

Don Juan eller Den fordømte vellystning

Don Juan, Det Kongelige Teater

Af Magnus Tessing Schneider

I Federico Fellinis film *Casanova* (1976) spillede Donald Sutherland den navnkundige kvindebedærer Giacomo Casanova som en kølig karikatur på en rokokolevemand: hvidsminket, korsetteret og gennemkoreograferet. En maske uden indhold. Filmen vakte dengang opsigt, fordi Fellini ignorerede humoren, sanseligheden, livsglæden og nysgerrigheden, der stråler ud af hver side af den berygtede eventyrers tolvbindserindringsværk *Mit livs historie* (1797), for i stedet at skildre ham som et symbol på indre tomhed og afstumpethed, hvor erotikken er reduceret til en mekanisk akt. Filmens Oscarvindende, opulente og stærkt stiliserede 1700-talskostumer iscenesatte perioden som en metafor for et moralsk fordærvet samfund, hvor menneskelige relationer er reduceret til udvendige attituder og livets mening til en rastløs jagt på nye adspredelser.

En forfører uden forførelse

Når Det Kongelige Teaters nye opsætning af Mozarts opera *Don Juan* (*Don Giovanni*, 1787) virker inspireret af Fellini, er det fordi såvel kostumer som karakteropfattelse synes at være påvirket af hans film om Casanova. Eller i hvert fald synes den tysk-chilenske instruktør Anira Amos at opfatte 1700-tallet og dets anden berømte forfører på ganske tilsvarende måde. Signe Beckmanns smukke og elegant stiliserede kostumer, der stråler og bruser i irgrønt og bordeaux, anvender ligeledes det, Amos i programmet beskriver som "rokotidens dekadence" – som metafor for et moralsk fordærv, hvor egoistisk selvudfoldelse står i centrum. Først og fremmest er det Palle Knudsens Don Giovanni, der bringer Donald

Sutherlands Casanova i erindring med den opstyltede coiffure og maskeagtige makeup. Om end med et dæmonisk-sadistisk anstrøg, der synes at pege i retning af en anden af 1970'ernes fordømmende afvisninger af 1700-tallets kvindebedærere: Joseph Loseys marxistiske filmversion af operaen (1979), hvor Ruggero Raimondi gav Don Giovanni som et iskoldt sindbillede på det voldsbaserede *ancien régime*.

Iført pelskrave, diplomatfrakke og læderbukser fremstiller Palle Knudsen Don Giovanni som et sardonisk magtdyr, hvis dræbende kårde er skjult i den aristokratiske knapstok. En dødelig penetration så at sige. Hans holdning over for de andre karakterer går fra let ironisk lefleri (når han taler til kvinderne) over nobel arrogance (når han taler til mændene) til brutalitet (når han slår Masetto til lirekassemand – ifølge librettoen giver han ham blot et par slag med den flade side af sværdet, og Zerlina konstaterer da også, at Masetto ikke er særligt medtaget). Glimt af menneskelighed er få og forbigående, og han bliver da heller ikke mere indtagende af at blive fremstillet som en mand i sin bedste alder, eftersom det naturligtvis er lettere at holde – eller i det mindste ryste godmodigt på hovedet – af en seriekvindbedærer på enogtyve end af en på femogtredive eller derover. Librettisten Lorenzo Da Ponte var i øvrigt ganske utvetydig, hvad alderen angik: i rollelisten beskrives Don Giovanni som "ung", og Leporello ville næppe tiltale sin herre som "min lille Don Juan" (*Don Giovannino mio*), hvis der var tale om en moden mand. Tjenerens påstand om, at Don Giovanni har forført 1800 kvinder (et par minutter senere forhøjes tallet til 2065), skal nok tages

med et gevaldigt gran salt og ikke som tegn på, at skørtejagten har stået på i årtier.

