

Operaskikkelsernes psykiske anatomi

ASCOLTA fortsætter samtalen fra sidste nummer (6 – marts 2005) med operasangeren og psykiateren *Sebastian Swane*.

I dette ASCOLTA giver Sebastian Swane nogle eksempler på psykiatiske analyser, af nogle af de mest spændende skikkelser operalitteraturen byder på, nemlig **Peter Grimes** fra operaen af samme navn af Benjamin Britten, Jago fra Verdis opera **Otello** og Scarpia, som måske er den egentlige hovedperson i Puccinis **Tosca**.

Har komponisterne selv haft en splint af galskab for at kunne skildre deres figurer så indlevet og præcist?

Nej, det er en myte, som bl.a. har været knyttet til komponisten bag *Peter Grimes*, Benjamin Britten. Som psykiater vil jeg hævde, at mange af de store operakomponister var geniale eller genier, og geniet er for mig det stik modsatte af at være gal. Har du punktet for galskab her til venstre og 'normalitetsbegrebet' i midten, så befinder geniet sig et godt stykke ude til højre. Så de to poler kan næsten ikke være længere væk fra hinanden. Når man er sindssyg, er man bl.a. tankeforstyrret, måske hallucineret og har vrangforestillinger, dvs. man kan ikke tænke normalt. Grunden til at nogle af komponistgenierne er blevet etiketteret som "gale", kan skyldes, at de er anderledes, besynderlige, egocentriske og bizarre, og dermed anset for at være lettere eller sværere grad sindssyge. Det hænger nok sammen med, at det er svært at acceptere normalitetsbegrebet udvidet til at være genial! Mig bekendt er det meget få, som har været sindssyge, som fx Robert Schumann og Hugo Wolf. Så min interesse har intet at gøre med, hvorledes komponisternes vanvid afspejler sig i deres operafigurer! Det ville i øvrigt også blive en subjektiv fortolkning at redegøre for komponisternes egen sindstilstand i musikken.

Det interessante er, at de store genier blandt operakomponisterne er rene psykiatere! Og fordi de også har et udtryksbehov samtidig med, at deres talent ligger indenfor musikken, som er det suverænt bedste sprog for følelser, så er det jo genialt, at kombinere musikkens følelsesregister med spændende personlighedstyper indenfor operaen. Her får vi hele galleriet af psykiske lidelser og sygdomme præsenteret! Sygdomme som skizofreni og (manio)depressivitet. Samt de forskellige personlighedsforstyrrelser, hvoraf de mest fremherskende er psykopaterne og de emotionelt ustabile personer.

De sidste er dem, der ikke kan håndtere deres egne følelser, og derfor reagerer overdramatisk på nogle ting og med manglende impuls kontrol (som fx Don José i Carmen). Andre ting kan de slet ikke forholde sig til og forsvarer sig med undvigedfærd og reagerer helt ukontrolleret, (i fagsprog histrionisk) fx med råben og skrigen og gennemhysteriske (meget operaagtigt fristes man til at sige).

Er der ikke en mellemting mellem den sindssyge og den personlighedsforstyrrede?

Jo, det er der. Lad os bare tage Peter Grimes. Hans sygdom ville man indenfor psykiatrien kalde skizotypi. - Én ting er, at man af Montagu Slaters libretto kan læse sig til, at Peter opfylder betingelserne; en anden og nok så interessant ting er, at hvis vi lytter ned i musikken, så kan vi finde de ni diagnostiske skizotypiske kriterier fuldstændig afdækket i Brittens musikalske sprog.

Og det er dét, der interesserer mig; at komponisterne rent spontant og per intuition, per indlevelse psykologisk kan beskrive alle disse ting uden at kende til psykiatrien eller dens metoder. Det har Benjamin Britten gjort fuldstændig til punkt og prikke. Uden at vi kan vide det, kan man sagtens forestille sig at Britten i sin fødeby Lowestoft på den engelske østkyst, selv har oplevet en skizotypisk særling, der har været rollemodel for Peter.

