psykisk sjukdom. Definitionen av psykisk sjukdom är lika omöjlig att formulera som definitionen av psykisk hälsa. Kulturhistoriska värderingar och omvärderingar, etniska, religiösa och geografiska skillnader avgör vad som är normalt i ett samhälle men avvikande i ett annat. Det tillstånd som betraktades som sjukt och utan all möjlighet till räddning i början av förra seklet kan i dag betraktas som möjligt att åtgärda eller rent av som normalt. Landvinningar inom psykiatri, psykologi, psykoterapi, neurobiologi och genetik har radikalt kommit att omvärdera begreppet psykiskt sjukdom flera gånger om. Många av dessa omvärderingar har också givit avtryck i måleri, litteratur och musik och självfallet också i operakonsten och har därmed givit sina bidrag till att söka finna vad som innefattas i begreppen normalitet, sjuklig avvikelse eller psykiskt sjukdom.

Vansinnets historia

Modern psykiatri är en självständig vetenskaplig specialitet som har växt fram ur kunskaper och erfarenheter från de stora sinnessjukhusens läkare som i de flesta fall ägnade sig åt neurologisk vetenskap. Psykiatri baseras också på kunskaper från såväl den invärtesmedicinska disciplinen som från samhälls- och humanvetenskaperna. Psykiatrisk praxis har historiskt också i hög grad påverkats av filosofiska, teologiska och juridiska värderingar.

Antiken

Hippokrates och Galenos betraktade psykiska sjukdomar utifrån ett somatiskt perspektiv på humoralpatologisk grund. Humoralpatologien, eller fyrsaftsläran, grundade sig på tron att kroppen bestod av fyra olika vätskor som måste vara i perfekt balans för att man skall känna sig frisk. En psykiskt sjuk människas kroppsvätskor var därför helt enkelt i obalans och i disharmoni med omvärlden. Än i dag använder vi uttrycket »att vara vid sunda vätskor« då vi avser mental friskhet och balans.

Uppfattningen om den organiska lokaliseringen av människans själ har växlat under årtusenden. Under antiken ansågs själen lokaliserad till mellangärdet som på grekiska heter *fren*. Därifrån kan vi härleda ordet schizofreni, som alltså betyder kluvet mellangärde (gr. *schitzo* = klyva). Kvinnans livmoder har också tilldragit sig särskilt intresse och man har under vissa tider antagit att den kvinnliga själen ryms där. Det grekiska ordet för livmoder är *hyster*, därav ordet hysteri. Under antiken ansågs att galenskap *(mania)* var en gudomlig gåva som kunde vara extatisk, inspirerande, skapande och profetisk. Men galenskap kunde också vara ett uttryck för besatthet av onda andar eller rent av ett straff för brott mot den gudomliga ordningen.

Bibeln

Vansinnet finns också beskrivet och värderat i Bibeln. Ett av de tydligare exemplen finns i gamla testamentet hos den babyloniske kungen Nebukadnesar vars vansinne har sitt ursprung i hybris och för vilken han straffas av Gud. Detta tema togs väl till vara av Giuseppe Verdi i operan NABUCCO (Nebukadnesar).

De gammaltestamentliga profeterna bildade mönster för den dårtradition som uppstod i Bysans under 400-talet e Kr. Dessa dårar uppträdde världsfrånvänt och konstigt, de var frånstötande och uttalade obegripliga saker. Johannes Döparen är den gestalt i nya testamentet som närmast anknyter till denna tradition. Johannes Döparen träffar vi på operascenen i flera av de operor som rör sig kring händelserna med Herodes och Salome. Richard Strauss version av SALOME med Oscar Wildes ursprungstext torde vara den mest bekanta.

Medeltiden

Medeltidens dårar sågs bland annat i ljuset av en sund reaktion mot en osund ordning. Under renässansen sågs galenskapen som en unik förmåga att fritt röra sig mellan det djuriska och gudomliga. Under 1600-talets tilltagande religiösa mörker förstärktes det demoniska temat.

Eftersom vansinnet var ett straff av Gud ansågs under medeltiden den drabbade vara omgiven av en aura av helighet genom vilken gudarna kunde tala. Men, med den kristna kyrkans ökande inflytande kom vansinnet snart i stället att betraktas som ett verk av djävulen, vilket gjorde att människor fruktade den psykiskt sjuke och uteslöt denne ur samhällsgemenskapen. Kyrkan kom så att överta omhändertagandet av psykiskt sjuka individer i särskildaså kallade helgeandshus. Men redan under senare delen av medeltiden upprättades regelrätta institutioner för psykiskt sjuka, så kallade dårkistor.

Det internationellt mest kända dårhuset var Bedlam (Bethlehem Royal Hospital) i London vilket grundades redan 1247. Sjukhuset blev snart ökänt för sina brutala behandlingsmetoder och för det faktum att man ända fram till 1770-talet visade upp dårarna för allmänheten mot kontant betalning. Det finns redogörelser som berättar att det kunde komma över 90 000 besökare på ett år. Detta sjukhus figurerar faktiskt också på operascenen i Igor Stravinskijs opera *The rake's progress* (Rucklarens väg). Bedlam förekommer också i ett verk av Gaetano Donizetti, *I pazzi per progetto* (ung. Den planerade dårskapen), som är en fars i en akt, där librettistens källa utgörs av Charles Gaspard Delestre-Poirsons redogörelse för förhållandena i Bedlam *(Une visite a Bedlam)* från år 1824.

Renässansen

Under renässansen kom vansinnet att ses i ny belysning tack vare att upplysta och lärda personer i viss mån insåg att olika psykologiska mekanismer kunde ligga bakom ovanliga och extrema upplevelser och beteenden. Detta framgår tydligt hos författare som Christopher Marlowe, Robert Greene, John Marston och inte minst William Shakespeare. Dessa författare har med en häpnadsväckande stor insikt beskrivit de psykologiska mekanismer som vi i dag betraktar som självklara men som ändå representerar en kunskap som efter renässansen gick förlorad i över 500 år. Det är därför sorgligt att konstatera att häxprocesserna tog fart under denna tid och kom att fortgå i varierande omfattning ända till slutet av 1700-talet. Även om dessa processer hade en rent antisocial karaktär blev säkerligen många psykiskt sjuka individer offer för kyrkans missriktade nit. En av de mera väldokumenterade och välkända häxprocesserna, den mot Jeanne d'Arc, har beskrivits av flera operakompositörer, den kanske mest kända versionen skrevs av Pjotr Tjajkovskij.

Upplysningstiden och 1800-talet

Mot slutet av 1700-talet spirade dock en ny syn på sinnessjukdom då de medicinska fakulteternas företrädare började diskutera olika biologiska förklaringsmodeller. Genom upplysningstidens humanitära idéer kom en allt mänskligare inställning till vård av psykiskt sjuka personer att växa fram. I början av 1800-talet antog allt fler europeiska länder lagar för att skydda och omhänderta psykiskt sjuka och allt fler s k asyler byggdes för att vårda dessa patienter. Såväl de som direkt vårdade de psykiskt sjuka som de som ägnade sig åt medicinsk och psykiatrisk forskning vidgade sina gränser för normalitet och sjukdom. Välkända institutioner såsom Bicêtre och Salpetrière blev ledande och stilbildande i Europa.

Den kände läkaren Jean Martin Charcot verkade på La Salpetrière under senare hälften av 1800-talet och blev enormt populär genom sina uppmärksammade (och välregisserade) uppvisningar av patienter med spektakulära hysteriska symtom. Dessa »föreställningar« ledde faktiskt till att hysteri blev något av en

modesjuka. En träffande och samtidigt mycket kritisk redogörelse av Charcots tisdagsföreläsningar, *leçons du Mardi*, står att läsa i Axel Munthes *Boken om San Michele*.

Under 1800-talet bleknade den manlige dåren till förmån för den kvinnliga galenskapen. Detta passade den nya borgerliga ordningen där mannen stod för förnuft och kontroll medan kvinnan representerade känsla och förvirring. William Shakespeares Ofelia och Sir Walter Scotts *The Bride of Lammermoor* framhävdes som arketyper för kvinnlig, destruktiv och sexualiserad dårskap. Dessa fenomen framställdes också framgångsrikt på operascenen under mitten av 1800-talet.

Men, under det följande tidsskedet började också en mera renodlad vetenskaplig grundsyn att råda och man började samtidigt på nytt förstå sociala faktorers betydelse för utveckling av psykiatriska symtom. Under denna tid kan man också skönja en första uppdelning mellan somatiker och »psykiker«. Ända fram mot 1800-talets slut ansågs det dock sannolikt att mycket starka känslor, såsom kärlek eller sorg, kunde omvandlas till galenskap.

Biologiska, neuroanatomiska och epidemiologiska företeelser började införlivas i uppfattningen om utvecklingsprocessen av psykisk sjukdom och den psykiatriska vetenskapen gick snabbt in i en mycket dynamisk fas. Från 1850 tog den medicinska vetenskapen definitivt över vården av den psykiskt sjuka patienten. Men det är först under de senaste femtio åren som man kan skönja en mer systematisk inriktning av den psykiatriska vården som alltmer började anta mänskliga och värdiga former.

Emil Kraepelin var den förste psykiatrikern som utvecklade ett kliniskt användbart klassificeringssystem för mental sjukdom. Detta system kom att bli stilbildande. Han gjorde skillnad på schizofrena och manodepressiva tillstånd, ett grundkoncept som gäller än i dag. Samtidigt utvecklade Sigmund Freud de psykoanalytiska teorier som så småningom fick en mycket dominerande betydelse inte bara inom psykiatrin utan även i samtidens intellektuella sfärer och kom att göra mycket starka avtryck inom konst och litteratur.

Om Sigmund Freud kan, i detta sammanhang om musik och medicin, påpekas att han själv inte var särskilt intresserad av musik, trots att han levde och verkade i Wien som då var musikens världsmetropol. En av Freuds biografer skriver att »huset Freud var ett av de få medelklasshem i Centraleuropa som inte hade ett piano«. Freud betraktade sig själv som »tondöv« och inget av barnen Freud lärde sig heller att spela något instrument. Freuds son Martin har dock yttrat att en av de få musikformer fadern gillade var operamusik och att hans favoritoperor var *Figaros bröllop, Don Giovanni, Carmen* och *Mästersångarna i Nürnberg*. Det är dokumenterat att under en 10-årsperiod (1880–1890) såg Freud endast fem operaföreställningar och två operetter.

1900-talet

Det var först under 1900-talet, och framför allt under dess senare hälft, som den psykiatriska vården visade ett mänskligt ansikte. De psykiska sjukdomarnas orsaker och mekanismer började alltmera förstås inte bara i socio-ekonomiska och sociala termer, de biologiska mekanismerna bakom många personlighetsstörningar började nu också kartläggas.

De vetenskapliga metoderna inom till exempel hjärnfysiologisk vetenskap och genetik förfinades i en närmast explosionsartad takt, och lärde oss förstå det som bara några årtionden tidigare varit obegripligt. Samhällets acceptans för det avvikande tilltog alltmer varför många psykiskt sjuka patienter, som tidigare varit hänvisade till en sluten värld bakom sjukhusens väggar, nu kunde integreras i samhället och vårdas i hemmet.

Vansinne på operascenen

Det är inte ovanligt att ett dramatiskt högtryck på operascenen antingen frammanas av eller leder till ett sinnestillstånd av sådan art eller sådan grad att det kan betraktas som sjukligt även om

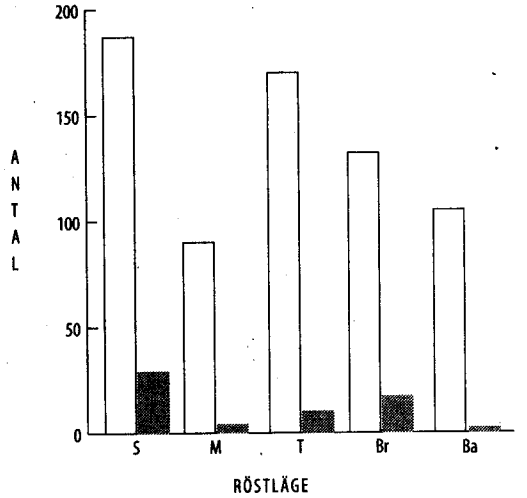
det i strikt medicinsk mening inte alls är detsamma som psykisk sjukdom. Det rör sig då mestadels om reaktionsmönster som är så starka och otyglade att de är gränsöverskridande eller i ordets rätta bemärkelse besinningslösa. Som exempel kan nämnas klockarhustrun i Leoš Janáčecks opera JENUFA. Klockarhustrun är en psykiskt frisk och djupt religiös kvinna som av rädsla för den skam hon kan komma att utsättas för dränker Jenufas nyfödda oäkta barn i floden. Hon utför därmed en handling som varken hon eller någon annan normalt skulle vara beredd att utföra. Men i en extremt pressad social situation är hon gränsöverskridande utan att man fördenskull är benägen att uppfatta henne som psykiskt sjuk.

Ett annat exempel är Benjamin Brittens tragiska gestalt PETER GRIMES, så totalt utanför det normala samhället, så totalt utan gränsdragningar i livet att han driver två unga pojkar i döden och därför i ett förvirrat tillstånd blir uppmanad att ta sitt eget liv, vilket han också gör. Detta är starka reaktionsmönster som vi kan möta såväl på operascenen som i levande livet, mönster som inte kan betecknas som sjukliga men ändå är så extrema att det är värt att diskutera huruvida den enskilda individen ändå inte har förutbestämda faktorer för psykisk sjukdom eller personlighetsstörning.

Statistisk analys

I likhet med resonemanget kring dödsorsaker på operascenen redovisas här en statistisk analys av »vansinne« på operascenen. Denna analys baseras på samma material som i kapitlet om döden på operascenen. Detta betyder att huvuddelen av de analyserade verken hade premiär under 1800-talets senare och 1900-talets tidigare hälft.

Om man är beredd att acceptera en mycket vid, för att inte säga svepande diagnostik av patologisk personlighet eller patologiskt reaktionsmönster får man följande resultat: sopraner blir vansinniga eller utsätts för yttre påverkan så att de utför extrema, gränsöverskridande handlingar i ca 14 procent av fallen. Barytonerna följer härnäst med ca 10 procent, tenorer i 7,5 procent, mezzosopraner i 4 procent och slutligen basar 2 procent (Figur 2). Långt ifrån alla av dessa kan dock klassificeras som psykiskt sjuka.



