i fallet med *Don Carlos*, verkligen ingjuta makt i solisternas kroppar, en kropps – och känslonärvaro som kan korsa orkesterdiket mellan scen och publik. Det gäller inte längre bara att sjunga högt och snyggt, det gäller att kunna berätta en mänsklig historia.

Jag kommer från en generation som är samhällsmedveten, som är metodisk och passionerad i frågor rörande planetens och samhällets överlevnad på ett strukturellt och rationalistiskt plan. Det kanske är kulturellt betingat, men stora, offentliga, känslomässiga utbrott kan betraktas som pinsamma. Jag stod på scen tidigare i år (2014) och gjorde en monolog ur *Medea* och en kille på runt 25 år, i publiken utbrister ”Ok, woah, calm down.” På scen förväntar vi oss att se vad vi vet, de känslor vi känner, en värld som liknar vår gråa verklighet. Men opera är inte grå. Opera är i mångt och mycket svart och vitt. Patrice Pavis skriver:

It implies that the text be open to the greatest possible number of meanings, to a plurality of meanings that contradict one another, complete one another and echo one another, irreducible to a final overall meaning. Plurality is maintained thanks to the multiplication of stage enunciators (actor, music, rhythm, lightning and so on) and by way of a refusal to make a hierarchy of sign systems and thus to interpret. Peter Brook praised the Shakesperean form as being open to ‘infinite interpretations’<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Pavis, Patrice. s. 2010



## 5. BIBLIOGRAFI

### KÄLLOR

- Bentley, Eric. 2008. *The Theory of the Modern Stage*. London: Penguin
- Elam, Keir. 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama (2nd edition)*. London: Routledge
- Kearney, Richard & Rainwater, Mara. 1996. *The Continental Philosophy Reader*. New York: Routledge
- Kennedy, Dennis. 2009. *The Spectator and the Spectacle: audiences in modernity and postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press
- Kjörup, Sören. 2009. *Människovetenskaperna -Problem och traditioner i humanioras vetenskapsteori (2nd edition)*. Lund: Studentlitteratur
- Pavis, Patrice. 2013. *Contemporary Mise en Scène: Staging theatre today*. Oxon: Routledge
- Scott, Michael. 1982. *Renaissance Drama and a Modern Audience*. London: Macmillan
- Tjäder, Per Arne. 2008. *Uppfostran, underhållning, uppror: En västerländsk teaterhistoria*. Lund: Studentlitteratur
- Verdi, Giuseppe. 2010. *Don Carlos*. Göteborgsoperans klaverutdrag baserat på Ricordis version från 10 januari 1884 på Teatro alla Scala, Milano. Libretto av Joseph Méry & Camille du Locle i italiensk översättning av Achille de Lauzières & Angelo Zanardini. Göteborg: Ricordi

### REFERENSMATERIAL

- Bennett, Susan. 1997. *Theatre audiences, a theory of production and reception (2nd edition)*. London: Routledge
- Fortier, Mark. 2002. *Theory/Theatre: An introduction (2nd edition)*. London: Routledge
- Reinelt, Janelle G. & Roach, Joseph R. 1992. *Critical Theory and Performance*. USA: University of Michigan Press

### UPPSLAGSVERK

*Svenska Akademiens Ordlista:*

[http://www.svenskaakademien.se/svenska\\_spraket/svenska\\_akademiens\\_ordlista/saol\\_pa\\_nat\\_et/ordlista](http://www.svenskaakademien.se/svenska_spraket/svenska_akademiens_ordlista/saol_pa_nat_et/ordlista)

*Svenska Akademiens Ordbok:* <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>

## RECENSIONER

- Adamsson, Marita. "Mäktigt men svårgripbart drama", Bohusläningen 2010-11-23
- Andersson, Mogens. "Don Carlos succé på GöteborgsOperan", Kulturbloggen 2010-11-22
- Christiansen, Rupert. "Don Carlo, Salzburg Festival, review", Telegraph 2013-08-14
- Haglund, Magnus. "Drama som börjar från slutet", GöteborgsPosten 2010-11-22
- Nyström, Martin. "Makalöst gripande", Dagens Nyheter 2010-11-22
- Schüldt, Eric. "Don Carlos präglas av exakthet och mörker", SR, Kulturnytt 2010-11-22

## MEDIA

### Salzburgs uppsättning

- Don Carlos* (2013) [film]. Regissör: Peter Stein. Salzburg: Unitel Classica
- Promo (2013). [https://www.youtube.com/watch?v=VcV6\\_2GQY5s](https://www.youtube.com/watch?v=VcV6_2GQY5s) (2014-12-05)
- Trailer (2013). <https://www.youtube.com/watch?v=knEtGKNNiqU> (2014-12-05)
- The Veil Song (2013). <https://www.youtube.com/watch?v=OYvHgoPuG7E> (2014-12-05)
- Konfrontation (Filip/Storinkvisitorn) (2013).  
<https://www.youtube.com/watch?v=5Ubkj8AUBkI> (2014-12-05)
- Vänskap (Rodrigo/Don Carlos) (2013). <https://www.youtube.com/watch?v=yNPxYQbBuDI> (2014-12-05)

### Göteborgs uppsättning

- Trailer *Don Carlos* (2010). <https://vimeo.com/17120457> (2014-12-05)
- Intervju, Staffan Valdemar Holm (2010). <https://vimeo.com/16920695> (2014-12-05)

## ÖVRIGT MATERIAL

- Hemsida (Göteborgsoperan): <http://sv.opera.se/forestallningar/don-carlos-2010-2011>
- Hemsida (Salzburg): [http://www.salzburgerfestspiele.at/archive\\_detail/programid/4744](http://www.salzburgerfestspiele.at/archive_detail/programid/4744)
- Hemsida (Royal Opera House): <http://www.roh.org.uk/policies/licenses/cc-by-sa-30>

Programbladet till Göteborgsoperans uppsättning 2010

Programbladet till Salzburgs uppsättning 2013