Lad mig nævne nogle karakteristiske skizotypiske symptomer ved Peter Grimes, som de, der kender operaen vil kunne nikke genkendende til: 1) Han har et indsnævret følelsesliv, dvs. de lærlinge, som han får betroet sit fiskeri, opfatter ham som følelsesafstumpet, de har ikke emotionel kontakt med ham; 2) han er excentrisk, sær og har et aparte udseende eller adfærd, hvilket vi tydeligt registrerer, når Peter fx møder forvildet op med uredt hår i kroen for at hente sin nye læredreng, og hvor alle i krostuen møder ham med manglende forståelse, som fører os over i 3) Peters isolationsadfærd. 4) Når han udtrykker sig i metaforer, fx når han vil dreje stjernebillederne tilbage og omdirigere sin skæbne. 5) Han har ind imellem usædvanlige sanseoplevelser og paranoide ideer, fx når han føler at væggene i retssalen sladrer om retslige undersøgelser, og han har 6) mindre-hallucinatoriske oplevelser med en stereotyp tankegang, når han ser den døde drengs øjne på sig i sin hytte. Flere karakteristika kunne nævnes, men det interessante er, at disse træk også udtrykkes på forskellige måder i Brittens musik.

Operaen prøver således at beskrive tanker og følelser set indefra det skizofrene univers, og musikken mister derfor meningsfylde i form af melodisk skønhed, harmonisk samklang, rytmisk stabilitet, klanglig sødme og symmetrisk form. Musikkens struktur bryder således med de klassiske musikteoretiske love, men Britten forfalder ikke til at beskrive Peter Grimes sindssyge, blot ved at komponere disharmonisk musik.

Hvor befinder Peter sig rent seksuelt. Man kan jo sagtens mistænke ham for også at misbruge sine lærlingedrenge?

Nej, jeg må sige, at objektivt er der ikke belæg for noget i den retning. Der er ikke indlagt nogen "clues", der fortæller noget om Peters seksualitet; men det er interessant at Britten og hans livs-partner, sangeren Peter Pears, som uropførte rollen, (og som i øvrigt var min lærer i London), iflg. Brittens kommentarer skulle have drøftet, om man skulle indlægge et eller andet forsvar for homoseksualitet, men blev enige om, at operaen skulle løftes op på et mere universelt plan og handle om "almene lidelser".

Men lad mig prøve at eksemplificere, hvordan Britten musikalsk beskriver situationer omkring Peter Grimes; og lad mig begynde med prologen, dvs. i retssalen, hvor retsformanden, Mr. Swallow forhører Peter i et ret hurtigt tempo, og hvor strygerne, som kendetegner Peters univers, spiller i et dybt leje. Peter synger i et meget langsommere tempo, da han ikke kan følge med i retsformandens tempo, også når

han blot skal gentage hans ord, sker det langsomt, monotont og uddynamisk. Peters liv kører i sit helt eget tempo. Han er slet ikke i omdrejningsniveau med omgivelserne (i fagsprog kaldet nedsat ipseitet). Det er jo en genial måde at illustrere Peters isolation igennem den musikalske tempoforskel. Britten anvender her en slags polyrytmik, hvor den hurtige, utålmodige og nedladende tale fra Peters omgivelser overhaler, den langsomt opfattende og langsomt svarende Peter. Britten beskriver allerede hér i begyndelsen af operaen to kontrasterende verdener rent musikalsk.