Egentligt forførende er Palle Knudsens forfører kun i det øjeblik, da han bevæger sig ned i salen og begynder at synge sin serenade til en tilfældig dame blandt tilhørerne. Pludselig er karakteren nærværende, pludselig er der pulserende kontakt mellem sanger og publikum, pludselig bliver Mozarts musik erotisk appellerende. Men magien varer kun et øjeblik, for Don Giovanni glemmer snart alt om sin nye udkårne og begynder i stedet at henvende sig til damen ved siden af. Publikum begynder at le ad hans alt for gennemskuelige scoreforsøg, og forførelsen går fra at være noget, vi oplever – ligesom kvinderne i operaen oplever det, og ligesom den unge Søren Kierkegaard oplevede det på Det Kongelige Teater i 1830'erne og skildrede det i sit essay om "det musikalsk erotiske" (i *Enten-eller*, 1843) – til at være et postulat: noget vi har hørt om eller læst i en bog. Han er Don Giovanni, ergo må han være forførende!

Men er det da ligefrem forkert med en Don Giovanni, der ikke er forførende? Kan karakteren ikke spilles på lige så mange måder, som der er opsætninger? Jo det kan han selvfølgelig. Men hvis man som instruktør og hovedrolleindehaver giver afkald på forførelsen, giver man samtidig afkald ikke blot på den fulde dramatiske effekt af Mozarts musik – der jo, som Kierkegaard forstod, er en gestaltning af Don Giovannis forførelse i toner – men også på operaens dramaturgiske sammenhængskraft. Hvis ikke Don Giovanni er forførende, er det umuligt for os at forstå Donna Annas ængstelse og raseri efter mødet med ham, Donna Elviras altopslugende og destruktive passion samt Zerlinas seksuelle eventyrlyst på selveste hendes bryllupsdag med en anden mand.

Fra sædekomedie til symboldrama

At dømme efter interviewet i programmet er instruktørens svar på denne indvending, at der slet ikke er tale om rigtige mennesker

i operaen, men om psykologiske arketyper. Også Kierkegaard så jo Don Giovanni som en slags arketype (legemliggørelsen af den rene sanselighed), men til hans forsvar skal det siges, at han slet ikke kendte Da Pontes libretto men kun Lauritz Kruses voldsomt romantiserende omarbejdning fra 1807, der netop lagde op til sådan en udlægning. Originallibrettoen er til gengæld en minutiøs og nuanceret sædeskildring med fokus på de menneskelige relationer. Og der skal altså virkelig radikale iscenesættelsesgreb til for at omskabe en sædekomedie til et dybdepsykologisk symboldrama. Faren består dels i, at man dermed arbejder imod værkets retning og struktur, og dels i den uhyre korte afstand mellem det arketyperiske og det klichéprægede. Det kræver en høj grad af kunstnerisk konsekvens og renhed i udtrykket, hvis man vil undgå det sidste for at bane sig vej ned i publikums ubevidste, og Amos' opsætning forbliver desværre på værkets såvel som på følelsernes overflade. Karaktererne er ikke dramatisk sammenhængende, genkendelige og berørende, men synes at være holdt i strakt arm ud fra kroppen.

Sangere, orkester og dirigent har ellers alle potentialet til at levere en virkelig fremragende *Don Giovanni*. Lars Ulrik Mortensen og Concerto Copenhagen behandler partituret med en ufejlbarlig fornemmelse for Mozarts tempi og instrumentering, der giver instruktør og medvirkende ideelle muligheder for at udforske Mozarts nuancerede skildring af karakterer og situationer. Concerto Copenhagen leverede også lydsporet til Kasper Holtens filmversion af operaen, *Juan* (2010), men det er først i teatret, at de virkelig kommer til deres ret. Også de vokale præstationer sidder i skabet: stemmerne er smukke og velvalgte til partierne, diktionen pletfri, fraseringerne musikalske, og koloraturerne leveres med overskud. Den unge bas Henning von Schulman som Leporello er en heldig forøgelse til Det Kongelige Teaters ensemble, med imponerende og naturlige stemmemidler, musikalitet og scenenærvar, og



Don Juan, Det Kgl. Teater. Foto: Miklos Szabo

derudover fortjener navnlig Sine Bundgaard som Donna Elvira og Tuva Semmingsen som Zerlina at blive fremhævet.