Figur 2 Galenskap på operascenen fördelat på olika röstlägen (S – sopran, M – mezzosopran/alt, T – tenor, Br – baryton och Ba – bas). De ofyllda staplarna betecknar samtliga rollgestalter inom röstläget, de fyllda staplarna antalet psykiskt störda rollgestalter.

I Tabell 8 har materialet delats upp med avseende på arten av psykisk abnormitet eller orsaken till det patologiska reaktionsmönstret. Då finner vi att tio sopraner och sex barytoner kan tillskrivas klassisk psykisk sjukdom samt kanske även en bas, nämligen Boris Godunov, som här tillskrivs diagnosen ångestreaktion. Annars är vansinnesscenerna oftast utlösta av kärlek och sorg, av religiös mystik eller annan yttre påverkan och då är vi mera inne

och tassar på psykologins än den klassiska psykiatrins område. Det kan i alla fall trösterikt konstateras att inte mindre än sju av alla dessa operagestalter faktiskt tillfrisknar och en av dem, LINDA DI CHAMOUNIX av Donizetti, tillfrisknar av musik; sannolikt den enda opera där musik används som ett psykofarmakon.

Analysen ger vid handen att i 72 operaverk (48 procent) porträtteras någon form av »sjukliga« reaktioner. I denna bedömning ingår också de på operascenen så ofta förekommande kärleksrelationer som är så obehärskade att de slutar med mord eller självmord. Självmord, utvidgade självmord och självmordsförsök är tragiska slutpunkter i svårartade mentala förlopp som också handläggs kliniskt av psykiatrisk expertis. Självmordsstatistiken för operamaterialet redovisades i föregående kapitel.

Vansinniga gestalter på operascenen

Hur man än betraktar vansinnet på operascenen kan man inte spåra någon typisk utveckling av hur vansinnet gestaltats under operans historia. En av förklaringarna till detta står säkert att finna i att operan i större utsträckning än annan scenisk konst söker sig tillbaka till gamla texter som inte speglar den tidsepok då verket tonsattes. Som typexempel kan nämnas sagan om Orfeus och Eurydike som har förekommit i ett mycket stort antal versioner under flera hundra år.

Sång var ett symtom på galenskap i den italienska komiska teatertraditionen. Hos William Shakespeare tolkas Ofelias sång i *Hamlet* (akt 4, scen 5) som ett uttryck för vansinne. Ofelia fortsatte att sjunga till sin död enligt Drottningen (akt 4, scen 7). Hennes sång kan alltså anses representera en kontrollförlust kopplad till hennes öppna libido. I operalitteraturen finns dock många typiska särdrag för att gestalta vansinne, mer om det längre fram.

Tabell 8 Olika kategorier av mentala tillstånd fördelade på olika röstlägen såsom de presenteras på operascenen.

MENTALT TILLSTÅND	RÖSTLÄGE				
	Sopran	Mezzo-sopran	Tenor	Baryton	Bas
Vansinne, psykos	10		1	6	
Extatiska tillstånd	5			1	
Patologisk svartsjuka	1	1	5	2	
Reaktiv insufficiens	9	1	4	3	1
Varav					
a) sorg	(2)		(1)		
b) kärlek	(1)		(2)		
c) sexualitet	(4)			(2)	
Övrigt	2	2	2	3	1
Summa	27	4	12	15	2
TILLFRISKNAR	5			2	

Hur framställs då vansinnet rent musikaliskt? Svaret på den frågan finner man tidigt i operans historia. Redan Claudio Monteverdi ville ge vansinnet ett musikaliskt uttryck då han år 1627 tillsammans med librettisten Giulio Strozzi arbetade på en opera kallad LA FINTA PAZZA LICORI (Den låtsat galna Licori).

Monteverdi ville framställa en galen kvinna genom att oavlåtligt låta henne ge uttryck för nya idéer, genomföra nya handlingar och med svängande humör besvara inbillade röster. Kompositörens ambition var att ge vansinnet en musikalisk gestaltning med upprepade starka kontraster och låta musiken framstå som fragmentarisk, osammanhängande och obegriplig. Operan blev, av okänd anledning, aldrig uppförd. Troligen blev den inte ens slutförd eftersom Strozzis text tonsattes 1641 av Francesco Sacrati som då bytte ut namnet Licori mot Deidamia. Sacrati i sin tur kryddade musiken med tvångsmässiga arpeggion och hamrande rytmer i

det som utgör en av de tidigaste fullt genomarbetade vansinnesscenerna.

Men även i många andra av de allra tidigaste operorna förekommer vansinnesscener eller psykiskt störda personer. Monteverdi har till exempel på ett mycket träffande sätt beskrivit en megaloman psykopat, dvs. en man med sjukligt storhetsvansinne, i operan L'INCORONAZIONE DI POPPEA (Poppeas kröning) där kejsaren Nero utan att visa några medmänskliga känslor utnyttjar andra för sina egna syften. I samma opera förekommer en av de mest kända självmordsscenerna i operalitteraturen då den tämligen stillsamme filosofen Seneca tar sitt liv på Neros uppmaning. En annan opera som tidigt behandlade vansinnet är ORFEO av Luigi Rossi från 1647. Aristeo är Orfeus rival och älskar Eurydike. Han förlorar förståndet då han inser att han inte kan vinna henne. Han förföljs av hennes skugga och tar sitt liv. Även Francesco Cavalli skrev opera med vansinnesscener, till exempel EGISTO (1643) och POMPEO MAGNO (1666) där det i slutet av första akten till och med uppförs en »vansinnesbalett« *(Baletto dei pazzi)*.

Vansinnet i den tidiga operan beror oftast på olycklig kärlek. Gudar och gudinnor var påfallande ofta i högsta grad bidragande till händelseförloppen. Grundknepet i det musikaliska uttrycket var att skriva musik i djärv, okonventionell, »förbjuden« form där sångstämman gärna fick röra sig i tämligen fria former inom ett mycket stort intervall, där olika former av hisnande koloraturer florerar och rösten kastas omkring i vanvettiga språng, många gånger i meningslösa repetitiva former, varunder musiken genomgår snabba skiften i rytm, tempi och harmonik. Inte sällan kryddades sången med utrop, suckar, skratt eller skrik.

Kärlek och galenskap

Den speciella typ av vansinne som ansågs ha sitt ursprung i olycklig kärlek var ett mycket populärt tema under 1600- och 1700-talen och uttrycktes gärna i både groteska och komiska former. Ett centralverk i denna genre är Ludovico Ariostos versepos *Orlando furioso* (Den rasande Roland, 1516) som kom att tonsättas för operascenen av ett stort antal kompositörer såsom Jean Baptiste Lully, Domenico Scarlatti, Antonio Vivaldi, Niccolò Piccini och Joseph Haydn (ORLANDO PALADINO) för att nu nämna några.

Georg Friedrich Händels version av ORLANDO (1733) kan sägas utgöra ett didaktiskt grundexempel på hur vansinne på operascenen framställs. Orlando blir galen av olycklig kärlek. Vansinnesarian är komponerad med okonventionella metoder med ovanliga metriska passager, fjärran från den s k *da capo*-form som var förhärskande under barocken. Här skiftar i stället Orlandos musik oupphörligt genom abrupta ändringar av tempi, meter, harmoni och ackompanjemang. Orlando hallucinerar, hans känslor skiftar mellan raseri och förtvivlan, mellan självömkan och aggression. I arians final kan Orlando inte längre skilja på ja och nej: »Non piangete, no ... Si, piangete, si, ...« (Nej, gråt inte ... jo, gråt ...) något som hanteras skickligt av Händel i ett mycket okonventionellt och djärvt *da capo* som övergår i *rondo* som dessutom skrivs i en gavott-rytm! Musiken utmärker sig genom tvära kast i rytmik och harmoni vilket ger en avhuggen, inkomplett och irreguljär atmosfär åt hela scenen, helt i strid med rådande konventioner. På detta sätt utmålas Orlandos tankeflykt och förvirringstillstånd, en »grundteknik« som kom att bli bestående långt in på 1800-talet.

Mozart och Paisiello

I kapitlet om döden på operascenen konstaterades att en av de allra största kompositörerna i västerländsk musikhistoria, Wolfgang Amadeus Mozart, skrev ytterst få dödsscener i sin oerhört rika operaproduktion. »Vansinnesoperor« var inte vanliga under klassicismen och man kan inte heller påstå att Mozart skrev några egentliga vansinnesscener. Hans operor LA FINTA SEMPLICE (Den föregivet enfaldiga) och LA FINTA GIARDINIERA (Den föregivna trädgårdsmästarflickan) tangerar ämnet »vansinne«

och den identitetsförvirring som uppstår av olycklig kärlek. Men temat utvecklas inte och blir aldrig psykiatriskt intressant.

Det finns dock musikforskare som vill hävda att Vitellias aria »Non più di fiori« i sista akten av LA CLEMEZA DI TITO (Titus mildhet) uppfyller flera av de krav som kan ställas på en medvetet genomarbetad vansinnesaria. Som exempel anges att texten »talar förbi« det verkliga skeendet och att det i musiken införs nya tematiska, harmoniska och instrumentella element som inte hörts tidigare i operan. Dessutom fragmenteras arians grundtema i reprisen, de musikaliska sprången är djärvare än vad som hörts tidigare i operan och modulationerna blir mera frekventa. Allt detta skulle kunna tas som intäkt för att det rör sig om en »äkta« vansinnesaria.

Trots att vansinne inte var på modet skrev Giovanni Paisiello år 1789 operan NINA, PAZZA PER AMORE (Nina, galen av kärlek) som helt och hållet koncentrerar sig på vansinnesproblematik. Den olyckliga Nina hade figurerat på operascenen redan tre år tidigare, då med musik av Nicolas-Marie Dalayrac (NINA, OU LA FOLLE PAR AMOUR), men Paisiellos version ansågs bättre och framförs emellanåt ännu i våra dagar. Nina blir redan i början av operan vansinnig då hon tror att hennes älskade har dödats i en duell. Hon är sedan vansinnig operan igenom, först i slutet tillfrisknar hon då det visar sig att hennes farhågor inte besannas.

Den romantiska operan

Vansinniga kvinnor

Den romantiska operans vansinnesscener, framför allt företrädda av Vincenzo Bellini och Gaetano Donizetti, tycks vara komponerade efter en närmast stereotyp mall; en mycket skör kvinna blir vansinnig av kärlekstrassel som oftast iscensätts på grund av olyckliga omständigheter och/eller illasinnade människor i kvinnans omgivning.

Vansinnesscenen i den romantiska operan är oftast tvåsatsig med en långsam och en snabb del, (1) recitativ – aria – (2) övergång – coda (cabaletta). Denna stereotypi har som uppgift att framhäva det faktum att den vansinniga inte längre är sig själv utan snarare är hemfallen åt ett »automatiskt« beteende. Melodin är nästan alltid av danskaraktär. Dansen ansågs nämligen ligga extasen nära. Motiviskt förekommer så gott som alltid återblickar på vad som inträffat under handlingens gång, mera sällan framträder några förebud om vad som komma skall. Dessa återblickar speglar oftast den lycka som varit men bryts abrupt av erinran om det trauma som ledde till fördärvet och vansinnet.

Den vansinniga sopranens entré är oftast inväntad med stor spänning och någon eller några kringstående förannonserar ankomsten: »Eccola!« Oftast inleds scenen med att den vansinniga hör något som andra inte hör (Lucia: »Il dolce suono. Mi colpì sua voce«, Elvira: »Qui la voce sua suave«, Imogene – hör en melodi som spelas av *cor anglais*). Det är inte ovanligt att vansinnestillståndet plötsligt och kortvarigt bryts av något »störande« moment utifrån (Anna Bolena: »suono di tambor«i, Elvira: »suono funesto«, Imogene: »suono ferale«). Scenanvisningarna är också mycket stereotypa. Den vansinniga beskrivs ha vita kläder, blekt ansikte, glasartad blick, ovårdat hår och gå med en vacklande gång. Denna stereotypi tycks vara manifest så till den grad att två av 1900-talets stora »vansinniga« operaroller, ELEKTRA och Kvinnan i ERWARTUNG (Förväntan) passar in på beskrivningen.

Vansinnesscenen i den romantiska operan är alltid behäftad med största virtuositet där koloratursången sätts i främsta rummet. Fiorituerna, de musikaliska utsmyckningarna (it. *fiori* – blomster), ger uttryck för sopranens frigörelse från den »normala« lagbundna världen och ger gestalt åt hennes vanföreställningar och flykt in i en annan och okänd värld. De ger också scenen musikalisk spänning och fyller den med dramatisk intensitet. Det är därför berättigat att i den romantiska italienska operan tala om vansinnesscen och inte vansinnesaria eftersom dessa avsnitt alltid är

mycket generöst genomarbetade, tämligen utdragna och mycket innehållsrika.

Inte alla tycker kanske att dessa vansinniga sopraner i den romantiska operan ger uttryck för någon fördjupad psykiatriskt analys. Inte alla lider med dessa sopraner som uttrycker psykisk vånda som ett extatiskt högt E i slutscenen. Gilbert och Sullivan har på ett mycket roligt och träffande sätt parodierat den romantiska vansinnesscenen i operetten RUDDIGORE där *Mad Margaret* försetts med en storslagen scen.

Vansinniga män

Det förtjänar kanske påpekas att det faktiskt förekommer att även män blir vansinniga i den romantiska operan, även om det är mera sällsynt. Gestaltningen av manligt vansinne följer inte alls samma regelbundenhet som vansinnet hos kvinnor.

Hos den mycket flitige Donizetti kan nämnas flera vansinniga män; en är tenoren Ruiz i operan MARIA PADILLA. Det finns också två barytoner, Tasso i TORQUATO TASSO och Cardenio i IL FURIOSO NELL'ISOLA DI SAN DOMINGO (Den vansinnige på ön San Domingo), samt ett basparti, Murena i L'ESULE DI ROMA, OSSIA IL PROSCRITTO (Den landsförvisade från Rom eller Den fredlöse). I Rossinis opera SEMIRAMIDE (Semiramis) finns också en manlig vansinnesscen för Assur, som är bas, och minsann hos den unge Richard Wagner finns en tenor, Arindal, som blir vansinnig av kärlek i operan DIE FEEN (Feerna).