Senere i retssalen, hvor Peter bliver alene med Ellen Orford illustrerer Britten den følelsesmæssige manglende kontakt mellem Peter og Ellen. Ikke at Peter ikke har følelser, men omverdenen kan ikke forstå dem, og omvendt omverdenens følelser kan ikke opfattes af Peter. Der er ingen dybere kontakt. Peter henvender sig til Ellen i en pessimistisk f mol, medens Ellen besvarer ham i en lys og optimistisk E dur. De synger det man indenfor musikken kalder bitonalt. Og orkesterakkompagnementet, som af alle operakomponisterne bruges til at beskrive de store følelser med, mangler. De er i hver sin verden, og det behøver man ikke at være musikteoretiker, eller psykiater for den sags skyld, for at kunne høre. Peter afslører hér klare autistiske træk.

I krosenen, hvor Peter i et forfærdeligt uvejr ankommer, uden regntøj på for at hente sin nye lærling, taler Peter metaforisk og magisk om Syvstjernen og Storebjørn som årsag til skyernes formørkelse. Ingen i kroen forstår den "vage, omstændelige, metaforiske, kunstige og stereotype tankegang og tale", som Peters skizotypiske symptomer står beskrevet med i psykiatrien. I denne uforståelige 'tågetale' synger han næsten, hvad man kunne kalde en 'one-note-arie', eller 'mangel-på-melodi-arie' idet han synger på den samme svære tone E, som ligger i passagioen, dvs. den svære overgang mellem to registre i stemmen. Og når Britten har valgt passagioen, så skyldes det nok, at det ikke alene er svært, men også skal lyde svært eller noget anstrengt. Han kræver oven i købet, at Peter Grimes bliver liggende på den monotone og lidt messende "mellemtone". Det korte af det lange, Peter ænser dårligt nok sine omgivelser, som på den anden side forholder sig tavse og helt uforstående overfor byens outcast.

Peters motiv er karakteriseret af det sjældne none-interval som er en tone udover oktaven, når fx Peter spørger om "hvilken havn giver læ og fred". Spiller man de to toner samtidigt, får man en dissonans eller en disharmoni, som en klar understregning af Peters sindstilstand. Det er et interval som følger og karakteriserer outsideren Peter Grimes i hele operaen. Rent teknisk er det i øvrigt svært for en sanger at synge nonintervallet. Hans "outsider-motiv" kommer igen i det ene af interludierne eller "havmellemspillene", som de ofte benævnes. Britten selv sagde lidt provokatorisk, at operaen ikke indeholdt "havmusik", hvilket muligvis skal forstås således, at alt det vi opfatter som storm og havmusik i virkeligheden foregår indeni Peters forpinte hoved. Han befinder sig bogstavelig talt selv i orkanens øje, hvor han opfatter sig selv som centrum. Det er lige efter bogen i psykiatrien, (i fagsprog kaldet "solipsisme"). Britten udtrykker sig metaforisk i musikken, som adskillige operakomponister i øvrigt ofte gør, bare tænk på uvejrsmusikken i sidste akt af Rigoletto, når Gilda skal myrdes.

Et af de mest fatale steder i Brittens opera opstår, når Peter et lille stykke udenfor landsbykirken, hvor byens borgere er forsamlet til søndagsgudstjeneste til akkompagnement af salmesangen i kirken, har et opgør med Ellen, fordi hun mener han har slået sin nye lærling. "We were wrong, Peter", siger Ellen og tilkendegiver

hermed et brud med ham. At miste Ellen er det værste, der kan ske. Peter optræder helt ubehersket og slår det eneste menneske, der betyder noget for ham. Han føler alt er tabt, og Britten viser at vejen til hans psykose er lagt i og med, at når kirkegængerne synger deres amen, synger han på samme tone. Det har en ubeskrivelig dramatisk effekt, fordi han for første gang i operaen synger i samme toneart som borgerne i kirken og derved overgiver sig til dem. "God have mercy upon me" udråber han og overgiver sig til samfundets normer, således som det nu engang vil se ham (i fagsprog kalder man denne tilpasning for internalisering). Denne anråbelse "God have mercy.." symboliserer derfor Peter, som borgerne nu opfatter ham. Motivet modstilles senere med det andet motiv "Grimes is at his exercise". "God have mercy upon me", gentager Britten ca. fyrre gange i den store passacaglia, som en beskrivelse af hvordan ordene cykler rundt i Peters hoved (i fagsprog kaldet en ruminerende tvangstanke).