Kvinderne og genkendeligheden

Men for at forløse partituret kræves der altså ikke blot musikalsk, men også dramatisk indsigt i tekst og musik. Og man har lidt på fornemmelsen, at Aniara Amos, der på et sent tidspunkt måtte springe ind som erstatning for en sygemeldt instruktør, ikke har haft den fornødne tid til at arbejde i dybden med denne ekstremt komplekse opera. Med den rette støtte tror jeg, Sine Bundgaard kunne have skabt en fantastisk Donna Elvira, men desværre bliver Don Giovannis forsmåede ex nærmest til en parodi på en højdramatisk operadiva i opsætningen. Det tager luften ud af hendes store soloscene i anden akt, hvor vi ellers kunne få et indblik i tankerne og følelserne hos denne modsætningsfyldte unge kvinde, der påstår at elske Don Giovanni, men som ønsker ham død, hvis han nægter at

vende tilbage til hende. Donna Elvira har læst for mange kærlighedsromaner, som Leporello lakonisk antyder ved hendes første entré (“Hun taler som en trykt bog”), hvilket gør hendes forestillingsverden klichépræget uden, at hun selv nødvendigvis er det.

Tuva Semmingsen er også perfekt castet som den listige og charmerende Zerlina, der af Da Ponte og Mozart er fremstillet som Don Giovannis mentale ligemand. F.eks. er det næppe tilfældigt, at verbet ‘forføre’ (*sedurre*) kun bruges én gang til at beskrive Don Giovannis adfærd over for kvinderne, men samtidig bruges af Masetto til at beskrive Zerlinas, af Donna Anna til at beskrive Don Ottavios og af Leporello til at beskrive Don Giovannis over for ham selv. Her fortæller digteren os, at forførelse er noget, der uvægerligt indgår i alle menneskelige relationer – vi gør det alle sammen hele tiden – og derfor er det hyklerisk blot at stemple Don Giovanni som ‘forføreren’ og dermed gøre ham til samfundets syndebuk. Mozart har bl.a. understreget pointen ved

at lade begge Zerlinas 'forførelsesarier', som hun synger til sin skinsyge brudgom, referere musikalsk tilbage til duetten, hvor hun selv blev forført af Don Giovanni. Af samme årsag er det fordomsfuldt af instruktøren at gøre Don Giovanni til en dæmonisk bedrager og Zerlina til en Lolita af en naiv skolepige med plateausko, rottehaler og brudekjole i knælængde. I scenerne, hvor hun snører Masetto, fremstilles hun også som en beregnende forfører, og der er intet i operaen som antyder, at hun er mindre bevidst om, hvad der er i færd med at ske, når hun forføres af Don Giovanni, end Masetto er, når han senere forføres af hende.

Gisela Stilles velsungne Donna Anna er svær at få dramatisk greb om i opsætningen. Uvist af hvilken årsag bliver hendes sorg over den dræbte fader fremstillet som overdreven og halvkomisk: publikum ler, da hendes forlovede beder sceneteknikerne bære liget ud, mens hun ligger besvimet på scenen, hvorved operaens tragiske dimension undermineres. Man får indtryk af, at instruktøren deler den evigt patroniserende Don Ottavios syn på den traumatiserede unge kvinde som hysterisk og vrangvillig, fordi hun fortsætter med at fable utidigt om faderen indtil flere timer efter hans død i stedet for at indvillige i øjeblikkeligt bryllup. I programmet udtaler Amos, at Donna Anna og Don Ottavio – der spilles som en uengageret bedsteborger af Peter Lodahl – passer "perfekt sammen". Som de fleste andre opsætninger siden 1800-tallet synes denne altså at tage ukritisk parti for ægteskabet som institution og mod Don Giovannis dyrkelse af den frie kærlighed, idet den ignorerer de psykiske overgreb, der finder sted inden for operaens monogame forhold. Pointen understreges ved, at karakterernes kostumer er designet 'parvis': Donna Anna og Don Ottavio er iført grønturkise nuancer, Zerlina og Masetto hvidlige bryllupsfarver, og Donna Elvira og Don Giovanni mørkt og vinrødt, hvilket vel dårligt kan udlægges på anden måde, end at den vampyrisk besidderiske Donna Elvira er den kvinde, Don Giovanni