Fallet Torquato Tasso är särskilt intressant i detta sammanhang. Den historiske Tasso var en italiensk poet och pjäsförfattare som levde under senare hälften av 1500-talet. Flera av hans pjäser kom att ligga till grund för ett flertal operor av olika kompositörer. Han har bl.a. lagt de litterära grunderna till sådana kända operaverk som ARMIDA, RINALDO och TANCREDI. Han led av en psykisk sjukdom som närmast liknade förföljelsemani och blev 1579 inlåst på St:a Annas dårsjukhus där han blev kvar i sju år.

En starkt bidragande orsak till den långa interneringen var säkert att Tassos framgångar hade väckt mycken avundsjuka varför han fick många och mäktiga fiender. När han slutligen kunde lämna sjukhuset tillbringade han sina sista år i klostret Sant' Onofrio i Rom. Han avled 1594 dagen innan han skulle bli lagerkransad på Capitolium av påven Clemens VII.

I Donizettis opera spärras Tasso in i fängelse under sju år på grund av att han blir kär i »fel« dam. Han frisläpps för att krönas med den lagerkrans som en gång bars av Petrarca. Vid frigivandet får Tasso samtidigt veta att föremålet för hans kärlek avlidit. I sorg flyr han då från all ära och berömmelse.

Manuel Garcías laryngoskop

Tolv år före Donizettis opera hade Manuel García premiär på sin version på samma tema i operan LA MORT DU TASSE. Han var far till den likaledes berömde barytonen och sångpedagogen Manuel García, som 1855 konstruerade det första laryngoskopet (gr. *larynx* – struphuvud, *skopéo* – betrakta). Denna uppfinning gjorde honom världsberömd. Med hans spegelinstrument kan man direkt studera stämbandens rörelser. Laryngoskopet används fortfarande dagligen av öron-, näs- & halsläkare över hela världen. Murenas vansinne i L'ESULE DI ROMA grundar sig på att han känner djup skam över att falskeligen ha angivit den unge Settimo i akt och mening att förhindra dennes äktenskap med dottern Argelia. Parentetiskt kan tilläggas en lustig parallell med operan POLIUTO, av det skälet att båda utspelar sig under antikens Rom. Settimo blir precis som Poliuto kastad i lejongropen i *Circus Maximus*. Men

Settimo räddas till livet av ett av lejonen som han har bekantat sig med tidigare under sin påtvingade exil! Kan möjligen Bibelns berättelse om Daniel i lejongropen (Daniel 6:1–28) ha inspirerat?

Operavansinnets högkonjunktur

Under senare hälften av 1800-talet kom den litterära framställningen av vansinnet att få mänskligare dimensioner parallellt med den ökande kunskapen och fördjupade medvetenheten om psykiska sjukdomars uppkomst och reaktionsmönster. Romantikens kultursfärer laborerade med människans mångtydighet. Känslor, drömmar, fantasier, somnambula tillstånd – detta var de omedvetna inre skikt som utforskades. Hypnotiska experiment och gränsöverskridanden sattes i fokus. Den vansinnige framställdes av karaktärer som befann sig långt utanför socialt accepterade ytterligheter av passion.

Från 1800-talets mitt står självfallet tonsättare som Vincenzo Bellini och Gaetano Donizetti i centrum för den romantiska operastilen. Båda dessa kompositörer utmärker sig genom att i flera operor gestalta psykisk avvikelse genom att ge rollgestalten en s k »vansinnesscen« som oftast var väl tilltagen och därför tacksam att framföra.

Exemplen under denna tidsepok är många och kröns av Gaetano Donizettis storslagna vansinnesscen för titelpartiet i LUCIA DI LAMMERMOOR, liksom för ANNA BOLENA i operan med samma namn. Andra välkända exempel utgörs av Vincenzo Bellinis I PURITANI (Puritanerna) där Elvira får veta att hennes älskade Arturo rymt med en annan kvinna. Elvira förlorar förståndet och hallucinerar om bröllop. I slutscenen då Arturo återvänder framgår det att han förblivit Elvira trogen. Då hon förstått att allt varit ett olyckligt misstag återfår hon sina sinnens fulla bruk och allt slutar lyckligt. Elviras tillstånd skulle kunna förklaras av en reaktiv depression med regressiva och psykotiska inslag, men är föga sannolik och framför allt inte särskilt trovärdigt framställd.

Lika melodramatiskt är Imogenes vansinne i Bellinis IL PIRATA (Piraten). Föremålet för Imogenes ungdomskärlek dödar hennes make i en duell vilket leder till att han själv blir dömd till döden. Detta svåra trauma leder till en magnifik slutscen för sopranen. Hon ser för sin inre syn avrättningsplatsen och avrättningen av sin älskade. Hon ber solen att avtäcka denna syn av älskarens blod. Dock måste sägas att Imogenes reaktionsmönster är fullt förståeligt och förklarligt och kan inte utan vidare betraktas som vansinne. Det finns heller ingenting i texten som direkt pekar på ett sjukligt tillstånd varför beteckningen vansinnesscen i detta fall, ur en strikt psykiatrisk synvinkel, får anses som falsk varubeteckning. Musikaliskt är dock Imogenes slutscen uppbyggd som en klassisk vansinnesscen.

Olycklig kärlek är också orsaken till vansinne i Giacomo Meyerbeers operor L'ÉTOILE DU NORD (Nordstjärnan) och DINORAH, båda från mitten av 1800-talet. I den förstnämnda operan blir sopranen Catherine vansinnig av olycklig kärlek till den förklädde tsar Peter den Store. Catherine, förklädd i manskläder, har tagit sin broders plats i samma regemente som den förklädde tsaren. Hon flyr in i sitt vansinne då han inte känner igen henne. Desperat gör han i sista akten allt för att hon skall kunna komma tillbaka till sina normala sinnen, vilket också lyckas.

Dinorahs öde är ännu mer fantasirikt. Hon blev vansinnig då hennes älskade Hoël försvann i en storm strax före det planerade bröllopet. Då han återkommer efter ett år råkar han bli vittne till hur Dinorah och hennes älsklingsget(!) träffas av blixten och faller ned i floden som de försöker ta sig över via ett nedfallet träd. Hoël lyckas rädda flickan (det är mera osäkert om vad som händer med geten) som återfår sitt förstånd och minns sitt vansinne som om det bara vore en ond dröm, och det avbrutna bröllopet stundar.

I historien om Faust har Marguerite en vansinnesscen hos såväl Hector Berlioz och Arrigo Boito som Charles Gounod. BORIS GODUNOV i Modest Mussorgskijs opera, tillhör också de mer välkända i denna genre, (mer om honom längre fram). Berlioz led

svårt av en kronisk tandvärk som tvingade honom till kraftfull medicinering. Det har spekulerats en hel del i huruvida han överdoserade narkotiska värktabletter och om detta i så fall påverkade hans musik. Detta fenomen skulle enligt vissa musikforskare ha kommit till sitt tydligaste uttryck i den fantastiska symfonin *Symphonie fantastique*.

Listan över galenskap på operascenen kan sannerligen göras lång. Bland dessa fall av psykisk sjukdom och s k »borderline-tillstånd« förekommer också självmord i 29 procent av de analyserade verken. Självmordet är den yttersta konsekvensen av inre eller yttre psykisk press där komplicerade, ibland sjukliga, psykiska reaktioner kan ligga till grund för denna tragiska form av livsslut. Detta fenomen är lika komplicerat som det är intressant och förtjänar sin egen analys. Självmordsstatistiken redovisas i kapitlet om döden.

Hysteri

Det i 1800-talslitteraturen så vanliga, kvinnliga svimningsanfallet kan anses ha flera orsaker. En av dem var utan tvivel det snörliv som skulle ge den unga kvinnan en vidjesmal midja. Snörlivet torde utan vidare kunnat leda till ett svimningsanfall genom att klämma åt stora hålvenen så till den grad att återflödet av blod till hjärtat minskade så kraftigt att blodtrycket sjönk till så låga nivåer att ett svimningsanfall lätt kunde provoceras. Dessutom kunde snörlivet väsentligt försämra andningskapaciteten genom att förhindra bukandningen vilket ledde till så otillräcklig andningsminutvolym att kvinnan ifråga ständigt andades så att säga på den yttersta marginalen. Varje form av tillstånd som krävde en ökning av andningsminutvolymen, som en kraftig sinnesrörelse, kunde således utlösa ett svimningsanfall.

Det kvinnliga svimningsanfallet kunde också ytterst vara ett uttryck för en renodlad hysterisk reaktion i syfte att undvika ett obehagligt ställningstagande, en mildare form av det man än i dag

kallar konve[illegible] iska reaktionen
också repres[illegible] ärksamhet och
företräder då [illegible] ionsmönster av
teatralisk karaktär.

Den kraftfulla hysteriska reaktionen som betecknas som konversionshysteri innebär att patienten flyr från en obehaglig situation eller ett obehagligt ställningstagande in i ett förvirringstillstånd med starka drag av personlighetsförändring. Under 1800-talet var dramatiska konversionshysterier inte helt ovanliga och kunde få så allvarliga dimensioner som hysterisk blindhet eller hysterisk förlamning. Typiskt för dessa tillstånd var det förhållandet att den kvinna som till exempel hamnade i rullstol på grund av hysterisk förlamning aldrig klagade över sitt öde utan accepterade sitt svåra handikapp med stilla jämnmod eller rent av med ett leende på läpparna. Man talade då om begreppet *la belle indifférence*. Denna typ av psykiskt tillstånd utnyttjades flitigt på operascenen framför allt av Bellini och Donizetti. Lucia di Lammermoor kan sägas utgöra ett bra exempel på *une belle indifferente*. Hon sjunger så vackert trots att hon befinner sig i yttersta själsnöd. Det är samtidigt av ett visst intresse att konstatera att den typen av konversionshysteri som var mycket vanlig under 1800-talet inte förekommer alls i våra dagar.

Anne Boleyn och Anna Bolena

Donizettis 29:e opera ANNA BOLENA blev hans internationella genombrott. Operan beskriver omständigheterna kring Anne Boleyns sista dagar i livet.

Operan *Anna Bolena* bygger på historiskt material. Anne Boleyn var kung Henry VIII:s andra fru och var redan gravid då bröllopet stod den 25 januari 1533. Anne födde sedan den dotter som kom att bli Englands drottning Elisabeth I. Den 2 maj 1536 blev Anne Boleyn fängslad i Towern, falskeligen anklagad för förräderi och för olagliga sexuella för-

svårt av en kronisk tandvärk som tvingade honom till kraftfull medicinering. Det har spekulerats en hel del i huruvida han överdoserade narkotiska värktabletter och om detta i så fall påverkade hans musik. Detta fenomen skulle enligt vissa musikforskare ha kommit till sitt tydligaste uttryck i den fantastiska symfonin *Symphonie fantastique.*

Listan över galenskap på operascenen kan sannerligen göras lång. Bland dessa fall av psykisk sjukdom och s k »borderline-tillstånd« förekommer också självmord i 29 procent av de analyserade verken. Självmordet är den yttersta konsekvensen av inre eller yttre psykisk press där komplicerade, ibland sjukliga, psykiska reaktioner kan ligga till grund för denna tragiska form av livsslut. Detta fenomen är lika komplicerat som det är intressant och förtjänar sin egen analys. Självmordsstatistiken redovisas i kapitlet om döden.

Hysteri

Det i 1800-talslitteraturen så vanliga, kvinnliga svimningsanfallet kan anses ha flera orsaker. En av dem var utan tvivel det snörliv som skulle ge den unga kvinnan en vidjesmal midja. Snörlivet torde utan vidare kunnat leda till ett svimningsanfall genom att klämma åt stora hålvenen så till den grad att återflödet av blod till hjärtat minskade så kraftigt att blodtrycket sjönk till så låga nivåer att ett svimningsanfall lätt kunde provoceras. Dessutom kunde snörlivet väsentligt försämra andningskapaciteten genom att förhindra bukandningen vilket ledde till så otillräcklig andningsminutvolym att kvinnan ifråga ständigt andades så att säga på den yttersta marginalen. Varje form av tillstånd som krävde en ökning av andningsminutvolymen, som en kraftig sinnesrörelse, kunde således utlösa ett svimningsanfall.

Det kvinnliga svimningsanfallet kunde också ytterst vara ett uttryck för en renodlad hysterisk reaktion i syfte att undvika ett obehagligt ställningstagande, en mildare form av det man än i dag

kallar konversionshysteri. Slutligen kan den hysteriska reaktionen också representera ett sätt att väcka allmän uppmärksamhet och företräder då en form av ett typiskt neurotisk reaktionsmönster av teatralisk karaktär.

Den kraftfulla hysteriska reaktionen som betecknas som konversionshysteri innebär att patienten flyr från en obehaglig situation eller ett obehagligt ställningstagande in i ett förvirringstillstånd med starka drag av personlighetsförändring. Under 1800-talet var dramatiska konversionshysterier inte helt ovanliga och kunde få så allvarliga dimensioner som hysterisk blindhet eller hysterisk förlamning. Typiskt för dessa tillstånd var det förhållandet att den kvinna som till exempel hamnade i rullstol på grund av hysterisk förlamning aldrig klagade över sitt öde utan accepterade sitt svåra handikapp med stilla jämnmod eller rent av med ett leende på läpparna. Man talade då om begreppet *la belle indifférence.* Denna typ av psykiskt tillstånd utnyttjades flitigt på operascenen framför allt av Bellini och Donizetti. Lucia di Lammermoor kan sägas utgöra ett bra exempel på *une belle indifferente.* Hon sjunger så vackert trots att hon befinner sig i yttersta själsnöd. Det är samtidigt av ett visst intresse att konstatera att den typen av konversionshysteri som var mycket vanlig under 1800-talet inte förekommer alls i våra dagar.

Anne Boleyn och Anna Bolena

Donizettis 29:e opera ANNA BOLENA blev hans internationella genombrott. Operan beskriver omständigheterna kring Anne Boleyns sista dagar i livet.