Det slår jo helt klik for Peter til sidst, før Balstrode beder ham om at ro ud og sænke båden, hvilket Peter til trods for sin sindssyge godt forstår?

Jo, men selv om man er sindssyg, kan man godt være delvis rationel og forstå, hvad der bliver sagt.

Britten ledsager brilliant Peters psykotiske tankemylder, tankespring og desintegrering med ledemotiviske citater fra mange steder rundt om i operaen. Fra retssalen til kros scenen og til scenen med Ellen og hele tiden med de stigmatiserende temaer "Grimes is at his exercise" og "God have mercy upon me" dukkende op i alle mulige sammenhænge. Vi hører også et tågehorn, som sindbillede på hans omtågede tilstand, og koret synger bag scenen: "Peter Grimes", hvilket reelt sagtens kan foregå inde i Peters hoved, som en hørehallucination. Operaen begynder som den sluttede, og Peters båd synker til hans outcast-motiv.

Nu har vi så haft den skizotypiske person, der endte i den rene sindssyge, men hvad er der så i vejen med fx Scarpia i Tosca, er han ikke også gal?

Nej Scarpia er personlighedsforstyrret. Musikalsk beskriver Puccini ham allerede, når operaen begynder, "in medias res" med Scarpia-motivet. Det er ikke et sangbart eller melodisk motiv, men består af en række akkorder. Og det er jo overordentligt interessant, når vi har med en af de største melodikere i operahistorien at gøre. Han starter med at beskrive Scarpia fænomenologisk (dvs. beskrevet indefra personen selv) og her som en følelsesmæssig afstumpet og uindfølelig karakter, i kraft af motivets abrupte akkorder opbygget over en heltoneskala i stedet for dur/mol. 1.akt begynder og slutter med Scarpias motiv i forte fortissimo, og udtrykker hele hans dystre og psykopatiske natur. Motivet har intet melodisk udtryk og kan fx ikke nynnes. Det udvikler sin uhyggelige kraft fra de usammenhængende parallelle akkorder, omspændende den forstørrede kvart, også i gamle dage kaldet diabolus in musica, djævelen i musikken.

Det er meget fristende at omtale Verdis Jago-skikkelse fra *Otello* i samme åndedrag som Scarpia. De har nemlig det tilfælles, at de begge er rendyrkede psykopater. Men de er også forskellige, idet Scarpia primært er drevet af seksuel sadisme, mens Jago af jalousi og hævn. Ingen af dem har moralske skrupler over at deres behovs tilfredsstillelse koster andre mennesker lidelser eller for den sags skyld død. Jago

nyder Otellos smerte og er ligeglad med Desdemonas død, og Scarpia ophides seksuelt af Toscas lidelse, når hendes elskede Cavaradossi bliver fysisk tortureret. Han afpresser hende til voldtægt ved at give hende valget mellem en time med ham eller hendes elskedes henrettelse. Scarpia lyver. Han har ikke på noget tidspunkt tænkt på at skåne Cavaradossi. Tværtimod håber han vel på, at Tosca vil komme nedbrudt tilbage til ham og anklage ham for løftebrud, hvorefter han igen kan udnytte hende.

Jago og Scarpia beskrives begge ved, at komponisterne har nedtonet de melodiske elementer og karakteriserer dem i fragmentariske og forrevne melodistumper, som kontrasteres af sødmefyldt melodik hos deres modsætninger: de elskende. Endvidere er det tydeligt, at Scarpias melodier mangler udviklingskræfter i modsætning til de andre personer, og hans melodier er stive gentagelser. Klangligt beskrives de to skurke primært i rå messingblæsere og slagtøj og harmonisk uforløste akkorder eller harmonier, som pludselig og umotiveret eksploderer pga. personernes manglende evne til at styre deres impulser. Rytmen er ofte springende og formen virker streng og "tvangsmæssig". Begge herrer er gode til at tale, og har betydelig intensitet i ord og udtryk, der ofte er indsmigrende. Men Puccini og Verdi afslører dem altid, når de forsøger at "låne fra den melodiose verden".