burde være blevet hos, ifølge instruktøren.

Donna Anna har i øvrigt intet problem med at være Don Ottavio utro og dyrke hed sex med Don Giovanni i operaens åbningsscene, skønt hendes pludselige og radikale holdningsskift til ham derved bliver uforklarligt. Eftersom hun er forlovet med en anden mand, kan hun jo umuligt opfatte sex med den maskerede kvindebedærer som andet end uforpligtende, så hvorfor blive så rasende, da han stikker af bagefter? Lorenzo Da Ponte fortæller os aldrig direkte, hvad der er foregået mellem Don Giovanni og Donna Anna i soveværelset, men den strengt opdragede unge officersdatter har tilsyneladende givet efter for sine drifter i et kort øjeblik, hvorpå hendes æresfølelse atter får overhånd. Det forklarer, hvorfor hun holder fast i Don Giovannis arm, da han flygter ud af hendes sovekammer, mens hun kalder ham en forræder og rasende synger: "Med mindre du dræber mig, så tro ikke, at jeg nogensinde lader dig flygte. [...] Jeg vil vide at forfølge dig som en fortvivlet furie." Disse ord kommer næppe fra en kvinde, der er sur over, at hendes engangsknald pludselig stikker af efter samlejet. Furien Donna Anna foregriber snarere de furier, der i slutningen af operaen vitterlig piner Don Juan til døde. Mozart understreger, at den blodhævrende kvinde er sin fars datter ved at lade hendes første arie være en militærmarch, hvor hensynet til familieæren tramper medmenneskelige hensyn ned, nøjagtigt ligesom Kommandanten tramper dem ned i sin insisteren på at duellere med den modvillige Don Giovanni i åbningsscenen, og ligesom hans statue tramper dem ned, da dens følge af furier torterer kvindebedæreren ihjel i slutningen af operaen. Ved uropførelsen i Prag i 1787 vidste publikum naturligtvis, at den oplyste kejser Joseph II – til hvis nieces bryllup operaen var blevet bestilt – samme år havde forbudt dueller og afskaffet dødsstraffen. Dengang var det Kommandanten og hans familie, der var oplysningens forstenede modstandere og de egentlige 'mordere' (og

altså ikke Don Giovanni, som Amos hævder i programmet).

Hvilket helvede?