Operan *Anna Bolena* bygger på historiskt material. Anne Boleyn var kung Henry VIII:s andra fru och var redan gravid då bröllopet stod den 25 januari 1533. Anne födde sedan den dotter som kom att bli Englands drottning Elisabeth I. Den 2 maj 1536 blev Anne Boleyn fängslad i Towern, falskeligen anklagad för förräderi och för olagliga sexuella för-

bindelse med sin broder Lord George Rochford och med Mark Smeton, en dräng, en organist, en sångare samt med tre andra män. Dessutom anklagades hon för att tidigare ha ingått ett fullbordat äktenskap med Henry Percy, senare Earl av Northumberland. Kungens agerande för att få Anne fängslad berodde sannolikt på frustration över att hon efter tre års äktenskap inte hade fött honom någon manlig tronföljare. Det hålls också för troligt att kungen hade en långt gången neurosyfilis som bl a yttrade sig som en själslig obalans, despotism och ett ständigt uselt humör. Anna dömdes till döden. Dagen efter domen tvingades hon bevittna avrättningen av sin bror.

Under de 17 dagar hon satt fängslad på Towern beskrevs hennes mentala tillstånd av flera betraktare. Flera av dessa dokument finns fortfarande bevarade, bl a de anteckningar som fördes av en viss Constable Sir William Kingston som då hade högsta ansvaret för Towern. Hon beskrivs i dessa dokument som mycket ombytlig i humöret. Hon skrattade ofta men klagade också ofta över smärta. Hon tycktes inte ha förstått dödsdomen utan förklarade för sin omgivning att hon skulle gå i kloster. Inför själva avrättningen skrattade hon hjärtligt och lyckönskade skarprättaren eftersom hon hade en så liten hals.

Anne Boleyn blev avrättad med svärd vilket är att betrakta som en ynnest. Annars var det vanligare att de dödsdömda brändes, hängdes eller arkebuserades.

Felice Romanis libretto till Donizettis opera ANNA BOLENA är till relativt stor del historiskt korrekt. Percy, Smeton och brodern Lord Rocheford förekommer i operan. Romani-Donizetti komponerade en storstilad vansinnesscen till sista aktens final, en scen som också helt klart är inspirerad av historiska fakta. Scenen utspelas i Towern strax före avrättningen. Annas psykiska tillstånd beskrivs först av hovdamerna såsom ett våldsamt svängande humör. De berättar också om hennes »delirium« och smärta.

Annas entré i slutscenen uppvisar omedelbart en kvinna i ett akut psykotiskt tillstånd. Hon undrar varför hovdamerna gråter på hennes bröllopsdag då hennes kung väntar. Plötsligt hallucinerar

hon skräckfyllt om lord Percy, för vilken hon hyser mycket ömma känslor, varefter hon i lugn och harmoni drömmer om hans kärlek till henne. Trumvirvlarna får henne att inse verkligheten och vad som snart skall ske men hon glider snabbt in i ett hallucinatoriskt tillstånd igen. I finalens cabaletta (»Coppia iniqua ...«), som riktar sig mot det förestående bröllopet mellan Henry VIII och Jane Seymour, är Anna både förlåtande och oförlåtande, desperat och hoppfull, rationell och irrationell. Musiken är laddad med vokal pyroteknik, uppåtgående *portamenti* (dvs en ton glider från en ton till en annan) och drillar. Oscillerande mellan fantasi och verklighet, mellan psykos och insikt exemplifieras här en kvinna under stark psykisk press i en övertygande lyrisk och musikalisk dramatisering som till stor del bottnar i kända historiska fakta.

Lucia di Lammermoor

Donizetti komponerade sin mest kända opera, LUCIA DI LAMMERMOOR, fem år och 16 operor efter ANNA BOLENA. Operan är inspirerad av Sir Walter Scotts roman *The Bride of Lammermoor* (Bruden från Lammermoor).

Lucia tvingas av sin broder Enrico att överge sin kärlek till Edgardo för att ingå ett resonemangsäktenskap med Arturo. Enrico, som har politiska intressen av sin systers äktenskap, iscensätter sin plan med hjälp av ett förfalskat brev som får Lucia att tro att Edgardo älskar en annan. I ett tillstånd av vansinne dödar Lucia sin påtvingade make redan på bröllopsnatten. Lucia dör sedan i sitt vansinne. Då hela sanningen står klar för Edgardo tar han sitt liv.

Namnet Lucia leder tankarna till ljus vilket möjligen kan ge verket apokalyptiska dimensioner; ljuset som strålar genom intellekt och känslor mot den sanna kärleken. Lucia har av moderna analytiker företrädesvis setts ur ett feministiskt perspektiv. Hon är förvisso ur många aspekter ett offer för männens förtryck. Hon är ett offer för Enrico, som bedrar henne, för Raimondo, biktfadern, som vilseleder henne, för Arturo som bortrövar henne och för

Edgardo, vars kärlek gör henne till offer. Biktfadern Raimondos parti brukar ofta minimeras genom resoluta strykningar, något som inte kan betraktas som berättigat. Raimondo har i alla tre akterna en nyckelroll. Det är han som löser Lucias band med Edgardo, det är han som legaliserar äktenskapet mellan Lucia och Arturo, det är han som blir vittne till Edgardos förbannelse och Lucias växande vansinne, det är han som lämnar det ohyggliga meddelandet att Lucia mördat Arturo och det är han som meddelar Edgardo att Lucia är död vilket leder till att Edgardo tar sitt liv.

Mental obalans

Redan i början av operan, i den s k »fontänscenen«, antyds att Lucia är psykiskt labil. I sin inledningsaria, medan hon väntar på att möta sin älskade Edgardo, beskriver hon hur hon har sett vålnaden av en flicka som en gång mördats av lord Ravenswood, en anfader till Edgardo. Den berättelsen är en direkt parallell till Lucias eget kommande öde. Båda kvinnorna blir slutligen offer för sina känslor gentemot en man ur släkten Ravenswood. I denna aria (»Regnava del silenzio ...«) framgår att Lucia har haft såväl visuella som auditoriska hallucinationer. I den efterföljande cabalettan (»Quando rapito in estasi ...«) dvs den snabba slutdelen av arian, beskriver hon den extas hon erfar i Edgardos närhet. Denna känsla av extas förstärks av reprisen som är rikt broderad med vokal ekvilibristik. Redan här har vi förstått att Lucia hallucinerar och har svårt att skilja på fantasi och verklighet.

I denna scen ackompanjeras Lucia av harpa och flöjt. Flöjten har hela tiden uppgiften att peka framåt mot Lucias vansinne och det slutliga mordet på Arturo. Hornsektionen understryker mörkret och vålnaden medan harpan förstärker intrycket av det rinnande blodet dvs Lucias upplevelse av att fontänens vatten färgas rött. Redan här försätts lyssnaren i en stämning av obehag, mord, offer och ett obarmhärtigt kvinnoöde. I cabalettan bryts stämningen abrupt eftersom den genomförs närmast distanslöst i såväl krampartad som okontrollerad glädje. På detta sätt avslöjas

Lucias mentala obalans. Efter arian följer en duett mellan Edgardo och Lucia där stark vrede (hatet mellan familjerna Ravenswood och Ashton) och dess inversion bildar grunden för en passionerad kärleksduett.

I nästa scen, då brodern Enrico producerar sitt falska brev, får vi ett nytt bevis på Lucias mentala obalans då hon sjunger: »Quel core infedele ad altra si die« (det trolösa hjärtat har givits till någon annan), något som ännu en gång understryks av flöjtackompanjemang. Lucia är nu helt i männens våld. När hon tvingas underteckna kontraktet med Arturo har hon förstått att något fasanfullt och slutgiltigt kommer att hända: »Io vado al sacrificio ... La mia condanna ho scritto« (jag kommer att offras ... jag har skrivit under min egen dödsdom).

Vansinnesscenen

Den tredje akten fullbordar det som antyddes redan i första akten. Lucia har tvingats till äktenskap med Arturo, dödar honom i bröllopssängen och kommer ned till bröllopsgästerna klädd i ett nattlinne nedstänkt med blod. Därefter följer operans verkliga höjdpunkt – Lucias vansinnesscen. Hon uppvisar nu fullt utvecklade psykotiska drag med starka inslag av såväl syn-, hörsel- som lukthallucinationer. Hela scenen byggs omsorgsfullt upp såväl dramaturgiskt som musikaliskt. Hon tycks inte förstå att Edgardo är frånvarande. Hon tycks heller inte förstå att hon just mördat Arturo. En hallucinatorisk värld har tagit överhanden och hennes mentala tillstånd svänger mellan upplevelserna av den fasansfulla vålnad hon sett vid fontänen och känslan av den underbara bröllopsceremoni hon tror sig ha firat med Edgardo. Men, hon ger aldrig uttryck för vad som verkligen har skett, nämligen det att hon just dödat Arturo.

Ursprungligen hade Donizetti angivit glasharmonika att ackompanjera Lucias entré, men han ändrade sedan partituret till flöjtackompanjemang. Av tradition är flöjten associerad till två olika dimensioner; dels betraktas den som ett falliskt, dionysiskt instru-

ment, dels associeras den till hjärtat och ljuva känslor, dvs Eros och Agape om man så vill. Denna dualism symboliserar den sexuella konflikten hos Lucia. Vid det första mötet Lucia hade med Edgardo räddade han henne från en rasande tjur. Denna berättelse utgör säkerligen en metafor som vill antyda att Lucias kärlek till Edgardo är asexuell. Mötet med Arturo däremot sker egentligen först i bröllopssängen och är därför i högsta grad en sexuell kontakt.

Musikaliskt byggs scenen upp med allt vildare koloratur, tvära kast, höga språng och slutförs med en ordlös sång (s k vokalis) i uppåtgående portamenti som avslutas i en extatisk höjdton. Men mitt i sitt hallucinatoriska tillstånd ber hon plötsligt Edgardo om förlåtelse för broderns grymheter. Där finns alltså mitt i vansinnet ett kort ögonblick av insikt om vad som verkligen har ägt rum. Scenen slutar dramatiskt med att Lucia sjunger en virtuos cabaletta: »Spargi d'amaro pianto ...« (Dränk med bittra tårar ...) som ånyo är kryddad med fenomenal vokal pyroteknik där Lucia trots allt visar rationella drag och ber att få dö och förenas med sin Edgardo i himlen. Hon svimmar i sitt tillstånd av extrem extas och avlider. I slutet av operan får Edgardo veta om Enricos svekfulla drag och att Lucia har avlidit. Han tar då sitt eget liv.

Även om vansinnesscenen ger intryck av ett inre kaos, döljs ett strikt mönster i dess byggnad, en sekventiell och kronologisk berättelse. Samtidigt kan den extravaganta koloratursången tolkas som ett uttryck för Lucias »befrielse« från den grymma verkligheten. Musikaliskt frigör hon sig från den bundna musikformen och hänger sig åt en egen och fri värld, och det är först där hon kommer att förenas med Edgardo.

Lucias vansinnesscen är en för sin tid tämligen insiktsfull skildring av ett psykotiskt tillstånd. I strikta psykiatriska termer måste Lucias vansinne betecknas som ett allvarligt fall av konversionshysteri med starka psykotiska inslag. Som tidigare nämnts kan hennes vackra sång mitt i vansinnet tydas som en skildring av fenomenet *la belle indifférence*. Lucia flyr alltså in i sitt vansinne för att undkomma en gym verklighet.

Delirium nuptialis

Det finns i 1800-talets medicinska litteratur observationer som talar om att en latent »schizofreni« hos kvinnor kunde bryta igenom på bröllopsnatten. Detta fenomen, som naturligtvis inte har något med schizofreni att göra utan rör sig om en klassisk konversionshysteri, fick beteckningen *delirium nuptialis* (lat. *nuptiae* – giftermål). Det uppstod oftast hos sexuellt starkt repressiva kvinnor. Kvinnor för vilka den första menstruationen kom som en fullkomlig och äcklande överraskning, kvinnor som kände ångest och avsky inför samlaget, kvinnor som var totalt okunniga om det mest elementära i sexuallivet, kvinnor som aldrig själva fick välja partner, kvinnor som inte hade någon att tala med om sexuallivet. *Delirium nuptialis* övergick, sades det, inte sällan i ett katatont tillstånd som obehandlat är livshotande. Hela detta mönster torde Donizetti ha känt till och utnyttjade mycket skickligt i *Lucia di Lammermoor*. Lucias vansinne är alltså ett exempel på ett humanistiskt synsätt på psykisk sjukdom, fjärmat från de tidigare förhärskande religiösa aspekterna. Lucia är helt och hållet ett offer för yttre omständigheter och ett praktexempel på den tidens kvinnosyn; kvinnor ansågs så bräckliga att de lätt kunde gå sönder om de utsattes för alltför starka känslor.

Lucias storslagna vansinnesscen är med rätta den mest berömda av alla i operalitteraturen och bland de första i den romantiska genren. Mycket av musiken i denna scen är dock senare tillägg, allt har inte skrivits av Donizetti. Detta gäller framför allt den stora kadensen, den improvisationsartat utsmyckade solostämman, med flöjtackompanjemang som har lagts till och skrivits om flera gånger. Den oftast framförda variationen härrör troligen från 1850-talet och skrevs för sopranen Teresa Brambilla. Hon är ett välkänt namn i operahistorien i det att hon sjöng Gildas parti vid urpremiären av RIGOLETTO 1851.

Gaetano Donizetti har med sina båda operor ANNA BOLENA och LUCIA DI LAMMERMOOR givit ett storartat bidrag till operahistorien och beskrivit i såväl musikaliska, fysiska, psykologiska

och dramatiska termer de tärande effekterna av ett psykotiskt tillstånd.

Romanförfattaren, Sir Walter Scott, hade kanske inte några direkta personliga erfarenheter av sinnessjukdom. Men, han hade ändå tvingats till täta kontakter med sin tids sjukvård eftersom han större delen av sitt vuxna liv led av gallbesvär. Plågorna var ibland så svåra att han »bölade som en tjur«. Under arbetet med romanen *Ivanhoe* hade han ständigt återkommande anfall av smärta. Vid ett tillfälle var smärtan av sådan outhärdlig grad att han var övertygad om att hans liv kommit till sin ände. Han tog därför farväl av sina barn och fick vännen lord Buchans löfte om att arrangera en stilfull begravning. Riktigt så illa gick det inte den gången, anfallet gick så småningom över. De erfarenheter Walter Scott hade skaffat sig genom rikliga kontakter med traktens läkare utnyttjade han bl a i romanen *The surgeons daughter* (Läkarens dotter).