Hvis vi vil sammenligne med diagnoselisten over "den psykopatiske personlighedsforstyrrelse" (i fagsproget kaldet dyssocial personlighedstruktur), finder vi egenskaber som: 1) grov ligegyldighed over for andres følelser. 2) manglende ansvarsfølelse og respekt for sociale normer (el. forpligtelser). 3) manglende evne til at fastholde forbindelser med andre 4) lav frustrationstolerance og aggressionstærskel, 5) manglende evne til at føle skyld, 6) bortforklaringstendenser. Scarpia og Jago opfylder kriterierne 1, 2, 5 og Scarpia også 4 og Jago 6. Med hensyn til 2 ser vi, at når Jago føler sig forbigået, hævner han sig ved at underminere eller bagtale andres troværdighed og rang, så at de på uretfærdig vis mister deres sociale status. Han udnytter andre til selv at blive promoveret. Hvad angår Scarpia er han fx hyklerisk i kirken, hvor han lader som om, han er troende og deltager i den katolske liturgi, mens det der virkelig besætter ham er hans seksuelle og sadistiske voldtægtstanker om Tosca. Han udnytter systemet og sin magt til at kunne tvinge sig til sex med Tosca.

5) Hverken Scarpia eller Jago giver udtryk for den ringeste skyldfølelse, men nyder derimod deres ondskab og glæder sig, når deres intrigante planer lykkes. Scarpia har endvidere tydelig sadistiske impulser og ophides af Toscas lidelse.

4) Scarpia udviser ofte lav frustrationstærskel, fx i hans forhør af Mario, eller når han informeres om Angelottis selvmord, eksploderer han i raseri over ikke selv at have fået hævn og kræver liget klynget op i galgen.

Det er ikke muligt hér at gennemgå alle de træk som i hver eneste takt bliver musikalsk beskrevet, men lad mig give nogle enkelte eksempler.

Puccini viser hvorledes Scarpia lyver og manipulerer med Tosca. Han forsøger at få hende til at tro, at Mario har en affære med fyrstinde Attavanti. Hør blot hvad der sker i begyndelsen af første akt i kirken Sant' Andrea delle Valle. Tosca: "En vifte, hvor fandt de den?" Scarpia: "Her på stilladset. Tydeligvis blev de elskende overrasket af nogen, og hun tabte den i flugten". Sandheden er den, at Scarpia har en særdeles begrundet mistanke om, at viften er tabt af Angelotti i forbindelse med dennes forklædning og flugt fra kirken. Når han sarkastisk spørger Tosca: "Er det måske en

malerpensel?" tilkendegives Angelottis flugtmotiv i orkestret. Puccini viser (metakognitivt, dvs. "ved-siden-af-betragtende") at Scarpia er en løgner. Da Scarpia har fået Tosca overbevist om, at hun er bedraget, følger han hende galant ud af kirken til et vidunderligt orkesterakkompagnement, som er et citat fra Toscas og Marios kærlighedsduet, men hér forvandlet til en smertefuld orkestersats. I sidste akt øver Scarpia trods sin død, stadig magt over de elskende og kærlighedsmotivet rinder ud i en tragisk kromatisk faldende klage lige før Cavaradossis brev-arie.