For Da Ponte og Mozart var helvedesstraffen lige så uvirkelig, som den er for et moderne publikum, og Amos giver således udtryk for en fejlagtig opfattelse af 1700-tallet, når hun påstår, at helvede for dem var “en moraliserende og straffende instans, der havde sine rødder i en kristen tankegang.” Eller rettere: det er helvede da så sandelig for Don Giovannis bigotte forfølgere, men Da Ponte og Mozart, der var dedikerede oplysningsmænd, havde som mål at udfordre troen på den slags primitive og formørkede forestillinger, der begrænser menneskets livsudfoldelse og bruges til at dunke sociale afvigere oven i hovedet. Pointen understreges bl.a. ved, at operaens sejherrer på ægte uoplyst vis sammenblander kristen dommedagsmoral med forestillinger hentet fra romersk mytologi, dvs. fra teatrets verden (hvor også furierne jo kommer fra), som når de til slut belærer publikum med følgende absurde morale: “Må den slyngel forblive nede hos Proserpina og Pluto, mens vi, kære godtfolk, alle muntert gentager den ældgamle sang: Sådan går det dem, der gør onde ting, og de svigefuldes død svarer altid til deres liv!” Det er naturligvis noget selvretfærdigt vrøvl, som vi kan le ad, nøjagtigt som oplyste ånder må have gjort i 1787, men det faktum, at ingen i dag tror på svovlbrande og furier, er ikke ensbetydende med, at helvede som mental struktur er blevet afskaffet. Vi har blot internaliseret det, og for at distancere os fra f.eks. folk med en stærkt promiskuøs livsstil siger vi, at “det i virkeligheden er værst for dem selv”, fordi de dybest set er ensomme, ikke kan binde sig osv., osv. Tænk blot på Michael Fassbenders ulykkelige kvindebedærer i Steve McQueens film *Shame* (2011)... Helvede har bare skiftet ansigt, og Amos er således mindre radikal i sit opgør med samfundets selvretfærdighed, end Da Ponte og Mozart var, når hun i programmet

udtaler, at Don Giovannis helvede er et møde med hans “egne dæmoner”.

Amos er dog ikke så konsekvent i sin fortolkning af slutningen – heldigvis, fristes man næsten til at sige. For hvor statuen fremstilles overnaturligt-arketypisk som en skyggeprojektion og med elektronisk forstærket stemme, gestaltes furierne som en social straffeinstans af Don Giovannis maskerede fjender, der til sidst træder frem og synger deres groteske morale, mens de som et helt hold Lady Macbeths forsøger at skrabe hans blod af deres skyldpittede hænder. I de sidste øjeblikke vendes det kritiske blik altså mod de øvrige karakterer, men det virker umotiveret, fordi forestillingen i øvrigt har forsømt at forholde sig til operaens moralske spørgsmål, og som publikum føler man sig ikke ramt. I programmet synes instruktøren nærmest at forsvare udryddelsen af Don Giovanni, eftersom forfatteren “benægter tilstedeværelsen af enhver eksisterende orden og ignorerer den fuldt ud”. Men librettoen er ikke blevet læst grundigt nok. Den lov, som Don Giovanni ikke anerkender, er det patriarkalske æreskodeks med principper som blodhævn og tvangsægteskab, men den lov, som han overholder langt strengere end de øvrige karakterer, er gæstfrihedens. I begge finaler inviterer han alle, han møder, inden for i sit hjem, hvor han beværter dem efter bedste evne. Men ligesom han forbryder sig mod æreskodeksens ‘dødsprincip’ i sin foragt for dueller og ægteskabsinstitutionens undertrykkelse, forbryder hans gæster sig mod gæstfrihedens ‘livsprincip’, når de ved begge lejligheder stræber værten efter livet. Det er i de store ensemblefinaler, at misbrugen af Don Giovannis generøsitet kommer stærkest til udtryk, men i denne opsætning går effekten tabt, fordi man i bestræbelsen på et dæmonisere ham har nedtonet finalernes festlige overskud, der sætter gæsternes rituelle *party killing* i relief. Sceneorkestrene, der bidrager væsentligt til finalernes festlighed, er f.eks. blevet sløjfet (muligvis pga. turnéversionens

pladsbegrænsninger), og fordi vi ikke er blevet forført til at holde af denne Don Giovanni, føler vi intet stik i hjertet over hans eliminering i slutningen.