Gaetano Donizettis sjukdom

Gaetano Donizetti, den kompositör som för många framstår som den störste musikaliske uttolkaren av »vansinne«, kom själv att drabbas av en organisk sjukdom som ledde till svåra psykiska symtom. Det kan därför finnas anledning att kortfattat återberätta hans liv med tonvikt på hans sjukdom, syfilis.

Donizetti föddes i Bergamo 1797 i ett fattigt hem. I unga år hade han problem med stämbanden *(difetto di gola)*. För övrigt vet vi inte mer om Donizettis tidiga sjukhistoria än att han insjuknade den 11 augusti 1816 i en »långvarig feber«. Det är troligt att detta var den första manifestationen av en syfilitisk infektion. Han kom sedan att lida av feberattacker av och till under tre decennier!

Donizetti var säkerligen smittad med syfilis då han 1828 gifte sig med Virginia Vasselli, och det är rimligt att anta att även hon blev smittad. Hon avled nio år senare vid 28 års ålder. Hon blev gravid tre gånger, alla tre graviditeterna resulterade i för tidiga födslar och alla barnen avled.

År 1829 klagade Donizetti i ett brev till fadern om allehanda sjukdomssymtom, speciellt huvudvärk, något som kom att plåga honom hela livet. Under förberedelserna till LUCIA DI LAMMERMOOR (premiär 1835) hade huvudvärken antagit en intensiv karaktär. I Donizettis brev efter premiären på LUCIA uppenbaras flera obevekligt tilltagande sjukdomssymtom. År 1842, året innan DON PASQUALE uruppfördes, visade han, vid 45 års ålder, tydliga åldersförändringar. Han hade övergående medvetandegrumlingar med förvirringstillstånd och personlighetsförändringar, bland annat tycktes han ibland helt ha förlorat den sexuella kontrollen. Man noterade även tilltagande skakningar. Flera läkare konsulterades. De slog fast att Donizetti led av en sjukdom i centrala nervsystemet. En tilltagande förlamning av hals- och nackmuskulaturen gjorde att han hade svårigheter att hålla huvudet upprätt. Han var också så svag i benmuskulaturen att han gick ostadigt och ofta föll.

I januari 1846 var symptomen så allvarliga att hans brorson Andrea Donizetti konsulterade tre olika specialister i mentala sjukdomar för att undersöka farbrodern. I deras slutomdöme står att läsa att de ansåg att Donizettis två hjärnhalvor var separerade från varandra och att endast en av dem fungerat då han komponerade sina operor!

Donizetti var nu allvarligt försämrad. Hans intellektuella kapacitet gav snabbt vika och han var, av och till, besatt av fixa idéer. De tre läkarna förordade fortsatt vård på sjukhusanstalt. Därifrån skrev Donizetti ett flertal patetiska brev till sina vänner. I april 1846 förklarades han befinna sig i ett tillstånd av sinnessjukdom och generell paralys då han var oförmögen att ta hand om sig själv. Dessutom var urinblåsan förlamad varför det krävdes regelbundna kateteriseringar för urintömning.

Brorsonen Andrea Donizetti begärde flera gånger att få patienten utskriven från sjukhuset för vård i hemstaden Bergamo. Donizetti var dock i sådant skick att det var tveksamt om han skulle kunna

klåra resan. Efter ytterligare några läkarundersökningar fastställdes diagnosen *paralysie générale* i ett stabilt vegetativt stadium.

Den 17 september 1847 kunde resan till Bergamo ta sin början i sällskap med brodern Francesco, brorsonen Andrea och betjänten Pourcelot. Trots alla farhågor förlöpte resan utan missöden. De anlände till Bergamo den 6 oktober där Donizetti vårdades i en villa ägd av grevinnan Rosa Basoni. Hon hade låtit konstruera en specialstol för honom med extra stöd för huvudet eftersom han helt saknade förmåga att hålla huvudet upprätt. Donizetti befann sig vid det här laget i ett terminalt stadium av tertiär syfilis. I februari 1848 försämrades han plötsligt med feber och urinvägsinfektion, möjligen också en luftrörskatarr. I början av april tillstötte en spastisk förlamning av höger kroppshalva vilket med stor sannolikhet berodde på ett slaganfall. Feber tillstötte på nytt liksom svåra kramper i käkmuskulaturen samt ibland även generella kramper. Den 4 april tillkallades en präst, Donizetti avled sedan den 8 april. På grund av den svårhanterliga politiska oron som rådde i Europa 1848 rönte dödsfallet föga internationell uppmärksamhet. Begravningen ägde rum den 11 april.

Den sista tiden av sitt liv var alltså den store kompositören utmärglad, psykotisk, paralytisk och oförmögen att tala eller svälja. Han led av en konstant feber, ymnig svettning, inkontinens och konvulsioner. Obduktionen gjordes direkt efter bisättningen. Obduktionsrapporten avslöjar att hjärnans hålrum var vidgade men att den del av hjärnan som tillskrevs genialitet var kraftigt utvecklad! Hjärnan vägde 1 391 gram. Det fanns en inflammatorisk infiltration i mjuka hjärnhinnan som låg fastlödd mot hjärnvävnaden. Det fanns också en inflammatorisk reaktion i hårda hjärnhinnan i ländryggens ryggmärg. Allt detta tolkades som en kronisk inflammation orsakad av syfilis.

Gaetano Donizetti komponerade ca 70 operor. Flera av dem gestaltar personer i själslig nöd, några av dem porträtterar psykisk sjukdom. Det finns dock inga som helst hållpunkter för att

Donizetti i någon av dessa operor införlivat några inslag av sitt eget psykiska lidande.

Giuseppe Verdi och William Shakespeare

Möjligen finns det visst fog för påståendet att ju bättre libretto en opera bygger på, desto bättre blir musiken. JENUFA av Leoš Janáček och WOZZECK av Alban Berg till exempel bygger på tragiska berättelser ur verkliga livet sådana de beskrivits i rättsprotokoll. Dessa båda operor bär en omisskännlig prägel av äkthet, varje uppförande blir för åskådaren en omskakande upplevelse. Andra verk står på fast klassisk grund såsom Richard Strauss enaktsopera ELEKTRA, eller beskriver intressanta historiska händelser liksom BORIS GODUNOV av Modest Mussorgskij. I sådana fall lyfts musiken ofta av operans högklassiga eller i övrigt intressanta innehåll som skänker tyngd och stabilitet till musikverket.

Giuseppe Verdi, den kanske allra störste operakompositören någonsin, var däremot inte alltid så noga med att välja libretti. En av hans absolut bästa kompositioner, IL TROVATORE (Trubaduren) grundar sig på en tämligen usel roman (*El Trovador* av Antonio García Gutiérrez) efter vilken Salvatore Cammarano skrev ett inte alltför djupsinnigt libretto – så mycket skickligare då av Verdi att skriva formidabel musik till denna magra text. Dock har Verdi vid några tillfällen vänt sig till William Shakespeare för att hämta stoff. Då har också intensiteten och differentieringen i personskildringen blivit av en helt annan kaliber. Det rör sig förstås om Verdis första riktigt stora succé MACBETH (1847) samt hans två sista operor OTELLO (1887) och FALSTAFF (1893).

Shakespeare var som bekant mästare på att skildra särpräglade karaktärer och träffsäkra psykologiska förlopp. Självfallet är det så att i musikalisk form blir dramat både komprimerat och regelbundet vilket oftast inskränker en hel del på ursprungstexten.

Men, musiken adderar andra dimensioner till en text genom sina associativa och imperativa element. I de tre ovanstående exemplen har Verdi lyckats ge dimensioner till sitt persongalleri på ett sätt som söker sin like i operahistorien.

Macbeth

I MACBETH möter vi två personer som genomgår såväl själslig som kroppslig undergång. Macbeth och hans Lady är sammansvetsade av ärelystnad och brottslighet i ett fascinerande samspel som växlar mellan att leda och att lyda.

Macbeth mördar kung Duncan för att själv kunna utropas till kung. Lady Macbeth placerar den blodiga kniven på ett sådant sätt att misstankarna skall falla på andra. De båda protagonisterna bryts därefter långsamt ned i själsligt mörker av det brott de begått. Macbeth drabbas av svår ångest och skuldkomplex som bland annat yttrar sig i hallucinationer, ett tydligt tecken på hans skuldmedvetenhet. Trots att han långsamt förlorar fotfästet i tillvaron försöker han fåfängt klamra sig fast vid makten även i vissheten om att det kommer att driva honom i döden.

Lady Macbeth förtränger sitt skuldkomplex på så sätt att hon glider in i ett tvångsneurotiskt tillstånd som yttrar sig som en fullkomligt paralyserande tvångshandling. Hon blir helt absorberad av att oupphörligen tvätta bort de inbillade blodfläckarna på händerna. Operan uppvisar i sopranens s k »sömngångarscen« ett klassiskt exempel på hur tvångsneurotiska handlingar kan bli så förödande att de helt och hållet upptar den sjukes tillvaro och därmed förtär individen, kroppsligen och själsligen. Tvångsneurosen, som är Lady Macbeths sätt att försöka dölja sin skuld och ångest, är psykiatriskt övertygande tecknad av såväl Shakespeare som Verdi. Den utgör samtidigt grunden för en magnifik scen för dramatisk sopran.

Verdi kryddar dramat med mycket märgfylld musik som har starkt drivande puls, lika obeveklig som den neurotiska tvångshandlingen, lika omutlig som det ödesmättade dramat. Musiken i

sömngångarscenen är däremot av drömsk, närmast undanglidande karaktär och speglar på ett raffinerat sätt Lady Macbeths avsaknad av kontakt med omvärlden då hon är helt absorberad av sin tvångsneuros, ett tillstånd som betingar ett högt pris i det att hon avlider. Lady Macbeth mer eller mindre bleknar bort från scenen då hennes musik långsamt avtar och tynar bort.

I Shakespeares drama kommenterar en läkare hennes tillstånd med orden: »Hon är mera i behov av en biktfader än av en läkare«. Han har rätt i så måtto att denna typ av obsessivt-kompulsivt syndrom är mycket svårt att behandla. Om man försöker förhindra den sjuke att genomföra sina tvångsneurotiska handlingar utbryter i stället panikångest vilket kan förvärra den mentala störningen betydligt. Lady Macbeth kan möjligen räddas av en kombination av kognitiv psykoterapi och medicinering av s k tricykliska antidepressiva och serotoninåterupptagshämmare.

Macbeth hämtar kunskap och vägledning hos häxorna. Vid den tidpunkt då Shakespeare skrev dramat om Macbeth förekom en allmän tro på andeväsen varför häxor uppfattades som en realitet. Därför är deras förekomst och deras profetior inte på något vis fantastiska. Visst kan man i dag spekulera i huruvida dessa häxor är psykotiska fantasiprodukter hos Macbeth, men sådana spekulationer för knappast analysen framåt och ger inget ytterligare djup till Shakespeares geniala drama. Macbeths hallucinationer då han tycker sig se den mördade konungens vålnad ger tillräcklig upplysning om hans tilltagande själsliga sjukdom.

Otello

Med OTELLO når Verdi den absoluta toppen av sitt långa och högkvalitativa konstnärskap. Shakespeares drama tecknar en person som lever i ett isolerande utanförskap. Otellos paranoida drag tar sig uttryck i en tärande svartsjuka som slutar i mord och självmord. Hans oerhört starka reaktionsmönster kan dock inte betecknas som sjukligt utan är fullt förståelig utifrån den rådande

situationen. En jämförelse kan göras med den typ av paranoida tendenser som kan uppstå hos personer som drabbats av dövhet i vuxen ålder. Det finns flera beskrivningar i medicinsk litteratur hur sådana patienter ständigt känner sig utpekade. När någon skrattar, när någon tittar eller pekar frågar sig patienten: »Är det mig de skrattar åt och pekar på?« Denna ständigt gnagande känsla kan leda till uttalade paranoida tendenser. Hos Otello, moren, den mörkhyade, den utomstående, den ensamme, gnager ständigt frågan: »Vad säger de? Vad tänker de? Är det åt mig de skrattar?« Dessutom kan man hos Otello ana djupa depressiva drag. Hans svimningsanfall i slutet av tredje akten kan mycket väl vara uttryck för en depressiv *stupor*, dvs en viljehämning som slutar i total stelhet. Ett sådant resonemang är inte orimligt och gör att karaktären förblir fullt trovärdig utan att man behöver klistra på honom någon etikett med psykiatrisk diagnos.

Verdi har mycket väl tagit till vara Otellos faktiskt mycket bräckliga personlighet i ett musikaliskt uttryck som återspeglar ett överspänt reaktionsmönster. En skicklig orkestrering som pendlar mellan rent kammarmusikaliska uttryck och stora, symfoniska utbrott karaktäriserar Otellos labilitet. Denna labilitet manipuleras skickligt av Jago som med relativt enkla medel kan påverka Otello just i den riktning som passar Jagos ambitioner. I så gott som hela operan har musiken en underton av svärta som inte lämnar någon i ovisshet om att det kommer att sluta illa. Lyriska tongångar hörs endast i kärleksduetten i första akten. Denna vidunderligt sköna musik återkommer försonande i operans final då den döende Otello en sista gång kysser sin älskade Desdemona som han i blind svartsjuka just har strypt till döds.

I likhet med många andra sammansatta och komplicerade gestalter i operalitteraturen har Otello under tidens gång tillskrivits många helt olika karaktärsegenskaper. Han har bland annat beskrivits som en patetisk medelålders frustrerad man som krampaktigt försöker hålla sig kvar vid makten. Andra åter har försökt beskriva honom som en man med kastrationsångest som inte längre förmår

genomföra en sexualakt, det finns till och med analytiker som vill hävda att bakom konflikten i operan döljer sig en latent homosexuell hat-kärlek mellan Jago och Otello. Ofta framförda försök till »psykologisk« tolkning har cirkulerat kring fenomen som klassisk förföljelsemani, uttalad tvångsneuros, psykos med starka aggressiva drag, sjuklig emotionellt labilitet, patologisk svartsjuka och utpräglat mindervärdeskomplex. Bland de mera medicinskt orienterade tolkningsförsöken inkluderas bland annat diagnosen temporallobsepilesi, en speciell form av epilepsi som kan yttra sig i rent psykiatriska former.

Men, fallet Otello är enklare och mera jordbundet än så. Hans reaktionsmönster kan inte betraktas som annat än normalt hos en man med ett intensivt känsloliv och som dessutom känner ett isolerande utanförskap i samhället. Hans desperation kan mycket väl både förklaras och förstås i relativt enkla termer. Psykiskt sjuk är han inte!