I modsætning til Puccini benytter Verdi sig mere af musikalske symboler, end egentlige ledemotiver. En sådan symbolik finder vi i Hydra-monologen i 2.akt kort efter Jagos credo, som illustrerer Jago som "slangen i paradiset" i form af en uhyggelige trille, som både kan illustrere slangens form eller dens spillende tunge. Jago advarer indirekte mod slangen og dens gift, nemlig jalousien, og det forekommer måske påfaldende, at Jago advarer Otello mod Jago selv, men han kender Otellos svage sider og udnytter disse bevidst i sin falske tillids-attitude og bliver så meget mere troværdig i den naive Otellos øjne.

Hydra-monologen:

Slangetemaet indleder også 3. akt. til et uroligt oscillerende strygerakkompagnement.

I slutningen af akten synger Jago:

"Min gift virker."

"Io mio velen lavora."

(Kyprioterne bag scenen):

"Længe leve Otello. Ære til Venedigs løve"

"(Ciprioti): "Viva Otello. Gloria al Leone di Venezia"

"Hvem kan nu forhindre mig i at trykke min hæl i hans pande?"

"Chi può vietar che questa fronte prema col mio tallone?"

"Der ligger jeres løve!"

"Ecco il Leone!"

Slangetrillen høres samtidigt i orkesteret og sangstemmen på ordet "løve". Løven er således symbolsk besejret af slangen, dvs. den mægtige hærførers løvestyrke er besejret af ondsindet slange-list. Dette er et eksempel på Verdis overordnede og mere shakespearsk anlagte musikalske universelle beskrivelse af psykopatens, hvor Puccini mere er interesseret i de psykologiske detaljer.

Alt dette illustrerer med tydelighed, hvor vigtigt det er for en instruktør at kunne tyde det musikalske sprog, som komponisten anvender til uddybning ikke alene af det, der bliver sagt, men også - nok så meget den adfærd der ledsager den? !

Netop! Og det er også derfor, det er vigtigt at have sit musikalske bagland i orden, hvis man vil lege med opera. Det er ikke nok, at fx en filminstruktør, som vil lave

opera, men aldrig før har hørt en opera, blot forholder sig til facitlisten med nedskrevne ledemotiver ude i siden af librettoen. Motiver er ikke vejskilte, men dynamiske, psykologiske følelsesstrømme, og desuden er ledemotiver blot en lille del af værkets dybere lag. Motiverne meleres og deres kontrapunktiske samspil med hinanden (det at spille flere selvstændige melodier på en gang) skaber nye følelser, ligesom vi oplever i det virkelige liv, at modrettede følelser kan sættes sammen og blandes som farver: fx glæde og frygt = skyldfølelse. Det at blande to ambivalente følelser ser man fx i kontrapunktet til "det ulykkelige kærlighedsmotiv" i ouverturen til La Traviata, som først genoptages i 2. akt, når Violetta i sin store afsked med den intetanende Alfredo siger: "Elsk mig, elsk mig!" I ouverturen hører vi senere dette motiv igen, men nu sammen med et lystigt, optimistisk og dansant motiv. Dvs. Verdi kontrasterer to modsatrettede følelser på en gang som symbol på den blandingstilstand, som Violetta føler, når hun både elsker ham og siger farvel til sin elskede. Eller som hun oplever, når hun ved, hun skal dø, men samtidigt oplever gensynsglæden ved Alfredo, eller overordnet som symbol på det liv hun har levet i form af kurtisanetilværelsen over for den dybere og tragiske kærlighed, som hun senere stifter bekendtskab med.

I psykiatrien kender man tilstanden, især hos den maniodepressive, som kan befinde sig i en meget pinifuld blandingstilstand mellem mani og depression. Verdi beskriver således denne dialektik og dualisme genialt allerede i ouverturen.

Disse kompleksiteter i orkesterets beskrivelse af det ubevidste i personernes følelsesliv, kunne jeg godt tænke mig at vise i en original, musikalsk, men forståelig iscenesættelse, ikonografi (billedsymbolik) og personinstruktion, som fremhæver komponistens sprog i opsætningens "psykiatriske" lagdeling.