Don Giovanni og den seksuelle revolution

Nøgleordet i oplysningstidens teater var 'mytekritik', og periodens mest radikale og sofistikerede eksempel på dette er givetvis det, man med et moderne udtryk kunne kalde Mozarts og Da Pontes *critical rewriting* af den dommedagskatolske og socialt reaktionære myte om den 'onde' forfører Don Juan og hans skæbnesvangre møde med stengæsten, den 'himmelske' hævner. Formentlig lod de sig inspirere af Da Pontes gamle ven Giacomo Casanova, der var involveret i prøverne op til operaens uropførelse og var til stede ved premieren, og som bl.a. af Fellini er blevet dæmoniseret lige så radikalt som hans fiktive alterego. De tyske romantikere, der udskiftede mytekritik med mytedyrkelse, misforstod hele pointen, og i stedet for at se operaen som en oplyst kritik af myten så de den som dens mest perfekte kunstneriske udtryk. Fra at være en oplyst forkæmper for den fri kærlighed blev Don Giovanni således et eksempel til skræk og advarsel, og sådan er han nu blevet fremstillet på scenen, i litteraturen og på film i over to hundrede år.

Først i de seneste år, med Rousseau og Da Pontespecialisten Felicity Bakers studier i librettoen – som jeg har trukket gevaldigt på her – er man begyndt at nå til en dybere og mere historisk funderet forståelse for dette værk.¹ Victoriatidens snerper opfattede, bl.a. med henvisning til *Don Giovanni*, den prærevolutionære periode som 'dekadent' snarere end 'oplyst' – og denne fordom er

tydeligvis aktiv endnu i dag – men når man ser, hvor ukritisk nutidens instruktører reproducerer de kulturelle myter, som man i 1700-tallet havde travlt med at udfordre, kan man vel spørge sig, om vi altid er så meget mere oplyste, end de var... Ved at forføre sit publikum tvang Mozart dem til at svare på, hvorfor den promiskuøse antipatriarkalske mand egentlig skulle være så skadelig for samfundet, at han ikke kan tolereres. Bidrager han, trods alle sine fejl og mangler, måske ikke på sin egen måde til at gøre verden lidt smukkere, lidt sjovere og lidt friere? Og er det ikke operainstruktørens opgave at kæmpe med i denne kamp?

Personligt er jeg kun blevet forført af en Don Giovanni i én eneste opsætning, nemlig i Peter Konwitschnys på Komische Oper i Berlin i 2003. Her fremstillede en på alle måder uimodståelig Dietrich Henschel (iført boksershorts og orange kimono) titelkarakteren som en slags seksuel terrorist – altid nærværende, aldrig arrogant – mens de øvrige karakterer fremstilledes som nypuritanske slipsedyr og yuppier: fremmedgjorte, neurotiske og isolerede. Da publikum forlod teatret, var man som beruset på champagne, og man følte, at operaen er lige så sprængrevolutionær i denne neoliberale tidsalder, som den var, da kirken kontrollerede samfundet. Ligesom dengang hænges livsudfoldelsen af mentale barrierer, der blot står i vejen for den menneskelige lykke.

Don Juan på Det Kongelige Teater, Gamle Scene, 4.-28. maj, 2014.

Musik: W. A. Mozart. Tekst: Lorenzo Da Ponte. Scenæsættelse: Aniara Amos. Scenograf: Alex Eales. Kostumer: Signe Beckmann. Dirigent: Lars Ulrik Mortensen. Orkester: Concerto Copenhagen. Medvirkende: Palle Knudsen, Henning von Schulman, Sine Bundgaard, Gisela Stille, Tuva Semmingsen, Peter Lodahl, Florian Plock, Petri Lindroos, Det Kongelige Operakor.

1) Se først og fremmest "The Figures of Hell in the *Don Giovanni* Libretto" in Dorothea Link & Judith Nagley (red.): *Words about Mozart: Essays in Honour of Stanley Sadie*, Boydell Press, Woodbridge, Suffolk 2005, s. 77-106.

Magnus Tessing Schneider

Operainstruktør og teater- og operaforsker ansat ved forskningsprojektet Performing Premodernity, Stockholms Universitet. Han skrev ph.d.-afhandling om uropførelsen af *Don Giovanni* (Aarhus Universitet 2009) og skriver nu på en bog om operaens tidlige opførelshistorie.