Rent musikaliskt har Verdi med sedvanlig virtuositet försett de tre protagonisterna med vändningar som är såväl känslofulla som målande men samtidigt klartänkt analytiska. Desdemona, som representerar det rena, ljuva och oskyldiga offret har nästan genomgående enkla, följsamma och melodiska harmonier som sällan blir dissonanta. Hennes musikaliska uttryck följer en ren och klar linje så att det nästan blir förutsägbart. Jagos musik är mera naggad i kanten, till formen irreguljär med starka kromatiska inslag samt plötsliga och oväntade brott. Otellos musik har inslag som är lånade från såväl Desdemonas som Jagos. Otello gör entré under en full storm, något som låter oss förstå de otyglade naturkrafter som döljs i hans karaktär. Efter sin stormande entré sjunger han lyriskt och med behärskad rytmik. Ju djupare konflikten blottläggs desto mera desorganiserad, irreguljär, kromatisk och dissonant blir den musik som beledsagar honom.

Det finns i den stora operalitteraturen flera parallellfall till OTELLO. Ett av de mera bemärkta utgörs av Richard Wagners opera LOHENGRIN. I båda dessa operor rör det sig om en ren och

oskyldig kvinna (Desdemona/Elsa) som misstänkliggörs av en utomstående man (Jago/Telramund) och som i båda fallen genomför sin motbjudande gärning genom en kvinna (Emilia/Ortrud) så att den äkta mannen (Otello/ Lohengrin) tar avstånd från den kvinna han älskar. I inget av fallen får nidingen något straff.

En annan av de stora operakompositörerna har också lockats av den destruktiva moren, nämligen Gioacchino Rossini. Librettisten Francesco Maria Berios version av OTELLO har dock avlägsnat sig så långt från Shakespeares svarta drama att historien knappast går att känna igen. Varken dramatiskt, psykologiskt eller musikaliskt lyckas denna version övertyga.

Hamlet, King Lear och Don Quijote

Verdi skrev aldrig någon opera om Hamlet. Planer fanns men de blev aldrig realiserade. Dock återfinns Hamlet på operascenen tack vare andra tonsättare. Den mest kända och tämligen ofta spelade versionen är skriven av Ambroise Thomas (1868). Musiken utgörs av omisskännlig fransk romantik och innehåller en generöst tilltagen vansinnesscen för koloratursopran. Hamlets eget vansinne är ju låtsat för att han skall kunna finna ut vem som mördade hans far. Ofelia däremot drivs till ett tillstånd av vansinne genom Hamlets hårdhänta behandling. I sitt förvirrade tillstånd går hon ned i floden och drunknar.

Det är känt att Verdi hade planer på att skriva en opera om King Lear. Inte heller detta kom till stånd. King Lear tycks ha gett även andra tonsättare bekymmer och det dröjde ända till 1978 innan detta Shakespearedrama nådde en större publik på operascenen. Musiken skrevs av Aribert Reimann. Även här förekommer en storartad vansinnesscen då den åldrige kungen, fördriven av sina intriganta döttrar Goneril och Regan, irrar omkring på heden tills han tas om hand av Hertigen av Kent som landsförvisats tillsammans med Lears älsklingsdotter Cordelia. Dramat såväl som operan är ypperliga prov på sinnesrubbning hos en man som på grund av sin begynnande senilitet inte klarar av de stora påfrestningar han utsätts för då han fördrivits från sitt rike, dvs från den miljö han är van vid och bemästrar. Då en person med latent demens rycks loss från sin invanda miljö och konfronteras med en helt ny omgivning kan de dementa symtomen plötsligt och med full kraft bryta igenom från att tidigare ha varit dolda.

Alla stora litterära verk erbjuder naturligtvis en mångfald tolkningar och tillämpningar, det ligger i sakens natur. Cervantes roman om Don Quijote bildade underlag för Jules Massenets opera DON QUICHOTTE. Ur ett strikt medicinskt perspektiv kan Riddaren av den Sorgliga Skepnaden helt enkelt ses som en renodlad senil demens av det förvirrade, agiterade och hallucinatoriska slaget, samma strikta resonemang som skulle kunna föras om King Lear. Men riktigt så enkelt är det naturligtvis inte. Dessa lysande litterära verk har flera bottnar än så.

Richard Wagner

I fallet Richard Wagner kan man lite slarvigt påstå att hela hans operaproduktion utgör en ändlös psykoanalys. Wagner var den operakompositör som tydligast och mest konsekvent arbetade med musikaliska ledmotiv. Dessa ledmotiv kan sägas fungera psykoanalytiskt i så måtto att de antingen konfirmerar, förstärker eller motsäger texten eller skeendet på scenen. Wagner utmanade också den musikaliska konventionen bland annat genom ett rikhaltigt bruk av kromatiska och dissonanta musikinslag. Långtifrån alla uppskattade hans kompositionsteknik. Friedrich Nietzsche, som likt många andra framstående kulturpersonligheter hade en mycket ambivalent inställning till Wagner och hans verk, utropade med emfas: »Wagner est une névrose« (Wagner är en neuros).

Det finns en hel del psykologisk och psykoanalytisk litteratur som nagelfar Wagners operagestalter och då främst alla dessa

Ravels opera om det olydiga barnet speglar sin tids psykoanalytiska uppfattning om utvecklingen av barnets relation till sin moder i den s k objektrelationsteorin.

L'enfant et les sortilèges (Hilda Harris, Metropolitan Opera 1981).

©Beth Bergman 1981, 2011

separationsångest, skräck, ånger och slutlig insikt. Dessa numera förlegade teorier om barnets utvecklingsfaser beskrevs av bland andra den österrikisk-brittiska psykoanalytikern Melanie Klein som i sin »objektrelationsteori« framförde idén om barnets utsatta paranoid-schizoida position, där barnet ser modern som ett »ont« och ett »gott« objekt och kämpar för att upprätthålla kontakt med det goda och ta avstånd från det onda. L'ENFANT ET LES SORTILÈGES ger ett otvetydigt intryck av påverkan av Kleins teori.

Maurice Ravel levde ett liv i perfektionism utan några kända sexuella, eller ens emotionella, relationer till någon enda person i umgängeskretsen. Han var dock starkt fixerad till sin moder, den enda människa inför vilken han någonsin hyste några känslor. Operan om det otrygga barnet som försöker lösgöra sig från

moderns grepp kan därför ses som en bild av Ravel själv då han mot moderns bestämda vilja tog värvning under första världskriget. Han beskrev då sin moder som ett monster, men ett monster som han älskade.

Modern psykiatri

Psykiskt lidande och psykiska sjukdomar gestaltas i några moderna, nyskrivna operor vars upphovsmän uppvisar såväl kunskap som insikt i psykologi och psykiatri. Michael Nyman skrev en opera på neurologen och författaren Oliver Sacks bok *The Man Who Mistook His Wife For a Hat* (Mannen som förväxlade sin hustru med en hatt), som beskriver besynnerliga fenomen som kan uppstå av neurologiska bortfall beroende på en sjukdomsprocess i centrala nervsystemet.

År 1992 gavs premiären på Schnittkes opera LIVET MED EN IDIOT, där han använder sig av fenomenet psykisk sjukdom att beskriva ett politiskt system.

I Sverige hade Vadstena-akademien sommaren 1996 premiär på Carl Unander Skarins tonsättning av Elgard Jonssons självbiografiska bok *Tokfursten*, som beskriver den helt och hållet självupplevda och mycket långa vägen ut ur en schizoid sjukdom. Operan är intressant främst av det skälet att den ser psykisk sjukdom och psykiatrisk sjukvård ur patientens synvinkel. Samtliga sångare utom huvudrollsinnehavaren har dubbla roller och gestaltar därmed såväl patienter som personal, detta för att understryka de oskarpa gränserna mellan vårdtagare och vårdgivare. Man måste dock ha klart för sig att handlingen utspelar sig under 1970-talet och att oerhört mycket har hänt i den medicinska världen under de senaste decennierna. Dessutom är boken subjektiv, det är självklart, och berättelsen utgör en enda människas syn på sin sjukdom och den vård just han erhåller. Detta är naturligtvis oerhört viktigt och något som varje läkare ofta borde få höra. Men, som psykiatrisk vård nu framställs i operan är vårdpersonalen grym och hånfull,

läkarna iskallt oförstående eller rentav okunniga. Den terapeutiska arsenalen inskränker sig till elchock, insulinchock och läkemedlet Hibernal. Första akten pendlar från kaos till flummighet i hibernalrus och en final som kulminerar i den sceniskt så effektiva och teatraliska elektrochockterapin. Andra akten koncentreras på det förlösande mötet med kuratorspraktikanten (som kallas Gud Moder) och avslutas med Tokfurstens besök i hennes hem för att fira jul. Patienten blir således botad från sin psykiska sjukdom, men det är helt klart inte läkarnas förtjänst.

Psykopater

Många 1900-talsoperor innehåller rollgestalter som är eller blir vansinniga. Dimitrij Sjostakovitjs opera KATERINA ISMAILOVA beskriver en personlighetstyp som vi känner igen som en ren psykopat; hon tvekar inte att döda de personer som står i hennes väg, såväl svärfadern som maken och rivalen om älskaren röjs ur vägen. Likaledes kan man betrakta polischefen Scarpia i Giacomo Puccinis opera TOSCA som en utpräglad psykopat, dvs en person som inte uppvisar några som helst känslor och som kan utföra de mest vidriga handlingar utan minsta samvetsförebråelse.

En psykopat har en uttalad impulskontroll och saknar förmåga att reagera med rädsla som passar till situationen. Han kan inte heller i fantasin bearbeta problem eller upplevelser. Senare tiders neuro-psykiatriska forskning har visat att psykopater har en störning av regleringen av de specifika ämnen som överför elektriska signaler i nervsystemet, s k neurotransmittorer från det s k amygdalakomplexet i mellanhjärnan. Det är utifrån detta komplex som emotionella och fysiologiska obehagsreaktioner styrs. En psykopat blir därför inte så sällan en typiskt aggressiv »sensationssökare«. Sådana psykopater finns det gott om på operascenen. Särskilt intressanta ur ett rent psykiatriskt perspektiv blir väl dessa operagestalter sällan.

Sexualitet

Sexuell frustration i kombination med religiositet och fromhetsliv har redan diskuterats. Sexuella avvikelser och perversioner kan i vissa fall hänga samman med personlighetsstörningar. I operans värld finns även detta framställt. Det förekommer till exempel ett flagrant våldtäktsförsök och sexuellt utnyttjande i såväl Puccinis opera TOSCA som Mozarts DON GIOVANNI (Don Juan). Det finns faktiskt en opera där det förekommer en fullbordad incestuös våldtäkt. Berthold Goldschmidts opera BEATRICE CENCI från 1951 är baserad på historiskt material om greven Francesco Cenci (född 1549). Denne man våldtar i operan sin 16-åriga dotter Beatrice. Han blir senare mördad i en komplott. Beatrice, som är oskyldig till mordet, anklagas som medskyldig och avrättas genom halshuggning.

Om man så vill kan även Sjostakovitjs egensinniga opera NOS (Näsan) ses ur ett psykiatriskt perspektiv. Tanken är inte alls främmande att se Kovaljevs förlust av ett av den manliga kroppens prominenta, utskjutande organ som ett uttryck för kastrationsångest, men tolkningsmöjligheterna är naturligtvis mera mångfacetterade än så.

Hos Stravinskij förekommer ett exempel på sexuella övertoner i en sinnessjukdom orsakad av syfilis i hjärnan på den arme Tom Rakewell i operan THE RAKE'S PROGRESS (Rucklarens väg). Detta intressanta fall diskuteras i kapitlet om sjukdomar. Den olycksalige tenoren dör i operans sista akt på det beryktade sinnessjukhuset Bedlam.

Richard Strauss väjde inte för svårigheterna att porträttera SALOME, trots det kontroversiella ämnet och den starka erotiska laddningen i Oscar Wildes berättelse om den judiska prinsessan, baserad på berättelsen i Bibeln. Salomes uppfattning om kärlek och erotik kan inte betraktas som annat än mycket snedvriden. Grunden till detta skulle kunna sökas i förhållandet mellan styvfar och styvdotter och att Herodes utnyttjar sin hustrus dotter sexuellt. Salome är inte sen att offentligt klä av sig naken för att hetsa Herodes och därigenom uppnå sitt eget syfte, nämligen att få

I Rucklarens väg porträtteras en ung mans sociala utförsbacke. Samtidig skildras också olika neurologiska och psykiatriska fenomen som orsakas av syfilis i det centrala nervsystemet. I sista akten avlider rucklaren på det beryktade sinnessjukhuset Bedlam. *The rake's progress (Jerry Hadley, Metropolitan Opera 1997) ©Beth Bergman 1997, 2011*

Johannes Döparens avhuggna huvud på ett fat så att hon kan trycka sina läppar mot hans. Det är mycket lätt att se något sjukligt i detta beteende, om man nu inte främst vill se hennes beteende som en socialt medveten manipulation, men grunden till hennes beteende står var och en fritt att utreda. Understundom betecknas Salomes sista handling i livet som ett uttryck för nekrofili. Detta betraktelsesätt torde vara helt felaktigt. Salome har ju levt ett mycket skyddat liv och har med största sannolikhet aldrig tidigare sett en död människa. Hon är förmodligen helt ovetande om vad tillståndet död innebär och kan därför knappast anklagas för nekrofili.

Även i operan ELEKTRA finns en stark erotisk laddning. Elektra fokuserar sin sexualitet på systern Chrysothemis i en in-

cestuöst laddad scen dem emellan, en scen som har starka erotiska drag. Mer om detta längre fram.

Homosexualitet

Homosexualitet är definitivt inte någon psykisk sjukdom, men århundraden av starkt fördömande och fördomar har skapat komplicerade konflikter kring företeelsen. Kompositören Benjamin Britten har i några mycket laddade, ångestfyllda och gripande operor, oerhört känsligt och mångfacetterat, karaktäriserat utanförskap och kärlekslängtan så att man kan tolka dramat i termer av homosexuell kärlek och kanske även pedofili.

Hela kärnan i tragiken kring operan BILLY BUDD ligger i den starkt destruktive Kapten Claggarts agerande. Det är lätt att tolka situationen så att han känner en mycket våldsam erotisk dragning till den unge och mycket vackre Billy, något han varken kan eller vill acceptera. Därför tar sig hans kärlek så starka destruktiva uttryck att han slutligen låter avrätta den oskyldige ynglingen. Det finns dock ingenting i texten som ger direkt stöd för en sådan teori som får förbli en ren tolkning. Trots allt är livet ombord på skeppet *The Indomitable* (Den Oövervinnliga) av nödvändighet ett slutet samhälle befolkat enbart av män. Även män visar ju känslor sinsemellan och det är högst naturligt att gillande och tycke kan uppstå likaväl som ogillande och hat utan att detta behöver bottna i sexuell attraktion.

En av de mest tragiska figurer man kan uppleva på operascenen är PETER GRIMES. I början av operan står han anklagad för att ha orsakat en ung pojkes död men vi får inte veta något om omständigheterna. Han tar sig en ny lärling och behandlar denne pojke mycket hårt och kärlekslöst. Grimes orsakar även denne gosses död och tar i ett förvirrat ögonblick sitt eget liv.

Med utgångspunkt från den kännedom om pedofili vi i dag äger kan det vara berättigat att spekulera i huruvida Peter Grimes våldfört sig på de två pojkarna och att han drivit dem i döden för

att de inte skall berätta vad som hänt? Byborna tycks ana någonting i det att de sjunger: »Grimes is at his exercise« (Grimes håller på med sitt) vilket lämnar fältet helt fritt för tolkningar. Peter Grimes burdusa sätt, hans totala brist på att visa känslor, hans oförmåga att kommunicera med andra människor på ett naturligt sätt leder tankarna spekulativt in på att han själv blivit utnyttjad som barn och tagit djup skada av detta. Mönstret känns igen från dagens utredningar av personer som förgripit sig på barn. Detta är måhända att övertolka Brittens mästerskap men visar samtidigt den rikedom på människokännedom som döljer sig bakom hans konstnärskap och operagestalter.

Den lesbiska grevinnan Geschwits kärlek till Lulu i Alban Bergs opera är av det hängivna slaget, hon älskar sin Lulu ända in i döden. De homoerotiska övertonerna i Karol Szymanowskis opera KRÓL ROGER (Kung Roger) är också mycket tydliga. En ung herde väcker känslor hos kungen som är så starka att han väljer att följa den unge, vackre ynglingen till en natt med magiska riter. Szymanowski gjorde inga försök att dölja sin egen homosexualitet, något som bekymrade hans släktingar så till den grad att de gjorde allt för att försöka hemlighålla den.

Incest

Operascenen är som ovan antytts ett forum där många, för att inte säga alla mänskliga svagheter blottläggs. Incest förekommer som nämnts helt öppet i Berthold Goldschmidts opera BEATRICE CENCI. Richard Wagner, som ju levde och verkade på 1800-talet, var inte heller rädd att ta upp detta tema och då märkligt nog i en positiv och konstruktiv anda i operan DIE WALKÜRE (Valkyrian) som utgör första dagen i Wagners stora musikdramatiska verk DER RING DES NIBELUNGEN.

När tvillingparet Sieglinde och Siegmund återfunnit varandra efter att ha varit åtskilda under många år omfamnar de varandra i en hänryckt scen. De avlar en son, Siegfried, vars uppgift blir att

vara ett redskap för guden Wotan och rädda världen från undergång. Så sker dock inte, Wotans egna lagar lägger hinder i vägen och Siegfried blir genom svek slutligen mördad. Bortsett från att incest är moraliskt förkastligt är det också genetiskt förkastligt. Risken för genetisk sjukdom hos ett barn avlat av två syskon är så hög som 33 procent.

Det finns ytterligare en opera där faktiskt en hel scen ägnas åt incest, låt vara gudomlig sådan, föräldrar och syskon emellan. Den amerikanske kompositören Philip Glass skrev sin opera AKHNATEN 1984. Handlingen bygger på historiska fakta och utspelar sig i Egypten under faraonisk tid. Akhnaton besteg tronen år 1375 f Kr. Hans regering varade i 17 år under vilken tid han kämpade mot gamla traditioner, man skulle faktiskt kunna kalla honom rebell. I operans tredje akt förekommer en scen där Aknathon, hans hustru Nefertiti och deras sex döttrar umgås mycket intimt. I det urgamla Egypten, där kungar och drottningar också var gudar, var det inte ovanligt med syskongifte, något som kunde degenerera vissa kungaätter intill utplåning. Faraonernas val av äktenskapspartner var snarast en social och religiös företeelse varför man inte bör blanda in några psykiatriska resonemang eller moraliska förkastelsedomar i dylika sammanhang.

Barnamord

Mord är i alla lägen förkastligt och upprörande. Ännu mer upprörande är det om offret samtidigt är försvarslöst. Rör det sig dessutom om ett barn så övergår upprördhet i ursinne. Det finns åtskilliga exempel på barnamord i operans värld, alla utförda under starkast tänkbara psykiska press och yttre påverkan. Samtliga leder självfallet till katastrof.

I Luigi Cherubinis opera MEDEA används barnen som instrument för att straffa Jason och hämnas hans svek. Medea dödar deras två söner innan hon själv förgås i lågorna i vad som därmed kan betecknas som ett utvidgat självmord.

Ett av de barnamord som MACBETH planerar i Giuseppe Verdis opera misslyckas. Macbeth fruktar häxornas spådom som säger att ättlingar till Banquo skall bestiga tronen. Han värvar därför några lönnmördare som dödar Banquo, men dennes unge son Fleance lyckas fly. Macbeth och hans Lady lyckas dock i sitt uppsåt att döda Macduffs barn eftersom även de är ett hot mot tronen. Det gripande körpartiet i början av fjärde akten utgör en storslagen sorgeakt över de döda barnen.

På samma sätt leder hotet mot makten och tronen till att BORIS GODUNOV låter mörda den mycket unga tronpretendenten för att själv tillförsäkra sig herraväldet över tsardömet. Skuldkänslorna och ryktet om att barnet överlevde dådet leder till tsar Boris slutliga förfall.

Andra barnamord på operascenen har religiösa undertoner. I flera av Faustversionerna dödar Marguerite sitt och Fausts barn under påverkan av sataniska krafter. Marguerite klarar inte dessa svåra påfrestningar och avlider i djup vånda och själslig förvirring.

Skammen över att ett barn fötts utom äktenskapet leder i Leoš Janáčecks opera till att JENUFAS styvmoder dränker det i hemlighet nyfödda barnet i floden. Barnliket upphittas senare när isarna börjat smälta och mörderskan tar sitt straff. Operan, som har verklighetsunderlag, skrevs under en mörk tid i Janáčecks liv då han förlorat sin egen dotter Olga.

En situation liknande den i JENUFA beskrivs i Ture Rangströms opera KRONBRUDEN efter August Strindbergs pjäs. De båda älskande har i hemlighet avlat ett barn som de i utbyte mot brudkronan lämnar bort till jordemodern inför det förestående bröllopet. Brudgummens släkt är fientligt inställda till bruden. Bröllopsfesten urartar till en katastrof då det mördade barnet hittas.

Det förekommer alltså en hel del barnamord på operascenen vilket knappast kan kallas uppbyggligt även om förövarna i samtliga fall får någon form av bestraffning. Trots de ohyggliga omständigheterna finns förlåtelse. Jenufa har den storartade moraliska resningen att kunna förlåta sin styvmor och visar dessutom en karaktärsfast vilja genom att försöka bygga upp en ny tillvaro. I KRONBRUDEN strör det döda barnet ut blommor i slutscenen och lägger händerna på den olyckliga moderns huvud som ett tecken på förlåtelse.

Erwartung

Med sin enaktsopera, eller monodram, ERWARTUNG (Förväntan) har Arnold Schönberg åstadkommit det kanske mest fascinerande och insiktsfulla musikdramatiska verket någonsin i den psykodramatiska sfären. Verket skrevs under det tidiga 1900-talet i Wien, en stad som var dåtidens centrum för den intellektuella, psykoanalytiska debatten.

Psykoanalysens Wien

I början av 1900-talet växte i Wien fram en intellektuell riktning som fokuserade sitt intresse på psykoanalysens grunder. Sigmund Freud var den store förgrundsgestalten med sina epokgörande skrifter såsom *Die Traumdeutung* (1899) (Drömtydning) och *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) (Sexualteori: tre studier i sexualteorietiska frågor). Tillsammans med Josef Breuer skrev han också *Studien über Hysterie* (1895) (Studier om hysteri). Det undermedvetna, det instinktiva blev under denna tid fashionabelt och belystes inte bara vetenskapligt utan även i måleri, litteratur, drama och musik.

Freud startade *Der Psychologische Mittwoch-Gesellschaft* (Det psykologiska onsdagssällskapet, 1902) som ändrade namn till *Wiener Psychoanalytische Vereinigung* (Wiens psykoanalytiska förening). Där deltog samtidens intellektuella varav flera var personligt bekanta med kompositören Arnold Schönberg. Det var genom diskussioner med medlemmar av »Onsdagssällskapet«, och då framför allt Max Graf, som var professor i musikhistoria och musikestetik vid *Akademie für Musik und Darstellende Kunst* (Akademin för musik och föreställande konst) i Wien, som Schönberg kom i kontakt med psykoanalytiska

rival om hennes gunst. Men han har också skäl att hämna sin egen fader Thyestes. Agamemnons fader Atreus slaktade nämligen flera av Thyestes barn. Thyestes blev serverad dessa barn vid en bankett och åt därmed ovetandes upp sina egna barn. Detta var Atreus hämnd för att Thyestes hade begått äktenskapsbrott med Atreus hustru! Ett av Thyestes barn, Pelopia, undkom slakten. Med henne, dvs med sin dotter, avlade han en son, Aigistos. Aigistos hämnades sin fader Thyestes, dödade Atreus och begick äktenskapsbrott med Klytaimnestra som alltså är hustru till Atreus son Agamemnon. Därmed kan man hävda att cirkeln slutits och Thyestes hämnd har fullbordats genom Aigistos förbindelse med Klytaimnestra.

Denna bakgrund ger klart vid handen att Elektra är uppväxt i en våldskultur där bisarra mord och otyglad sexualitet tillhör vardagen och betraktas som legitima. Beskrivningen av levnadssättet kan liknas vid en äkta »maffiakultur«. Sett ur detta perspektiv är Elektras och Orestes tankegångar och gärningar fullt förståeliga och förklarliga. De fullgör enbart det som den rådande samhällsordningen begär av dem.

Med operan ELEKTRA har Richard Strauss och Hugo von Hofmannsthal åstadkommit ett av operalitteraturens mest centrala verk och en av de mycket få operor under nittonhundratalet som haft en avgörande betydelse inte bara på samtidens operakonst utan även för kulturlivet allt framgent.

Wozzeck

Georg Büchners pjäs *Woyzeck* hade österrikisk premiär på Residenzbühne am Rotenturmstrasse i Wien den 5 maj 1914, ca ett år efter urpremiären, och bevistades av Alban Berg som till sin unge vän Paul Elbogen yttrade: »Någon måste skriva musik till detta«. Så skedde, Berg skrev själv musiken och omorganiserade texten så att det blev en sällsynt lyckad syntes av musik och dramatik med en suverän känsla för det talade ordet. WOZZECK, som operan

kom att heta, är fortfarande ett av de få musikdramatiska verken med omfattande atonala inslag som står på standardrepertoaren världen över.

Verket intar en särställning på flera sätt. Visserligen hade 1800-talsoperan excellerat i olyckliga kvinnor som drivs till vansinne och uttryckt det i en väl tilltagen vansinnesscen. Men WOZZECK blev den första operan som inte bara har en psykotisk antihjälte som central figur utan också framställer psykisk instabilitet på ett sådant sätt att publiken inte bara observerar den utan dessutom delar den! Säkerligen kan en del av detta fenomen tillskrivas den suveränt genomförda expressionistiska stil i vilken operan är komponerad. Alban Berg ville att hans opera inte skulle ses som en dokumentärt realistisk skildring, utan snarare som en »förhöjd och förvriden aktualitet«. Titelfiguren är inte någon särling utan endast en mycket enkel och godtrogen man som drivs till extrema handlingar genom den psykosociala press omgivningen sätter på honom. Detta belyses också av Bergs musik som blir varm, mänsklig och gripande först mot slutet av operan då Wozzeck och Marie är döda.

WOZZECK handlar egentligen inte om en psykiskt störd man utan utgör snarare en skarp protest mot den rådande sociala strukturen och överklassens nedtryckande av underklassen. Büchner och sedan Berg låter den psykiska nedbrytningen av Wozzeck representera effekterna av social orättvisa.

Samtidigt utgör Bergs fenomenala behandling av ord och musik en insiktsfull och djuplodande analys av Wozzecks mentala tillstånd. Genom att ständigt röra sig på gränsen mellan tonalt och atonalt tonspråk ger musiken oupphörligen uttryck för den oerhörda psykiska spänning som Wozzeck befinner sig i. I operan demonstrerar Alban Berg en mästerlig känsla för musikalisk rytm och dramatisk effektivitet i ett verk som utmärker sig för utomordentlig originalitet och individualitet.

I detta sammanhang skall intresset fokuseras på hur Alban Berg beskriver Wozzecks tilltagande psykos för att bedöma rimligheten i

vad som beskrivs och hur eventuella uppkomstmekanismer bakom Wozzecks sjukdomsbild kan bidra. Därtill kan det vara av intresse att repetera inte bara operans tillkomst utan även upptäckten av Büchners pjäs, ett förlopp som blev något av en detektivhistoria.

Georg Büchners pjäs

Georg Büchner föddes 1813 i Goddelau, nära Darmstadt. Hans far var läkare, ett yrke som gått i arv i flera generationer. Georg Büchner studerade medicin i Strasbourg och Giessen under åren 1831–34. Hösten 1836 promoverades han och började att som *Privatdozent* föreläsa i anatomi vid universitetet i Zürich. Tre månader senare avled han i tyfus vid 23 års ålder .

Georg Büchner blev tidigt intresserad av politik och anslöt sig till de radikala politiska idéer som uppstod efter franska revolutionen 1830. Han började skriva politiska pjäser varav den första *Dantons Tod* (Dantons död) kanske är den mest kända. Ingen av Büchners pjäser uppfördes under hans levnad och endast *Dantons Tod* blev publicerad.

Pjäsen *Woyzeck* baseras på en verklig händelse. Den 21 januari 1821 hade en f d soldat och barberare vid namn Johann Christian Woyzeck med sju knivhugg mördat sin älskarinna, Frau Woost, för att hon varit honom otrogen. Vid rättegången hade försvaret yrkat på sinnessjukdom eftersom Woyzeck visat tecken på såväl syn- som hörselhallucinationer. Åklagarens expertvittne, Hofrat Dr Johann Christian August Clarus förklarade Woyzeck för mentalt frisk. Woyzeck avrättades offentligt på torget i Leipzig den 27 augusti 1824. Fallet väckte mycken debatt. Dr Clarus publicerade därför sina undersökningsfynd av Woyzeck i *Zeitschrift für Staatsarzneikunde*, en tidskrift som Georg Büchners fader prenumererade på. På så sätt kom en stor del av pjäsen att baseras på Woyzecks egna ord sådana de publicerats av Dr Clarus.

Büchners manuskript till pjäsen kom dock att bli liggande i ca 40 år tills det togs om hand av författaren Karl Emil Franzos som redigerade den första utgåvan. Uppgiften var svår eftersom bläcket i Büchners handskrivna ark var så urblekt att det inte gick att läsa med mindre än att manuskriptet först specialbehandlades kemiskt. Då visade det sig att Büchners handstil var så liten och petig att den var nästan oläslig, därför uppstod det egentligen felaktiga namnet Wozzeck. Andra svårigheter uppstod då varken sidor eller scener var numrerade och att flera scener fanns i olika utkast. Efter ett mycket grannlaga arbete kunde Franzos slutligen lägga fram en första utgåva 1879. Denna utgåva reviderades av Paul Landau 1909, på vilken text Alban Berg senare baserade sin operaversion.

Pjäsen hade urpremiär på Residenztheater i München 1913. Eftersom kriget stod för dörren i Europa sågs pjäsen då mest ur en soldats synvinkel, en soldat plågad av krigsupplevelser. De revolutionära och psykosomatiska ingredienserna lyftes fram först med nästa skådespelargeneration, de som hade upplevt det meningslösa med kriget, som upplevt den fattigdom och depression som följde i krigets spår, som desillusionerade hade upplevt det auktoritära, för att inte säga totalitära, systemet och dess nedbrytande verkan på »den lilla människan«. Nya och djärva konstströmningar uppstod framför allt under Weimar-republiken och det var i den andan som Büchners pjäs och sedermera Alban Bergs opera fann sin form.

Alban Bergs opera

Musikströmningarna under denna tid präglades av en anti-elitistisk, anti-romantisk inställning som strävade efter en enkel men likafullt kultiverad stil. Förgrundsgestalten var Arnold Schönberg hos vilken Alban Berg var elev under några år.

Berg var inte lika politiskt intresserad som de övriga medlemmarna av »Den andra Wienskolan« men fann Büchners pjäs intressant på humanistiska grunder. Pjäsen var dock för lång för att

omvandlas till opera i sin helhet. Med utgångspunkt från Landaus version komprimerades operaversionen till 15 scener indelade i tre akter. Operans innehåll följer pjäsen troget med få undantag. En viktig förändring utgörs av Wozzecks dödsscen. I pjäsen bevittnas Wozzecks död av två anonyma personer. Alban Berg låter i stället Kaptenen och Doktorn bevittna hur Wozzeck drunknar utan någon som helst vilja att försöka rädda honom. Därmed har Alban Berg understrukit det sociala och moraliska ansvar som ingen av dessa två tycks kännas vid.

Till formen är Bergs musik rigoröst symmetrisk. Förutbestämda formstrukturer och oberoende rytmiska motiv kan ibland ge musiken en något teoretisk och kalkylerad atmosfär. Trots, eller tack vare detta lyckas ändå Berg att ge sin musik nästan överväldigande emotionella dimensioner. Det är denna till det yttre paradoxala fusion av tekniskt kalkylerande och emotionell spontanitet som gör Alban Bergs musik så fascinerande.

Alban Berg började komponera musiken till Wozzeck 1914 men fick av flera personliga skäl skrinlägga projektet ett par år. Det var först 1918 som kompositionsarbetet tog fart. År 1921 förelåg ett fullständigt partitur som reviderades till sin slutliga form i december 1922. Verket uppmärksammades först i en artikel av Ernst Viebig i den ansedda tidningen *Die Musik*. Denna artikel vållade en hel del kontroverser trots att verket ännu ej hade blivit spelat. Berg gjorde nu en konsertsvit med musik ur *Wozzeck* kallad *Drei Bruchstücke aus Wozzeck* (Tre brottstycken ur Wozzeck) som fick sitt första framförande i Frankfurt 1924 med mycket stor framgång.

Den berömde dirigenten Erich Kleiber blev intresserad och arrangerade så att *Wozzeck* fick sitt uruppförande på Staatsoper i Berlin den 14 december 1925 under Kleibers egen ledning. Marie sjöngs av den svenska sopranen Sigrid Johanson, sedermera gift von Richthofen. Förberedelserna inför världspremiären var inte helt utan bekymmer. Innan en enda ton var spelad hade *Wozzeck* åstadkommit mycket kontroverser och kulturpolitiskt bråk. Det är väl inte helt överraskande att premiären ledde till en bitvis mycket hätsk kulturell och kulturpolitisk debatt som delvis fortgår än i dag. *Wozzeck* kom dock snabbt att inta en viktig position i den centraleuropeiska operakulturen som ett av de mest betydelsefulla nyskapande musikdramatiska verken efter Richard Strauss *Elektra*. *Wozzeck* gjorde snabbt ett segertåg över världen, alltid följt av kontroverser. Det dröjde dock innan verket nådde Sverige. Den svenska premiären ägde rum i Stockholm först den 4 april 1957.

Personlighetsstörningen

Är operans Wozzeck psykiskt sjuk? Är han inte endast en godmodig, närmast aggressionshämmad individ som låter sig hunsas av samtliga i sin omgivning? Hans egen person och vilja kommer aldrig till uttryck – han gör som han blir tillsagd. Förvisso försöker Wozzeck ge sin religiösa, politiska och sociala programförklaring *(Lasset die Kleinen zu mir kommen ... Wir arme leut ... Låt de små komma till mig ... vi fattiga människor)*, men det är ingen som lyssnar.

Wozzeck har ett barn tillsammans med Marie men ingenstans i operan visar han känslor eller ens intresse för honom, ingenstans omnämner han det barn som inte har något namn, ingenstans förekommer heller någon kommunikation mellan Wozzeck och barnet. I sista aktens mycket gripande sista scen står barnet ensamt på scenen, föräldralöst och utan framtid. Är det inte så att barnets torftiga uppväxt berättar Wozzecks egen historia och att det ensamma, tystlåtna, namnlösa barnet är Wozzecks egen bild?

Oavsett den bakomliggande orsaken och Wozzecks personlighetsdrag innan sjukdomen bryter ut, möter vi i operan en man som uppvisar tydliga personlighetsstörningar med psykotiska inslag. I första aktens andra scen, då Andres och Wozzeck är ute och skördar kvistar, uppvisar Wozzeck tveklöst paranoida drag. Han anser att det vilar en förbannelse över platsen de är på och att Frimurarna ligger bakom. Han konstaterar skräckslaget att marken under dem är ihålig och att någon eller något förföljer dem *under jorden*! Förfärad tycker han sig se en eld stiga upp på himlen till ljudet av basuner. Andres försöker då lugna honom med att det

är solen som går ned och att någon spelar på trummor lite längre bort. Wozzeck svarar då att nu är allt tyst »som om världen vore död«. Denna scen visar alldeles tydligt att Wozzeck har paranoida idéer och att han har lätt för att övertolka naturliga fenomen på ett hallucinatoriskt sätt. Han har nämligen inte låtit sig övertygas av Andres utan talar om för Marie i nästa scen att han har kommit flera olika saker på spåren efter att ha sett en glödande bild på himlen och att bilden har följt honom hela vägen.

I följande scen hos Doktorn är Wozzeck mycket förvirrad och talar om vad som händer när världen har kommit till sin ände, allt är mörkt och det finns endast ett rött sken på himlen och solen står som högst och världen sätts i brand. Han har sett mystiska svampringar men kan inte tyda tecknen. Doktorn konstaterar utomordentligt förtjust att Wozzeck lider av *aberratio mentalis partialis, zweite Spezies* (andra gradens mentala förvirring).

Marie bedrar Wozzeck med Tamburmajoren som i sin tur trakasserar honom. Såväl Doktorn som Kaptenen hånar Wozzeck för detta med utstuderad grymhet. I ett gräl mellan Marie och Wozzeck undertecknar hon sin egen dödsdom med orden: »Lieber ein Messer in den Leib, als eine Hand auf mich« (Hellre en kniv i min kropp än att någon bär hand på mig). Så sker också, Wozzeck dödar Marie genom att skära en kniv genom hennes hals.

När det börjar stå klart för omgivningen att Wozzeck genomfört något fruktansvärt flyr han förvirrad tillbaka till mordplatsen. Där finner han Maries döda kropp med avskuren hals. Han förstår inte vad som har hänt och undrar: »Was hast du für eine rote Schnur um den Hals?« (Vad är det för ett rött snöre du har runt halsen?) Han ser den uppgående månen som en blodig skiva som färgar vattnet med blod och förråder honom. I ett desperat försök att göra sig av med mordvapnet drunknar han.

Av ovanstående beskrivning förstår man att Wozzeck lider av en paranoid psykos som underblåses av den sociala press som samtliga i hans omgivning lägger på honom. Därtill har han sedan länge genomgått flera olika besynnerliga experiment som doktorn utfört

Den av alla hunsade soldaten Wozzeck utvecklar en paranoid psykos som leder till den oundvikliga katastrofen då han dödar sin fästmö och drunknar när han försöker gör sig av med mordvapnet.

Wozzeck (Christian Boesch, Metropolitan Opera 1985) ©*Beth Bergman 1985, 2011*

på honom, de senaste veckorna har han t ex inte fått äta något annat än bönor varför man till Wozzecks mentala ohälsa också får addera undernäring. Wozzeck är ett offer för samhället men också ett offer för sig själv.

Den brinnande ängeln

Valerij Brjusovs roman *Den brinnande ängeln* publicerades 1907–08 och kan betecknas som en nyckelroman om en passionerad period i författarens liv. Brjusov var grundare av den ryska symbolismen och motståndare till Andrej Belyj (som också går under namnet Boris Bugajev) som ledde en spiritualistisk sekt kallad Argonauterna.

Belyj och Brjusov var båda passionerat förälskade i Nina Petrovskaja som i sin tur var gift med Belyjs förläggare Sergej Krechetov (eg. Sokolov), mäktig ägare av förlaget Gryphon. Petrovskaja anslöt sig till Argonauterna 1903 och blev förhäxad av dess karismatiske ledare Belyj, det sägs att Belyj hade ett uppseendeväckande gnistrande vackert rött hår. I Belyj såg hon en ny Kristus, en demon med en ängels vingar. De inledde en kärleksaffär omgiven av mystik som när den övergick i mera fysiska former blev katastrofal. Belyj flydde från Petrovskaja som därmed inledde en kärleksaffär med Brjusov, Belyjs värste fiende, sannolikt som en ren hämndaktion. Brjusov fick nu uppleva ett pandemonium av passion och svartsjuka i ett synnerligen laddat triangeldrama, och inledde en »mental duell« med Belyj. Duellen blev psykiskt mycket tärande och varade i fem år. Denna period i Brjusovs liv blev upprinnelsen till romanen *Den brinnande ängeln* (engelsk översättning 1930). Romanen, som delvis är baserad på en tysk soldats bekännelseskrift från 1600-talet, presenterades sålunda: »En sann historia i vilken relateras till djävulen, som ofta i form av Ljusets Ängel uppenbarar sig för en Jungfru och förför henne till en Mångfald Syndfulla Dåd, till Ogudaktiga Handlingar av Magi, Alkemi, Astrologi, Kabbalistisk Vetenskap och Nekromanti, till Rannsakning av Sagda Jungfru under

Presidiet av Hans Eminens Ärkebiskopen av Trier, likaså till Möten och Diskurser med Riddaren och trefaldige Doktorn Agrippina von Nettesheim och med Doktor Faustus, komponerad av ett Ögonvittne.«

Tiden är 1500-talet. Den unga Renata berättar för Ruprecht hur en Strålande Ängel vid namn Madiel uppenbarade sig för henne då hon var åtta år gammal och skänkte henne hemligheterna med mystisk kärlek. Han tog med henne till sällsamma länder med sagolika katedraler. Men han var också sträng och fordrade såväl bön som självspäkelse. Då hon var sexton år gammal begärde hon också fysisk kärlek. Då vände sig Ängeln ifrån henne i Brinnande Vrede och lämnade henne i mystisk besatthet förföljd av demoner. Ruprecht blir förälskad i flickan och dras in i hennes värld av kabbalism och nekromanti. Renata igenkänner Greve Henrik som Madiels inkarnation och får Ruprecht att utkämpa en duell med honom och blir därigenom livshotande sårad. Renata lämnar Ruprech och går i kloster. Under Renatas inflytande blir nunnorna i klostret besatta av demoner, Renata förhörs av inkvisitionen och döms att brännas på bål.

Prokofjev fascinerades av romanen då han läste den 1919 utan att veta någonting om dess bakgrund. Det var främst de orgiastiska ingredienserna i romanen som fascinerade och Prokofjev hade tidigt slutscenen klar för sig. Han skrev själv libretto till operan OGNENNYJ ANGEL (Den brinnande ängeln) som fokuserades på Renata till skillnad från romanen som ser Ruprecht som sin centralfigur.

Den demoniskt besatta Renata har central roll i nästan alla operans scener. Därmed hade Prokofjev skapat en av världslitteraturens mest omfångsrika operaroller. Prokofjev såg sitt verk som ett enda dramatiskt crescendo som obevekligen bygger på Renatas hallucinatoriska värld. Musiken skrevs i en deklamatorisk naturalistisk stil där ett fåtal ledmotiv kan urskiljas. Det enda lyriska och riktigt melodiska ledmotivet är det som förknippas med ängeln Madiel. Musiken kan dock knappast förklaras vara avantgardistisk